

Att avbilda passionerna

Martin
Olin

FÖR 1700-TALET'S KONSTNÄRER var gestaltandet av *passionerna* av centralt intresse. I Encyklopedien har uppslagsordet *passions* ett avsnitt med under-rubriken *peinture*. Där framgår att den mänskliga maskinen – *notre machine* – är så beskaffad, »att när själen är angripen av en passion, så tar kroppen intryck; det är sålunda konstnärens uppgift att med orörliga figurer återge detta intryck och att genom avbildningen karakterisera själens passioner och skillnaderna dem emellan».¹ Sedan följer en genomgång av de ansiktsuttryck som genereras av olika känslolägen som glädje, skam, förälskelse, medlidande, sorg, rädsla, förakt och avund. För förakt och hån, till exempel, gäller att »överläppen dras upp på ena sidan och låter tänderna synas, medan den på andra sidan gör en liten rörelse som för att le; näsan rynkas på den sida som läppen dras upp, mungipan dras tillbaka; ögat på samma sida är nästan stängt medan det andra är öppet på normalt vis, men båda pupillerna är riktade nedåt, som när man tittar uppifrån och ner».²

Det var ingen slump att passionerna, de förknippade ansiktsuttrycken och konstnärens möda att skildra dessa fick en utförlig redogörelse. Här fanns en akademisk tradition att falla tillbaka på. Charles Le Brun, Ludvig XIV:s *premier peintre* och en av nyckelfigurerna i kungens konstpolitik, föreläste 1668 över ämnet inför konstakademien i Paris.³ En postum version av föreläsningens manuskript, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, eller *Traité de la passion*, trycktes 1698 tillsammans med gravyrer baserade på de teckningar med vilka Le Brun hade illustrerat sin föreläsning. Under 1700-talet utkom texten flera gånger i ett slags kompendieform som fick stor spridning. Tron på auktoriteter härskade vid konstakademierna, och när studenterna för första gången prövade ett

historiskt eller mytologiskt ämne erbjöd Le Bruns exempelfall ett välkommet stöd.

Denna artikel, liksom Le Bruns *Conférence sur l'expression*, behandlar huvudsakligen föränderliga ansiktsuttryck. Läran om hur man av dessa kan avläsa någons tillfälliga känslor kallas ibland pathonomik.⁴ Fysionomiken, läran om hur man av en människas utseende kan få kännedom om hennes karaktär, har en egen historia, men det finns naturligtvis beröringspunkter. Giovanni Battista Della Portas *De Humana Physiognomia* utgavs i Neapel 1586 och fick stort genomslag, inte minst genom de suggestiva illustrationerna av örnmannen, fårmannen, hundmannen och andra, där en fysisk likhet mellan djur och människa leder till slutsatser om gemensamma karaktärsdrag.⁵ Le Brun intresserade sig också för fysionomik och utförde teckningar som påminner om illustrationerna i Della Porta (som kom i franska översättningar 1655 och 1665) men någon motsvarande teoretisk text finns inte bevarad.⁶

När Le Brun under 1660-talet först utvecklade sitt system för att avbilda tillfälliga ansiktsuttryck var han påverkad av aktuell forskning. Studiet av passionerna hade kring 1650 varit ett litterärt, filosofiskt och vetenskapligt modeämne, och många hade deltagit i diskussionen. Ett tungt inlägg var Descartes *Les Passions de l'âme* som utkom 1649. Filosofen diskuterar passionernas ovedersägliga yttre effekter i anletsdrag och blickar men konstaterar svårigheten att beskriva dem, »eftersom varje [blick] består av flera förändringar i ögats form och rörelse, vilka är så små och enskilda att ingen av dem kan uppfattas var och en för sig, även om det som resulterar av deras sammansättning är mycket lätt att lägga märke till. Man kan nästan säga detsamma om de ansiktsrörelser som också ackompanjerar passionerna».⁷ Descartes nämner också det faktum att det till en viss gräns går att bestämma sitt eget ansiktsuttryck, att låta det återspegla en annan passion än den man för tillfället upplever. Den som vill dölja sin känsla kan genom att intensivt föreställa sig en motsats hindra att ansiktsuttrycket förråder den äkta passionen.⁸

