

- Demonstration av ett skiascope, ur Benjamin Ives Gilmans, *Museum Ideals of Purpose and Methods*, Cambridge 1918, s. 238.
- Demonstration of a skiascope, from Benjamin Ives Gilman's, *Museum Ideals of Purpose and Methods*, Cambridge 1918, p. 238.

Skiascope

Gränslöst
Unbounded

Vad har Alexander Roslins societetsporträtt och Tobias Bernstrups fotografiska själviscensättningar i lack och pumps gemensamt? I slutet av 1700-talet drogs nya gränser upp kring könsidentitet, konstnärsrollen, synen på naturen och västerlandets förhållande till Kina. I vår tid ifrågasätts och överskrids dessa gränser på nytt, vilket öppnar för nya perspektiv på konst, mode och konsthantverk från 1700-talet. Omvänt kan 1700-talets konst säga något om vår tid.

What do Alexander Roslin's high-society portraits and Tobias Bernstrup's photographic self-stagings in lacquer and pumps have in common? At the end of the eighteenth century, new boundaries were drawn regarding gender identity, the way of seeing nature, and the relationship between the West and China. In our times, those boundaries are questioned and transcended anew, which opens up for new perspectives on art, fashion, and handicraft of the eighteenth century. Conversely, eighteenth-century art may tell us something about our times.

ISBN 978-91-87968-96-9

Skiascope

Gränslöst
1700-tal speglat i nuet

REDAKTÖR / EDITOR
KRISTOFER ARVIDSSON

8

GRÄNSLÖST
UNBOUNDED

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

Skiascope

Gränslöst
The Eighteenth Century
Mirrored by the Present

8

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

DETTA ÄR DET ÅTTONDE NUMRET AV
GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE SKIASCOPE

Namnet är hämtat från ett instrument som den inflytelserike museimannen Benjamin Ives Gilman utvecklade i början av 1900-talet för att ge betraktaren möjlighet att fokusera på konsten i de, enligt upphovsmannen, ofta alltför stora och tätt hängda museisalarna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel L. Romdahl.

Skiaskopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hängningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Ändå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblem: den museitrottethet som infinner sig redan efter ett par salar. Redan vid sekelskifftet stod det klart att museernas själva essens – att samla och ställa ut – hotade att göra dem alltför omfattande och omöjliga för besökarna att ta till sig. Sovring blir med tiden lika viktigt som samlande.

Denna skriftseries ledstjärna är just fokusering. Liksom Gilmans instrument vill vi bidra till att rama in, lyfta fram och intensivt studera frågor som vi ser som betydelsefulla. Det kan vara enskilda verk, konstnärskap eller tidsperioder.

THIS IS THE EIGHT ISSUE OF SKIASCOPE
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Gothenburg Museum of Art owns one, probably bought by Axel L. Romdahl.

The skiascope was never much of a success. Obsolescence was certain once the idea gained ground in the inter-war period that galleries should be more sparsely hung. Still, many today will recognize what Gilman saw as a fundamental problem: the museum fatigue that sets in after only a couple of rooms. Even in his day it was clear that the museums' identity – their mission to collect and exhibit – threatened to make them too comprehensive, and overwhelming for visitors. In time, selection would become almost as important as collection.

Like Gilman's device, the guiding principle of *Skiascope* is focus. We will bring select topics to public attention and study each issue in depth, be it a single work of art, an artist's oeuvre, or an entire period.



FIG. 1



Jean-Baptiste Gautier Dagoty, fransk 1740–1786,
Grevinna av Provence, olja på duk, 89 x 71,5 cm,
Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av
Kristina Nilsson 1922, GKM 0791.

Jean-Baptiste Gautier Dagoty, French 1740–1786,
Grevinna av Provence, oil on canvas, 89 x 71.5 cm,
Gothenburg Museum of Art, Kristina Nilsson bequest
1922, GKM 0791.

FIG. 2



John Theodore Heins d.ä., tysk-engelsk 1697–1756,
Damporträtt, 1752, olja på duk, 76 x 63,5 cm,
Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av
Kristina Nilsson 1922, GKM 0788.

John Theodore Heins the Elder, German-English 1697–
1756, *Portrait of a Lady*, 1752, oil on canvas, 76 x 63.5 cm,
Gothenburg Museum of Art, Kristina Nilsson bequest
1922, GKM 0788.



Nicolas De Largillière, fransk 1656–1746, *Stina Lillie*, 1713, olja på duk, 80 x 64 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Knut J:son Mark 1929, GKM 0890.

Nicolas De Largillière, French 1656–1746, *Stina Lillie*, 1713, oil on canvas, 80 x 64 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Knut J:son Mark 1929, GKM 0890.

I de högre stånden hade porträtt en funktion att visa upp status inom givna ramar, med avseende på vad som var föreskrivet för den samhällsklass och det kön man tillhörde. Porträtt användes också på äktenskapsmarknaden. Målare excellerade i att återge dyra material men porträtten ger emellanåt också utrymme för det personliga och psykologiska, som i Per Kraffts damporträtt.



Pär Krafft d.ä., svensk 1724–1793, *Damporträtt*, 1768, olja på duk, 44 x 34 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Werner Lundqvist 1920, WL 59.

Pär Krafft the Elder, Swedish 1724–1793, *Portrait of a Lady*, 1768, oil on canvas, 44 x 34 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Werner Lundqvist 1920, WL 59.

In the upper classes, portraits functioned to manifest status within predetermined parameters with respect to what was mandated for the social class and the sex in question. Portraits were also used on the marriage market. Painters excelled in reproducing expensive materials but the portraits occasionally also give room for the personal and the psychological, as in Per Krafft's portrait of a lady.

FIG. 5



Carl Gustaf Pilo, svensk 1711/1714–1793, *Drottning Sofia Magdalena*, 1766, 92 x 70 cm, Nationalmuseum, Stockholm, överförd från Gripsholm 1865, NM 1005, foto: Nationalmuseum.

Carl Gustaf Pilo, Swedish 1711/1714–1793, *Sofia Magdalena, Queen of Sweden*, 1766, 92 x 70 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Gripsholm 1865, NM 1005, photo: Nationalmuseum.

Kungligheter använde porträtt i den politiska propagandan för att ge legitimitet åt sin makt. Med anspelning på antika myter lyftes dygder fram. Wertmüllers porträtt av Marie Antoinette visar fram henne inte bara som drottning iklädd det senaste modet utan också som mor i en naturlig omgivning.

FIG. 6



Adolf Ulrik Wertmüller, svensk 1751–1811, *Drottning Marie Antoinette av Frankrike med två av sina barn promenerande i Trianon park*, 1785, olja på duk, 276 x 194 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande från Kongl. Museum 1866 (gåva av Marie Antoinette till Gustav III 1786), NM 1032, foto: Nationalmuseum.

Adolf Ulrik Wertmüller, Swedish 1751–1811, *Queen Marie Antoinette of France and Two of Her Children Walking in the Trianon Park*, 1785, oil on canvas, 276 x 194 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Kongl. Museum 1866 (gift from Marie Antoinette to Gustav III 1786), NM 1032, photo: Nationalmuseum.

Royalties used portraits in political propaganda to legitimize their power. With allusions to ancient myths, virtues were emphasized. Wertmüller's portrait of Marie Antoinette shows her not only as a queen dressed in the latest fashion, but also as a mother in a natural environment.

FIG. 7



Fredrik Vilhelm I framställs i Wertmüllers kopia av Schoojants porträtt som antik krigare och en Davidgestalt i strid med Goliat. För en nutida betraktare framstår den halvnakne mannen i fladdrande tyger, böljande långt hår och rosiga kinder som feminin, men dessa attribut uppfattades inte så under 1700-talet.

In Wertmüller's copy of Schoojant's portrait, Frederick William I is presented as ancient warrior and a David figure in battle with Goliath. For contemporary viewers, the half-naked man in fluttering fabrics, flowing long hair and rosy cheeks seems feminine, but these attributes are not perceived as such in the eighteenth century.

Adolf Ulrik Wertmüller, svensk 1751–1811, *Fredrik Vilhelm I*, 1688–1740, kung av Preussen, kopia efter Antonie Schoojant, olja på duk, 178 x 135 cm, Nationalmuseum, Stockholm, omförfd från Målerisamlingen, NM 1036, NMGrh 1731, foto: Nationalmuseum.

Adolf Ulrik Wertmüller, Swedish 1751–1811, *Fredrik Vilhelm I*, 1688–1740, King of Prussia, copy after Antonie Schoojant, oil on canvas, 178 x 135 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from the painting collection, NM 1036, NMGrh 1731, photo: Nationalmuseum.

FIG. 8



Okänd österrikisk verksam under andra hälften av 1700-talet, *Figuringrupp, Kärlekspar i akttaget av en yngling*, ca 1760–1770, Wiener Porzellanmanufaktur, Wien, Österrike, porslin med målad dekor, höjd 26,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av Föreningen Nationalmusei Vänner 1950, NMK 280/1950, foto: Nationalmuseum.

FIG. 10



Okänd fransk verksam under andra hälften av 1700-talet, *Figurin, Jägare/Jägarinna*, 1760-tal, Strasbourg, fajans med målad dekor, höjd 19,5/19,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av direktör Ivan Traugott 1936, NMK 8–9/1936, foto: Nationalmuseum.

Unkown French active during the second half of the eighteenth century, *Figurine, Huntsman/Huntress*, Strasbourg, 1760s, faience with painted decoration, height 19.5/19.5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of Director Ivan Traugott 1936, NMK 8–9/1936, photo: Nationalmuseum.

FIG. 9



Okänd tysk verksam ca 1725–1775, *Figurin, Kavaljer med blomma i knapphålet*, porslin med målad dekor, Wegelys porslinsfabrik, Berlin, höjd 25,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av Föreningen Nationalmusei Vänner 1950, NMK 472/1950, foto: Nationalmuseum.

FIG. 11



Unknown German active c.1725–1775, *Figurine, Cavalier with Flower in the Buttonhole*, porcelain with painted decoration, Wegely's porcelain factory, Berlin, height 25,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the Friends of the Nationalmuseum 1950, NMK 472/1950, photo: Nationalmuseum.



Franz Anton Bustelli, tysk 1723–1763, Figurin "Den skadeglade soldaten", ca 1760, Porzellan Manufaktur Nymphenburg, Tyskland, porslin, höjd 25 cm, gäva enligt testamentear stadsmäklaren och fru John Håkansson 1919, Nationalmuseum, Stockholm, NMK 188/1919, foto: Nationalmuseum.

Franz Anton Bustelli, German 1723–1763, Figurine "The Malicious Soldier", c.1760, Porzellan Manufaktur Nymphenburg, Germany, porcelain, height 25 cm, City Broker and Mrs. John Håkansson bequest 1919, Nationalmuseum, Stockholm, NMK 188/1919, photo: Nationalmuseum.



Okänd österrikisk verksam under andra hälften av 1700-talet, Figurin, Perukmakare i vitt förkläde, ingår i serien *Cris de Vienne*, ca 1760–1770, Wiener Porzellanmanufaktur, Wien, porslin med målad dekor, höjd 19,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gäva av Föreningen Nationalmusei Vänner 1950, NMK 276/1950, foto: Nationalmuseum.

Unknown Austrian active during the second half of the eighteenth century, Figurine, Wig Maker in White Apron, in the series *Cris de Vienne*, c.1760–1770, Wiener Porzellanmanufaktur, Wien, porcelain with painted decoration, height 19.5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the Friends of the Nationalmuseum 1950, NMK 276/1950, photo: Nationalmuseum.

Det första porslinet brändes förmögligen i Kina redan under Tangdynastin (618–907) och exporten till Europa blev med tiden omfattande. Först på 1700-talet upptäckte de europeiska fabrikerna hemligheten bakom porslins tillverkningen och framställningen av figuriner blomstrade. De användes för att ge liv åt konversationen på finare bjudningar. 1700-talsfigurinen speglade sin tids normer och föreställningar om klass och kön. Idag dyker figurinen alltmer frekvent upp i det samtida konsthantverket, dess kommunikativa förmåga när den idag uppstår i ett nytt sammanhang är obruten.

Porcelain was likely first burnt in China as early as during the Tang dynasty (618–907), and with time exports to Europe grew to be extensive. European factories did not discover the secret behind porcelain making until the eighteenth century, after which the production of figurines flourished. They were used to enliven conversations at fancy socials. The eighteenth-century figurines mirrored the norms and the conceptions of class and gender of its time. Today, figurines increasingly show up in contemporary handicraft; their communicative capacities are unbroken when they appear in a new context.

FIG. 14



Jacques Jérôme Gudin, fransk 1750–1789 (urverk),
Bordspendyl, troligen 1760-tal, Paris, brännförgyllt och
ciselerad brons, höjd 56 cm, Röhsska museet, Göteborg,
RKM 686-1949, foto: Röhsska museet.

Jacques Jérôme Gudin, French 1750–1789 (clockwork),
Table Pendulum Clock, probably 1760s, Paris, gilt and
chased bronze, height 56 cm, the Röhsska Museum,
Gothenburg, RKM 686-1949, photo: the Röhsska Museum.

FIG. 16



Christian-Pontus Andersson, svensk f. 1977, *Guard
for Tears*, 2007, porslin, delvis pärlmoglaserasad,
Nationalmuseum, Stockholm, 85 x 60 x 45 cm, NMK
55/2014, foto: Nationalmuseum, © Christian-Pontus
Andersson/BUS 2016.

Christian-Pontus Andersson, Swedish b. 1977, *Guard for
Tears*, 2007, porcelain, partially glazed with mother-of-
pearl, Nationalmuseum, Stockholm, 85 x 60 x 45 cm, NMK
55/2014, photo: Nationalmuseum, © Christian-Pontus
Andersson/BUS 2016.

FIG. 15



Cindy Sherman, amerikansk f. 1954, *Madame de
Pompadour Née Poisson (1721–1764)*, 1990, terrin
med lock och fat, gjutet porslin, handmålad och
silkscreentryckt dekor, 30 x 56,5 x 37 cm, fat: 6,5 x 56,5 x
37 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMK 12/2007,
foto: Nationalmuseum.

Cindy Sherman, American b. 1954, *Madame de
Pompadour Née Poisson (1721–1764)*, 1990, tureen with
lid and saucer, cast porcelain, hand-painted and silk
screen decor, 30 x 56,5 x 37 cm, saucer: 6,5 x 56,5 x 37
cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMK 12/2007,
photo: Nationalmuseum.

FIG. 17



Christian-Pontus Andersson, svensk f. 1977, *Cry Me the
Sorrows*, 2007, porslin, Röhsska museet, Göteborg, RKM
15-2008, foto: Mikael Lammgård, © Christian-Pontus
Andersson/BUS 2016.

Christian-Pontus Andersson, Swedish b. 1977, *Cry Me
the Sorrows*, 2007, porcelain, the Röhsska Museum,
Gothenburg, RKM 15-2008, photo: Mikael Lammgård, ©
Christian-Pontus Andersson/BUS 2016.

FIG. 18



Åsa Lockner, svensk f. 1973, *Be nice*, 2007, porslin och silver, Röhsska museet, Göteborg, RKM 72-2009, foto: Mikael Lammgård, © Åsa Lockner/BUS 2016.

FIG. 20



Torsten Jurell, svensk f. 1951, *Kackerlacksflickan*, 2011, Jingdezhen, glaserat porslin, Röhsska museet, Göteborg, RKM 21-2012, foto: Mikael Lammgård, © Torsten Jurell / BUS 2016.

Torsten Jurell, Swedish b. 1951, *The Cockroach Girl*, 2011, Jingdezhen, glazed porcelain, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 21-2012, photo: Mikael Lammgård, © Torsten Jurell/BUS 2016.

FIG. 19



Maria Boij, svensk f. 1966, *Figurin "There is no return"*, 2008, gjutet, modellerat porslin, målat, glaserat, 14 x 15 x 14,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMK 21/2009, foto: Nationalmuseum, © Maria Boij/BUS 2016.

FIG. 21



Caroline Slotte, finländsk f. 1975, *Landscape Multiple*, 2013, 8,5 x 53 x 43 cm, Röhsska museet, Göteborg, RKM 41-2013, foto: Mikael Lammgård.

Caroline Slotte, Finnish b. 1975, *Landscape Multiple*, 2013, 8,5 x 53 x 43 cm, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 41-2013, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 22



Front (Sofia Lagerkvist, Charlotte von der Lancken, Anna Lindgren, Katja Sävström), svensk, *Blow Away*, Moooi, 2008, Röhsska museet, Göteborg, RKM 20-2011, foto: Mikael Lammgard.

FIG. 24



Astrid Olsson, svensk f. 1975, *Multi stripe shirt. Dress 1/1*, 2010, Fifth Avenue Shoe Repair, handsydd bomull, Röhsska museet, Göteborg, RKM 64-2010, foto: Mikael Lammgard.



Astrid Olsson, Swedish b. 1975, *Multi stripe shirt. Dress 1/1*, 2010, Fifth Avenue Shoe Repair, hand-sewn cotton, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 64-2010, foto: Mikael Lammgard.

FIG. 23



Patrick Cox, kanadensisk-brittisk f. 1963, *Notre Dame Nero*, 2007, läder, Röhsska museet, Göteborg, RKM 96-2007, foto: Mikael Lammgard.

FIG. 25



Thomas Stewart, engelsk 1766–ca 1801, *Chevalier d'Éon* (1728–1810) (kopia efter Jean-Laurent Mosnier 1791), 1792, National Portrait Gallery, London, NPG 6937, © National Portrait Gallery.

Thomas Stewart, English 1766–ca 1801, *Chevalier d'Éon* (1728–1810) (copy after Jean-Laurent Mosnier 1791), 1792, National Portrait Gallery, London, NPG 6937, © National Portrait Gallery.

FIG. 26



Josef Kreutzinger, österrikisk 1757–1829, *Marie-Antoinette i idräkt*, 1771, pastell på pergament, Kunsthistorisches Museum, Wien, GG 8770, foto: Kunsthistorisches Museum.

Josef Kreutzinger, Austrian 1757–1829, *Portrait of Marie Antoinette in Hunting Attire*, 1771, pastel on vellum, Kunsthistorisches Museum, Vienna, GG 8770, photo: Kunsthistorisches Museum.

FIG. 28



Pehr Hilleström d. ä., svensk 1732–1816, *Modehandlarska*, olja på duk, 79,5 x 65,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, testamentarisk gåva av konsul Hjalmar Wicander 1940, NM 3382, foto: Nationalmuseum.

Pehr Hilleström the Elder, Swedish 1732–1816, *The Milliner*, oil on canvas, 79,5 x 65,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, Consul Hjalmar Wicander bequest 1940, NM 3382, photo: Nationalmuseum.

FIG. 27



François Boucher, fransk 1703–1770, *Venus toalett*, 1746, olja på duk, 98 x 129 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande från Kongl. Museum 1866 (Stockholms slott 1746), NM 768, foto: Nationalmuseum.

François Boucher, French 1703–1770, *The Toilet of Venus*, 1746, oil on canvas, 98 x 129 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Kongl. Museum 1866 (Stockholm Castle 1746), NM 768, photo: Nationalmuseum.

FIG. 29



Carl Gustaf Pilo, svensk 1711/1714–1793, *Gustav III:s kröning. Ofullbordad*, 1782–1783, olja på duk, 293 x 531 cm, Nationalmuseum, Stockholm, överförd från Drottningholm 1865, NM 1004, foto: Nationalmuseum.

