

# En ny mytologi för varje behov: porträttkonst och antikanvändning i 1700-talets Europa

Sabrina  
Norlander  
Eliasson

I Jane Austens roman *Stolthet och Fördom* (1813) spelar det museala betraktandet av ett porträtt en nyckelroll i berättelsen. Elizabeth Bennet möter en ny sida av Mr Darcy i hans eget hem Pemberley, och det symboliskt nog i husets porträttgalleri: »In the gallery there were many family portraits, but they could have little to fix the attention of a stranger. Elizabeth walked on in the quest of the only face whose features would be known to her. At last it arrested her – and she beheld a striking resemblance of Mr Darcy».<sup>1</sup>

I Austens roman är detta ett kritiskt ögonblick, Elizabeths fördomar provas för första gången mot en annan möjlig verklighet. Tidigare har hon endast fått se Darcys sociala persona och möter nu i en intrikat kombination både hans välfärd och en annan sida av hans personlighet. Det intressanta är att Austen använder betraktandet av porträttet som en metafor för denna process. Porträttet fyller här en statusförsäkrande funktion, Darcy är tillräckligt rik och mäktig för att låta avbilda sig och exponera bilden i ett porträttgalleri där hans välfärd uttrycks i ett historiskt sammanhang. Men tavlan är samtidigt en ersättning för mannen själv och en påminnelse om att fysisk frånvaro kan innebära instabilitet och därmed kompenseras genom ett porträtts placering. Austen ger därmed indirekt uttryck för den höga status och de varierande användningsområden som porträttet hade i 1700-talets England. Men hur såg porträttbruket och dess status ut på andra håll? I sin 1781 publicerade reseskildring från Italien skriver doktor John Moore: »In palaces, the best furnished with pictures, you seldom see a portrait of the proprietor, or any of his family. A one-quarter length of the reigning Pope is sometimes the only portrait of a living person, to be seen in a whole palace.»<sup>2</sup>

John Moores kommentar måste ses i ljuset av det tidigmoderna porträttets olika funktioner. Den engelska konsthistorikern Marcia Pointon har i sin grundläggande studie om porträttkonstens sociala möjligheter i 1700-talets England konstaterat att bildtypen rör sig mellan två definitioner.<sup>3</sup> Den första rör porträttet som ett uttryck för »jaget som konst». Denna kategori förutsätter en förståelse av porträttet som ett estetiskt föremål och därmed en produkt av en konstnär inskriven i en värdehierarki

understödd av en social konsensus. I egenskap av estetiskt föremål kunde porträttet inta en framträdande plats inom en samling och därmed utgöra ett exempel på sin egen kategori i en encyklopedisk ordning och samtidigt saluföra sin upphovsman. Den andra definitionen som Pointon identifierar är »jaget i konst». Här flyttas fokus från den konstnärliga kvaliteten och konstnärsnamnet till modellen och nödvändigheten av hans eller hennes exponering i olika kontexter. Inom denna kategori finner man alla de kopior och repliker som producerades runt om i Europas porträttateljéer för att fylla det växande behovet av avbildningar i olika sociala sammanhang. Porträttet fick här en bruksordnad karaktär av vidare art men det är självklart att definitionerna kunde sammanfalla. Att hävda en absolut kategorisk uppdelning vore oriktigt, men modellen tydliggör porträttens varierade receptionsomöjligheter.

1700-talets reseskildringar är ovärderliga som dokument för att förstå européernas kommentarer till varandras livsmönster. Moores förvåning över de porträttlösa romerska väggarna och vad han uppfattar som ett avvikande socialt fenomen är ett utmärkt exempel på resekulturens ständiga spel med det välkända och det okända, något som den engelska litteraturvetaren Chloe Chard har studerat. I en briljant studie över reseskildringarnas betydelse för formeringen av the Grand Tour, beskriver Chard hur denna genrens typer, emotioner, xenofobiska anslag och urvalskriterier grupperar sig kring dikotomin främmande/familjär. Förundran, avsmak, hänförelse och avståndstagande inför det upplevda ställdes alltid omedvetet eller medvetet i relation till det hemtama: »the topography should not be so radically different from the topography of the familiar that it resists all attempts or understanding and assimilation.»<sup>4</sup>

När John Moore promenerade genom de romerska palatsen registrerade han vad han ansåg vara avarter efter ett för honom självklart visuellt system med starka sociala implikationer och knutet till den sociala och ekonomiska elitens bostad. I 1700-talets England hade porträttet en ställning som brett visuellt medium med otaliga funktioner. Sociala, marknadsmässiga, akademiska och emotionella faktorer reglerade porträttfältet och bidrog till genrens popularitet och stora spridning. I den engelska aristokratis bostäder var porträttets primat oöverträffat och målningar och skulpturer med biografiskt innehåll upptog stora delar av husens paradgårdar: »Family portraits [are] a very appropriate decoration for the first entrance into a house [...] They remind us of the genealogy of our families, and recall to our mindsthe hospitality, &c., of its former inhabitants, and of the first entrance of the friend or stranger, seem to greet them with a SALVE or welcome.»<sup>5</sup>

Den romerska adeln, å andra sidan, exponerade sina konstsamlingar enligt relativt fixa kriterier vilka hade etablerats företrädesvis inom traktatlitteraturen på 1500-talet.<sup>6</sup> Samlingarna var statusbringande i socialt hänseende men fungerade också som provkarter på samlarnas estetiska värderingar och encyklopediska behandling av olika bildty-

per.<sup>7</sup> Eftersom palatsens funktioner var flerfaldiga anpassades exponeringen av konst efter tillgänglighetsgrad.<sup>8</sup> De rum som John Moore hade möjlighet att betrakta närmare fungerade med största sannolikhet som regelrätta museer.<sup>9</sup> Att Moore där slogs av avsaknaden av porträtt visar tydligt på två saker: att man i Rom sällan eller aldrig exponerade porträtt som museala objekt, det vill säga som en del i en estetiskt värderad samling, och att detta kontrasterade emot vad Moore var van vid att se i sitt hemland. Sir Richard Coalt Hoare definierade 1817 skillnaden på följande sätt: »The English drawing-room and dining-room, cannot, as in Italy, be converted into a picture gallery, and opened at all hours to the amateur and the student. The costume of Italy and England is totally different: we live in our best; they in their worst apartments: we like to be surrounded by the fine works of art which we may have the good fortune to possess: they very liberally consign them to the sight and free use of public.»<sup>10</sup>