Vikten av att förstå sig, *dissimuler*, betonades starkt 1600-talets manualer i levnadskonst och höviskt uppträdande. Lidelserna är en del av vår natur, men de får inte synas. »Att inte kunna förstå sig är att inte kunna leva» säger drottning i Christina i en av stoicismen färgad maxim.⁹ Tanken kan kopplas till begreppet *dissimulatio* inom retoriken vilket avser

användandet av ironi som hjälpmedel i en polemisk dialog. Genom att inta en falsk ståndpunkt är det lättare att snärja sin motståndare med försåtliga argument. Symbolen för *dissimulatio* i emblemböcker och politisk litteratur var ansiktsmasken. Det är i ansiktet känslor och reaktioner går att avläsa och därmed avslöja, och att ha herraväldet över sitt eget ansikte är därför första steget i konsten att dölja sina tankar.

Charles Le Bruns teori byggde till viss del på Descartes uppfattning om passionerna som den uttrycks i *Les Passions de l'âme*, även om han i ett tidigt skede också var påverkad av läkaren Marin Cureau de La Chambres bok *Caractères des Passions*, publicerad 1640.¹⁰ Le Brun tog fasta på Descartes idé att passionernas främsta säte i kroppen var tallkottskörteln.¹¹ Genom körtelns närhet till ansiktet följer, antog konstnären, att passionerna tydligast avspeglas där. Framförallt var ögonbrynen, belägna allra närmast själens organ, tydliga indikatorer på olika känslolägen.¹² Genom att avläsa hur ögonbrynen, munnen och andra delar av ansikten avlägsnade sig från respektive närmade sig tallkottskörteln kunde Le Brun konstruera ett schema inom vilket alla passioner, indelade i enkla och komplexa, kunde kopplas till bestämda ansiktsuttryck som han fixerade i sina teckningar

Le Brun skapade sitt system i ett pedagogiskt sammanhang. Hans ambition var att tillhandahålla ett instrument med hjälp av vilket unga konstnärer skulle förmå att utföra högklassiga konstverk med värdiga ämnen från Bibeln, historien eller den grekisk-romerska mytologin. Detta innebar för Le Brun att resultatet närmade sig Nicolas Poussins konst. Fransmannen Poussin hade i Rom under 1630-talet slagit igenom med en lärd klassisk stil inom måleriet. *Le peintre philosophe*, som han ibland kallades, var förtrogen med den senaste arkeologiska och antikvariska forskningen och umgicks med filosofer och poeter. Studier av sarkofagreliefer och andra romerska friskompositioner var utgångspunkter i hans måleri. Vid 1600-talets mitt hyllades Poussin inte bara som hjälten i det klassiska lägret på den romerska konstscenen, utan också som sitt hemlands obesträtt främste konstnär. Le Bruns beundran för honom var gränslös. Idealet var fastställt; nu gällde det att leda den unga generationen på rätt väg.

Poussins målning *Sista smörjelsen* i serien med de sju sakramenten, utförd 1644 (National Gallery of Scotland), är ett gott exempel på

konstnärens klassiska stil. Scenen utspelar sig i ett kalt rum med enstaka möbler, textilier och föremål av antikt snitt. De sörjande grupperar sig rytmiskt i en frisliknande komposition som är parallell med bildytan. Liknande dödsbäddsmotiv återfinns i klassisk romersk konst. Hushållets medlemmar uppvisar olika – och för sin ställning passande – grader och former av sorg vid familjeöverhuvudets död: otröstlig förtvivlan, ångest, förtröstan på Gud, fattning i en svår stund, medlidande, diskret praktisk aktivitet. Det är i detta sammanhang som Le Bruns lathund blir användbar. En konstnär som har gett sig i kast med en liknande dödsbäddsscen behöver inte genomföra tidskrävande och dyrbara studier av levande modeller för att differentiera de sörjandes ansiktsuttryck: istället kan han på ett praktiskt sätt utgå från det med akademiens rekommendationer upprättade schemat.