Carl Gustaf Pilo, Swedish 1711/1714–1793, *The Coronation of King Gustav III. Uncompleted*, 1782–83, oil on canvas, 293 x 531 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Drottningholm 1865, NM 1004, photo: Nationalmuseum.

FIG. 30



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, fransk 1699–1779,
Morgontoaletten, 1741, olja på duk, 49 x 39 cm,
Nationalmuseum, Stockholm, övertagande från Kongl.
Museum 1866 (Tessin-Fredrik I 1749), NM 782,
foto: Nationalmuseum.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, French 1699–1779,
The Morning Toilet, 1741, oil on canvas, 49 x 39 cm,
Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Kongl.
Museum 1866 (Tessin-Fredrik I 1749), NM 782,
photo: Nationalmuseum.

FIG. 32



Yinka Shonibare, MBE, nigeriansk-brittisk f. 1962, *Gungan (after Fragonard)*, 2001, installation, 330 x 350 x 220 cm,
Tate, inköpt 2001, T07952, foto: Tate, © Yinka Shonibare/
BUS 2016.

Yinka Shonibare, MBE, Nigerian-British b. 1962, *The Swing (after Fragonard)*, 2001, installation, 330 x 350 x
220 cm, Tate, purchased 2001, T07952, photo: Tate,
© Yinka Shonibare/BUS 2016.

FIG. 31



Jan De Vliegher, belgisk f. 1964, *Vieux Lacque*, 2007,
olja på duk, 133 x 200 cm.

Jan De Vliegher, Belgian b. 1964, *Vieux Lacque*, 2007,
oil on canvas, 133 x 200 cm.

FIG. 33



Jens Fänge, svensk f. 1965, *Rosa målning*, 2002, olja på
duk, 61 x 67 cm, Moderna Museet, Stockholm, inköpt
2002, MOM/2002/254, foto: Prallan Allsten/Moderna
Museet, © Jens Fänge/BUS 2016.

Jens Fänge, Swedish b. 1965, *Pink Painting*, 2002, oil
on canvas, 61 x 67 cm, Moderna Museet, Stockholm,
purchased 2002, MOM/2002/254, photo: Prallan Allsten/
Moderna Museet, © Jens Fänge/BUS 2016.

FIG. 34



Alexander Tallén, svensk f. 1988, *Last Encounter*, 2015, stengods, porslinsfärg, © Alexander Tallén/BUS 2016.

Alexander Tallén, Swedish b. 1988, *Last Encounter*, 2015, stoneware, porcelain colour, © Alexander Tallén/BUS 2016.

FIG. 36



Louis Jean Desprez, fransk 1737–1804, *Kina slott sett från norr med folkvimmel år 1788*, 1788, akvarell, Kungliga hovstaterna, foto: Wikimedia Commons.

Louis Jean Desprez, French 1737–1804, *The Chinese Pavilion Seen from the North with a Crowd of People in the Year 1788*, 1788, watercolour, Swedish Royal Court, photo: Wikimedia Commons.

FIG. 35



Åsa Jungnelius, svensk f. 1975, *Akta – annars kommer jag och tar dig*, 2008, installation i plast, glas, slem, hår och kätting, foto: Fina Sundqvist.

Åsa Jungnelius, Swedish b. 1975, *Watch Out – I'm Out to Get You*, 2008, installation in plastic, glass, mucus, hair, and chain, photo Fina Sundqvist.

FIG. 37



Frank Gehry, kanadensisk-amerikansk f. 1929, *Wiggle Side Chair*, 1972, 85 x 42,5 x 60 cm, wellpapp, fiberplatta och rundvirke, Röhsska museet, Göteborg, RKM 20-2005, foto: Mikael Lammgård.

Frank Gehry, Canadian-American b. 1929, *Wiggle Side Chair*, 1972, 85 x 42.5 x 60 cm, corrugated cardboard, fiberboard and round timber, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 20-2005, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 38



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Hovkanstlern Nils Barck*, pastell på papper, 66,5 x 52 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1922, GKM 1250.

Gustaf Lundberg, Swedish 1695–1786, *Court Chancellor Nils Barck*, pastel on paper, 66.5 x 52 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1922, GKM 1250.

FIG. 40



Giacomo Ceruti, italiensk 1698–1767, *Tiggare*, 1700-talets mitt, olja på duk 74,5 x 57,5 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Föreningen Konstmuseets vänner i Göteborg och enskilda konstvänner 1972, GKM 1890.

Giacomo Ceruti, italiensk 1698–1767, *Beggar*, mid eighteenth-century, oil on canvas 74.5 x 57.5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of the Association of Friends of the Gothenburg Museum of Art and anonymous donors 1972, GKM 1890.

FIG. 39



Jean-Antoine Watteau, fransk 1684–1721, *Avfärden till Cythera*, 1717, olja på duk, 129 x 194 cm, Louvre, Paris, INV. 8525, foto: Wikimedia Commons, C2RMF.

Jean-Antoine Watteau, French 1684–1721, *Pilgrimage to Cythera*, 1717, oil on canvas, 129 x 194 cm, the Louvre, Paris, INV. 8525, photo: Wikimedia Commons, C2RMF.

FIG. 41



Giuseppe Maria Crespi, italiensk 1665–1747, *Silenus triumftåg*, olja på duk, 62 x 74 cm, Nationalmuseum, Stockholm, omföring från Målerisamlingen, NM 6 (övertagande från Kongl. Museum 1866; Martelli 1804), NMDrh 710, foto: Nationalmuseum.

Giuseppe Maria Crespi, Italian 1665–1747, *The Triumph of Silenus*, oil on canvas, 62 x 74 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from the Painting collection, NM 6 (transferred from Kongl. Museum 1866; Martelli 1804), NMDrh 710, photo: Nationalmuseum.

FIG. 42



Giovanni Battista Piazzetta, italiensk 1682–1754,
Kristus i Emmaus, olja på duk, 63,5 x 51 cm, Göteborgs
konstmuseum, gåva av Christian Faerber 1932,
GKM 0956.

Giovanni Battista Piazzetta, Italian 1682–1754, *Supper at Emmaus*, oil on canvas, 63.5 x 51 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Christian Faerber 1932, GKM 0956.

FIG. 44



William Hogarth, engelsk 1697–1764, *Time Smoking a Picture*, etsning, 24,6 x 18,4 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Hjalmar Wijk 1965, G 179/1965.
Foto: Hossein Sehatlou.

William Hogarth, English 1697–1764, *Time Smoking a Picture*, etching, 24.6 x 18.4 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from Hjalmar Wijk in 1965, G 179/1965.
Photo: Hossein Sehatlou.

FIG. 43



William Hogarth, engelsk 1697–1764, *Krogscen ur Rucklärens väg*, 1732–1735, olja på duk, 62,5 x 75 cm, Sir John Soane's Museum, London,
foto: Wikimedia Commons, Aavindraa.

William Hogarth, English 1697–1764, *The Tavern Scene* from *The Rake's Progress*, 1732–1735, oil on canvas, 62.5 x 75 cm, Sir John Soane's Museum, London,
photo: Wikimedia Commons, Aavindraa.

FIG. 45



Henry Fuseli, schweizisk-engelsk 1741–1825, *Nattmaraan*, 1781, olja på duk, 101,6 x 127 cm, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase with funds from Mr. and Mrs. Bert L. Smokler and Mr. and Mrs. Lawrence A. Fleischman, Accession No. 55.5.A,
foto: Wikimedia Commons.

Henry Fuseli, Swiss-English 1741–1825, *The Nightmare*, 1781, oil on canvas, 101.6 x 127 cm, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase with funds from Mr. and Mrs. Bert L. Smokler and Mr. and Mrs. Lawrence A. Fleischman, Accession No. 55.5.A,
photo: Wikimedia Commons.

FIG. 46



Francisco de Goya, spansk 1746–1828, *Förnuftets sömn föder monstren*, ur *Caprichos* nr 43, 1797–1798, etsning, 21,3 x 15,1 cm.

Francisco de Goya, Spanish 1746–1828, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, ur *Caprichos* no. 43, 1797–98, etching, 21.3 x 15.1 cm.

FIG. 48



Per Nordquist, svensk 1771–1805, *En audiens medan peruken pudras*, gouache, 36 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, testamentarisk gåva av konsul Hjalmar Wicander 1940, NMB 1408, foto: Nationalmuseum.

Per Nordquist, Swedish 1771–1805, *While the Wig is Being Powdered*, gouache, 36 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, Consul Hjalmar Wicander bequest 1940, NMB 1408, photo: Nationalmuseum.

FIG. 47



Jean-Baptiste Greuze, fransk 1725–1805, *Faderns förbannelse: Den otacksamma sonen*, 1777, olja på duk, 130 x 162 cm, Louvre, Paris, foto: Wikimedia Commons, Web Gallery of Art.

Jean-Baptiste Greuze, French 1725–1805, *The Father's Curse: The Ungrateful Son*, 1777, oil on canvas, 130 x 162 cm, the Louvre, Paris, photo: Wikimedia Commons, Web Gallery of Art.

FIG. 49



Johan Tobias Sergels, svensk 1740–1814, *Bellmans mårkon sup, med smörgås i hand, trött och sullen*, pennteckning, svart och brunt bläck på papper, 34 x 21 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 466/1875, foto: Nationalmuseum.

Johan Tobias Sergels, Swedish 1740–1814, *Bellman's Morning Tipple, Sandwich in Hand, Tired and Sullen*, pen-and-ink drawing, black and brown ink on paper, 34 x 21 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 466/1875, photo: Nationalmuseum.

FIG. 50



Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Erotisk scen*, pennteckning, brunt bläck på papper, Nationalmuseum, Stockholm, NMH A 151/1973, foto: Nationalmuseum.

Carl August Ehrensvärd, Swedish 1745–1800, *Erotic Scene*, pen-and-ink drawing, brown ink on paper, Nationalmuseum, Stockholm, NMH A 151/1973, photo: Nationalmuseum.

FIG. 52



Louis Adrien Masreliez, svensk 1748–1810, *Antik scen*, pennteckning med sepia, 21,5 x 21,5 cm, Göteborgs konstmuseum, T 29/1911.

Louis Adrien Masreliez, Swedish 1748–1810, *Classical Scene*, pen-and-ink drawing with sepia, 21.5 x 21.5 cm, Gothenburg Museum of Art, T 29/1911.

FIG. 51



Johan Tobias Sergel, svensk 1740–1814, *Mars och Venus*, gips, 95 x 61 x 61 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1940, Sk 369.

Johan Tobias Sergel, Swedish 1740–1814, *Mars and Venus*, plaster, 95 x 61 x 61 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1940, Sk 369.

FIG. 53



Adolf Ulrik Wertmüller, svensk 1751–1811, *Danaë och guldregn*, 1787, olja på duk, 150 x 190 cm, gäva 1913 av Mr John Edward Heaton, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1767, foto: Nationalmuseum.

Adolf Ulrik Wertmüller, Swedish 1751–1811, *Danaë and the Shower of Gold*, 1787, oil on canvas, 150 x 190 cm, gift of Mr John Edward Heaton 1913, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1767, photo: Nationalmuseum.

FIG. 54



Jonas Åkerström, svensk 1759–1795, *Elymas slagen med blindhet*, laverad pennteckning i brunt, 18,8 x 31,9 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1913, T 50/1913.

Jonas Åkerström, Swedish 1759–1795, *Elymas Struck Blind slagen*, washed pen-and-ink drawing in brown, 18.8 x 31.9 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1913, T 50/1913.

FIG. 56



Adolf Ulrik Wertmüller, svensk 1751–1811, *Gustaf Mauritz Armfelt*, 1751–1814, friherre, hovman, general, i skytisk dräkt, 1785, olja på duk, 73 x 58,5 cm, omför 1951 från Målerisamlingen, NM 1037 (Gustav III:s samling), Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 2350, photo: Nationalmuseum.

Adolf Ulrik Wertmüller, Swedish 1751–1811, *Gustaf Mauritz Armfelt*, 1751–1814, Baron, Courtier, General, in Scythian Costume, 1785, oil on canvas, 73 x 58.5 cm, transferred from the Painting collection 1951, NM 1037 (collection of King Gustav III), Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 2350, photo: Nationalmuseum.

FIG. 55



Elias Martin, svensk 1739–1818, *Kustlandskap*, ca 1775, olja på duk, 91,5 x 137,5 cm, gåva av Werner Lundqvist 1919, Göteborgs konstmuseum, WL 31.

Elias Martin, Swedish 1739–1818, *Coast Landscape*, c.1775, oil on canvas, 91.5 x 137.5 cm, gift of Werner Lundqvist 1919, Gothenburg Museum of Art, WL 31.

FIG. 57



Vinjettbild ur De La Fortelle, *Riddarinnan d'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne*, Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781, foto: Kungliga biblioteket, Stockholm.

Frontispiece to De La Fortelle, *Riddarinnan d'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne*, Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781, photo: the Royal Library, Stockholm.



Gränslöst
1700-tal speglat i nut

Unbounded
The Eighteenth Century Mirrored by the Present

8

Omslagsbild / Cover image

Alexander Roslin, svensk 1718–1793,
Dubbelporträtt, 1754, olja på duk, 161,5 x 202 cm, inköpt 1947,
 Göteborgs konstmuseum, WL 85.

Alexander Roslin, Swedish 1718–93,
Double Portrait, 1754, oil on canvas, 161.5 x 202 cm, purchased 1947,
 Gothenburg Museum of Art, WL 85.

Föregående sida / Previous page

Werner Lundqvists samling: 1700-talssalen, ca 1925–1990,
 Göteborgs konstmuseum, foto: Göteborgs konstmuseum.

The Werner Lundqvist Collection: Gallery for Eighteenth Century Art, c.1925–90,
 Gothenburg Museum of Art, photo: Gothenburg Museum of Art.



- ISBN 978-91-87968-96-9

Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

- Design, Plaquette
- Tryck / Print, Exakta Print, Borås 2016
- Fotografier av verk ur Göteborgs konstmuseums samling
av Hossein Sehatlou där inget annat anges.

Photographs of works from the collection of Gothenburg Museum of Art
by Hossein Sehatlou where nothing else is stated.

REDAKTÖR / EDITOR
KRISTOFFER ARVIDSSON

FÖRFATTARE / AUTHORS
KRISTOFFER ARVIDSSON • RITWA HERJULFSDOTTER
VIVEKA KJELLMER • BIA MANKELL
ISABELLA NILSSON • PATRIK STEORN



Innehåll

Table of Contents

| | | |
|--|-----|---|
| ISABELLA NILSSON | | ISABELLA NILSSON |
| FÖRORD | 8 | FOREWORD |
| KRISTOFFER ARVIDSSON | | KRISTOFFER ARVIDSSON |
| VARDAG OCH FÖRKONSTLING. INLEDNING TILL "GRÄNSLÖST. 1700-TAL SPEGLAT I NUET" | 12 | EVERYDAY LIFE AND ARTIFICIALITY INTRODUCTION TO 'UNBOUNDED' |
| PATRIK STEORN | | THE EIGHTEENTH CENTURY MIRRORED BY THE PRESENT |
| KÖNSÖVERSKRIDANDETS ESTETIK | | PATRIK STEORN |
| PORTRÄTTKONST OCH MODE I TIDIGMODERN VISUELL KULTUR | 80 | THE AESTHETICS OF GENDER TRANSGRESSION PORTRAITURE AND FASHION IN EARLY MODERN VISUAL CULTURE |
| BIA MANKELL | | BIA MANKELL |
| IDENTITETSLEKAR I PORTRÄTTKONST | 104 | PLAYING WITH IDENTITY IN PORTRAITURE |
| VIVEKA KJELLMER | | VIVEKA KJELLMER |
| FRÅN ROSLIN TILL BERNSTRUP | | FROM ROSLIN TO BERNSTRUP |
| IDENTITET, KROPP OCH KOSTYM UR ETT MULTISENSORISKT PERSPEKTIV | 150 | IDENTITY, BODY, AND DRESS FROM A MULTISENSORY PERSPECTIVE |
| RITWA HERJULFSDOTTER | | RITWA HERJULFSDOTTER |
| KINESERIET. GRÄNSÖVERSKRIDANDE GRÄNSMARKÖR | 188 | CHINOISERIE |
| KRISTOFFER ARVIDSSON | | CROSSING BOUNDARIES TO DEFINE THE BOUNDARY |
| FRÅN IDEALITET TILL ROMANTIK. LANDSKAPSBILDER I 1700-TALETS SVERIGE | 232 | KRISTOFFER ARVIDSSON FROM IDEALISM TO ROMANTICISM LANDSCAPE PICTURES IN EIGHTEENTH-CENTURY SWEDEN |
| | | 233 |

Gränslöst. 1700-tal speglat i nuet är en utställning och ett forskningsprojekt vid Göteborgs konstmuseum. Sedan åtta år tillbaka har Göteborgs konstmuseum en forskningsavdelning som tillkom genom en donation från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur. Forskningen har gett en solid grund för olika utställningsprojekt som *En målad historia. Svenskt historiemåleri under 1800-talet* (2014). Varje år har en forskningsrapport i museets skriftserie *Skiascope* publicerats kring ett ämnesområde, bland annat den uppmärksammade *Blond och Blåög. Vithet, svenskhet och visuell kultur.* *Skiascope 8* ges ut i samband med utställningen *Gränslöst. 1700-talets speglat i nuet* och erbjuder möjlighet till fördjupning av frågor som tas upp i utställningen.

Gränslöst. 1700-talets speglat i nuet berör bland annat normer och värderingar vilka var under omförhandling på 1700-talet. Detta århundrade präglades liksom vår tid av stora genomgripande samhällsförändringar. Forsknings- och utställningsprojektet lyfter fram uttryck och gestaltningar i 1700-talets konst, konsthantverk och design som återkommit och omtolkats i nutiden och, omvänt, det som i dagens bild- och formkonst uppmärksammar yttringar och betydelser i 1700-talets gestaltningar. Forskningsrapporten visar att i dessa tidsbrott mellan 1700-tal och nutid kan andra betydelser bli synliga och tydligjorda i ett jämförande perspektiv.

Gränsöverskridande könsidentitet, androgynitet, iscensättningar av jaget – mycket av 1700-talets gestaltningar kan i någon aspekt finna sina ekivalenter i nutidens visuella utsagor. Vår tids konstnärliga uttryck präglas även de av lån från olika stilarter, blandformer och gränsöverskridanden. Reaktionen mot kvadröjande victorianism och modernism med tydliga markörer hämtade från det som tidigare ansetts smaklöst, förkastat som populärt eller enbart dekorations, etableras mot en historisk fond av normer och decorum. Ett exempel sammantvinnat med den visuella kulturen är musikscenen där ytter-

Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present is an exhibition and a research project at the Gothenburg Museum of Art. The museum has a research department that was founded eight years ago through a donation by the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture. The research has provided solid grounds for various exhibition projects such as *A Painted History: Swedish History Painting in the Eighteenth Century* (2014). Every year, the museum has published a research report in the publication series *Skiascope* on a subject area, among them the noted *Blond and Blue-eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture.* *Skiascope 8* is published in connection with the exhibition *Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present* and offers an opportunity for immersion in issues brought up in the exhibition.

Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present touches, among other things, on norms and values that were being renegotiated in the eighteenth century. Like our times, this was a century characterized by substantial and fundamental changes in society. The research and exhibition project highlights expressions and formations in eighteenth-century art, handicraft, and design that have reappeared and have been reinterpreted in the present and, conversely, that in today's visual arts and design which reflects manifestations and meanings in eighteenth-century expressions. The research report shows that in these anachronisms between the eighteenth century and the present, other meanings are visible and clarified in a comparing perspective.