Det romerska och engelska sättet att bruka porträtt är ett gott exempel på hur den europeiska högrestandskulturen under ancien régime uppvisade betydande skillnader i såväl konsumtions- som manifestationsmönster. Detta är förvisso inte den enda skillnaden mellan den romerska och engelska adeln, det geografiska avståndet underströks av religiösa och politiska motsättningar. Synen på välfärd och ekonomiska investeringar var väsensskild liksom sexualmoralen och dess möjligheter. Olikhetera ter sig tydliga och i det ljuset kan man inte annat än förstå John Moores förvånade kommentarer kring de porträttlösa väggarna i Roms *palazzi*. Fanns det överhuvudtaget några beröringspunkter mellan England och Rom i detta avseende och är det önskvärt eller meningsfullt att som historiker idag försöka finna dem?

#### *Klassicismens visuella kod och användning: en ny mytologi*

Med denna utgångspunkt i porträttreceptionens olika förutsättningar i 1700-talets Europa har jag velat urskilja en tolkningsproblematik som präglat konstvetenskaplig porträttforskning under hela 1900-talet. Porträttkonstens historieskrivning är naturligtvis en del av hela ämnet konstvetenskap. Den har präglats av samma kategoriseringsambitioner, formalistiska analyser och utvecklingstanke. Tidigmodern porträttkonst av elaborerad karaktär har ställts i motsatsförhållande till högrenässansens förhållandevis enkla bildkompositioner. I handböckernas värld har porträttet framstått som ett abstrakt uttryck för olika tiders syn på människan utan någon specifikation till sådana viktiga faktorer som geografi, kön, klass och ras. Den viktigaste försummelsen är dock avsaknaden av en bredare analys av den visuella kod som kanske mer än någon annan präglat den västerländska konsten i både konformistiskt och oppositionellt hänseende: klassicismen. En problematisering av klassicismen som narrativ möjlighet och formal

tradition och innovation skulle kunna leda till en ny konsthistorieskrivning. I detta sammanhang är det endast möjligt att visa på klassicismens komplexitet och flexibla användningsform och receptions­möjlighet i förhållande till det europeiska 1700-talsporträttet med specifika nedslag i Rom och England.

Klassicismen var först och främst en formal tradition med rötter i högrenässansens Rom och Bologna. Dess enklaste kännetecken utgörs av teckningens primat över färgbehandlingen och teckningens bearbetning av de antika motiven i form av företrädesvis skulptur. Klassicismens teoribildning, som från och med 1600-talets andra hälft skulle komma att förknippas med de akademiska institutionerna och dess utbildningsnormer, var resultatet av en intellektuell filtrering av texter som tidsmässigt spände från antika författare som Plinius till renässanskonstnären Rafael och den i Rom, hos drottning Kristina verksamme bibliotekarien Giovanni Pietro Bellori.<sup>11</sup> Nyckelbegrepp inom denna teoretiska diskurs utgjordes av en idealiserad syn på Naturen som sanningssägande samt invention och urval. Såväl inventionen som urvalet förknippades med konstnärens egen aktivitet: genom ett medvetet urval av det yppersta Naturen erbjöd kunde konstnären närma sig Naturens idé; inventionen hörde till motivet och konstnärens förmåga att finna nya sätt att gestalta berättelser, oftast knutna till antikens och den kristna traditionens historier. Klassicismen var både formmässigt och innehållsligt en specifik visuell och teoretisk kod som västerländsk konst skulle komma att förhålla sig till under hela den tidigmoderna tiden. Samtidigt var denna kod också en del av en större diskurs i vilken myten om den antika kulturen som helhet spelade en viktig och framträdande roll i Europa.

Porträttets möjliga sociala och estetiska funktioner i tidigmodern tid har påpekats ovan. Relationen mellan porträttet och den klassicistiska koden var starkt förankrad i de europeiska eliternas legitimeringssystem.<sup>12</sup> Antika romerska ceremonier, bildbruk, litterära genrer och manifesteringspolitik präglade Europas sätt att visualisera status quo. Det bildmässiga sammanhang som den porträtterade modellen avbildades i byggde i hög grad på det antika arvet, som kunde användas och elaboreras för att fungera i nya sammanhang.

Tidigmodern antikreception byggde i hög grad på tillämpning och bearbetning. I denna process låg naturligtvis en stark ambition att med hjälp av det antika materialet lyfta fram det reella dynastiska, politiska eller socioekonomiska budskap som skulle manifesteras. Trots de likartade visuella uttryck som dessa bearbetningar och iscensättningar ledde till är det viktigt att ställa sig frågan hur pass homogent resultatet trots allt blev i ett Europa som var splittrat av religiösa, politiska och ekonomiska motsättningar? Fungerade receptionen likadant i London, Paris, Berlin, Rom eller i Turin? Frågan är berättigad eftersom antikens användning i porträttkonsten ofta förknippas med akademiväsendets hierarkiska system. Då porträttet intog en låg placering i den akademiska



värdehierarkin fanns det fog för att höja dess status genom att koppla det till historiemåleriets narrativa strukturer. I det avseendet kunde antika associationer inom porträttbilden höja föremålets estetiska status. Så långt den akademiska förklaringsmodellen. Konstakademiernas stora betydelse för konstnärernas strävanden bör dock inte ses som oupplösligt förenad med den marknad och de sociala sammanhang där artefakterna skulle komma att figurera. De akademiska diskussionerna fördes långt borta från de fora där den sociala legitimeringen pågick. Och synen på det antika materialets verkningsmöjligheter i detta avseende var inte densamma i hela Europa.<sup>13</sup>