Just dödsbäddsscenen skulle bli ett frekvent motiv i historiemåleri-
et vid 1700-talets mitt. Kända exempel är Gavin Hamiltons *Andromake
begråter Hektors lik* och Heinrich Fügers *Germanicus död*, målningar för vilka
Poussins konst har spelat stor roll. Robert Rosenblum menar att 1700-
talets dödsbäddsscener troligen går att räkna i tusental och tolkar förkär-
leken för temat som en nyklassisk reaktion på föregående konstnärsgene-
rations hedonistiska motivvärld, »ett slags antirokoko-katarsis genom en
stor och ädel hjältes död, eller en borgerlig familjefars frånfalle». ¹³ Det
sistnämnda syftar på den Rousseau-påverkade Jean-Baptiste Greuzes
grepp att plantera de stora passionerna i borgerliga och folkliga miljöer.
Greuzes kända målning från 1778 kallad *Le Fils puni* (Musée du Louvre)
föreställer den förlorade sonen som ångerköpt återvänder till faderns
dödsbädd bara för att finna att möjligheten till försoning är förbi. Kläder,
möbler och rekvisita är nu moderna, i princip vad som skulle kunna fin-
nas i hemmet hos en medlem av Frankrikes tredje stånd, men komposi-
tionen ansluter fortfarande till Poussin och – i mindre mån – till klassiska
modeller. Greuze riktade sig till en ny medelklass med ett uppbyggligt tema
som han hoppades skulle beröra djupare när betraktaren kände igen sin egen
samtid och socialgrupp. I sin grundläggande didaktiska ambition skilde sig
dock inte *Le Fils puni* från vare sig äldre eller samtida verk med klassiska
ämnen: det seriösa historiemåleriets syfte var och förblev att moralisera
genom att visa resultatet av mänskliga handlingar, dess metod att demonstre-
ra de mänskliga känslornas djup och variation i extrema situationer.

Om den *teoretiska* grunden för Le Bruns system vann få anhängare, så fick den *preskriptiva* aspekten av det, som redan nämnts, ett omedelbart och långvarigt genomslag. Flera upplagor av texten utgavs, och gravyrerna av ansiktsdrag som återspeglade en rad exempelpassioner trycktes ett antal gånger och i olika versioner under 1700-talet. Systemet utsattes för omfattande kritik och förlöjligades ofta, men förblev inflytelserikt i brist på något lika användbart. Eftersom den akademiska konstundervisningen syftade till att studenterna skulle lära sig att komponera historiska scener där passionerna avbildades på ett acceptabelt sätt var det inte mycket annat att göra för akademieleverna än att skaffa den kompetens som Le Bruns system erbjöd. Hans ansikten, använda med omdöme och måtta, innebar i bästa fall en genväg till framgång i akademiernas pristävlingar, och goda placeringar i dem kunde vara avgörande för karriären.

Ur kritikernas perspektiv medförde metoden att studenterna försummade känslouttryckens naturliga förekomst och att den därför var skadlig. Istället för att kopiera Le Bruns konventionella ansikten borde de teckna efter levande modeller. Den aristokratiske antikvarien, konstsamlaren och amatörgrafikern Comte de Caylus var en framträdande gestalt i det franska konstlivet. Han oroades av de unga konstnärernas oförmåga att återge naturliga ansiktsuttryck och tog 1759 initiativet till en årlig pris-tävling för akademieleverna i att teckna ett »expressivt» modellhuvud.¹⁴ Formerna för Prix Caylus blev föremål för omfattande diskussion. Modellen skulle helst vara en ung vacker kvinna med högtstående moral. En av konstakademiens professorer bestämde hennes ställning och ansiktsuttryck (*expression*). Modellen skulle inte bära moderna kläder utan vara iförd någon form av klassisk drapering, eventuellt kompletterad med en lagerkrans, girland eller hjälm. Det var viktigt att nacken var synlig för att tillåta konstnärerna att studera övergången mellan huvud och hals. På Caylus förslag valde professorn ett klassiskt ämne för att motivera modellens ansiktsuttryck och den passion det förmedlade. Den litterära källan lästes upp för studenterna. Första året var textstället Didos första möte med Æneas och den därtill kopplade passionen Förundran blandad med Glädje.