Transboundary gender identity, androgyny, stagings of the self much of eighteenth-century expressions in some ways find their equivalents in today's visual pronouncements. Artistic expressions of our times are also characterized by loans from different styles, mixed forms, and border-crossings. Reactions to lingering Victorianism and modernism with obvious markers from what used to be seen as tasteless, rejected as popular or as just embellishments, is established against a historic backcloth of norms and decorum. An example closely related to visual culture is the music scene, where catchy exterior signals like looks or clothing resemble a renegotiated eighteenth century made visible through kitsch,

effektfulla signaler i form av utseende och klädedräkt bär drag av ett omtolkat 1700-tal synliggjort som kitsch, androgynitet och exotism. Stilar och moden från hippieeran i slutet av 1960-talet till sjuttiotalets pudel-, glam-, goth- och punkrock visar identitetsbyten och livsstilsmarkörer för generationerna födda efter andra världskriget, mitt emellan tillväxt och framtidstro och desillusion och slagord som "No Future". I 1700-talet ryms liknande motsägelser vad gäller exempelvis tron på framtiden ställd mot dystopiska visioner. På skilda experimentscener både initierades och fördes gränsöverskridandet vidare med artister som exempelvis David Bowie. Om 1700-talet karakteriseras av en relativ gränslöshet där identitet som klass var viktigare att manifestera än kön, har solidariteten med skilda sociala skikt i vår tid tagit sig varierade uttryck från proggens vanligt förekommande schablon av arbetarklassklädsel och trasproletära look till dyra statusmarkörer som märkeskläder och accessoarer.

Forskningsprojektet och utställningen är ett samarbete mellan Göteborgs konstmuseum, Röhsska museet och Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs universitet. Ett varmt tack till bokens författare, fil.dr Ritwa Herjulfsdotter, forskare vid Röhsska museet, fil.dr Viveka Kjellmer och docent Bia Mankell, båda universitetslektorer i konst- och bildvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs universitet, docent Patrik Steorn, intendent vid Thielska galleriet samt redaktör för katalogen Kristoffer Arvidsson, forskningsledare vid Göteborgs konstmuseum. Curator för utställningen är fil.dr Per Dahlström, intendent vid Göteborgs konstmuseum. Förutom dessa riktas ett stort tack till alla de medarbetare som har bidragit till utställningen på Göteborgs konstmuseum i sina skilda professioner. Härutöver ett särskilt tack till Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur vars donation möjliggjort produktionen av skriftserien *Skiascope* samt till Estrid Ericsson-stiftelsen, Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Kungliga Patriotiska Sällskapet och Åke Wibergs Stiftelse som bidragit till denna utgåva.

androgyny, and exoticism. Styles and fashions from the hippie era at the end of the 1960s to the poodle, glam, gothic, and punk rock of the 1970s and 1980s show identity changes and lifestyle markers of the generations born after the Second World War, right between growth and faith in the future on the one hand, and disillusion and slogans like 'No Future' on the other. In the eighteenth century, there were similar contradictions in terms of belief in the future pitted against dystopian visions. On different experimental stages, border-crossings were both initiated and continued with artists like David Bowie. The eighteenth century was characterized by relative limitlessness, where identity such as class was more important to manifest than gender, whereas solidarity between separate social strata in our times has taken on varying expressions, from the commonly occurring model of working-class clothing and a dirty-poor look, to expensive markers of status such as branded clothes and accessories.

The research project and the exhibition are a result of a collaboration between the Gothenburg Museum of Art, the Röhsska Museum, and the Department of Cultural Sciences at the University of Gothenburg. A warm thanks to the authors of the book, Dr Ritwa Herjulfsdotter, Researcher at the Röhsska Museum; Dr Viveka Kjellmer and Associate Professor Bia Mankell, both Senior Lecturers in Art History and Visual Studies at the Department of Cultural Sciences at the University of Gothenburg; Associate Professor Patrik Steorn, Curator at the Thiel Gallery in Stockholm; and editor of the catalogue Kristoffer Arvidsson, Head of Research at the Gothenburg Museum of Art. The curator of the exhibition is Dr Per Dahlström, Curator at the Gothenburg Museum of Art. Apart from those mentioned, great thanks are directed to all the collaborators who contributed to the exhibition at the Gothenburg Museum of Art in their different professions. In addition, a special thanks to Sten A Olsson Foundation for Research and Culture whose donation made possible the production of the publication series *Skiascope* and to the Estrid Ericson Foundation, the Gustaf VI Adolf Fund for Swedish Culture, the Royal Patriotic Society, and the Åke Wiberg Foundation that all contributed to this edition.

ISABELLA NILSSON
MUSEICHEF
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

ISABELLA NILSSON
DIRECTOR
GOTHENBURG MUSEUM OF ART

VARDAG OCH FÖRKONSTLING

INLEDNING TILL "GRÄNSLÖST. 1700-TAL SPEGLAT I NUET"

Titeln på detta forskningsprojekt, som ligger till grund för en utställning vid Göteborgs konstmuseum med samma namn, är *Gränslöst. 1700-tal speglat i nuet*. ”Gränslöst” syftar på att gränserna mellan nuet och 1700-talet här överskrids, men också på att 1700-talet uppfattas som i vissa avseenden gränslöst utifrån en nutida horisont. En rad gränser, som etablerades i det borgerliga samhället under 1800-talet, drogs upp först i slutet av 1700-talet. Det gäller exempelvis nya normer kring kön och hur könsidentitet uttrycks i mode och porträtt. Även konstnärsrollen och konstverkets gränser, mänskans relation till naturen och västerlandets förhållande till Kina omförhandlades. Inte minst på det konstnärliga området kommer denna gränslöshet, begynnande gränsdragning eller nya förståelse av gränser till uttryck.

Under 1700-talet etablerades ett offentligt konstliv och det moderna konstbegreppet tog form.¹ Konstnärsrollen professionaliseras genom specialisering när konstnären trädde ut på en offentlig marknad. En tydligare uppdelning mellan kvinnligt och manligt mode är skönjbar mot slutet av 1700-talet, i kontrast mot tidigare, då även den manliga dräkten kunde vara praktfull, färggrann och rikt dekorerad inom de högre samhällsständerna. Vidare kom en ny syn på naturen bortom nyttotänkande till uttryck i det romantiska landskapet. Kontakten med Sydostasien påverkade västerlandets självbild men

EVERYDAY LIFE AND ARTIFICIALITY
INTRODUCTION TO 'UNBOUNDED:
THE EIGHTEENTH CENTURY MIRRORED BY THE PRESENT'

The title of this research project, which is the basis for an exhibition with the same title at Gothenburg Museum of Art, is *Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present*. ‘Unbounded’ refers to the fact that the boundaries between the present day and the eighteenth century have been transcended, but also to the fact that the eighteenth century is perceived in some respects as boundless, when considered from a contemporary perspective. A number of boundaries that became established in bourgeois society during the nineteenth century were first set up in the late 1700s. These boundaries relate to new norms around gender and how gender identity is expressed in fashion and portraiture. The role of the artist and artistic boundaries, humankind’s relationship with nature, and the West’s relationship with China were renegotiated. And this boundlessness, with an incipient demarcation or a new understanding of boundaries, found expression in the artistic field in particular.

A public arts life became established during the eighteenth century and the modern concept of art took shape.¹ The role of the artist became professionalized through specialization as the artist set forth into the public marketplace. A clearer distinction between female and male fashion could be discerned towards the end of the eighteenth century, in contrast to the past, when male clothing could also be sumptuous, colourful, and richly adorned in the higher social classes. Furthermore, a new view of nature that went beyond utilitarian thinking was reflected in romantic landscapes. The West’s contact with South East Asia impacted on its

också dess konst genom stilinfluenser som ofta byggde på andra handskällor eller rena fantasier om Kina.

Många av de senare upprättade gränserna på de ovan beskrivna områdena överskrids idag på nytt på olika sätt. Normer kring kön och sexualitet ifrågasätts, konstnärsrollen utvidgas och närmar sig andra områden, globalisering utmanar den nationella identiteten och klimathot har på nytt förändrat vår relation till naturen. Därigenom uppstår beröringspunkter mellan 1700-talet och vår egen tid. Båda är tider av normforskjutning och omvälvande samhällsförändringar.

Dessa förändringar berörs i föreliggande forskningsprojekt som har ett jämförande och anakront perspektiv. Med ett anakront perspektiv kan företeelser från olika tider ställas i förbindelse med varandra för att därmed synliggöra något som annars inte skulle ha framträtt. Ingen av de medverkande forskarna är renodlade 1700-tals experter utan har, utifrån sina kompetensområden, gjort nedslag i 1700-talets visuella kultur och där funnit uttryck som är intressanta att relatera till vår egen tid.

Under 1700-talet utvecklades det moderna konstbegrepp där konsten ses som fri från andra intressen, där konstverk ställs ut för allmänheten i gallerier och museer och säljs på en öppen marknad.² Denna forskjutning från beställarens makt till konstnärens frihet medförde också en ny syn på konstnären som kulminerade i romantikens genikult.³

Dagens konstdiskussion präglas i hög grad fortfarande av efterdyningarna av de förändringar som skedde på estetikens område under 1700-talet. Men även stilistiska element ur 1700-talets visuella kultur dyker allt oftare upp i dagens konstnärliga produktion, även om sammanhanget då är ett annat. De fulla konsekvenserna av en stil dras ofta långt senare. Det är genom senare tolkningar som historiska verk får sin betydelse som aktörer i ett historiskt skede. Det är också i efterhand som många stilhistoriska termer, som exempelvis barock och rokoko, etablerats.

Att kalla 1700-talet, liksom vår egen tid, för gränslös är förstås en retorisk förenkling. Även om gränser ännu inte etablerats eller överskrids på vissa områden, så fanns och finns det andra, minst lika tydliga linjer mellan andra kategorier. De franska filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattari hävdar att varje *deterritorialisering*, det vill säga varje nedbrytning av gränser och hierarkier, alltid följs av en

self-image, but also on its art via stylistic influences that were often based on secondary sources or fantasies about China.

Many of the boundaries that were later established in the areas described above are currently being transcended again in various ways. Norms around gender and sexuality are being questioned, the artist's role is being expanded and moving closer to other areas, globalization is challenging national identity, and the climate threat has once again changed our relationship with nature. This creates points of contact between the eighteenth century and our own time. Both are times of shifting norms and transformative social change.

These changes are addressed in the present research project, which adopts a comparative and anachronic perspective. An anachronic perspective enables us to make connections between phenomena from different times and thereby make visible something that otherwise would not have emerged. While none of the researchers involved are experts in the eighteenth century as such, they have, in their different areas of expertise, addressed eighteenth century visual culture and found expressions that are interesting to relate to our own time.

It was during the eighteenth century that the modern concept of art developed, whereby art is seen as free from outside interests and works of art are exhibited to the public in galleries and museums and sold on the open market.² This shift from the power of the commissioner to the freedom of the artist also brought about a new vision of the artist, culminating in the Romantic cult of genius.³

The way we talk about art today still owes much to the repercussions of the changes that took place in aesthetics during the eighteenth century. But stylistic elements from eighteenth century visual culture also appear increasingly in today's artistic output, although the context has changed. The full significance of a style is often only realized much later, when subsequent interpretations confirm the important role historical works have played in their historical period. Furthermore, it was only in hindsight that many style-historical terms, such as baroque and rococo, were established.

To call the eighteenth century—as well as our own time—unbounded is, of course, a rhetorical simplification. Although the boundaries have not yet been established or transcended in some areas, there were and indeed still are other, equally clear lines between other categories. The French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari posited that every

reterritorialisering, där nya gränser och hierarkier upprättas.⁴ Det är i ljuset av en sådan iakttagelse man bör se den relativa gränslöshet som här pekas ut.

BAKGRUND

Under en utställning vid Göteborgs konstmuseum 2013 med nyförvärv från de senaste åren, hängdes samtida konst ut i samlingen med oväntade möten som följd. I 1700-talsrummet fanns Tobias Bernstrups (f. 1970) fotografi *Re-Animate Me* (2002–2005), ett självporträtt där konstnären framträder som en androgyn gestalt i röd lack och pumps. Bilden skapade en intressant motpol till 1700-talsrummets porträtt, exempelvis i Alexander Roslins (1718–1793) *Dubbelporträtt* (1754), där mannen i grå peruk och praktfull sammetskostym med guldbroderier håller upp en arkitekturmodell medan kvinnan i sin utsvallande rosa sidenkläning slagit sig ner med sin snäcksamling. Då 1700-talsporträtten går i ljusa pastellfärgar är Bernstrups bild uppbyggd av hårdare kontraster mellan vitt, rött och svart. Måleriets sammet och siden står mot fotografiets blanka lack. Men det finns också likheter. Den bleka huden, liksom Bernstrups lek med könsöverskridande uttryck, speglas i 1700-talets mansideal inom överklassen, där män smyckades och sminkades på ett sätt som under 1800-talet blev föreskrivet endast för kvinnor.

Vi såg här en potential att fördjupa relationen mellan 1700-tal och nutid i ett större projekt. Med Göteborgs konstmuseums samling av konst från både 1700-tal och nutid, kan gränsöverskridande aspekter i såväl 1700-talet som vår egen tid synliggöras och analyseras i relation till varandra. Genom tillgång till Röhsskas museets unika samling med mode, konsthantverk och design fördjupas jämförelsen med fler infallsvinklar i andra konstformer.

Projektet är ett samarbete mellan tre institutioner: Göteborgs konstmuseum, Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs universitet och Röhsska museet i Göteborg. En forskare respektive en intendent från Göteborgs konstmuseum, två forskare från

FIG. 78

FIG. 79

deterritorialization, that is every breakdown of boundaries and hierarchies, is always followed by a *reterritorialization* in which new boundaries and hierarchies are established.⁴ It is in the light of this observation that the relative unboundedness to which we refer should be approached.

BACKGROUND

During a Gothenburg Museum of Art exhibition of recent acquisitions in 2013, some contemporary artworks were hung alongside pieces from the collection, resulting in some unexpected encounters. On display in the eighteenth century room was Tobias Bernstrup's (b. 1970) photograph, *Re-Animate Me* (2002–5), a self-portrait in which the artist appears as an androgynous figure in shiny red latex and heels. The picture created an interesting contrast with the eighteenth century room's portraits, such as Alexander Roslin's (1718–93) *Double Portrait* (1754), in which a man in a grey wig and a splendid velvet suit with gold embroidery holds up an architectural model, opposite a woman in a billowing pink silk dress, sitting with her shell collection on her lap. Where the eighteenth century portraits use bright pastel colours, Bernstrup's image is made up of stark contrasts between white, red, and black. The painting's velvet and silk stand out against the photograph's glossy red latex. But there are also similarities. The pale skin tones, like Bernstrup's play on transgender expressions, reflect the eighteenth century upper class male ideal in which men were adorned and made up in a way that became acceptable only for women in the nineteenth century.

We could see the potential, here, for taking a closer look at the relationship between the eighteenth century and the present as part of a larger project. Using Gothenburg Museum of Art's collection of both contemporary and eighteenth century art, the cross-boundary aspects of both the eighteenth century and our own time can be revealed and analysed in relation to each other. Furthermore, access to the Röhsska Museum's unique collection of fashion, art, and design enables us to make a more comprehensive comparison, offering several insights into other art forms.

The project is a collaboration between three institutions: Gothenburg Museum of Art, the Department of Cultural Sciences at the University

SYFTE

Med ny forskning och en forskningsbaserad utställning, presenterar *Gränslost. 1700-tal speglat i nutid* nya tolkningar av 1700-talets konst, konsthantverk och mode. Arbetet syftar till att göra objekt i 1700-talets visuella kultur relevanta och utmanande för nutida betraktare. Vidare ska projektet öka förståelsen för såväl det historiska sammanhanget som för hur 1700-talets bilder påverkat vår tids visuella uttryck. Med analyser av objekt från 1700-talet vill vi synliggöra något i vår egen tid, och vice versa, med analyser av nutida verk synliggöra något i 1700-talets visuella kultur som inte varit synligt i tidigare konsthistorieskrivning.

Syftet är att analysera de komplexa relationerna mellan 1700-talets visuella kultur och vår egen tids estetiska uttryck. Ett starkt fokus ligger på hur föreställningar om kön och könsskillnad, liksom överskridanden av könsgränsen, gestaltas. Ett annat fokus handlar om människans förhållande till naturen. Ytterligare ett undersökningsområde rör västerlandets syn på Kina.

Metodologiskt syftar projektet till att bryta den traditionella konstvetenskapens kronologiska synsätt, där stilars utveckling beskrivs och analyseras enligt ett linjärt schema. Istället är perspektivet anakront, där uttryck från olika tider kan göras produktiva genom att brytas mot varandra.

of Gothenburg, and the Röhsska Museum in Gothenburg. It involves a researcher and a curator from the Gothenburg Museum of Art, two researchers from the University of Gothenburg, and one researcher from the Röhsska Museum. Patrik Steorn, curator at the Thiel Gallery in Stockholm, has also contributed with an essay.

OBJECTIVE

Enhanced by new research, the research-based exhibition *Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present* offers new interpretations of eighteenth century art, crafts, and fashion. The aim is to make objects from eighteenth century visual culture relevant and challenging for contemporary viewers. In addition, the project is intended to improve our understanding of both the historical context and the way in which eighteenth century images have influenced contemporary visual expression. By analysing items from the eighteenth century we hope to reveal something from our own time and, vice versa, by analysing contemporary works reveal something in eighteenth century visual culture that has not previously emerged in art history literature.

The aim is to analyse the complex relationships between eighteenth century visual culture and contemporary aesthetic expression. There will be a strong focus on how notions of gender and gender difference, as well as as a blurring of gender boundaries, are portrayed. Humankind's relationship with nature is another area of focus, and an additional study area concerns the West's perception of China.

In terms of methodology, the project aims to break with art history's traditional chronological approach, in which stylistic developments are described and analysed in a linear framework. Instead, we take an anachronistic perspective, in which expressions from different eras rub up against each other to produce constructive results.

Hur gestaltas föreställningar om kön i visuell kultur under 1700-talet och kan paralleller dras till hur ämnet tematiseras i dagens konst, mode, design och konsthantverk? Hur såg 1700-talsmänniskan på naturen, sig själv och sin egen relation till naturen, och hur tar sig dessa synsätt konstnärliga uttryck? Vilken roll spelade föreställningar om Kina i västerländska kulturskapares självförståelse under 1700-talet?

En hypotes är att 1700-talet är en period då binär könsskillnad, inom vissa områden, inte var så starkt betonad som senare. Tvärtom fanns här utrymme för det androgynna. Dessa överskridanden av vad som senare uppfattats som naturliga könsgränser, visar på andra möjliga gestaltningar av identiteter än de som senare blev norm.

En andra hypotes är att en ny syn på subjektet tog form, där självbespeglig, självinscensättning och rollspel blev viktiga, något som inte minst kommer till uttryck i porträtkonsten.

En tredje hypotes är att människan, genom industrialismens framväxt, liksom genom nya kulturella koder, fick ett nytt förhållande till naturen, där denna inte längre ses som enbart en materiell resurs utan också som något att kontemplera och betrakta som en bild. Samtidigt som kontrollen över naturen triumferade genom industrialismen, framträdde en längtan efter det vilda och otyglade i trädgårdskonst och förromantiska landskap. Dessa aspekter har paralleller i vår tids globala turism och jakt på vildmarkens orörda natur.