Tolkningssmöjligheterna beträffande 1700-talets så kallade antikiserande eller mytologiska porträtt måste därför prövas mot aktörernas behov av att vinna social bekräftelse med hjälp av antika associationer. Den tyska historikern Maiken Umbach menar att en avkodning av 1700-talets visuella kultur bör ske i medvetenhet om den filtrering som det antika materialet genomgått under hela den tidigmoderna perioden.<sup>14</sup> Istället för att beakta den klassicistiska koden som en normativ modell får den istället status av citat.<sup>15</sup> Detta betyder inte, som flera forskare har velat hävda, att det klassicistiska materialet får en mindre seriös användning i 1700-talets bildvärld.<sup>16</sup> Däremot måste dess tillämpning ses i relation till upplysningsprojektets encyklopediska hantering av kunskap och visualiseringen av denna ordning såsom till exempel handboks-författande inom olika discipliner och eller museala installationer. Att bringa ordning i kunskapsmaterialet innebär en ny och vidgad syn på antiken som socialt och estetiskt instrument. Uppfattningen av myten om det antika arvets bärkraft fick en vidare innebörd då den även kom att omfatta antiken som en historisk fas och därmed ohjälpligt förpassad till det förgångna: »Ancient Rome and Greece became an 'other'; they were remembered in quotation marks. Classical notions of order and reason quoted them, retold them – and turned them into fiction. These fictions were ambiguous and multiple».<sup>17</sup>

Den klassicistiska koden och vad jag här kallar en ny mytologi är besläktade företeelser, men motsvarar också skilda aspekter av samma uttryck. Som tidigare nämnts byggde klassicismens visuella kod på igenkänning och bearbetning av givna former och narrativt innehåll. Denna tillämpning i sin tur kan liknas vid citat, där valda uttryck betecknar den kod som ett brett kollektiv erkänner som konstnärlig praxis. Urvalet och distinktionen är grundläggande inom den klassicistiska, platonskt färgade konstteorin. Härtill kommer inventionen, det vill säga konstnärens skicklighet att skapa lösningar utifrån ett givet motiv. Citatet och inventionen är inte analoga men starkt beroende av varandra.

Formala och innehållsliga aspekter i den klassicistiska artefakten var väsentliga delar av den helhet som Umbach definierar som »berättelser». Pluralisformen visar att koden i detta avseende inte är fix: klassicismens rigiditet ligger i artefaktens formala och

innehållsliga aspekter medan det sociala och politiska sammanhanget varierade och därmed de slutgiltiga »berättelserna». Dessa »berättelser» kan sägas bilda en ny mytologi, det vill säga den sociala förståelsen av den klassicism som understödde den socioekonomiska och politiska diskursen i det tidigmoderna Europa. I Roland Barthes klassiska studie *Mythologies* från 1957 behandlas förhållandet mellan ett samhälles mytiska material och dess språkliga utsagor.<sup>18</sup> Det mytiska materialet formeras utifrån den aktuella diskursen och förhåller sig till den sociala praktiken. Detta innebär att historiska förutsättningar definierar vad som är möjligt att säga vid ett visst skede och att de mytiska utsagorna är föränderliga. Barthes mytiska utsagor är därför nära besläktade med Umbachs definition av fiktion.<sup>19</sup>

Användningen av antika associationer i 1700-talets porträttkonst kan relateras till Barthes och Umbachs resonemang. Mottagandet av dessa porträtt byggde naturligtvis på kunskap om den antika mytologin med dess berättelser om gudarna och deras rika värld av storslagenhet och tillkortakommanden. Detta klassicistiska ramverk syftade inte till en uppvisning i svärtydda budskap. Porträtt var kostbara och fyllde inom de flesta europeiska elitkulturer en viktig roll både som estetiska verk och legitimerande bruksföremål. Porträttens kommunikativa roll i det sociala rummet var viktig och krävde tydlighet och konsensus. Därför är det viktigt att beakta urvalskriterierna för bearbetningen av det antika materialet. Den nya mytologin i egenskap av berättelser eller utsagor finns därmed förankrad i konsumenternas sociala behov.

En utveckling till ett annat estetiskt fält kan tjäna som förtydligande. Det tidigmoderna musikaliska dramas användning av adaption för att tjäna uppförandets tillfälle är ett bra exempel. Bröllop utgjorde exempel på ceremonier där tonsatta mytologiska berättelser kunde kopplas samman med festdeltagarnas familjeband, sociala status och tillfällets specifika karaktär.

### *Gudinnan Hebe i 1700-talets Frankrike*

De antika myternas konstnärliga möjligheter var en följd av deras stora rikedom och egenartade flexibilitet. I den antika litteraturen framstod gudarna som lika mångfasetterade och motsägelsefulla som deras öden och äventyr. I konstvetenskapen har de antika historiernas rika ambivalens inte beaktats till fullo vad gäller de europeiska porträttens iscensättningar. Ett bra exempel på detta är den franske konstnären Jean-Marc Nattiers (1678-1726) väldiga porträttproduktion. Hans signum var skildringen av aristokratins kvinnor i mer eller mindre identifierbara antika skepnader som till exempel porträttet av hertiginnan av Chartres, målat 1744 (*bild 1*). Här framträder en ung kvinna i vit klänning, omgiven av moln och i färd med att erbjuda gudarnas nektar till en

örn vid sin sida. Målningens associativa föremål alluderar på myten om Hebe, ungdomens gudinna, och vid en snabb läsning av målningen tycks budskapet klart: en tribut till ungdomens skönhet och oskuld. Med detta konstaterande kan bilden tyckas sluten och enkel och det är först vid noggrannare beaktande av det sociala sammanhang som den ingick i som vi kan få en bättre bild av dess komplexitet.