Det visade sig, som förutsett, vara svårt att hitta lämpliga modeller med god vandel. Någon föreslog att de tävlande skulle ordna sina egna modeller, kanske bland sina familjemedlemmar. I augusti 1777 beslöt

konstakademien att ämnet för Prix Caylus skulle kungöras en vecka i förväg. Tanken var att ge de tävlande möjlighet att utföra förstudier av sig själva i spegeln eller av modeller i sin omgivning, men det troliga resultatet blev att konstnärerna tvärtemot instiftarens intentioner började med att konsultera tillgängliga handböcker – som Le Bruns. Så småningom började man skicka de vinnande bidragen på turné till konstskolor ute i landet, och i École des Beaux-Arts i Paris öppnades en »Salle Caylus» där de bästa teckningarna ställdes ut. Jennifer Montagu konstaterar att den tävling som avsåg att ersätta imitationen av förlagor och äldre mästare med naturstudium »ironiskt nog blev ett instrument för studenter att lära sig måla ansiktsuttryck genom att imitera andra studenters arbeten».¹⁵

När vi uppfattar ansiktsuttryck rör det sig ofta om en rörelse i ansiktet. En avbildning av ett delmoment kan lätt bara se ut som en grimas, och det är inte lätt att studera levande modeller utan moderna hjälpmedel som kamera. Det var en av anledningarna till framgången med Le Bruns system. Men det fanns en annan orsak som påtalas av Montagu: »många konstnärer har aldrig sett en man i dödsångest, ändå krävdes av 1600-talets målare att de skulle framställa inte bara ämnen som fältslag utan också religiösa scener, och det var inte ofta man mötte helgon i extas på Paris gator; inte heller hade den mest erfarne konstnär bevittnat ett helgons död där dödsångesten blandas med martyrskapets triumfatoriska glädje».¹⁶

Hur ska man kunna avbilda något man inte har sett, och som förmodligen inte går att se? Här kommer historiemåleriets teori och praktik i konflikt. Encyklopediens artikel om passionerna tar faktiskt upp problemet: »Men hur», undrar artikelförfattaren, »ska man kunna göra observationer av passionernas uttryck i till exempel en huvudstad, där alla människor är överens om att inte låta dem märkas? Var finner vi ibland oss idag män som inte bara är rasande, utan låter raseriet komma till absolut fritt uttryck i sina rörelser, gester och ansiktsdrag?».¹⁷ (I originalet används frasen att raseriet tillåts »måla sig».) Denna civilisationskritik låter oss ana en del av historiemåleriets särställning i 1700-talets konstkritik. I salongerna och i porträttkonsten härskade *dissimulatio*: ingen lät sitt ansikte röja den äkta känslan. I de antika scenerna kunde konstnären framställa passionerna renare, starkare och helt utan den förställning som det moderna samhället krävde. Antiken var den högre luft där

passionerna fick uttryckas förbehållslöst, som destillat: ädlaste fosterlandskärlek, hängiven trohet, tillbedjande beundran, svartaste hat, glödande hämndbegär, måttlöst raseri.