En fjärde hypotes, besläktad med den tredje, är att fantasin om Kina blev en estetisk förebild i rokokon, och att detta stilistiska inflytande delvis speglar en fascination för det exotiska, där effekten gick före trohet gentemot kinesiska källor.

ISSUES

How were notions of gender portrayed in eighteenth century visual culture and can parallels be drawn with how the subject is thematized in contemporary art, fashion, design, and crafts? How did eighteenth century people see nature, themselves and their own relationship with nature, and how did these attitudes find artistic expression? What role did perceptions of China play in the way Western cultural creators understood themselves during the eighteenth century?

One hypothesis is that the eighteenth century was a period when, in some areas, binary gender differences were not so strongly emphasized as would later be the case. On the contrary, it contained space for the androgynous. This transcending of what were later perceived as natural sexual boundaries shows that there were other possible configurations of identity than those that later became the norm.

A second hypothesis is that a new approach to the subject took shape in which introspection, self-dramatization, and role play became important. This was expressed in portraiture in particular.

A third hypothesis is that humankind, through the spread of industrialization as well as through new cultural codes, formed a new relationship with nature in which the latter was no longer seen as merely a material resource, but also as something to contemplate and consider as an image. Meanwhile, just as control over nature triumphed through industrialization, a longing emerged for the wild and the rampant in landscape gardening and in pre-Romantic landscape painting. These aspects have parallels in contemporary global tourism and the search for the untouched nature of the wilderness.

A fourth hypothesis, which is related to the third, is that the China fantasy became an aesthetic model for rococo, and that this stylistic influence partly reflects a fascination with the exotic, in which the importance of effect came before loyalty to Chinese sources.

Projektet lyfter fram drag i 1700-talets visuella kultur som återkommer och omtolkas i vår tid, exempelvis det androgyna och dekorativa. Omvänt används nutida uttryck för att lyfta fram betydelser i materialet från 1700-talet. Studien innefattar analyser av könsroller som dessa gestaltas och överskrids i porträtkonsten, människans förhållande till naturen som den kommer till uttryck i den förromantiska landskapskonsten, liksom föreställningar om andra kulturer, framför allt Kina, och hur dessa är avläsbara i olika konstformer, inte minst konsthantverket.

Projektet har två delar: ett forskningsprojekt och en utställning curerad av fil.dr Per Dahlström, intendent för samlingar vid Göteborgs konstmuseum. I utställningen gestaltas resultat från forskningsprojektet genom möten mellan nutida visuella uttryck och föremål från 1700-talet ur de båda museernas samlingar, kompletterat med inlån från bland annat Nationalmuseum i Stockholm. Samlingarna vid Göteborgs konstmuseum och Röhsska museet utgör utgångspunkten och det viktigaste studiematerialet, men även andra objekt studeras.

Såväl Göteborgs konstmuseum som Röhsska museet har till stora delar sällan visade samlingar från 1700-talet. De båda museerna har också nutida konst, mode och design som ger perspektiv på det äldre materialet.

Fem forskare medverkar i projektet med var sin tematisk studie. Docent Patrik Steorn, intendent vid Thielska Galleriet, undersöker androgynitet i 1700-talets bildvärld och gör queera läsningar, det vill säga tolkningar som utmanar för givet tagna cis- och heteronormativa utgångspunkter och uppmärksammar andra betydelser och hur kön inte alltid är tydligt definierat i konsten utan glidande och öppet för tolkning.⁵ En blick som inte förmår se bortom dessa normer riskerar att gå miste om andra betydelse lager, hävdar han.

Docent Bia Mankell, universitetslektor i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet, undersöker hur porträttet under 1700-talet blev en plats för lek med olika roller som berör könsidentitet. Med detta fokus blir det också möjligt att göra jämförelser med vår egen

LIMITATIONS

The project highlights aspects of eighteenth century visual culture that recur and are reinterpreted in our own time, such as the androgynous and the decorative. Conversely, contemporary expressions are used to highlight meaning inherent in material from the eighteenth century. The study includes analyses of gender roles as represented and transcended in portraiture, man's relationship with nature as expressed in pre-Romantic landscape art, as well as perceptions of other cultures, especially China, and how they can be read in various art forms, especially crafts.

The project comprises two strands: a research project and an exhibition, curated by Dr Per Dahlström, Curator of collections at Gothenburg Museum of Art. The exhibition presents the results of the research through encounters between contemporary visual expressions and objects from the eighteenth century from both museums' collections, supplemented by loans from Nationalmuseum in Stockholm. The collections in Gothenburg Museum of Art and the Röhsska Museum are the starting point for the project and provide the most important study material, but other items are also studied.

Both Gothenburg Museum of Art and the Röhsska Museum have eighteenth century collections which, to a large extent, are rarely displayed. The two museums also have contemporary art, fashion, and design collections that provide perspective on the older material.

Five researchers are involved in the project, each contributing with their own thematic study. Associate Professor Patrik Steorn, Curator at the Thiel Gallery, explores androgyny in eighteenth century imagery, providing queer readings, that is interpretations that challenge accepted cisgender and heteronormative perspectives, and alerting us to other meanings and to the fact that gender is not always clearly defined in art, being instead something elusive that is open to interpretation.⁵ He argues that an approach that is unable to see beyond these norms risks missing out on other important layers of meaning.

Associate Professor Bia Mankell, Senior Lecturer in Art History and Visual Studies at the University of Gothenburg, examines how eighteenth century portraiture became a place to play with different gender identity roles. This focus enables us to make comparisons with our own

tid, som präglas av en uppluckring mellan det privata och offentliga, och där konstillhörighet problematiseras inom konstnärlig gestaltung, inte sällan på ett lekfullt sätt.

Fil.dr Viveka Kjellmer, universitetslektor i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet, tar sin utgångspunkt i 1700-talsrummet på Göteborgs konstmuseum, där Tobias Bernstrup i röd lackkorsett hänger bland de sirliga 1700-talsporträtten. I 1700-talsporträttens stela, korsetterade kroppar, vitsminkade ansikten och artificiella poser ser författaren en koppling till Bernstrups bild. Med fokus på korsetten, den manipulerade kroppen och materialens taktila uttryck i bilden, undersöker Kjellmer relationen mellan mode, kropp och materialitetsaspekter i 1700-talets porträtkonst i relation till nutida konstuttryck.

Fil.dr Ritwa Herjulfsdotter, forskare vid Röhsska museet, undersöker influenser från Kina i västerländskt konsthantverk, så kallade kineserier, med utgångspunkt i Röhsska museets samling av både kinesiska och europeiska föremål. Uttrycken för den estetiska inspirationen från Kina kom att fjärma sig alltmer från de kinesiska originalen och fick efter hand karaktär av europeiska fantasier. Herjulfsdotter frågar sig om dessa objekt kan förstås som projektionsytor för tidens fantasier och drömmar om det annorlunda. Hon försöker besvara frågor som till vilken publik kineserierna riktade sig och vilka ideal de förmedlar.

Själv bidrar jag (forskningsledare fil.dr Kristoffer Arvidsson vid Göteborgs konstmuseum) med en studie om 1700-talets landskapsmåleri i gränslandet mellan idealitet och romantik, med utgångspunkt i bland andra Carl August Ehrensvärds (1745–1800) och Elias Martins (1739–1818) bilder. Jag undersöker hur landskapsbilden etablerades som en självständig genre, från instrumentella bilder och bakgrund till porträtt, till ruinmotiv och förromantiska landskap med den vilda, nordiska naturen som motiv. Jag frågar vilka föreställningar som landskapsbilden speglar och skapar. För att ge perspektiv på denna historia, studeras även tre nutida konstnärskap som behandlat landskapstraditionen.

times, which are characterized by a blurring of the private and the public sphere and where gender is problematized within artistic creation, often in a playful way.

Dr Viveka Kjellmer, Senior Lecturer in Art History and Visual Studies at the University of Gothenburg, takes as her starting point Gothenburg Museum of Art's eighteenth century room, where Tobias Bernstrup hangs, in his glossy red latex corset, among the ornate eighteenth century portraits. She sees a link between the rigid corseted bodies, white powdered faces and artificial poses of the eighteenth century portraits, and Bernstrup's image. Focusing on the corset, the manipulated body, and the tactile expression of the material in the image, Kjellmer explores the relationship between fashion, the body, and aspects of materiality in eighteenth century portraiture in relation to contemporary artistic expression.

Dr Ritwa Herjulfsdotter, Researcher at the Röhsska Museum, explores the influence of China in the Western decorative arts known as *chinoiseries*, starting with the Röhsska museum's collection of both Chinese and European objects. Artistic expressions that took their aesthetic inspiration from China came increasingly to distance themselves from the Chinese originals, eventually reflecting European fantasies of China. Herjulfsdotter asks whether these objects can be understood as projections of the era's fantasies and dreams of otherness. She attempts to answer questions such as what audience the *chinoiseries* were targeting and what ideals they conveyed.

I myself (Dr Kristoffer Arvidsson, Head of Research at Gothenburg Museum of Art) contribute with a study of eighteenth century landscape painting in the borderland between idealism and romanticism. Starting with pictures of, among others, Carl August Ehrensvärd (1745–1800) and Elias Martin (1739–1818), I examine how landscape painting became established as an independent genre, starting with its use as a contributory image and background to portraits, through to ruin motifs and pre-Romantic landscapes with wild, Nordic nature as a motif. I ask what perceptions the landscape imagery reflects and creates. To provide some narrative perspective, I also study three contemporary artists from the landscape tradition.

De olika delstudierna använder sig av olika teoretiska perspektiv och metodologiska angreppssätt. En gemensam metod för att nära sig de problemkomplex som berörts tidigare består av jämförelser av material från 1700-talet med nutida visuella uttryck för att synliggöra något i båda. Med ett anakront perspektiv kan konstverk tillfälligt frigöras från sitt historiska sammanhang och beröringspunkter med objekt och företeelser från andra perioder framträder. Det handlar inte enbart om att peka på yttre likheter utan också om att visa på operationella drag och andra underliggande överensstämmelser eller skillnader som annars inte skulle ha synliggjorts.

Den svenska konstvetaren Dan Karlholm lyfter i *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid* (2014) fram begreppen anakron och anakronism i relation till det paradoxala begreppet samtidskonst, men också till konsthistorieskrivningens praktik, för att peka ut en potentiell samtidadhet, där konstverk kan göras samtidiga med betraktaren eller med varandra.⁶ Det är ett perspektiv som bryter med en hegeliansk förståelse av konstens målinriktade, irreversibla utveckling. Karlholm tar sin utgångspunkt i den franske filosofen och idéhistorikern Michel Foucaults begrepp heterokroni, som är en temporal variant av hans heterotopibegrepp, som handlar om rum som i sig innehåller andra rumsligheter. Heterokronibegreppet pekar mot alternativa, flerfaldiga samtider och urskiljs från en mer homogen tidsförståelse. Anakronin har inte något nödvändigt samband med en sådan tidsmultiplicering, skriver Karlholm. Traditionella berättelser skrivs utifrån vad Karlholm kallar ”kronologik”, det vill säga utifrån en föreställning om en successivt, i tiden linjärt framskridande berättelse.⁷ Mot denna kronologik ställs alltså heterokronin och anakronin, som Karlholm beskriver på följande sätt:

Om (den idealna) kronologin är monoman och enväldig, är heterokronin en sorts liberal pluralism. Anakronin, dock, är något som snarare liknar ett hologram: en ”omöjlig” inbäddad figurering. En anakron historieskrivning blir något djupt paradoxalt gentemot mallen av en sekventiell kausalitet av varandra avlösande entiteter. Anakronin tycks också besläktad med anamorfosen, där perspektivets ”omöjliga” eller ”felaktiga” anblick från en viss, *skew*

METHOD

The different studies use different theoretical perspectives and methodological approaches. However, a common method for approaching the issues addressed earlier consists in comparing eighteenth century material with contemporary visual expressions in order to reveal something about both. An anachronic perspective can temporarily free the artwork from its historical context, so that points of contact with objects and phenomena from other periods can emerge. The aim is not just to highlight external similarities, but also to reveal operational features and other underlying similarities or differences that would not otherwise have emerged.

In *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* ('Contemporalism: On the History and Future of Contemporary Art', 2014), Swedish art historian Dan Karlholm focuses on the concepts of anachronic and anachronism in relation to the paradoxical notion of contemporary art, but also in relation to the practice of writing art history, and points out a potential contemporaneity, in which works of art can be contemporary with the viewer or with each other.⁶ This approach breaks with the Hegelian understanding of the focused, irreversible development of art. Karlholm builds on French philosopher and historian of ideas Michel Foucault's concept of heterochrony, a temporal variation of his concept of heterotopia, which deals with spaces that themselves include other spaces. The concept of heterochrony points to alternative, multiple types of contemporaneity and differs from a more homogeneous understanding of time. Karlholm argues that anachrony is not necessarily connected with this type of multiplication of time. Traditional stories are written from what Karlholm calls a 'chronological' perspective, that is based on the notion of a gradual, linear-time progression of the narrative.⁷ Against this chronological perspective, Karlholm juxtaposes heterochrony and anachrony, which Karlholm describes as follows:

Where (the ideal) chronology is monomaniacal and autocratic, heterochrony is a kind of liberal pluralism. Anachrony, however, is something that looks more like a hologram: an ‘impossibly’ embedded configuration. An anachronic historiography becomes something deeply paradoxical when seen against the template of the sequential causality of entities that succeed each other. Anachrony also seems related to

I historiska vetenskaper som konstvetenskap är anakronism, även om den betraktas som ett misstag, oundviklig, konstaterar Karlholm vidare. Det är anakronismens projicering av fel temporalt sammanhang på verket som överbrygger avstånd.⁹ Anakronismens ”misstag” kan således ses som inte bara en oundviklig brist utan också en förutsättning för förståelse. Den tyske konsthistorikern Erwin Panofsky hävdar i sin ikonologiska tolkningsmodell att det historiska avståndet mellan konstverket och forskaren är en fördel, eftersom konsthistorikern är utrustad med historisk kunskap om det förflutna som inte var tillgänglig i verkets samtid.¹⁰ Att anlägga ett anakront perspektiv innebär dock att konsthistorikern på ett mer aktivt sätt bryter upp en kronologisk förståelse och låter konstverk, utsagor och fenomen från olika tider ställas i relation till varandra på oväntade sätt som kan generera nya tolkningar.

En konsthistoriker som använt sig av detta perspektiv är den holländska kulturteoretikern Mieke Bal. I *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (1999), analyserar hon relationen mellan barocken och samtidiga konst.¹¹ Även om fokus i *Gränslöst. 1700-tal speglat i nuet* istället är 1700-talet, är hennes angreppssätt produktivt även i detta sammanhang. Till skillnad från Bal, syftar dock ingen av forskarna i det här projektet till att helt bortse från den historiska kontexten. Det är snarare i jämförelsen mellan historiska och nutida sammanhang som tolkningarna tar sin utgångspunkt. Utifrån sitt intertextuella perspektiv hävdar Bal att citering av historiskt material inte är enkelriktad utan påverkar vår förståelse av det historiska materialet.

Flera av studierna använder sig av maktkritiska perspektiv för att analysera gestaltningar av genus och sexualitet. Till dessa hör Michel Foucaults diskursanalys, och då främst som den används i arbetet *Sexualitetens historia* (1976–1984).¹² Här analyserar Foucault hur föreställningar om sexualitet skapas och reproduceras på olika områden i samhället, hur olika beteenden klassas som normala eller onormala, friska eller sjuka. Dessa idéer har utvecklats inom queerteorin, bland annat hos den amerikanska filosofen Judith Butler

anamorphosis, in which an ‘impossible’ or ‘wrong’ perspective can be converted from ‘wrong’ to ‘right’ when viewed from a certain *skewed angle*. An anachronic historiography throws up new prismatic constellations from the historian’s kaleidoscope, in which events and objects come before or after, are out of sync, never in keeping with or of their time, or contemporary with themselves.⁸

Karlholm goes on to say that in historical sciences such as art, anachronism, while regarded as a mistake, is inevitable. It is anachronism’s projection of the wrong temporal context on the work that bridges the distance.⁹ Anachronism’s ‘mistakes’ can thus be seen as not just an inevitable shortcoming, but also a prerequisite for understanding. The German art historian Erwin Panofsky argues in his iconological model of interpretation that the historical distance between the artwork and the researcher is an advantage, since the art historian is equipped with historical knowledge of the past that was not available at the time the work was made.¹⁰ Adopting an anachronic perspective, however, enables the art historian to take a more active approach to breaking open a chronological understanding and allowing artworks, assertions, and phenomena from different times to be juxtaposed in unexpected ways that can generate new interpretations.

One art historian who has used this perspective is Dutch cultural theorist Mieke Bal. In *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), she analyses the relationship between baroque and contemporary art.¹¹ Although *Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present* focuses on the eighteenth century, her approach is also useful here. Unlike Bal, however, none of the researchers involved in this project aim to ignore the historical context completely. Instead, their interpretations tend to start with a comparison of the historical and contemporary context. From her intertextual perspective, Bal argues that citation of historical material is not a one-way street, since it affects our understanding of the historical material.

Several of the studies use a power-critical perspective to analyse the representations of gender and sexuality. These include Michel Foucault’s discourse analysis, and primarily the way it is used in *History of Sexuality* (1976–84).¹² Foucault analyses how notions of sexuality are created and replicated in different areas of society, how different behaviours are classified as normal or abnormal, healthy or sick. These ideas have been developed in queer theory, including by the American philosopher Judith

i *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* (1990), där hon kritiserar heterosexualiteten som norm och hur den utesluter andra identiteter.¹³ Hon utvecklar den feministiska analysen av produktionen av könsskillnad till att även innehålla produktionen av heterosexualiteten som norm. Kön, genus och sexualitet är inte givna kategorier utan skapas genom handling, hävdar Butler.

Den amerikanske historikern Thomas Laqueur lägger i boken *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990) fram teorin att det i tidigare epoker fanns en förståelse av kön som var radikalt annorlunda än vår, och att denna förståelse var föränderlig.¹⁴ I vad han kallar enkönsmodellen, som var förhärskande från antiken fram till slutet av 1700-talet, förstod kvinnan inte som ett kön som hade sin motpol i mannen utan snarare som en ofullkomlig version av mannen. Kvinnan och mannen sågs som mer lika än olika, och det kvinnliga könsorganet beskrevs som en inverterad version av det manliga. Från slutet av 1700-talet började mannen och kvinnan istället att betraktas som varandras motpoler, och skillnader betonades mer än likheter. Laqueur benämner detta tvåkönsmodellen. Förekomsten av enkönsmodellen visar hur kategorier som tenderar att uppfattas som naturgivna förstås på radikalt skilda sätt genom historien.

Med utgångspunkt i teorier av Foucault, Butler och Laqueur, vill forskarna i projektet begreppsliggöra överlappande, mellanliggande eller överskridande tendenser i det visuella material som studeras, ett begreppsliggörande som även återfinns inom queerfeministisk teori, konst, konsthantverk och mode från senare tid.