Den amerikanska konsthistorikern Kathleen Nicholson har i en artikel behandlat just denna porträtttyp och dess förhållande till det franska samhället under 1700-talet.<sup>20</sup> Startpunkten för hennes diskussion är den negativa attityd till Nattiers porträtt som framgår i Denis Diderots salongskritik. Nicholson menar att Diderots hållning uppkom under ett skede präglat av starkt uppsving för just denna porträtttyp samtidigt som antikiserande eller allegoriska porträtt av män avtog alltmer. Nicholson menar därför att bilder av kvinnor i suveräna roller som gudinnor är resultatet av en spänning mellan kvinnors sociala ambitioner och de möjligheter som det franska samhällets könsroller erbjöd. Att dessa målningar ofta ställdes ut på Salongen i Paris visar att kvinnorna framgångsrikt lyckades inta ett offentligt rum där deras självständighet kunde illustreras med hjälp av den antika mytologin. Här drar Nicholson paralleller till de kungliga mätresserna Jeanne Antoinette de Pompadour och Marie-Jeanne Du Barry och deras strategier för att vinna legitimitet vid det franska hovet. Nicholson ser i deras strävanden en bekräftad social ordning, medvetet uttryckt i bland annat porträtt där dessa kvinnor uppträdde som gudinnorna Diana eller Vesta.<sup>21</sup>

Det finns en komplikation i Nicholsons text som främst handlar om en bristande vetenskaplig bearbetning av just den sociala konformism som rådde i Frankrike vid den aktuella tiden. Parallellerna till mätressernas bildprogram kan i detta sammanhang inte fungera i relation till vare sig hovkulturens eller den intellektuella medelklassens syn på hur den offentliga kvinnligheten skulle uttryckas. Tvärtom var mätressernas motsägelsefulla ställning vid det franska hovet förankrad i en specifik kultur som etablerats i Versailles under Ludvig XIV:s regeringstid och hade föga att göra med de tillåtande kvinnliga könsrollerna i Frankrike under 1700-talet.<sup>22</sup> Madame de Pompadours status och betydelse överträffade Madame Du Barrys, vars korta tid som *maitresse-en titre* i stort sett handlade om att följa Pompadours exempel. För att bekräfta sin egen ställning försökte Madame Du Barry anspela på kontinuitet och en successionstanke i förhållande till Pompadour.<sup>23</sup> Dessa kvinnor opererade i ett mycket speciellt sammanhang, präglat av såväl offentlighet som socialt och religiöst hyckleri.

Hos Nicholson finns en ansats att söka det heroiska i konstverket, här kopplat till den sociala kontexten och dess påstådda självständiga hjältinnor. Det stora antal porträtt av den här typen som målades under perioden 1700-1750 bekräftar snarare än motsäger en vedertagen bild av konform kvinnlighet. Det mytologiska materialet kunde fungera som ett suveränt tecken inom institutionella fora som Salongen, men på ett



*Bild 1. Jean-Marc Nattier (1678-1726), Hertiginnan av Chartes som Hebe, NM 1186*





Bild 2. Pompeo Batoni (1708-1787), *Peter Beckford* (1740-1809), Statens museum for kunst

socialt plan spelar samma material en helt annan roll och konstverkets läsbarhet är inte lika begränsad.

Låt oss gå tillbaka till bilden av hertiginnan av Chartres. Huvudmotivet för bildens narration anspelar på Zeus metamorfoser, här illustrerad av örnens närvaro, gudens kanske mest välkända förklädnad. Zeus mer eller mindre våldsamma sexuella aktivitet är ett av den västerländska konstens mest omhuldade motiv. I detta porträtt är implikationerna dock annorlunda och det sexuella syftet omotiverat. Hebe var dotter till Zeus i dennes äktenskap med Hera. Hon var ungdomens gudinna och gudarnas munskänk. Anspelningarna i porträttet pekar just mot Hebes huvudsakliga syssla på Olympen. I ljuset av detta borde Hebe framstå som en omhuldad och skyddad kvinnogestalt. Men historien om hennes degradering visar något annat. När hon en dag under sitt värv halade föll hon så illa och på ett så opassande sätt att hennes fader försköt henne från uppdraget. Förklädd till örn förde Zeus den sköne ynglingen Ganymedes till Olympen för att ersätta dottern som munskänk.<sup>24</sup> Hebes onåd och degradering förstärks av att hon ersätts av en man som inte delade hennes gudomliga status. Associationerna till Hebe som skön och ung måste därmed i ljuset av mytens helhet kompletteras och betraktas som en legitimering av den konforma kvinnorollen i Frankrike under *ancien régime*. När Diderot irriterat dömd ut Nattiers porträttkonst som stereotyp pekade han omedvetet på de sociala gränser som kvinnor rörde sig inom.<sup>25</sup> Att bilderna uppfattades som stereotypa är självklart eftersom de bekräftade och visualiserade en rådande ordning. Hebes dotterroll i myten accentuerades ytterligare av hennes status som blivande hustru till Herkules då denne beviljats tillträde till Olympen. Som antik förebild för de bildade klassernas kvinnor måste hon ha framstått som oöverträffad i sin avsaknad av aggressivitet och tvetydighet. I Nattiers porträtt av hertiginnan av Chartres är denna attityd förstärkt av det faktum att modellen blickar ut mot betraktaren samtidigt som hon demonstrerar sin tjänande funktion med kannan och bägaren.

Detta exempel visar att en bredare läsning av det mytiska materialet kan öka förståelsen för dess användning inom den visuella kulturen. 1700-talsporträttens användning av dessa koder bör därför heller inte sättas i samband med en demonstration av en klassisk kunskap som hölls för självklar utan snarare ses som ett förtydligande och en exemplifiering av rådande sociala och genusrelaterade förhållanden. Exemplet kan också tjäna som förslag till en bildläsning som tar större hänsyn till olika aspekter av de berättelser som inramade de avporträtterade. I Frankrike fanns under 1700-talet en stor porträttproduktion och genrens status närmade sig den som rådde i England. De två länderna förenades av vissa grundläggande likheter med stor betydelse för social och kulturell praxis. Inte minst var båda nationalstater styrda av arvsmonarkier.

*Rom på 1700-talet: ett ansiktslöst samhälle*

Det Rom som John Moore besökte vid 1780-talets början var ett samhälle där denna politiska kontinuitet saknades. Kyrkostaten styrdes av påven och Roms sociala hierarki präglades av dels den feodala adeln med dess territoriella anspråk och dels den kyrkliga adel som introducerats i staden huvudsakligen under 1500-talets senare hälft och 1600-talets första decennier. Avsaknaden av kontinuitet i succession vid makten påverkade såväl inrikes- som utrikespolitiken. De adliga familjernas behov av legitimitet i detta inte alltför fixa system var starkt beroende av deras anknytning till makten genom släktband. Påvarnas generösa inställning till sina familjemedlemmar, ett fenomen som vanligen benämns nepotism, nådde sin kulmen under 1700-talets första decennier för att sedan mattas av.<sup>26</sup> Detta medförde dock inga större förändringar i uppfattningen om den sociala hierarkins beskaffenhet. Under 1700-talets andra hälft snarare befästes den genom de anspråk på förflutna bindningar till kyrkan som familjer som Barberini, Doria-Pamphilj eller Pallavicini-Rospigliosi återopade.