Genrehierarkin blir begriplig, kanske nödvändig, när man gör avbildandet av passionerna till en central del av konstbegreppet. Den estetiska purism som dominerade 1900-talets konstsyn har, med sin starka betoning av formella kvaliteter, lagt hinder i vägen för förståelsen av 1600- och 1700-talens måleri på dess egna villkor. Den »akademiska» bildkonstens strävan att skapa något som var jämförbart med den klassiska epiken eller det seriösa dramat var en djupt allvarlig ambition grundad i den humanistiska tanken att framställningen av mänskliga handlingar och känslor är vår kulturs ädlaste syfte. Man var inte heller blind. På samma sätt som Boileau visste att »en perfekt sonett var värd ett långt epos», fann 1600- och 1700-talens kritiker det självklart, som Jacques Thuillier formulerar det, att »ett litet landskap av Tizian överskuggar den största altartavla av en klåpare». »Men», fortsätter Thuillier, »man ansåg samtidigt att den främsta sonetten i världen inte skulle kunna mäta sig med *Andromaque* eller *Phèdre*, och att Tizians vackraste landskapsmålning förbleknar bredvid Yttersta domen i Sixtinska kapellet eller Barberiniplafonden».¹⁸

Det är kanske en smula ironiskt att det var just antikbeundran som blev slutet för Le Bruns system. För Winckelmann innebar alla former av expressivitet ett kompromissande med den upphöjt rena och uttryckslösa skönhet som för honom var antikens sanna väsen.¹⁹ Ett skönt ansikte är som skönast i vila. För Canova och Thorvaldsen och de andra nyklassiska konstnärerna i Winckelmanns efterföljd fanns ingen anledning att dröja vid problemet. När de behövde avbilda passionerna valde de andra vägar än dem Le Brun hade vandrat.

1 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-1765 (faksimilutgåva Stuttgart-Bad Cannstatt 1966-1967), uppslagsordet »Passion», s. 150: »Telle est la structure de notre machine, que quand l'ame est affectée d'une passion, le corps en partage l'impression; c'est donc à l'artiste à exprimer par des figures inanimées cette impression, & à caractériser dans l'imitation les passions de l'ame & leurs différences.»

2 Ibid.: »Dans le mépris & la dérision, la levre supérieure se relève d'un côté, & laisse paroître les dents, tandis que de l'autre côté elle fait un petit mouvement comme pour sourire, le nez se fronce du même côté que la levre s'est élevée, le coin de la bouche recule; l'œil du même côté est presque fermé, tandis que l'autre est ouvert à l'ordinaire; mais les deux prunelles sont abaissées, come lorsqu'on regarde du haut en bas.»

3 Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven & London 1994, innehåller en utförlig bakgrund till och analys av Le Brun's föreläsning och därtill relaterat bildmaterial, främst Le Brun's teckningar i Louvren som har utgjort grunden för senare grafiskt reproducerade illustrationer. Jag lutar mig tungt mot Montagu's bok i en stor del av denna artikel. För nyare forskning om en samtida invändning mot Le Brun, se Julia K. Dabbs, »Characterising the Passions: Michel Anguier's Challenge to Le Brun's Theory of Expression», i *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, 2002, s. 273-282.

4 Montagu 1994, s. 1.

5 Under 1700-talet fick fysionomiken ny aktualitet, bland annat genom Johann Caspar Lavaters *Physionomische Fragmente* (1775-78). Ett närliggande fenomen är karikatyren som också utvecklades under 1700-talet, i Sverige bl.a. av Carl August Ehrensvärd och hans krets. Se härom Sten Åke Nilsson, *1700-talets ansikte. Carl August Ehrensvärd*, Stockholm 1996, s. 85-109.

6 Montagu 1994, s. 19. För översättningar av *De Humana Physiognomia*, se Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations*, Cambridge, Mass., 1989 (1957), s. 12.