Den feministiska forskningen har inneburit att nya perspektiv anlagts på 1700-talet, där kvinnors historia har lyfts fram. Ett exempel är antologin *Women, Gender and Enlightenment* (2005), i vilken genusstrukturer under 1700-talet studeras, hur könsroller såg ut i olika samhällsklasser och hur de förändrades under århundradets lopp.¹⁵ Ett annat exempel är den amerikanska historikern Elinor Accampos essä ”Class and Gender” (2002) som behandlar könsroller och deras omförhandling under revolutionsåren i Frankrike.¹⁶ Kvinnliga konstnärer verksamma under perioden lyfts fram i *Stolhet & fördom. Kvinnor och konstnär i Frankrike och Sverige 1750–1860* (2012), en utställning vid Nationalmuseum med medföljande katalog.¹⁷ I den framhålls att det fanns ett stort antal både framstående och framgångsrika kvinnliga

Butler in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), in which she criticizes heterosexuality as the norm and the fact that it excludes other identities.¹³ She extends the feminist analysis of the production of gender difference to include the production of heterosexuality as the norm. Butler claims that sex, gender, and sexuality are not given categories but are created by deeds.

In *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990), the American historian Thomas Laqueur posits the theory that previous eras had a conception of gender that was radically different to ours, and that this conception was variable.¹⁴ In what he calls the ‘one-sex’ model, which was predominant from ancient times until the end of the eighteenth century, woman was not understood as a sex that had its counterpart in man, but rather as an imperfect version of man. Men and women were seen as more alike than different, and the female sex organ was described as an inverted version of the male organ. From the late eighteenth century, however, men and women began to be seen as opposites and their differences were emphasized more than their similarities. Laqueur calls this the ‘two-sex’ model. The existence of the one-sex model shows how categories that tend to be perceived as innate have been understood in radically different ways throughout history.

Building on the theories of Foucault, Butler, and Laqueur, the project’s researchers intend to conceptualize any overlapping, intermediate or transcendent trends in the visual material studied, a conceptualization that is also to be found within queer feminist theory, art, crafts, and fashion from the recent past.

Feminist research has led to new perspectives on the eighteenth century, shedding light on women’s history. The anthology *Women, Gender and Enlightenment* (2005), for example, studies gender structures in the eighteenth century, what gender roles were like in different social classes, and how they changed over the century.¹⁵ Another example is the American historian Elinor Accampos’ essay on ‘Class and Gender’ (2002), which deals with gender roles and the way they were renegotiated during the French Revolution.¹⁶ Female artists active during the period were the focus of *Pride & Prejudice: Female Artists in France and Sweden 1750–1860* (2012), an exhibition at Nationalmuseum in Stockholm with an accompanying catalogue.¹⁷ It stresses that there were a large number of prominent and successful female artists in France in the second half of the eighteenth century, including portrait painter Louise Élisabeth Vigée Le Brun

konstnärer i Frankrike under 1700-talets senare hälft, bland dem porträttmålaren Louise Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842). Ett intressant arbete inom konstvetenskapen är den amerikanska konstvetaren Abigail Solomon-Godeaus bok *Male Trouble. A Crisis in Representation* (1993), där hon studerar hur en viss typ av bildrepresentationer av feminina män förhåller sig till genussstrukturer i kulturen och samhället under franska revolutionen.¹⁸

DET GRÄNSLÖSA

I 1700-talets konst och konsthantverk återfinns vad som idag kan uppfattas som könsöverskridande skildringar av både kvinnor och män, men också portätt av individer som antog en könsöverskridande identitet. Ett exempel på det senare är den franske diplomaten, spionen och frimuraren Chevalier d'Éon de Beaumont (1728–1810), som 1791 porrätterades av den franske konstnären Jean-Laurent Mosnier (1743–1808).¹⁹ Efter att ha varit bosatt i London, återvände Chevalier d'Éon 1777 till sitt hemland Frankrike, där d'Éon häданefter klädde sig och levde som kvinna.²⁰ I Mosniers portätt är d'Éon iförd en svart sidenkläning med vit spetskrage, svarthatt med rosettband och en böjljande strutsplym.

Vad man kan notera i 1700-talet är en, utifrån vår tids horisont, anmärkningsvärd öppenhet mellan det föreställt maskulina och feminina som senare stängdes. Ett exempel på detta är den österrikiske konstnären Josef Kreutzingers (1757–1829) målning *Marie Antoinette i riddräkt* (1771) i Schönbrunn i Wien, där den sextonåriga ärkehertiginnan Marie Antonia av Österrike, senare drottning av Frankrike, porträtteras i en röd jaktdräkt och mörk hatt. Hennes framtoning är pojkaktig i kontrast till senare porträtt av drottningen. Här är det ärkehertiginnans status och utbildning, där ridning ingick, som visas fram snarare än hennes kvinnlighet.

Kläder som idag betraktas som manliga, som riddräkter och rustningar, förekom under 1700-talet som statusmarkörer i exempelvis porträtt av kvinnliga regenter. Även attribut som senare kodats som

(1755–1842). An interesting work in the field of art history is American art historian Abigail Solomon-Godeau's book, *Male Trouble: A Crisis in Representation* (1993), in which she analyses how a certain type of image representation of feminine men relates to gender structures in culture and society during the French Revolution.¹⁸

THE UNBOUNDED

FIG. 25

FIG. 26

FIG. 25

FIG. 26

The arts and crafts of the eighteenth century contain what can today be seen as transgender depictions of both women and men, as well as portraits of individuals who adopted a transgender identity. An example of the latter is the French diplomat, spy, and freemason, Chevalier d'Éon de Beaumont (1728–1810), whose portrait was painted in 1791 by the French artist Jean-Laurent Mosnier (1743–1808).¹⁹ After having lived in London, in 1777 Chevalier d'Éon returned to France, where d'Éon dressed and lived as a woman.²⁰ In Mosnier's portrait, we see d'Éon wearing a black silk dress with a white lace collar, a black hat with ribbons, and a billowing ostrich plume.

Seen from the standpoint of our own time, what is striking about the eighteenth century is a remarkable openness between the supposedly masculine and feminine—an openness that was to close. An example of this is provided by the Austrian artist Josef Kreutzinger's (1757–1829) painting *Marie Antoinette in Hunting Attire* (1771) in Schönbrunn Palace in Vienna, where the sixteen-year-old Archduchess Maria Antonia of Austria, later Queen of France, is portrayed in a red hunting attire and a dark hat. Her appearance is boyish, in contrast to later portraits of the queen. Here it is the Archduchess' status and education, in which riding played a part, that is highlighted rather than her femininity.

During the eighteenth century, clothes that are now considered to be male attire, such as riding coats and armour, appeared as status markers in portraits of female rulers, for example. Even attributes that would later be coded as female, such as long hair, silk, lace, and makeup, lacked such gender-specific connotations. However, in the eighteenth century there was a certain acceptance for people like d'Éon who adopted a different

kvinnliga, exempelvis långt hår, siden, spets och smink, saknade sådana könsspecifika konnotationer. Däremot fanns under 1700-talet en viss acceptans för att som d'Éon anta en annan könsidentitet. Om en man klädde sig som kvinna kunde han tas för kvinna, och omvänt. Det betyder inte att det fanns en acceptans för eller medvetenhet om vad som idag benämns transuttryck eller transidentitet. Men i rollspel och porträtt kan man likvärt se en öppenhet för att tillfälligt anta andra identiteter, både med avseende på kön och klass.

Exempel som dessa analyseras djupare i flera av essäerna i denna bok. Men redan här kan konstateras att 1700-talets representation av könsidentitet inte överensstämmer med senare perioders normer, normer som fortfarande är verksamma men som kommit att ifrågasättas alltmer. Om vår tid på detta område ofta ger uttryck åt det gränsöverskridande, så karaktäriseras 1700-talet snarare av en relativ gränslöshet, exempelvis i porträtt eller klädedräktens utformning. I många fall var andra identiteter, som klass eller civilstånd, viktigare att manifestera än kön. Därmed inte sagt att könstillhörighet var oviktig. Att den inte manifesteras kan bero på att inget sådant behov förlåg, därför att uppdelningen mellan en kvinnlig och manlig sfär sågs som självklar.

Att uppdelningen mellan manligt och kvinnligt under 1700-talet ännu inte blivit så skarp som i 1800-talets borgerliga samhälle med dess könsbinära paradigm, betyder inte nödvändigtvis att samhället var mer jämställt. Abigail Solomon-Godeau har i sin tidigare nämnda studie av konst under franska revolutionen och den första franska republiken, vid sidan av extremt maskulina, gudalika mansbilder, uppmärksammat gestaltningar av feminina unga män hos bland andra Jacques-Louis David (1748–1825).²¹ Solomon-Godeaus slutsats är att närvaron av feminina mansbilder inte ska ses som ett tecken på ett mer jämställt samhälle, avseende mäns och kvinnors roller och handlingsutrymme. Tvärtom kan det vara tecken på motsatsen. Inom en strikt homosocial grupp, vilken innehar makten i samhället, kan yngre män inta en mer feminin roll i förhållande till äldre, mer maskulina män.

Då kvinnan under 1800-talet betraktades som en motpol till mannen, sågs hon under 1700-talet snarare som en mindre fullkomlig version av mannen. Samhället hade en patriarkal struktur men med vissa öppningar och gränslösa zoner, bland annat just beroende på

gender identity. If a man dressed as a woman, he could be taken for a woman, and vice versa. This does not mean that there was an acceptance or awareness of what we now term transgender expression or transgender identity, but in role play and portraits we can see an openness towards temporarily adopting other identities, both in terms of gender and class.

Examples such as these are analysed in greater depth in several of the essays contained here, but we can already say that eighteenth century representations of gender identity do not conform to the norms of later periods; norms that are still operational but which have come to be increasingly questioned. Where nowadays we tend to talk about a crossing of boundaries, the eighteenth century was characterized by a relative lack of boundaries, for example in portraits or costume design. In many cases, it was more important to highlight other identities, such as class or marital status, than sex. This is not to say that sex was unimportant. Perhaps it was not highlighted because there was no need to, because the division between the male and female realm was seen as self-evident.

The fact that the division between the male and the female during the eighteenth century was not so clear-cut as in nineteenth century bourgeois society, with its gender binary paradigm, does not necessarily mean that society was more equal. In addition to discussing extremely masculine, godlike male images in her above-mentioned study of art during the French Revolution and the First French Republic, Abigail Solomon-Godeau also highlights portrayals of feminine young men by artists such as Jacques-Louis David (1748–1825).²¹ She comes to the conclusion that the presence of images of feminine men should not be seen as a sign of a more equal society, in terms of men's and women's roles and their scope for action. On the contrary, it could indicate the opposite. Within a strictly homosocial group that holds power in society, younger men can take on a more feminine role in relation to older, more masculine men.

Where the nineteenth century female was seen in opposition to the male, her eighteenth century counterpart was seen as a less complete version of a man. Society was built on a patriarchal structure, but there were some openings and border zones, precisely because the sexes were not seen as the antithesis of each other. As Laqueur has shown, during the eighteenth century the one-sex model was challenged by the two-sex model that became prevalent in the nineteenth century.²² During the French Revolution in particular, new boundaries were drawn up between the sexes. As Laqueur notes, 'The promises of the French Revolution

att könen inte sågs som varandras absoluta motpoler. Som Laqueur visat, utmanades enkönsmodellen under 1700-talet av den tvåkönsmodell som blev förhärskande under 1800-talet.²² Inte minst under franska revolutionen kom nya gränser att dras upp mellan könen. ”Franska revolutionens löften [...] gav inte bara upphov till en genuint ny feminism utan också till ett nytt slags antifeminism, en ny fruktan för kvinnor, och till politiska gränsdragningar som föranledde motsvarande könsliga rågångar”, konstaterar Laqueur.²³ Såväl antifeminister, som den schweizisk-franske upplysningsfilosofen och författaren Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), som feminister, som den brittiska filosofen och författaren Mary Wollstonecraft (1759–1797), argumenterade från sina respektive positioner för tvåkönsmodellen, som också understöddes av anatomiska undersökningar.²⁴ Genom att skillnader mellan könen betonades, kom kvinnans främsta uppgift att bli reproduktion, och hennes plats i det offentliga livet misstänkliggjordes, eftersom det ansågs vara männen sfär.

EN HISTORISK BRYTPUNKT

1700-talet är en omvälvande epok i den västerländska kulturhistorien med paralleller till vår egen tid i form av snabb teknikutveckling och politiska revolutioner. Under detta århundrade framträdde den rörelse som kallas upplysningen, som dyrkade förnuftet och ansåg att vetenskapen och den empiriska kunskapen skulle frigöra människan och utveckla samhället. Under 1700-talet formulerades också idén att människan är född fri, liksom idén om alla mänskors lika värde. I anslutning till detta proklamerades även tanken att individen har rätt att fritt uttrycka sina idéer. 1766 antogs den svenska tryckfrihetsförordningen – den första i sitt slag – under den period i svensk politisk historia som kallas frihetstiden.²⁵

Upplysningsfilosoferna ansåg att förnuftet måste vägleda människan och krävde åtskillnad mellan religion och vetenskap. Gamla traditioner och värderingar, inte minst kyrkans makt, ifrågasattes. Samtidigt tog industrialismen, och med den urbaniseringen, fart

[...] gave birth not only to a genuinely new feminism but also to a new kind of antifeminism, a new fear of women, and to political boundaries that engendered sexual boundaries to match.²³ Both anti-feminists, such as the Swiss-French enlightenment philosopher and writer Jean-Jacques Rousseau (1712–78), and feminists, such as the British philosopher and writer Mary Wollstonecraft (1759–97), argued from their respective positions for the two-sex model, which was also supported by anatomical studies.²⁴ As the focus switched to the differences between the sexes, woman's main task came to be seen as reproduction, and her place in public life was viewed with suspicion since it was considered to be a male realm.

A HISTORICAL TURNING POINT

The eighteenth century is a revolutionary era in Western cultural history, with parallels to our own time with its rapid technological development and political revolutions. The eighteenth century gave birth to the movement known as the Enlightenment, which worshipped reason and believed that science and empirical knowledge would liberate humankind and lead to social development. It was also during the eighteenth century that the idea was formulated that man is born free, as well as the idea that all human beings are of equal worth. In this connection, the idea that the individual has the right to freely express his ideas was also proclaimed. The year 1766 saw the adoption of the Swedish law for a free press—the first of its kind—during the period of Swedish political history that is known as the Age of Liberty (Frihetstiden).²⁵

Enlightenment philosophers believed that reason must guide man and demanded the separation of religion and science. Old traditions and values, not least the power of the Church, were called into question. At the same time, industrialization and with it urbanization gained momentum, starting in Great Britain. The eighteenth century was also characterized by the rise of capitalism and the growth of world trade through the colonies and the East India companies. Colonialism involved comprehensive exploitation of other parts of the world, its most loathsome expression being the transatlantic slave trade. The notion of humankind's

med början i Storbritannien. 1700-talet präglades också av en accelererande kapitalism och ökad världshandel genom kolonierna och de ostindiska kompanierna. Kolonialismen innebar en långtgående exploatering av andra världsdelar, vilken fick sitt mest avskyvärd uttryck i den transatlantiska slavhandeln. Idén om mänskans rätt till frihet var i praktiken förbehållen vita män. I Europa växte borgarklassen och fick ökat inflytande också på konstens område där den utmanade hovens och aristokratins smakhegemoni. De amerikanska och franska revolutionerna underblåstes av nya idéer om jämlighet men i revolutionernas kölvatten följe våld och politisk oro.

När århundradet inleddes var barocken den dominerande konstrikningen, men den följdes av rokokon, nyklassicismen och romantiken. Kulturellt är 1700-talet vitalt samtidigt som dessa stilar är tillbakablickande. I historien sökte tidens konstnärer efter former som kunde bilda modell för nuet.²⁶ På ett liknande sätt söker dagens konstnärer inspiration i det förflutna och återanvänder tidigare stilar och modeller, omtolkar och omarbetar dem för sina syften, i nya medier och sammanhang.

Vår tids konst präglas, liksom 1700-talets, av blandningar och överskridande av gränser. Modernismens doktriner och starka smakomdöme har ifrågasatts och alltmer kommit att betraktas som överspelat. Konst, men även mode och konsthantverk, präglas idag istället av stillån och hybrider. Det som förut betraktades som kitsch – det dekorativa, utsmyckade eller feminina – och starkt avvisades av modernistiska kritiker därför att det hotade konstens renhet, dess strävan efter det universella, anamas idag på nytt av konstnärer som gärna låter sig inspireras av populärkulturen.²⁷

I dagens gränsöverskridande uttryck inom konsten – gränsöverskridande med hänseende till medier, smakhierarkier och i relation till den tidigare upprättade gränsdragningen mellan konst och populärkultur – finns paralleller till 1700-talets visuella kultur. Konstnärer utforskar idag material som siden och porslin, iscensätter könsöverskridande identiteter eller använder sig av det dekorativa som ett uttryck. Men då dagens konstnärer, modeskapare och konsthantverkare medvetet överskrider modernismens uppdragna gränser, eller inte längre ser dessa som relevanta, såg 1700-talets upphovspersoner sällan dessa gränser överhuvudtaget. 1700-talets visuella kultur

right to liberty was in practice reserved for white men only. In Europe, the middle class grew in size and also began to wield more influence in the field of art, where it challenged the dominant taste of the court and the aristocracy. The American and French revolutions were fuelled by new ideas of equality, but violence and political unrest followed in their wake.

When the century began, the baroque was the dominant artistic current, but it was followed by rococo, neoclassicism, and romanticism. Culturally speaking, the eighteenth century was a vibrant force, despite these styles being retrospective; the artists of the time looked back to history in search of forms that could provide a model for the present.²⁶ Similarly, today's artists seek inspiration in the past, recycling earlier styles and models, reinterpreting and reworking them for their own purposes in new media and contexts.

Like the art of the eighteenth century, the art of our own time is characterized by a blurring and crossing of borders. Modernist doctrines and strong judgements of taste have been called into question and increasingly come to be regarded as outdated. The current trend in art, but also in fashion and handicraft, is for borrowed styles and hybrids. What was previously seen as kitsch—the decorative, ornate, or feminine—and was strongly rejected by modernist critics because it threatened the purity of art and its quest for the universal, is now being embraced again by artists who are happy to let themselves be inspired by popular culture.²⁷

Today's cross-boundary artistic expressions—crossing boundaries in terms of the media, taste hierarchies, and in relation to previously established boundaries between art and popular culture—contain parallels with eighteenth century visual culture. Contemporary artists are exploring materials such as silk and porcelain, staging transgender identities or using the decorative as a means of expression. But where today's artists, designers, and craftspeople are deliberately transcending the boundaries imposed by modernism, or no longer see them as relevant, eighteenth century creatives rarely even saw those boundaries at all. In this sense, eighteenth century visual culture is only cross-boundary in relation to the boundaries that would later be established by the nineteenth century and modernism. During the eighteenth century, the field was open between areas that later came to be subsumed within more or less established frameworks.

Contemporary Western observers might perceive eighteenth century art as affected because we are accustomed to different aesthetic ideals

är i den meningen gränsöverskridande enbart i relation till 1800-talets och modernismens senare etablerade gränser. Under 1700-talet var fälten öppna mellan områden som senare kom att inordnas inom mer eller mindre fastlagda ramar.

Västerländska betraktare av idag kan uppleva 1700-talskonsten som tillgjord eftersom vi vant oss vid andra estetiska ideal inom konsten – låt vara att dessa nu utmanas av en annan estetik som kanske ligger närmare rokokons förkonstling och att vi i populärkulturen sedan länge lärt oss njuta av andra sorters estetik än de som rymdes inom den modernistiska konsten. Men 1700-talet innehåller nu också en annan sida; det rymmer en konstnär som Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), som med innerlig saklighet visar oss borgerlighetens och tjänstefolkets vardag. Att Chardin var samtidig med den lekfullt ekivoke rokokomålaren François Boucher (1703–1770) förefaller närmast obegripligt om man inte betänker hur inkluderande smaken var under 1700-talet.