Därmed kom Kyrkostatens samhällsordning att präglas av en social osäkerhet inom den sociala politiska eliten som måste uppfattas som unik i det dåtida Europa. Politisk makt, social börd och status måste ständigt manifesteras och bekräftas.<sup>27</sup> Hovkulturens och kyrkans komplexa ceremonier och ritualer, ofta med kopplingar till den antika triumfen, tjänade ett specifikt syfte. Rituela handlingar gav deltagare och åskådare möjlighet att manifesteras social stabilitet. Ceremoniernas ständiga återkommande visade dock lika tydligt att de bekräftade samma sociala konflikter och otydliga statusnivåer som de skulle kompensera och skylta över.

Hur fungerade adelns familjepolitik i mindre skala? Och vilken status kunde det elaborerade porträttet inta i denna ständiga process av legitimering? Som tidigare nämnts fungerade sällan porträtt som museala objekt inom familjernas rika konstsamlingar. Studiet av utställningskriterier i olika stadspalats visar tydligt att de flesta romerska adelsfamiljer separerade familjeporträtten från de mest offentliga delarna av byggnaden. Dessa kunde istället återfinnas i mer privata miljöer där de kunde fylla en intim funktion och minna om nära, levande och döda.<sup>28</sup> I Rom bekräftade den visuella miljön familjens status över tid med hjälp av emblematiske eller historierande dekorativa cykler i de delar av palatset där så ansågs påkallat. Besökare, som John Moore, tog därmed del av familjernas legitimering på ett sätt som skilde sig markant från det som en traditionell porträttsamling i England representerade vid samma tid: enhet och individualitet ersattes av enhet och abstraktion. Att individen som begrepp och företeelse inte fyllde någon funktion i den romerska legitimeringsstrategin framstår som självklart.

I Rom var porträttmarknaden under 1700-talet stark men den tjänade huvudsakligen den strida ström av utländska resenärer som i så hög grad bidrog till det romers-

ka samhällets ekonomi. Att låta avbilda sig i Rom var ett viktigt led i resandekulturen, porträttet fungerade som ett viktigt memento över den kulturella och sociala initiationsrit som utbildningsresan syftade till. Roms status som västerlandets kulturella centrum kan för 1700-talets del ses som ett gott exempel på Umbach's definition av fiktion och berättelse. Idén om Rom fungerade parallellt med den museala kultur som utvecklades i upplysningens kölvatten. Det är viktigt att notera att denna idé var analog till den citatkultur kring den klassicistiska kod som behandlas i denna artikel. Användningen av begreppet Rom skilde sig i Europas länder, och politisk propaganda, arkitektoniska projekt och uppfostringskriterier är bara några exempel på samhällsråden där denna idé fick genomslag.<sup>29</sup>

#### *Grand Tourporträttet: en berättelse om erövring*

De horder av främlingar som reste genom Rom, bosatte sig där tillfälligt eller valde att stanna för resten av sina liv påverkade inte märkbart den lokala elitens levnadsmönster. Trots livaktiga kontakter mellan grupperna, reglerade genom sammankomster i stadens palats, snarare stärktes än försvagades glappet mellan det främmande och det lokala. De porträtt som producerades av italienska konstnärer var skickligt anpassade för att fungera i modellernas hemländer och berörde inte de aristokratiska koder och kopplingar till antiken som var gällande i det romerska samhället. Porträttörerna uppvisade stor anpassningsförmåga och en receptiv inställning till beställarens behov. Detta gäller inte minst Pompeo Batoni (1708-1787), vars karriär från 1750-talet och framåt inriktades nästan uteslutande på att förse företrädesvis brittiska turister med elaborerade porträtt.<sup>30</sup> De är intressanta exempel på hur den nya mytologin visualiserade en tydlig relation mellan antikens idé och en samtida kulturkonsument med England som hemort. Samtidigt är denna bildtyp tydligt inriktad på att understryka ett specifikt moment i de manliga resenärernas liv. Utbildningsresan hade en tydlig övergångskaraktär eftersom den planerades in i glappet mellan avslutad skolgång och intagandet av en plats i det officiella livet vilket ofta innefattade även giftermål.

Engelsmännens *Grand Tour* präglades starkt av en socialiseringskultur där resan fullföljde ett socialt syfte, skilt från personliga val och intressen. I 1700-talets England ökade successivt kampen om elitutrymmet i den sociala hierarkin och detta påverkade i hög grad konsumtionskulturen.<sup>31</sup> Den högaristokratiska initiationsresan imiterades av den ekonomiskt starka nyadeln med rötter i den merkantila sfären. Skillnaden mellan dessa gruppers reskultur var hårfin och i princip endast läsbar i direkt anslutning till det komplicerade engelska klasssystemet. Ytligt sett såg resekulturen likadan ut för alla. Router, guideböcker och topografiska mål var desamma liksom en inlörd åsiktsapparat,



med ett intrikat smakbegrepp. Den ekonomiska möjligheten att förvärva konstföremål som överensstämde med detta smakbegrepp var i sig en legitimerande faktor för den enskilde på den sociala arenan, men det implicerade inte att denne besatt någon djupare kunskap.<sup>32</sup> Den kritik som utbildningsresan mötte i den brittiska pressen, främst under 1720 och 1730-talen, var riktad mot vad som uppfattades som en dubiös rit för landets blivande ledare.<sup>33</sup> Satiren mot de aristokratiska resenärerna hade inte enbart starka främlingsfientliga inslag, utan handlade också om den tilltänkta sociala polityr resan förväntades leda till.<sup>34</sup> Begreppet *connoisseur* hänades och ställdes i direkt relation till social ytlighet.<sup>35</sup> Att *Grand Tour*-resan ingick i ett standardiserat mönster framstår som självklart när ickearistokratiska källor behandlas. Så skrev till exempel författaren Tobias Smollett (1721-1777) under sin Italienresa:

I have seen in different parts of Italy, a number of raw boys, whom Britain seemed to have poured forth on purpose to bring her national character into contempt: ignorant, petulant, rash and profligate, without any knowledge or experience of their own, without any director to improve their understanding, or superintend their conduct. [...] but all of them talk familiarly of the arts, and return finished connoisseurs and coxcombs, to their own country.<sup>36</sup>

Mot denna mångbottnade bakgrund måste Pompeo Batonis porträtt av engelska resenärer läsas. Målningarnas skickligt sammansatta iscensättningar kan ses som kvintessensen av Umbachs definition av det klassicistiska citatet. För att exemplifiera detta och samtidigt peka på faktorer som knyter den här porträttstypen till en specifik social och nationell kontext, ska vi se närmare på porträttet av Peter Beckford (1740-1809).<sup>37</sup> Målningen beställdes i samband med Beckfords första resa till Rom på 1760-talet (*bild 2*). I tekniskt avseende är den här målningen ett utmärkt exempel på den välavvägda klassicism som producerades i Rom i konstnären Carlo Marattas (1625-1713) efterföljd och som kom att bli ett signum för den tveksamma och omdebatterade stilkategori »proto-neoklassicism».<sup>38</sup> Det är viktigt att understryka att tekniken i dessa eklektiska målningar spelade en viktig konsthistorisk roll. Den romerska 1700-talsklassicismens dialog med Rafaels, Guido Renis och Carlo Marattas konstnärsskap fungerade utmärkt på den öppna marknaden då högrenässansmåleri stod oerhört högt i kurs bland köpstarka resenärer och samlare. Att i sin samling införliva ett samtida verk där den formala och motiviska koden var en länk till 1500-talskonsten, var ett alltigenom accepterat arrangemang. Batonis virtuosa och receptiva behandling av den klassicistiska koden införlivade dessutom porträttet som konstnärlig artefakt i ett historiskt kontinuum.

*Landskapets betydelse: arkeologisk ödemark kontra Arkadien*

Låt oss titta närmare på det landskap som Beckford befinner sig i. I likhet med flera av Batonis porträtt av engelska resenärer är den topografiska placeringen av modellen höljd i dunkel. Interaktionen mellan modellen och en antik artefakt sker dock oftast i ett parklandskap, ibland ersatt av en vag museal iscensättning med associationer till Vatikanmuseerna.<sup>39</sup> I porträttet av Beckford är landskapet symmetriskt och klassiskt skildrat med ett balanserande träd till vänster och en öppning mot bildens bakgrund där betraktaren kan ana landskapets vidsträckthet. Modellens lutande pose mot det antika föremålet antyder att denne promenerat genom landskapet och tillfälligtvis stannat upp. En kort stund av respit och vandraren kommer att fortsätta sin färd. Landskapets karaktär är av föga vikt för den betraktare som söker någon likhet med Roms Campagna. Porträttet som visserligen är tillkommet i Rom och tänkt att minna om vistelsen där är dock helt inriktat på att fungera i ett engelskt sammanhang. Om landskapets karaktär mindre associerar till medelhavsvegetationen är det istället en elegant beskrivning av den landskapstradition som engelsmännen populariserade under 1700-talets andra hälft:

In a fine extensive garden or park, an Englishman expects to see a number of gloves and glades. Intermixed with an agreeable negligence, which seems to be the effect of nature and accident. He looks for shady walks encrusted with gravel; for open lawns covered with verdure as smooth as velvet, but much more lively and agreeable; for ponds, canals, basins, cascades, and running streams of water; for chumps of trees, woods and wilderness, cut into delightful alleys, perfumed with honeysuckle and sweetbriar, and resounding with the mingled melody of all the singing birds of heaven: he looks for of flowers in different parts to refresh the sense, and please the fancy; for arbours, grottos, hermitages, temples and alcoves, to shelter him from the sun, and afford him means of contemplation and repose; and he expects to find the hedges, groves and walks, and lawns kept with the utmost order and propriety. He who loves the beauties of simple nature, and the charms of neatness, will seek for them in vain amidst the groves of Italy.<sup>40</sup>

Smolletts lyriska beskrivning av den natur som engelsmännen förgäves sökte i Italien får en motvikt i följande rader: »The view of this country in its present situation cannot but produce emotions of pity and indignation in the mind of every person who retains any idea of its antient cultivation and fertility. It is nothing but a naked withered down, desolate and dreary, almost without inclosure, cornfield, hedge, tree, shrub, house, hut of habitation; exhibiting here and there the ruins of an antient castellum, tomb or temple, and in some places the remains of a Roman via.»<sup>41</sup>

Smolletts skildringar, som vid första anblicken kan tyckas vara motsägelsefulla, behandlar samma ideala landskap om också relaterat till olika geografiska platser. Det romerska landskapets utnyttjade mark kontrasterar mot beskrivningen av det vårdade engelska landskapet. Vad bilderna delar är närvaron av materiella föremål kopplade till

idén om ett antikt förflutet. Tempel, ruiner, eremitgrottor och antika vägar befolkar båda bilderna även om det i det första fallet handlar om nybyggda inslag i en noga genomtänkt miljö och i det andra beskrivs ett kargt och ofullständigt arkeologiskt landskap. Det arkadiska motiv som Smollett elaborerar med är ett exempel på litterära och visuella citat som kopplas till den visuella klassicistiska koden: det pastorala temat representerar ett ideal som den verkliga topografin inte förmådde tillfredsställa, men det existerade som en mental föreställning i den idealistiska landskapstraditionen representerad av Claude Lorrains och Nicolas Poussins konstnärskap. Den engelska parkens fulländning är istället ett exempel på ett återskapat, om också geografiskt avlägset Arkadien där exaktheten i beskrivningen motsvarades av ett underförstått ekonomiskt värde: dessa parker inte bara förutsatte stora ägor utan även ekonomiska medel för omgestaltningen av landskapet.<sup>42</sup>

På detta sätt knyter Batonis landskap an till den i resehandböckerna oundgängliga dikotomin främmande/familjär, som också kunde översättas till bildkonsten. Landskapets omisskännliga prägel väcker associationer till den brittiska landsbygden och den herrgårdskultur där föremål förvärvade under den italienska resan spelade en viktig roll.<sup>43</sup> Det är just i denna miljö som idén om Rom och de arkadiska associationerna iscensätts. Den engelska herrgårdskulturens komplexa historia implicerade tidigt en tydlig uppdelning mellan livsmönstret i staden och på landet. Livet på landet förknippades under 1700-talet med ett etiskt levnadsmönster vilket förstärktes av den ekonomiska och sociala rörligheten under detta århundrade.<sup>44</sup> Nyförvärvad egendom och ett nyförvärvat adelskap kunde förfinas genom resor och samlande, och det var sedan i herrgårdsmiljön detta manifesterades.