7 René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Éditions mille et une nuits, Paris 1996, art. 113: »Mais encore qu'on aperçoive aisément ces actions des yeux et qu'on sache ce qu'elles signifient, il n'est pas aisé pour cela de les décrire, à cause que chacune est composé de plusieurs changements qui arrivent au mouvement et en la figure de l'œil, lesquelles sont si particulières et si petites, que chacune d'elles ne peut être aperçue séparément, bien que ce qui résulte de leur conjonction soit fort aisé à remarquer. On peut dire quasi le même des actions du visage qui accompagnent aussi les passions.»

8 Ibid. Karin Johansson lyfte fram denna viktiga aspekt i samband med min presentation under *Känslans dagar* 12 september 2003.

9 »Ne savoir dissimuler, c'est ne savoir pas vivre», citerat efter Sven Stolpe, *Från stoicism till mystik. Studier i drottning Kristinas maximer*, Stockholm 1959, s. 119. Maximen utvecklar en äldre formulering som Ludvig XI lär ha sagt var det enda latin hans son behövde känna till: *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* (se W. Lee Ustick, »Changing Ideals in Seventeenth-Century England», i *Modern Philology*, vol. 30, 1932-33, s. 161). En kortfattad diskussion av dissimulatio-begreppets betydelse för porträttkonsten finns i min avhandling *Det karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet*, Stockholm 2000, s. 35-37.

10 Madeleine Pinault, »L'Expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVIIe siècle», i Bernard Yon (red.), *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Âge classique*, Actes du Colloque international Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, s. 315-331.

11 Descartes 1996, t.ex. art. 31, 32.

12 För detta och följande resonemang, se Montagu 1994, s. 16-19.

13 Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey, 1989 (1967), s. 28-39: »a kind of anti-Rococo catharsis, whether through the passing of a great and noble hero or simply a bourgeois father.»

14 Redogörelsen för Prix Caylus bygger på

Montagu 1994, s. 95-96.

15 Montagu 1994, s. 96: »So, ironically, the prize which was intended to replace the imitation of established masters with the study of nature became the means whereby the students would learn to paint expressions by imitating the works of other students.»

16 Montagu 1994, s. 6-7: »Fleeting expressions are not easy to grasp without the aid of a camera, and many artists will never have witnessed a man in his death-agony; yet the painter of the seventeenth century was frequently required to represent not only such subjects as battles but also religious images, and saints in ecstasy were not frequently encountered on the streets of Paris, nor would even the most experienced of painters have witnessed the death of a saint, in which the agony of death is mixed with the triumphant joy of martyrdom.»

17 »Passion», s. 151: »Mais comment faire des observations sur l'expression des passions dans une capitale, par exemple, où tous les hommes conviennent de paroître n'en ressentir aucune? Où trouver parmi nous aujourd'hui, non pas des hommes coleres, mais des hommes qui permettent à la colere de se peindre d'une façon absolument libre dans leurs attitudes, dans leurs gestes, dans leurs mouvemens, & dans leurs traits?». Detta avsnitt står ordagrant att läsa hos Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760, s. 132. Författaren till Encyklopediens artikel refererar till Le Brun och Watelet som auktoriteterna på ämnet.

18 Jacques Thuillier i förordet till Antoine Schnapper, »Le portrait à l'Académie au temps de Louis XIV,» i *XVIIe Siècle*, 35, nr 1 (Janvier/Mars 1983), s. 97: »Le XVIIe siècle n'était pas aveugle. . . . On n'ignorait pas qu' 'un sonnet sans défaut vaut seul un long poème' [Boileau, *L'Art Poétique*, II, 94] et qu'un petit paysage du Titien l'emporte sur le plus grand retable d'un barbouilleur. Mais l'on pensait aussi que le meilleur sonnet du monde ne saurait balancer *Andromaque* ou *Phèdre*, que le plus beau paysage du Titien pâlit devant le *Jugement dernier* de la Sixtine ou le *Plafond Barberini*. Hiérarchie du goût et hiérarchie des genres sont deux choses distinctes et complémentaires, et le simple bon sens interdit qu'on les mêle».

19 Montagu 1994, s. 97.