Vad som från vår egen horisont framstår som motsägelser på det konstnärliga området, speglar kulturen i stort. Den svenska idéhistorikern Jakob Chirstensson skriver i "Smak för det storlagna" (1998) att 1700-talet överlag, och inte minst den gustavianska eran, är rik på motsägelser som de mellan förfnuftsdyrkan och mysticism, materialism och religiös längtan, cynism och naivitet, framtidstro och en benägenhet att se världens förfall.²⁸

Vad gäller konsten, finner vi vid sidan av den strängaste klassicism även vardagsskildringen (Chardin) och den moraliserande, sedelärande bilden (Jean-Baptiste Greuze, 1725–1805), som båda utgör en motpol till rokokons koketta elegans. Vardagen är närvarande på ett nytt sätt i konsten under 1700-talet. Vi måste gå till det holländska måleriet under det föregående århundradet för att finna en motsvarighet. Carl Michael Bellmans epistlar förflyttar och berör oss, som om vi satt på en krog i Stockholm mitt bland alla de personer han diktar om. Vi får en levande bild av vardagslivet. Det samma gäller många av den svenska målaren Pehr Hilleströms (1732–1816) genre-motiv och stilleben, för övrigt starkt influerade av Chardin.

1700-talets konstsmak kunde uppenbarligen omfatta såväl Bouchers rokokofanatsier som Chardins vardagsrealism och Rembrandts existentiellt koncentrerade porträtt, till och med samtidigt av samma individer. Ett tecken på detta är den beundran som samtiden hyste

FIG. 27

in art—although these are now being challenged by another aesthetic that is perhaps closer to rococo artificiality, and in popular culture we have long since learned to enjoy other kinds of aesthetics than those contained in modernist art. But there is another side to the eighteenth century, as evinced by the artist Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), who gives us a completely objective picture of the everyday existence of the middle classes and their servants. It seems almost unthinkable that Chardin was a contemporary of the spirited, risqué rococo painter François Boucher (1703–70), until we remember how inclusive taste was during the eighteenth century.

Seen from our own standpoint, what might appear to be contradictions in the artistic field are reflected in culture in the broad sense. The Swedish historian of ideas Jakob Chirstensson writes in 'Smak för det storlagna' (1998) that the eighteenth century in general, and the Gustavian era in particular, were rich in contradictions such as those between worship of reason and mysticism, materialism and religious yearning, cynicism and naivety, optimism and a tendency to see the world's decay.²⁸

In the field of art, alongside the strictest classicism we also find portrayals of everyday life (Chardin), as well as moralistic, moralising imagery (Jean-Baptiste Greuze, 1725–1805), both of which provide a counterpoint to rococo coquettish elegance. Everyday life is present in a new way in eighteenth century art. We have to go to the Dutch painting of the previous century to find a counterpart. When we hear Carl Michael Bellman's epistles, we can feel moved and touched, as if we were sitting in a restaurant in Stockholm surrounded by all the people he writes about. We get a vivid picture of everyday life. The same applies to many of Swedish painter Pehr Hilleström's (1732–1816) genre motifs and still-lifes, which are, incidentally, strongly influenced by Chardin.

FIG. 28

The artistic tastes of the eighteenth century were clearly able to include both Boucher's rococo fantasies, Chardin's everyday realism and Rembrandt's existentially concentrated portraits, even all at the same time by the same individuals. An indication of this is provided by the admiration for Rembrandt's painting of *The Conspiracy of Claudius Civilis* (1661–2), which art students could see in the Royal Swedish Academy of Arts, where it was deposited from around 1780 to 1785. In Elias Martin's painting *Gustav III's visit to the Academy of Arts* (1782, Nationalmuseum) *The Conspiracy of Claudius Civilis* occupies pride of place in the model room. Rembrandt's painting can, of course, be understood as primarily

för Rembrandts *Batavernas trohetsed till Claudius Civilis* (1661–1662), som konststuderande kunde se i Konstakademien, där den var deponeerad från omkring 1780 till 1785. I Elias Martins målning *Gustav III:s besök i Konstakademien* (1782, Nationalmuseum) intar *Batavernas trohetsed* hedersplatsen i modellsalen. Förvisso kunde Rembrandts målning förstås som i första hand av historisk, inte samtidiga, relevans. Men i Carl Gustaf Pilos (1711–1793) monumentalala, oavslutade kröningstavla, *Gustav III:s kröning* (1782–1793, Nationalmuseum), kan man i den upplösta klärobskyren skönja påverkan från Rembrandts graderade ljusbehandling i *Batavernas trohetsed*.²⁹ Pilo var inte ensam om denna beundran. Gustav III ansåg att verket var för viktigt för att hänga i Konstakademien och lät flytta det till slottet 1785, där målningen fanns fram till dess att den donerades till Konstakademien av Anna Johanna Grill (gift Peill) 1798.³⁰

Av Eva Bielkes dödsbo förvärvade Gustav III 1779 Rembrandts *Kökspigan* (1651, Nationalmuseum), som då varit i svensk ägo sedan sent 1600-tal. Visserligen köptes även andra verk ur dödsboet, men förvärvet tyder ändå på en hög uppskattning av Rembrandt, som ytligt betraktad kan te sig som en motsägelse mot kungens intresse för tidens modestil rokoko och senare nyklassicism.³¹

Den svenska politikern, diplomaten och konstsamlaren Carl Gustaf Tessin köpte Chardins *Morgontoletten* (1741) men också Bouchers *Venus triumf* (1740), båda nu i Nationalmuseum i Stockholm – två målningar tillkomna vid samma tid men skapade utifrån vitt skilda utgångspunkter. Tessin verkar inte ha sett någon motsättning i det.³²

Hur var det möjligt för betraktare att omfatta och likvärdigt värdera så skilda uttryck? Jag tror att frågan endast har mening inom ett modernistiskt paradigm, för det är med modernismen som banden med traditionen bryts, som konsten måste uttrycka sin tid och då konstens utveckling beskrivs som ett linjärt framåtskridande enligt hegeliansk modell. I detta konsthistoriska förlopp kan diametralt olika uttryck, som exempelvis traditionell realism och abstraktion, inte existera samtidigt utan att det ena förkastas som otidsenligt. Det var också med modernismen som original tydligare skildes från kopior och efterbildningar, där de senare kraftigt nedvärderades. Under 1700-talet hölls traditionen levande, inte minst genom att konstnärer kopierade och studerade de gamla mästarna.

FIG. 29

of historical rather than contemporary significance. But in the tempered chiaroscuro tones of Carl Gustaf Pilo's (1711–93) monumental, unfinished *Coronation of Gustav III* (1782–93, National Museum), the influence of Rembrandt's graduated use of light in *The Conspiracy of Claudius Civilis* can be discerned.²⁹ Pilo was not alone in this admiration. Gustav III felt that the work was too important to hang in the Academy of Arts and had it moved to the Royal Palace in 1785, where the painting was kept until it was donated to the Academy of Arts by Anna Johanna Grill (married name Peill) in 1798.³⁰

In 1779, Gustav III acquired Rembrandt's *Kitchen Maid* (1651, Nationalmuseum) from Eva Bielke's estate; the painting had been in Swedish hands since the late 1600s. Admittedly, he also bought other works from the estate, but the acquisition is nevertheless indicative of the high esteem in which he held Rembrandt, something which might initially seem inconsistent with the King's interest in the contemporary fashion for rococo, and later neoclassicism.³¹

The Swedish politician, diplomat and art collector Carl Gustaf Tessin purchased Chardin's *The Morning Toilette* (in 1741) but also Boucher's *The Triumph of Venus* (1740), both now in the Nationalmuseum in Stockholm – two paintings that appeared at the same time but that were created from very different starting points. Tessin seems not to have seen any contradiction in this.³²

FIG. 30

How was it possible for the viewer to embrace and value equally such diverse expressions? I believe that the question is only significant within a modernist paradigm, for it is with modernism that the link with tradition is broken, that art must be an expression of its time and the development of art is described as a linear progression according to the Hegelian model. In this art historical process, diametrically opposed expressions, such as traditional realism and abstraction, cannot co-exist without one of them being rejected as anachronistic. It was also with the advent of modernism that the original was clearly separated from copies and imitations, the latter being devalued sharply. The tradition was kept alive during the eighteenth century, not least by artists who copied and studied the old masters.

Generally speaking, originality and authenticity were not important concepts; the effect was everything. The Italian Giovanni Battista Tiepolo's (1696–1770) illusion ceiling paintings, in particular in Würzburg and in Venice, can be mentioned as an example of this. Playacting was a

Överlag var originalitet och autenticitet inte viktiga begrepp, effekten var allt. Som exempel på detta kan italienaren Giovanni Battista Tiepolos (1696–1770) illusionistiska plafondmålningar i bland annat Würzburg och Venedig nämnas. Skådespel var ett utbrett nöje vid hoven under 1700-talet. Marie Antoinette lät uppföra den konstgjorda, lantliga byn Le Hameau de la Reine i närheten av Petit Trianon i Versailles. Där kunde hon iklä sig rollen som bondkvinnan och leva en imitation av lantligt liv. Gustav III hade ett stort intresse för teater men lät också uppföra historiska skådespel och medeltida tornerspel. Historiska fakta var då inte av stor betydelse, det var återigen effekten som eftersträvades.³³ Dessa iscensättningar kan jämföras med dagens levande rollspel (lajv). De är uttryck för en längtan efter att fly den egna tillvaron och prova en annan identitet som 1700-talets hovmän och -kvinnor gärna levde ut.

NUTIDA PERSPEKTIV

Idag använder konstnärer ofta det konstlade och teatrala – just det som skyddes under den sena modernismen, då renodling av konstnärliga medier och strävan efter det autentiska framhölls som ideal. Konstnärer ikläder sig roller, omskapar och iscensätter sig själva. På detta sätt finns en ny mottaglighet för 1700-talskonstens ”förkonstning”.

Överensstämmelser mellan nutida konst och 1700-talets estetik uppstår både som utslag av allmänna tendenser i konsten i vår tid och som medvetna referenser. Hos nordiska konstnärer och konsthantverkare som Christian Pontus Andersson, Tobias Bernstrup, Front, Jens Fänge, Peter Johansson, Åsa Jungnelius, Åsa Lockner, Per Sundberg, Alexander Tallén och Virpi Vesanan-Laukkonen finns paralleller till 1700-talets estetik i färger, rollspel, det dekorativa, överdådiga och gränslösa. Liknande teman berörs av amerikanska Joan Bankemper, belgiske Jan De Vliegher, brittisk-nigerianske Yinka Shonibare och australiensiske Paul Wood. Även den brittiska mode-skaparen Vivienne Westwood kan nämnas i sammanhanget. Jag kommer här närmare att beröra sju konstnärskap.

common form of entertainment in the eighteenth century courts. Marie Antoinette had an artificial, rural village, Le Hameau de la Reine, built near the Petit Trianon in Versailles. There she could take on the role of the peasant woman and play out an imitation of rural life. Gustav III had a keen interest in the theatre, but he also allowed historical spectacle and medieval jousting to take place. Historical facts were not hugely important; once again, it was the effect that counted.³³ These performances can be compared with today's live-action role play (LARP). They are expressions of a desire to escape our own existence and try out a different identity, as eighteenth century courtiers—men and women alike—were keen to do.

CONTEMPORARY PERSPECTIVES

Today, artists often use artificiality and theatricality—the very thing that was shunned during late modernism, when refinement of artistic media and the quest for the authentic were held up as ideals. Artists take on roles, re-create, and stage themselves. In this respect, there is a new receptiveness to the ‘artificiality’ of eighteenth century art.

Correspondences between contemporary art and eighteenth century aesthetics appear both in expressions of general trends in the art of our time, and in conscious references. The work of Nordic artists and craftspeople such as Christian Pontus Andersson, Tobias Bernstrup, Front, Jens Fänge, Peter Johansson, Åsa Jungnelius, Åsa Lockner, Per Sundberg, Alexander Tallén, and Virpi Vesanan-Laukkonen contain parallels with eighteenth century aesthetics in terms of colour, role play, the decorative, the extravagant and the boundless. Similar themes are found in the work of the American Joan Bankemper, the Belgian Jan De Vliegher, the British-Nigerian Yinka Shonibare MBA, and the Australian Paul Wood. Even British fashion designer Vivienne Westwood can be mentioned in this context. I will now take a closer look at seven different types of artistry.

Jan De Vliegher (b. 1964) has produced a number of skilful paintings of rococo interiors, including the Vieux-Laqué Room in Schönbrunn Palace in Vienna, which the Holy Roman Emperor Francis I used as his

Jan De Vliegher (f. 1964) har i en serie målningar med lätt handlag målat rokokointeriörer, där ibland Vieux-Laque-rummet i Schönbrunn i Wien, den tysk-romerske kejsaren Frans I:s studiekammare. Förgyllningarna glimmar till i det dunkla rummet klätt med kinesiska lackskärmar. I andra bildsviter har han målat porstenserviser från 1700-talet, uppställda i museimontrar. Genom att knyta an till rokokon, både i motivval och i det schvungfulla målningssättet, bryter De Vliegher med modernismens smakhierarkier och återupprättar en nedvärderad del av konsthistorien, förbunden med inredning, konsthantverk och det dekorativa.

I installationer med dockor klädda i västerländska högreståndskläder av 1700-talssnitt, sydda av färgstarka tyger, gestaltar Yinka Shonibare MBE (f. 1962) kolonialismens komplexa relationer. I *Gungan (after Fragonard)* (2001, Tate), har Shonibare i tredimensionell form återskapat Jean-Honoré Fragonards (1732–1806) målning *Gungan* (1767), där en ung överklasskvinnan i rosa sidenkläddning låter sig gungas av en man i ett parklandskap så att skon flyger genom luften, medan en ung herre ligger på marken nedanför henne, strategiskt placerad för att se in under hennes kjolar. I Shonibares installation är kvinnan ensam och saknar huvud. Hennes kläddning är sydd av färgstarka tyger som vanligen uppfattas som afrikanska, men som i själva verket ingår i en global textilindustri – vävda i Manchester efter holländsk modell men med afrikansk inspiration, därefter exporterade till Afrika. Kvinnans ben är klädda i vita strumpor medan den blottade huden på överkroppen är mörk. Trädet som gungan hänger ifrån är svart, även löven. Den avsparkade skon hänger i luften. Liksom målningen, leder skulpturen in betraktaren i en voyeurposition samtidigt som en rad detaljer komplicerar bilden. Vi är inte vana att se mörkhyade individer iklädda högreståndskläder från 1700-talet. Tygernas starka färger bryter också med vår föreställning om rokokomode. I kolonialismens efterföjd blandas identiteter. Maktrelationen mellan kolonisatör och koloniserad flätas in i köns- och begärssstrukturer. Varför saknar kvinnan huvud? Associationer kan ledas till lynchning av svarta i USA såväl som till franska revolutionens giljotiner.

I modeskaparen och punkikonen Vivienne Westwoods (f. 1941) *Chaos Point Wedding Dress* (2008) ur *Gold Label*-kollektionen, finns ett drag av översvallande lyx, kombinerat med gatukultur och

FIG. 31

FIG. 32

FIG. 31 study. Here, the gilt décor gleams bright in the dark room, lined with Chinese lacquer screens. In other pictorial suites he has painted eighteenth century porcelain dishes, arranged in museum display cases. In referencing the rococo period, both in the choice of subject and the verve of the painting technique, Vliegher breaks with modernist taste hierarchies and rehabilitates an unappreciated slice of art history, connected with interior design, crafts, and the decorative arts.

In his installations of dolls dressed in eighteenth century-style upper-class western clothes fashioned from colourful fabrics, Yinka Shonibare MBE (b. 1962) depicts the complex relationships of colonialism. In *The*

FIG. 32 *Swing (after Fragonard)* (2001, Tate), Shonibare creates a 3D version of Jean-Honoré Fragonard's (1732–1806) *The Swing* (1767). The painting is set in a garden in which an aristocratic young woman in a pink satin dress is pushed on a swing by a man until her shoe flies off through the air. Meanwhile, a young man on the ground below her is strategically positioned to see up her skirts. In Shonibare's installation, the woman is alone and headless. Her dress is made of colourful fabrics that are usually considered to be African, but which are, in fact, part of a global textile industry: woven in Manchester after the Dutch model, but inspired by—and subsequently exported to—Africa. The woman is wearing white stockings, while the bare skin of her upper body is dark. The tree the swing hangs from is black, as are the leaves. The shoe that she seems to have just kicked off hangs in the air. Like the painting, the sculpture leads the viewer into a voyeur position, while a host of details complicate the picture. We are not used to seeing dark-skinned individuals dressed in aristocratic clothes from the eighteenth century. The fabric's strong colours also break with our idea of rococo fashion. In the aftermath of colonialism, identities became mixed. The power relationship between the colonizer and the colonized was woven into gender- and erotic structures. Why is the woman's head missing? The lynching of black people in the United States or the guillotines of the French Revolution are possible connotations.

In fashion designer and punk icon Vivienne Westwood's (b. 1941) *Chaos Point Wedding Dress* (2008) from the *Gold Label* collection, there is an air of exuberant luxury, combined with street culture and the environmental movement. The title refers to Ervin Laszlo's 2006 book about the global environmental threat. The light green, long dress with puff sleeves and yellow detail includes rainforest motifs in bright colours, based on

miljörörelse. Titeln refererar till en bok om det globala miljöhöret av Ervin Laszlos från 2006. På den ljusgröna, långa klänningen med puffärmarna och gula detaljer, finns regnskogsmotiv i klara färger, baserade på skisser av skolelever. Den amerikansk-österrikiska fotografduon SEEK (Sarah Cooper f. 1974 och Nina Gorfer f. 1979) har fotograferat klänningen i Röhsska museets Barockkammare i suggestiv belysning, vilket synliggör en relation till barockens och rokokons överdådiga formspråk.

I den svenska konstnären Jens Fänges (f. 1965) säregna måleri förenas surrealism med 1960-talets popkultur. Men här finns också återkommande referenser till 1700-talets estetik. Färgskalan är pastellaktigt ljus. De androgyna mansfigurerna har 1700-talskläder samtidigt som den svängande rörelsen och lätta rytmnen kan leda tankarna till rokokon. Fänge skapar en drömvärld som förhåller sig till de bilder från populärkultur och konsthistoria som cirkulerar omkring oss.

Den svenska konstnären Alexander Tallén (f. 1988) skapar porslinsfigurer, en genre som är starkt förknippad med 1700-talet. Det lätta, eleganta och ekivoka i rokokons figuriner återkommer, men istället för mänskor i 1700-talskläder framställer Tallén sig själv som en nutida hipster, ofta genusnormbrytande med blinkningar till orientalism och rokoko.

Även hos den svenska konstnären Åsa Jungnelius (f. 1975) finns en smak för det överdådiga och färgstarka. Hon har arbetat med motiv och färger som knyter an till det kvinnligt kodade, som läppstift och stilettklackar, men berör i sina verk också sexualitet och det abjekta – det odefinierade, kroppsliga och motbjudande. I *Akta – annars kommer jag och tar dig* (2008) har hon skapat en bild av det kvinnliga könet i form av en från taket hotfullt hängande installation av kedjor, rep, päls, hår, gummi och krokar som stuckits genom kroppsdelar och dildoar i glas. Hon kallar verket för en abstrakt *Vagina Dentata* och utgår från hur monster i science fiction-filmer ofta skildras som något hotfullt genitalt. Titeln signalerar att det här inte handlar om någon timid skildring av det kvinnliga könet. Jungnelius vill att kvinnokönet ska få ta plats på samma sätt som det manliga gjort i konsten. *Akta – annars kommer jag och tar dig* är en legering av tortyrinstrument, kinky sex och något odefinierat som överskrider etablerade kategorier som manligt och kvinnligt.