Beckfords fysiska attityd gentemot det antika föremålet i bilden är likaledes skickligt anpassad för att passa det stadium han befinner sig i som resenär: i rörelse, men också som främling i förhållande till en främmande kultur. Det antika föremålet representeras i det här fallet av en skulptur personifierande gudinnan Roma, stående på en piedestal med en relief föreställande den gråtande Dacia. Dessa två föremål utgjorde inte en enhet under antik tid utan förenades först under 1500-talets andra hälft av den dåvarande ägarfamiljen Cesi i Rom. År 1719 förvärvade påven Clemens XI gruppen och lät installera den på gården till Konservatorspalatset.<sup>45</sup> Efter det Kapitolska museets öppnande blev gruppen omåttligt populär, vilket också i viss mån förklarar Batonis frekventa användning av den i sina *Grand Tour*-porträtt. Samtidigt är gruppens motiv ett passande tema för just de brittiska resenärerna. I det ideala och imaginära landskap som Beckford befinner sig i, är han och skulpturen två tydliga och läsbara inslag liksom deras inbördes relation. Gudinnan Romas kult var under antik tid starkast i provinserna. Den utgjorde en viktig länk till den kejsrerliga kulten i Rom och hade en politiskt samlande roll. Gudinnans ikonografi var omisskännligt manlig och kulten riktades också till den

manliga sfären med associationer till kejsarens *virtus*.<sup>46</sup> Skulpturens placering ovanpå reliefen med den gråtande Dacia pekar på det komplicerade förhållandet mellan erövrare och erövrare. Dacia var en personifikation för det Germania som romarna lagt under sig. I porträttet av Beckford understryks således tematiken kring det som är främmande men också det som går att mästra och erövra. Modellens lutning mot skulpturen antyder att en eventuell kulturell assimilation redan har ägt rum. Det museala betraktandet är över, och gruppen (eller dess kopia?) har fått en annan funktion då den förts eller erövrats till en annan provins, långt borta från Rom: den engelska herrgårdskontexten. Pompeo Batonis kunskap om det sammanhang där dessa målningar skulle fungera ökade med största sannolikhet i takt med hans popularitet bland engelsmännen. Dessa exportprodukter som så skickligt illustrerade engelsmännen som kulturkonsumenter fick ingen motsvarighet i Rom. Porträttet som estetiskt och socialt föremål fyllde, som tidigare nämnts, en ringa roll i romarnas manifesteringsapparat. Förklaringarna till detta är många och komplexa. *Grand Tour*-porträttets formel byggde i hög grad på en manifestation av materiell appropriering. Att hänga på, vila sig emot eller sitta på välkända antika föremål indikerar kontroll över dessa. Denna kontroll handlar inte enbart om kunskap om en förlorad värld utan fungerar också i termer av ägande. Inom det romerska elitsystemet hade en faktisk eller fiktiv koppling till det antika Rom ett oöverträffat statusvärde.<sup>47</sup> Att samla antiker och att äga mark där arkeologiska fynd var legio gav statusförsäkran och en symbolisk kontroll över det förflutna. Under 1700-talet avyttrades dock stora delar av de romerska familjernas antiksamlingar och de kunde föras ut ur Rom.<sup>48</sup> Dessa stora försäljningar sammanföll med en ökad arkeologisk aktivitet mellan åren 1764-1798, vilket medförde att flera fynd direkt kunde bjudas ut till försäljning utan att först ingå i en samling.<sup>49</sup> Den romerska ekonomin tog fart. Utländska köpare stärkte sin status genom att köpa antiker av en försvagad romersk elitkultur. Att antika föremål inte förekommer i porträtt av den romerska adeln är därmed inte särskilt märkligt eftersom dessa föremål utgjorde en laddad del av denna sociala grupps legitimeringskultur. Det är också troligt att porträtttypen som sådan förbands med resenärernas perifera relation till Rom och att man därför ville undvika den. Under 1700-talet är det också påtagligt hur den romerska adeln undviker visuella manifestationer med antika associationer som också anknyter till samtiden. I dekorativa cykler eller i tillfällighetsdiktningen poängteras ständigt ett ohistoriskt förhållningssätt som befinner sig i fullständig motsats till *Grand Tour* porträttets skickligt ambivalenta spel mellan det förflutna och det samtida.

Idén om den antika kulturen utgjorde under tidigmodern tid en egen diskurs som i sin tur förändrades och tillämpades efter olika behov. Att betrakta denna diskurs som homogen eller likriktad vore oklokt. Den klassicistiska kodens föränderlighet byggde på djup kunskap. Samtidigt kunde experimenterandet med denna kod inte enbart fungera

som ett renodlat konstnärligt problem inom akademier eller intellektuella fora. Dess läsbarhet på vitt skilda sociala fält inom den europeiska elitkulturen visade hur antiken på olika sätt kunde hjälpa till att föra upp sociala teman till en kommunicerbar nivå. Jean-Marc Nattiers och Pompeo Batonis porträtt som behandlats i denna artikel utgör exempel på hur klassicismen kunde utnyttjas på olika sätt och för olika aktörsgrupper inom skilda områden i Europa. Assimilationen till en antik gudomlighet kunde i det första fallet understryka inte bara social rang utan också de ramar som anständiga kvinnor inom eliten hade att förhålla sig till i 1700-talets Frankrike. I Grand Tour-porträttet av Peter Beckford var en sådan typ av assimilation omöjlig eftersom den förutsatte ett upphävande av tid och rum. I porträttet av Beckford var tidsaspekten visserligen central, men detta för att markera separationen mellan samtiden och det förflutna. Det antika inslaget hade en underordnad betydelse i förhållande till modellen. Modellen manövrerar det kunskaps- och civilisationsinnehåll som den antika skulpturen står för och som också är det ideala resultatet av den situation som modellen befinner sig i: initiationsresan. Två olika behov av social manifestation ligger således till grund för en läsbarhet av dessa porträttstyper och detta, skulle jag vilja påstå, bidrog med största sannolikhet till deras popularitet.

Porträttets bärkraft som socialt tecken var starkt i 1700-talets Europa, men som visats här ingalunda allenarådande. I den klassiska världens centrum, Rom, spelade porträttet en underordnad roll för det ledande skiktet, som heller inte visade något behov av att visualisera en direkt koppling mellan sig själva och den antika kulturen. Den »nya» mytologin erbjöd således ett rikt spektrum av valmöjligheter ifråga om hur social identitet kunde markeras, befästas eller initieras. Den inskränkte sig inte till porträttkonstens visualiseringsmöjligheter men blev påfallande stark i de sammanhang där porträttet erkändes som ett verkningsfullt medium på det sociala fältet i 1700-talets Europa.

- 1 Jane Austen, *Pride and Prejudice* (Oxford Classics 1990), s. 220.
- 2 John Moore, *A View of Society and Manners in Italy with Anecdotes relating to some eminent characters*, London 1781, vol. II, s. 71.
- 3 Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth Century England*, New Haven & London 1993, s.1.
- 4 Chloe Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel writing and Imaginative Geography* Manchester 1999, s. 20.
- 5 Citat från Alistair Laing, *In Trust for the Nation. Paintings from National Trust Houses*, National Gallery, London 1995, s.17.
- 6 Cristina de Benedictis, *Storia del Collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Florens 1998, 97-98.
- 7 Ibid. s. 105.
- 8 Patricia Waddy, *Roman Seventeenth-Century Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York 1990, passim.
- 9 Enzo Borsellino, *Musei e Collezioni a Roma nel XVIII secolo*, Roma 1996, passim.
- 10 Citerat från Laing 1995, s. 117.
- 11 Julius Schlosser, *La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, red. Otto Kurz. Florens 1964, s. 465 ff.
- 12 Joanna Woodall, 'Introduction, facing the subject', *Portraiture. Facing the Subject*, red. Joanna Woodall, Manchester 1997, 3-4.
- 13 Peter Burke 1998, s. 250.
- 14 Maiken Umbach, »Classicism, Enlightenment and the 'Other'», *Art History*, 25/3, 2002.
- 15 Umbach 2002, s. 336.
- 16 Se till exempel Peter Burke, 'The Demise of Royal Mythologies', *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. Allan Ellenius, Oxford 1998, s. 251.
- 17 Umbach 2002, s. 333.
- 18 Roland Barthes, »Myth today», *Mythologies* (1957), London 1993, s. 109-159.
- 19 Sabrina Norlander, *Claiming Rome. Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*, diss., Uppsala 2003, s. II
- 20 Kathleen Nicholson, »The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture», *Portraiture: Facing the Subject*, (red. Joanna Woodall), Manchester and New York, 1997, s. 52-72.
- 21 Nicholson 1997, s. 57.
- 22 Elise Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the Femme Savante*, Berkeley-Los Angeles-London 2000, s. 50-79.
- 23 Om Madame Du Barrys misslyckade försök att ställa ut ett elaborerat porträtt av sig själv på Salongen 1771 se Thomas Crow, *Painting and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London 1985, s. 175-177.
- 24 Robert Graves, *The Greek Myths* (1955), London 1992, s. 50-52; 115-118.
- 25 Jean Seznec och Jean Adhémar, *Diderot, Salons*, vol. I, Oxford 1975, s. 206.

- 26 Norlander 2003, s. 47.
- 27 Maria Antonietta Visceglia, *La Città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rom 2002, passim.
- 28 Norlander 2003, s. 171-247.
- 29 Philip Ayres, *Classical Culture and the idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997, passim.
- 30 Om Pompeo Batoni se Anthony M. Clark & Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, New York 1985.
- 31 Neil McKendrick, John Brewer och John Harold Plumb, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, London 1983, s. 20-27.
- 32 Jeremy Black, *The Grand Tour*, 1996, s. 266; Clare Hornsby, »Introduction, or why travel?», *The Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, (The British School at Rome), London 1998, s. 1-25.
- 33 Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1850*, Oxford 1997, s. 107; Black 1992, s. 288.
- 34 Black 1992, s. 298.
- 35 Black 1992, s. 266.
- 36 Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, red. Frank Felsenstein, Oxford 1979, s.252.
- 37 Clark and Bowron 1985, katalognr. 296.
- 38 Liliana Barroero och Stefano Susinno, 'Roma Arcadica capitale universale delle arti del disegno', *Studi di Storia dell'Arte*, 10, Todi 1999, passim.
- 39 Ett exempel utgörs av Batonis porträtt av Thomas Dundas målat 1764. Clark and Bowron 1985, katalognr. 278.
- 40 Smollett (1979), s. 263-264.
- 41 Smollett (1979), s. 245-246.
- 42 Om förhållandet mellan landskapsskildring och ekonomisk makt se WJT Mitchell, »Imperial landscape», *Landscape and Power*, red. WJT Mitchell, Chicago och London 1994, s. 2.
- 43 Mark Girouard, *Life in the English Country House. A Social and Architectural History*, New Haven and London 1978, passim.
- 44 Virginia C Kenny, *The Country House Ethos in English Literature 1688-1750. Themes of personal retreat and national expansion*, Brighton 1984, s. 2-6.
- 45 Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven & London 1981, katalognr. 28.
- 46 Tomasz Mikocki, Sub Specie Dea. *Les Impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologiques*, *Rivista di Archeologia*, Supplementi, 14, Rom 1995, s.II0-III.
- 47 Maura Piccialuti, *L'Immortalità dei Beni. Fedecommissi e primogeniture a Roma nei secoli XVII e XVIII*, *Ius Nostrum*, Istituto di Storia del diritto italiano, Università degli Studi di Roma »La Sapienza», Rom 1999, s. 14-27 och 228-231.
- 48 Carlo M. Travaglini, »Economia e Finanza», *Roma moderna*, red. Giorgio Ciucci, Rom 2002, s. 79-114.
- 49 Carlo Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità a Roma sotto il Pontificato di Pio VI*, Rom 1958, passim.