FIG. 88

FIG. 33

FIG. 34

FIG. 35

sketches made by school pupils. The American-Austrian photographer-duo SEEK (Sarah Cooper b. 1974 and Nina Gorfer b. 1979) have photographed the dress in atmospheric lighting in the Röhsska Museum's Baroque Chamber, revealing a connection with the sumptuous design language of the baroque and the rococo.

Swedish artist Jens Fänge's (b. 1965) singular painting combines surrealism with 1960s pop culture, but there are also frequent references to

FIG. 33 eighteenth century aesthetics. The colour scheme is bright pastel. The androgynous male figures are dressed in eighteenth century clothes and the swaying movement and light rhythm are reminiscent of the rococo. Fänge creates a dream world that relates to the images from popular culture and art history that circulate around us.

The Swedish artist Alexander Tallén (b. 1988) creates porcelain figurines, a genre that is strongly associated with the eighteenth century. The light, elegant, and risqué aspects of rococo figurines are present, but instead of people in eighteenth century clothing, Tallén portrays himself as a contemporary hipster, often breaking with gender norms and with a nod to Orientalism and the rococo.

Swedish artist Åsa Jungnelius (b. 1975) also shows a taste for the opulent and the colourful. She has worked with motifs and colours that tie in with female codes, such as lipstick and stiletto heels, but her work is also concerned with sexuality and the abject—the indeterminate, the

FIG. 35 bodily, and the off-putting. In *Watch Out—I'm Out to Get You* (2008), she has created an image of the female sex in the form of a threatening hanging roof installation of chains, rope, fur, hair, rubber, body parts pierced with hooks and glass dildos. She calls the work an abstract *Vagina Dentata* and posits that monsters in science fiction movies are often portrayed as something genital and threatening. The title indicates that this is not some timid portrayal of the female sex. Jungnelius wants the female sex to be allowed to occupy the space that the male sex occupies in art. *Watch Out—I'm Out to Get You* is an amalgam of torture instruments, kinky sex, and something indeterminate that transcends established categories such as male and female.

Swedish artist Peter Johansson (b. 1964) has worked with Swedish identity and Swedish symbols in an often humorous way. The installation *Musique Royal: Maison des Anciens Combattants* (2007, the Röhsska Museum), is a blue and yellow tent modelled on Franco-Swedish architect and artist Louis Jean Desprez's (1743–1804) copper tents in Stockholm's Haga

Den svenska konstnären Peter Johansson (f. 1964) har bearbetat svensk identitet och svenska symboler på ett ofta humoristiskt sätt. Installationen *Musique Royal/Maison des Anciens Combattants* (2007, Röhsska museet), är ett blågult tält med förebild i den fransk-svenske arkitekten och konstnären Louis Jean Desprez (1743–1804) koppartält i Haga, vilka var skapade på uppdrag av Gustav III med inspiration från romerska militärtält. Koppartälten är ett exempel på den gustavianska erans smak för illusion och effekt. Utifrån dessa byggnader, som på framsidan i annat material imiterar romerska militärtält, har Johansson låtit sy upp verkliga tält och därmed gått varvet runt.

Exemplet visar hur rokokons formspråk, men också intresset för naturen, det gränslösa eller gränsöverskridande i 1700-talet, på olika sätt aktiveras i nutida visuella uttryck, med eller utan medvetna referenser till 1700-talet.

ROKOKO

1700-talets konstdiskussion präglades av den långvariga striden mellan de gamla och de moderna (*Querelle des Anciens et des Modernes*), även benämnd som striden mellan poussinister och rubenister, som går tillbaka till 1600-talet men som nu blossade upp på nytt. Nicolas Poussins (1594–1665) disciplin, där teckning går före färg, ställdes mot Peter Paul Rubens (1577–1640) mer expressiva färganvändning. Med rokokon fick rubenisterna övertaget. Med inspiration hämtad från Rubens gavs konsten en ny vitalitet och målerisk frihet. Motreaktionen kom i nyklassicismens antikvurm, som istället såg Poussin som förebild. Den upprättade motsättningen är förenklad då Rubens studerade antiken och Poussins verk är fyllda av rörelse; Rubens är en god tecknare och Poussin en finstämd kolorist.³⁴

Rokokon ter sig som en legering av en mängd olika influenser. Barocken är en utgångspunkt. Inflytandet från Kina, som ofta nådde Europa via andrahandskällor och resulterade i fantasifulla tolkningar och produktiva missförstånd, är en annan. Kanske är det i dekorerade väggpaneler, svängande möbelformer, rocailleornament,

Park, commissioned by Gustav III and inspired by Roman military tents. The copper tents are an example of the Gustavian era's taste for illusion and effect. Based on the design of these buildings, the facades of which imitate Roman military tents but using different material, Johansson has created a real tent, thus closing the circle.

These examples show how rococo design language, but also the eighteenth century's interest in nature, the boundless or cross-boundary, is activated in various ways in contemporary visual expression, with or without conscious references to the eighteenth century.

ROCOCO

The art discussions of the eighteenth century were characterized by a prolonged battle between the old and the modern (*Querelle des Anciens et des Modernes*), also known as the battle between the Poussinists and the Rubenists, which dates back to the seventeenth century but had flared up once again. The discipline of Nicolas Poussin (1594–1665), where drawing takes precedence over colour, were set against Peter Paul Rubens' (1577–1640) more expressive use of colour. With the advent of the rococo, the Rubenists got the upper hand. Inspired by Rubens, art was given new vitality and painterly freedom. The backlash came with the neoclassical craze for antiquity, which looked to Poussin for its model. This conventional contradiction is a simplification, since Rubens studied antiquity and Poussin's works are full of movement; Rubens was a skilled draughtsman and Poussin was a subtle colourist.³⁴

Rococo appears to be an amalgam of a variety of influences. Baroque is a point of departure. The influence of China, which often reached Europe via secondary sources and resulted in imaginative interpretations and productive misunderstandings, is another still. Perhaps the essence of rococo is to be found in the decorative wall panels, sweeping furniture, rocaille ornament, silverware, and porcelain dishes rather than in Boucher and Fragonard. Another rococo invention is the single-storey palace with no imposing staircase. It is an architecture that portrays an openness between the outside and the inside, where the building's boundaries tend

silverföremål och porslinsserviser vi finner rokokons kärna snarare än hos Boucher och Fragonard. En annan av rokokons uppfinningar är enplanspalats utan imposanta trappor. Det är arkitektur som gestaltar en öppenhet mellan ute och inne, där byggnadens gränser tenderar att lösas upp, som i Fredrik den stores sommarresidens Sanssouci i Potsdam. I Potsdam finns också hans ”kinesiska” paviljong, som har lite med det verkliga Kina att göra men desto mer med västerlandets föreställning om denna avlägsna kultur. En svensk motsvarighet är Kina slott på Drottningholm utanför Stockholm.

I kontrast till barockslottet Drottningholm och den tuktade barockparken bakom detsamma, framgår rokokons lättare och öppnare karaktär i Kina slotts låga byggnad, omgiven av en böjande engelsk park. Lustslottet skänktes som morgongåva av kung Adolf Fredrik till drottning Lovisa Ulrika 1753. Det ursprungliga Kina slott ritades av Carl Hårleman (1700–1753), men ersattes tio år senare av den nuvarande byggnaden, ritad av Carl Fredrik Adelcrantz (1616–1796). Kina slott var inspirerat av William Chambers (1723–1796) ritningar från Kanton, då ingen av arkitekterna besökt Kina, och är på detta sätt typiskt för hur de kinesiska influenserna verkade i den västerländska kulturen.³⁵ Inredningen gjordes av Jean Eric Rehn (1717–1793) i samarbete med Adelcrantz och dekormålningar utfördes av Johan Pasch (1706–1769).³⁶

I sammanhanget kan nämnas att även andra kulturer blev på modet och utgjorde förebild för konst, inredning och konsthantverk. Den brittiske konsthantverksexperten Haydn Williams har i boken *Turquerie. An Eighteenth-Century European Fantasy* (2014) undersökt det europeiska intresset för det turkiska under 1700-talet. Det turkiska var en stilistisk influens som kommer till uttryck i allt från rollspel och tält till konsthantverk. Med delvis andra förtecken, övergick intresset för det turkiska i 1800-talets orientalism.

Vad är då rokoko? Den brittiske konsthistorikern Michael Levey inleder boken *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting* (1966) med konstaterandet att det kanske aldrig funnits någon rokoko i måleriet – rokokons inflytande på målarkonsten är i vart fall begränsad och stilen var i hög grad en vidareutveckling av barocken, hävdar han.³⁷

Om nu rokokon endast med tveksamhet kan sägas existera som en stil inom måleriet, så är dess manifestation i formhistorien desto

FIG. 36

to dissolve, as in Sanssouc—Frederick the Great's summer residence in Potsdam. Potsdam is also home to his ‘Chinese’ pavilion, which has little in common with the real China, and rather more with the West’s conception of this distant culture. A Swedish counterpart is the Chinese Pavilion at Drottningholm Palace outside Stockholm.

Standing in contrast to the baroque palace at Drottningholm and the tame baroque park behind it, is the lighter, more open rococo appeal of the low Chinese Pavilion, surrounded by a rolling English park. The *lustschloss* was a wedding gift from the Swedish King Adolf Fredrik to Queen Lovisa Ulrika in 1753. The original Chinese Pavilion was designed by Carl Hårleman (1700–53), but was replaced ten years later by the current building, designed by Carl Fredrik Adelcrantz (1616–1796). The Chinese Pavilion was inspired by William Chambers’ (1723–96) drawings of Canton, but none of the architects visited China, which is typical of the way Chinese influences worked in Western culture.³⁵ The interior was designed by Jean Eric Rehn (1717–93) in collaboration with Adelcrantz and the decorative paintings were the work of Johan Pasch (1706–69).³⁶

It is worth noting here that other cultures also became fashionable and were used as a model for art, interior design, and decorative arts. In *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy* (2014), the British decorative arts expert Haydn Williams examines European interest in all things Turkish during the eighteenth century. Turkish stylistic influences were reflected in everything from role play to tents and handicrafts. With slightly different overtones, this interest in Turkish styles matured into the Orientalism of the nineteenth century.

What then is rococo? In *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting* (1966), British art historian Michael Levey starts by arguing that perhaps there never was a rococo in painting, and goes on to say that, in any case, rococo influence on painting is limited and the style was largely a development of baroque.³⁷

If rococo can only tentatively be said to exist as a style in painting, its manifestation in design history is much more clear. The question here is where the boundaries should be drawn. If, by rococo, we mean curved lines, asymmetry, shell- and plant ornaments, the decorative, ornate, lavish, light, latticework, gilded, exclusive, and pastel coloured, then the rococo style can be said to have survived long after its peak in the mid-eighteenth century. In *Rococo: The Continuing Curve, 1730–2008*, a book and an exhibition at the Cooper-Hewitt, National Design Museum,

tydligare. Frågan är där snarare var dess gränser ska dras. Om vi med rokoko avser den svängande linjen, asymmetrin, snäck- och växttornament, det dekorativa, sirliga, överdådiga, lätta och genombrutna, förgyllda, exklusiva och pastellfärgade, så kan rokokostilen sägas leva vidare långt efter dess höjdpunkt i mitten av 1700-talet. I *Rococo. The Continuing Curve, 1730–2008*, en bok och en utställning vid Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution i New York 2008, följs rokokons svängande linjer in i jugendstilen, 1960-talets popdesign och psykedelika, 1980-talets postmodernism och fram till vår egen tid.³⁸

Visst kan man se drag av rokoko i jugendstilens böjlade växtornament såväl som i Frank Gehrys (f. 1929) *Wiggle Side Chair* (1972) och *Bubbles Chaise Longue* (1987), uppbyggda av böjlade wellpapp, men jämförelser av det slaget har ändå sina begränsningar. Det rör sig om kvalitativt olika uttryck, skapade i vitt skilda sammanhang, tider och kulturer. Vad vi i det här projektet finner mer intressant, är paralleller som går bortom yttre likhet, som berör sensibilitet, en viss strävan eller ett visst intresse, stilens inte enbart som ett utseende utan som uttryck för attityder.

Rococo. The Continuing Curve 1730–2008 följer också rokokons utbredning geografiskt, i motsats till tidigare undersökningar som främst fokuserat på enskilda länder. Därigenom framgår hur rokokon var en internationell stil, men också hur den tog sig olika uttryck på olika platser.³⁹ Penelope Hunter-Stiebel, en av bokens redaktörer, beskriver rokokon som ett avvisande av det rena intellektet för det som tilltalar sinnena, ett uppror mot ordning, ett omfamnande av det bisarra och det omedvetna samt ett hävdande av det individuella genom nyskapande. Hon ringar vidare in stilens till perioden mellan åren 1730 och 1765, då den var dominerande. Att måleriet utelämnats motiveras med att stilens är mindre tydlig där.⁴⁰

Kanske är det så. Jag vill dock inte gå så långt som Levey och ifrågasätta om det finns någon rokokostil i måleriet. Tiepolo, Boucher, Fragonard och Jean-Antoine Watteau (1684–1721) skapade alla ett måleri som varken rymms inom beteckningen barock eller nyklassicism utan tillhör en egen kategori: rokokon. Att perioden sedan innehåller andra konstnärer, som Chardin och Greuze, vars verk inte stilistiskt överensstämmer med rokokon och som ibland benämns antirokoko, motsäger inte utpekanet av rokokostilen i måleriet.

Smithsonian Institution in New York in 2008, the curved lines of rococo are traced through to Art Nouveau, 1960s pop design and psychedelics, 1980s postmodernism, right up to our own time.³⁸

Rococo elements can of course be seen in Art Nouveau's billowing floral ornaments as well as in Frank Gehry's (b. 1929) *Wiggle Side Chair* (1972) and *Bubbles Chaise Longue* (1987), made of undulating corrugated cardboard, but comparisons of this kind still have their limitations. These are qualitatively different expressions, created in widely differing contexts, times, and cultures. What those of us involved in this project find more interesting are parallels that go beyond any external similarity, involving sensibility, a certain pursuit or a particular interest; style not just as appearance, but as an expression of attitude.

Rococo: The Continuing Curve 1730–2008 also follows the geographical extension of rococo, in contrast to previous studies that focused primarily on individual countries. It reveals that rococo was an international style, but also that it took different forms in different places.³⁹ One of the book's editors, Penelope Hunter-Stiebel, describes rococo as a rejection of pure intellect in favour of that which appeals to the senses, a rebellion against order, an embrace of the bizarre and the unconscious, and an assertion of the individual through innovation. She narrows the style down to the period between 1730 and 1765, when it was dominant. The fact that painting is omitted is justified by the fact that the style is less clear there.⁴⁰

Perhaps that is so. However, I would not go so far as Levey and question whether a rococo style of painting actually exists. Tiepolo, Boucher, Fragonard, and Jean-Antoine Watteau (1684–1721) all created a type of painting that does not fit with baroque or neoclassicism, but which belongs to a category of its own: the rococo. The fact that the period includes other artists such as Chardin and Greuze, whose works are not stylistically consistent with rococo and are sometimes referred to as anti-rococo, cannot gainsay the affirmation that there was indeed a rococo style of painting.

Ever since outdoor painting and realism appeared during the nineteenth century, Western art has been characterized by a quest for the authentic, a search for truth in or beyond the visible.⁴¹ This modernist ideology celebrated the spontaneous, fresh natural impression, the immediate at the expense of the arranged. This approach has coloured the way art historians look at older art. During modernism, art historians and art critics found it easier to appreciate Chardin, with his rustic simplicity,

Alltsedan friluftsmåleriets och realismens framträdande under 1800-talet, har den västerländska konsten präglats av en strävan efter det autentiska, ett sökande efter sanning i eller bortom det synliga.⁴¹ I denna modernistiska ideologi hyllades det spontana, friska naturintrycket, det omedelbara på bekostnad av det arrangerade. Detta synsätt har fångat av sig på hur konsthistoriker ser på äldre konst. Under modernismen hade konsthistoriker och konstkritiker lätt att ta till sig Chardin, med hans rustika enkelhet, men svårare med Boucher. Bouchers svärmiska elegans passade inte med modernismens ideal om förenkling, direkthet och autenticitet. För att uppskatta Bouchers konst bör man studera den utifrån andra utgångspunkter än modernismens.

Att 1700-talets konst bäst förstås i sitt historiska sammanhang, är utgångspunkten i den amerikanska konstvetaren Melissa Hydes bok *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics* (2006). Hon undersöker där den kritiska debatten runt Boucher och hur den är sammanflätad med samtida sociala diskussioner. En stor del av forskningen har ägnats vad kritikerna vänt sig emot i hans konst, men få försök har gjorts för att förstå Bouchers verk på dess egna villkor, hävdar Hyde.⁴² Det är som att Diderots kritik ännu häftar vid hans verk – men Diderot smak är knappast vår. Den konstnär han höll allra högst var inte den idag så högt älskade Chardin utan Greuze med sitt moraliseringe och sentimentalala måleri.

Rokokons inflytande avtog under andra halvan av 1700-talet. En ny borgerlig publik efterfrågade en konst som speglade dess verklighet och utmanade aristokratins smakhegemoni.⁴³ En ny tid krävde en ny konst, något som blev särskilt tydligt i samband med franska revolutionen. Då hade rokokon redan spelat ut sin roll och revolutionens ledande konstnär blev nyklassicisten Jacques-Louis David.

PORTRÄTT

Rokokomåleriet når stora triumfer i porträtmåleriet där dess rytm och elegans kommer till sin rätt hos bland andra François Boucher,

than Boucher. Boucher's dreamy elegance did not fit with the modernist ideal of simplification, directness, and authenticity. An appreciation of Boucher's art needs a different starting point than that provided by modernism.

The American art historian Melissa Hyde's *Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics* (2006) argues that eighteenth century art is best understood in its historical context. She examines the critical debate around Boucher and how it is intertwined with contemporary social discussion. According to Hyde, a great deal of research has been devoted to what the critics objected to in his art, but little attempt has been made to understand Boucher's work on its own terms.⁴² It seems that Diderot's criticism still applies to his work, even though Diderot's taste is hardly the same as ours. The artist he thought most highly of was not today's beloved Chardin, but Greuze, with his moralizing, sentimental paintings.

The influence of rococo waned in the second half of the eighteenth century. A new middle class audience required an art that reflected its own reality and challenged the dominant tastes of the aristocracy.⁴³ A new era demanded a new art—something that became particularly clear during the French Revolution. By then, the rococo had already played out its role and the leading artist of the revolution was the neoclassicist Jacques-Louis David.

PORTRAITURE

Rococo painting triumphs in portraiture, where its rhythm and elegance come into their own in works by artists such as François Boucher, Louise Élisabeth Vigée Le Brun and the Swede Alexander Roslin. Rococo portrait painting strikes a balance between the lifelike and the staged. Roslin manages to get his models to appear as they wish to be seen: distinguishably-dressed in a symbolic context that indicates their role and position in society; idealized but without sacrificing the requirement for a portrait likeness.⁴⁴

In portrait painting, we also find several successful female artists. Besides Vigée Le Brun, who painted several portraits of Marie Antoinette,

Louise Élisabeth Vigée Le Brun och svenska Alexander Roslin. Rokokoporträttet balanserar mellan naturtrohet och iscensättning. Roslin förmår få modellerna att framstå som de vill bli sedda, representativt klädda i ett symboliskt sammanhang som visar på deras yrkesroll och position i samhället, idealiseraade utan att ge avkall på kravet på yttre porträtkonst.⁴⁴

I porträtkonsten finner vi också flera framgångsrika kvinnliga konstnärer. Förutom Vigée Le Brun, som målade flera porträtt av Marie Antoinette, tillhörde Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803) och Anne Vallayer-Coster (1744–1818) de mest kända i Frankrike.⁴⁵ Under sitt besök i Paris 1720–1721, gjorde venetianska Rosalba Carriera (1673–1757) succé med pastell- och miniatyraporträtt och påverkade många andra konstnärer.⁴⁶ Svenske Gustaf Lundberg (1695–1786) tog upp pastelltekniken och hade stora framgångar. Även miniatyren var en viktig genre där många kvinnliga konstnärer var framstående, som Pauline Augustin, Jeanne-Marie Doucet de Surigny, Marie-Anne Gérard, Adélaïde Labille-Guiard och Renée Félice de Watterville.⁴⁷ Grunden för det svenska miniatyrmåleriet lades under 1600-talet då engelsmannen Alexander Cooper (omkring 1603–1660) anställdes av det svenska hovet med uppgift att måla miniatyraporträtt av regenten.⁴⁸ Under 1700-talet vann genren större spridning och popularitet och utövades bland andra av Peter Adolf Hall (1739–1793).

En inflytelserik representant för rokokon i England är Sir Joshua Reynolds (1723–1792), den förste presidenten för Royal Academy of Arts och hovmålare under Georg III. Påverkad av italiensk renässans målade Reynolds porträtt av högreståndspersoner i vad han själv kallade ”den höga stilén”, där modellerna idealiseras för ett mer storslaget uttryck. Med Thomas Gainsborough (1727–1788) inträdde en större dynamik och rörelse i den brittiska porträtkonsten. I hans porträtt avbildas modellerna ofta med landskapet som bakgrund och inte sällan avslappnat sittande eller gående. Måleriet blev friare och mer inriktat på att uttrycka stämningar och personlighet. En svensk företrädare för detta mer romantiska porträtmåleri är Carl Fredrik von Breda (1759–1818), som under knappt ett decennium var verksam i England. Brittisk-amerikanske Benjamin West (1738–1820) står inte bara för en nyklassicistisk porträtkonst utan också för ett amerikanskt historiemåleri på klassicistisk grund.

FIG. 38

Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803) och Anne Vallayer-Coster (1744–1818) were among the most famous in France.⁴⁵ During her visit to Paris in 1720–1, the Venetian Rosalba Carriera (1673–1757) had some success with her pastel and miniature portraits, and influenced many other artists.⁴⁶ The Swedish artist Gustaf Lundberg (1695–1786) took up the pastel technique and had great success. Even miniature painting was an important genre in which many female artists excelled, such as Pauline Augustin, Jeanne-Marie Doucet de Surigny, Marie-Anne Gérard, Adélaïde Labille-Guiard, and Renée Félice de Watterville.⁴⁷ The foundations for Swedish miniature painting were laid during the seventeenth century when the Englishman Alexander Cooper (circa 1603–60) was hired by the Swedish court to paint miniature portraits of the monarch.⁴⁸ During the eighteenth century the genre became more popular and reached a wider audience, and was practised by artists such as Peter Adolf Hall (1739–93).

An influential exponent of rococo in England is Sir Joshua Reynolds (1723–92), the first president of the Royal Academy of Arts and court painter for King George III. Influenced by the Italian Renaissance, Reynolds painted portraits of the gentry in what he himself called ‘the high style’, in which the models were idealized in order to give a grander expression. Thomas Gainsborough (1727–88) introduced greater dynamism and movement into British portraiture. His portraits often depicted his models against a landscape background, often sitting or walking in a relaxed fashion. This was a freer type of painting, more focused on expressing feelings and personality. A Swedish representative of this more romantic portraiture is Carl Fredrik von Breda (1759–1818), who was active in England for nearly a decade. The Anglo-American Benjamin West (1738–1820) was an exponent of both neoclassical portraiture and classicist-inspired American history painting.

Portraiture was also a prominent genre in sculpture during the eighteenth century. For example, Frenchman Jean-Antoine Houdon’s (1741–1828) sculptures of the elderly Enlightenment philosopher and writer Voltaire—a full-length, seated Voltaire in 1778 and a portrait bust of the same year—are noteworthy for their realistic expression. Like Houdon, the big names in sculpture in the late eighteenth century, the Italian Antonio Canova (1757–1822) and the Dane, Bertel Thorvaldsen (1770–1844), worked in the neoclassicist style, using mainly ancient or biblical subjects.

Även i skulpturkonsten var porträtt en framträdande genre under 1700-talet. Som exempel kan fransmannen Jean-Antoine Houdons (1741–1828) skulpturer av den åldrade upplysningsfilosofen och författaren Voltaire nämnas för sitt realistiska uttryck: den sittande Voltaire i helfigur 1778 och som porträttbyst samma år. De stora namnen inom skulpturkonsten i slutet av 1700-talet, italienaren Antonio Canova (1757–1822) och dansken Bertel Thorvaldsen (1770–1844), verkade liksom Houdon inom nyklassicismen med främst antika eller bibliska motiv.

WATTEAU OCH ROKOKONS KOMPLEXITET

Rokokon anklagades redan i sin samtid för att vara lätsinnig, rent av omoralisk, men det faktum att rokokon roade betyder inte att den av nödvändighet var ytlig. Det främsta exemplet på motsatsen är Jean-Antoine Watteau, vars måleri föreställande eleganta kvinnor och män som förlustar sig i parkmiljöer samtidigt innehåller djupt mänskliga teman om längtan och melankoli. Det är just genom konstrasten mellan lek och allvar som Watteaus måleri får sin säregna, bitterluva verkan. Watteau uppfann en genre som ter sig som essensen av rokokons sensibilitet: *fêtes galantes* (hovliga fester), då den förkroppsligar rokokons smak för lätta nöjen, flirt och kärlek. Termen myntades av den franska konstakademien 1717 för att beskriva Watteaus variationer på temat *fête champêtre* (lantlig fest), en populär aktivitet under 1700-talet, främst vid det franska hovet, där man iklädd vackra dräkter eller maskeradkostymer roade sig i parklandskap med follierer, paviljonger och tempel. När Watteau lämnade in sitt receptionsstykke, för vilket han själv valt ämnet, fanns ingen kategori för det. Hellre än att avslå Watteaus ansökan om medlemskap, skapade akademien en ny kategori.

I receptionsstycket *Avgården till Cythera* (1717) skildrar Watteau uppbrottet från ett besök i en för trollad värld av erotik och kärlek. I det drömlikt vackra landskapet ligger den förgyllda båten förtöjd nere till vänster med amoriner svävande i luften. Kärleksparen bryter upp.

FIG. 39

WATTEAU AND THE COMPLEXITY OF ROCOCO

Rococo was already accused in its own time of being frivolous, even immoral; but the fact that rococo was amusing does not necessarily mean that it was shallow. The prime example of the contrary is Jean-Antoine Watteau, whose paintings of elegantly attired men and women, placed in a parkland setting and engaging in decorously amorous play, also contain deeply human themes of longing and melancholy. It is precisely through this contrast between playfulness and seriousness that Watteau's paintings achieve their singular, bittersweet effect. Watteau invented a genre that would appear to be the essence of rococo sensibility: the *fête galante* (courtship party), as it embodies the rococo taste for light entertainment, flirting, and love. The term was coined by the French Academy in 1717 to describe Watteau's variations on the *fête champêtre* (country party), a popular activity during the eighteenth century, particularly at the French court, where people would dress in beautiful clothing or fancy-dress costumes and amuse themselves in parkland settings containing follies, pavilions, and temples. When Watteau submitted his reception piece, for which he chose the subject himself, there was no category for it. Rather than reject Watteau's application for membership, the Academy created a new category.

FIG. 39

In this reception piece, *Pilgrimage to Cythera* (1717), Watteau depicts the end of a visit to an enchanted world of eroticism and love. In a beautiful, dreamlike landscape, a gilded boat is moored to the bottom left of the painting with cupids hovering in the air. The couples separate. A woman turns around, as if hesitating, not really wanting to leave. She looks back longingly at the place they are leaving. It is a picture of the conditions of love. Succumbing to time, it is doomed to be ephemeral.⁴⁹ The touching content is portrayed with an impressive painterly economy.

Watteau was not the only rococo artist who could be described as serious and deep. The characters depicted by Italians Giacomo Ceruti (1698–1767), Giuseppe Maria Crespi (1665–1747), and Giovanni Battista Piazzetta (1683–1754) are far removed from the French court. Ceruti often portrayed beggars, as can be seen in the painting of a beggar in patched clothes, stretching out his hat to ask for alms, in Gothenburg Museum of Art.⁵⁰ The depiction is not sentimental; it is a compassionate, realistic painting in subtle grey tones. Crespi's religious paintings are

FIG. 40

En kvinna vänder sig om, som om hon tvekade, inte riktigt ville ge sig av. Längtande blickar hon tillbaka mot den plats de lämnar. Det är en bild av kärlekens villkor. Underkastad tiden är den dömd att vara efemär.⁴⁹ Det gripande innehållet gestaltas med en imponerande målerisk ekonomi.

Watteau var nu inte den enda rokokokonstnär som kan tillskrivas allvar och djup. De karaktärer som skildras av italienarna Giacomo Ceruti (1698–1767), Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) och Giovanni Battista Piazzetta (1683–1754) befinner sig långt från det franska hovet. Ceruti skildrade ofta tiggare och just en sådan målning av en tiggargubbe i lappade kläder, som sträcker fram sin hatt för att be om allmosor, finns i Göteborgs konstmuseum.⁵⁰ Skildringen är inte sentimental, snarare medmänsklig och realistisk i ett måleri med finstämda gråtoner. Crespis religiosa målningar präglas av enkelhet och stillhet förenad med ljusdramatik och ett stråk av melankoli som förbinder honom med Watteau. Piazzetta, som var Crespis elev, målade kraftfulla bilder präglade av skulpturala kvaliteter och reducerad färgskala. Här finns ett släktskap med såväl Tiepolo som Rubens, men det är fråga om en långtgående förenkling och koncentration av uttrycksmedlen.

Piazzetta var under sin tid den ledande målaren i Venedig.⁵¹ I Göteborgs konstmuseum finns målningen *Kristus i Emmaus*, som skildrar en episod i Lukasevangeliet där den uppståndne Kristus visar sig för två apostlar. Lärjungarna bjuder honom till en måltid men det är först när Jesus bryter brödet som de känner igen honom och då försvisser han. Kristus till vänster bryter brödet och ser upp mot den stående aposteln, som liksom den sittande lärjungen slår ut med armarna i en känslosam gest. Målningen, som är en studie till en altartavla, går i en återhållen färgskala som domineras av vitt, brunt och grått med inslag av blått och rött i klädedräkterna. Scenen utstrålar en rustik enkelhet där det dramatiska ögonblicket utgör fokus.⁵²

En annan 1700-talskonstnär, som står för något som ter sig väsensskilt från Bouchers eleganta sensualism men som likväld förkroppslikt rokokons lätthet och berättarglädje, är engelsmannen William Hogarth (1697–1764). Hogarths bilder kan beskrivas som sedelärande berättelser, djupt moraliska men samtidigt humoristiska. Hogarth konstruerade scener eller tablåer, ett karaktärsdrag i rokokokonsten

FIG. 40

FIG. 41

FIG. 42

characterized by simplicity and serenity combined with dramatic lighting and a streak of melancholy that connects him with Watteau. Piazzetta, who was Crespi's student, painted powerful images characterized by sculptural qualities and a limited palette. There is a kinship here with both Tiepolo and Rubens, but with considerable simplification and concentration of the means of expression.

Piazzetta was the leading painter of his time in Venice.⁵¹ Gothenburg Museum of Art contains his *Supper at Emmaus*, which depicts an episode from the Gospel of Luke in which the risen Christ appears to two apostles. The disciples invite him to a meal but it is only when Jesus breaks the bread that they recognize him, after which he disappears. Christ is on the left, breaking the bread and looking up towards the standing apostle who, like the seated disciple, stretches out his arms in an emotional gesture. The painting, which is a study for an altarpiece, uses a restrained palette dominated by white, brown, and grey with touches of blue and red in the clothing. The scene exudes a rustic simplicity in which the focus is on the dramatic moment.⁵²

Another eighteenth century artist, whose work appears to be essentially different from Boucher's elegant sensuality, but which nonetheless embodies a rococo lightness and narrative fun, is the Englishman William Hogarth (1697–1764). Hogarth's pictures can be described as 'improving' stories; deeply moralistic, yet humorous. Hogarth designed scenes or tableaux, a characteristic of rococo art that can be found in Boucher, Fragonard, and Watteau, but also Chardin. In these scenes, Hogarth pokes fun at human shortcomings and stupidity.⁵³ He developed his themes in a series of etchings and paintings, using a hilarious narrative style reminiscent of seventeenth century Dutch genre painting. The most famous is *The Rake's Progress* (1735): eight paintings and etchings depicting how a merchant's son wastes his money on expensive clothes, prostitutes, alcohol, and gambling, gets into debt, is thrown into prison, and ends his life in an asylum. The Gothenburg Museum of Art collection contains the

FIG. 43 etching, *Time Smoking a Picture*, a subtle allegory of the effect of time on art.

FIG. 44

som återfinns hos Boucher, Fragonard och Watteau men även hos Chardin. I dessa scener driver Hogarth med människors tillkortakommanden och dumhet.⁵³ Han utvecklade sina teman i serier av etsningar och målningar med ett uppsluppet berättande som kan leda tankarna till det holländska genremåleriet under 1600-talet. Mest känd är *Rucklarens väg* (1735) som i åtta målningar respektive etsningar skildrar hur en köpmannason slösar bort sina pengar på dyra kläder, prostitution, alkohol och spel, drar på sig skulder, fängslas och slutar sitt liv som sinnessjuk. I Göteborgs konstmuseum finns etsningen *Time Smoking a Picture*, en underfundig allegori över tidens verkan på konsten.

ENGLAND OCH ROMANTIKENS FÖDELSE

England utmärker sig genom sin politiska rörlighet, industrialismens första våg, som sköljde fram här, och dess klasstruktur, som skiljer sig från den franska. Om Frankrike fram till revolutionen politiskt och kulturellt dominerades av hovet och aristokratin, så var England, med sin växande borgarklass, mer puritansk. Även om motsatsen har hävdats, slog rokokon igenom även i England, inte minst i konsthantverk och inredning.⁵⁴ Med upplysningen förändrades konstens förutsättningar. Religionens inflytande ersattes av en växande tilltro till vetenskapen. Nyklassicismen fick snabbt en framträdande ställning, då den föreställdes gestalta vetenskapens ideal.⁵⁵ En reaktion mot detta framträdde i det sena 1700-talets växande intresse för det bisarra, kusliga, depraverade och erotiska. Inom arkitekturen började de antika idealen att utmanas av nygotikens intresse för medeltiden. I den engelska parken infogades konstgjorda ruiner, gärna av medeltida kloster, i naturscenerier uppbyggda för att återspegla landskapsmåleri.⁵⁶ I detta pittoreska betraktelsesätt fanns ett frö till romantiken. Det var också från England som den romantiska rörelsen utgick i slutet av århundradet.⁵⁷

Det sena 1700-talets romantiker intresserade sig för landskapets dramatik och stämningsverkan men också för naturens skrämmande

FIG. 43

FIG. 44

ENGLAND AND THE BIRTH OF ROMANTICISM

England had a distinctive identity in terms of its political mobility, the fact that it was the birthplace of industrialization, which raced ahead there, and its class structure, which differed from the French one. Whereas France, until the revolution, was politically and culturally dominated by the court and the aristocracy, England, with its growing bourgeoisie, was more puritanical. Although the opposite has been claimed, the rococo broke through in England too, especially in the decorative arts and furnishings.⁵⁴ With the Enlightenment, art operated in a new environment. The influence of religion was replaced by a growing belief in science. Neoclassicism quickly assumed a prominent position, as it was thought to portray the scientific ideal.⁵⁵ A reaction against this emerged in the late eighteenth century's growing interest in the bizarre, the eerie, the depraved, and the erotic. In architecture, the ideals of antiquity began to be challenged by a neogothic interest in the Middle Ages. English parks became home to artificial ruins, often of medieval monasteries, set in natural scenery constructed to reflect landscape painting.⁵⁶ This picturesque approach contained a seed of romanticism. It was also in England that the Romantic movement started at the end of the century.⁵⁷

Late eighteenth century Romantics were interested in the drama and emotional impact of the landscape, but also in the terrifying force of nature. The experience of this force was called 'the sublime', borrowing a concept from the rhetoric of late antiquity. In the romantic landscape, nature reflects human fears, which were also explored in Gothic literature. In pictorial art it is perhaps the Anglo-Swiss Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli, 1741–1825) who comes closest to the literary horror genre with his erotic, nightmarish pictures, which blend aspects of the classical heritage with Gothic romance, for example in *The Nightmare* (1781). Here, a monster sits on a sleeping woman's chest while a ghostly horse with glowing eyes peers out in the background.⁵⁸ There is an interesting similarity here with the Spanish artist Francisco de Goya's (1746–1828) etching *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1797–8), in which nocturnal animals inundate the room around the sleeping man in the foreground. Here the rococo has definitely merged into the Romantic.

The subject is the inner life, as well as the unconscious. The visionary

FIG. 45

FIG. 46

kraft. Upplevelsen av denna kraft benämndes ”det sublima” med ett begrepp från den senantika retoriken. I det romantiska landskapet återspeglar naturen mänskans rädsor, som också utforskades i den gotiska litteraturen. Inom bildkonsten kommer kanske schweizisk-brittiske Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli, 1741–1825) närmast den litterära skräckgenren med sina erotiska mardrömsbilder, som legerar det klassiska arvet med det gotiskt romantiska, exempelvis i *Nattmaran* (1781). Här sitter ett monster på den sovande kvinnans bröst medan en spölik häst med lysande ögon tittar fram i bakgrunden.⁵⁸ Här finns en intressant likhet med den spanske konstnären Francisco de Goyas (1746–1828) etsning *Förnuftets sömn föder monstren* (1797–1798), där nattdjur översvämmar rummet runt den sovande mannen i förgrunden. Här har rokokon definitivt övergått i romantik. Mänskans inre, också hennes omedvetna, utgör ämnet. Det visionära kan också, som hos engelsmannen William Blake (1757–1827), få en religiös betydelse. Romantiken kan beskrivas som ett sökande efter en ny religiositet, en ny andlighet, i en förtigligad värld. Denna andlighet gestaltas inte minst i det romantiska landskapet, där det gudomliga framstår som en kraft som genomsyrar naturen.

FÖRSJUNKENHET

Rokokon är kanske det som främst förknippas med 1700-talet, men inte nödvändigtvis den stil som bäst representerar århundradets konstnärliga upptäckter. Rokokon har blivit en clichébild av 1700-talet, flitigt exploaterad i senare tiders filmer, exempelvis i Sofia Coppolas (f. 1971) *Marie Antoinette* (2006), men också i 1800-talskonsten, exempelvis hos Carl Larsson.⁵⁹

Vid sidan av rokokons förföriska formspråk finns alltså en konst som skildrar enkla mänskors vardag, som bygger på verklighetsiakttagelse men som också har ett moraliskt budskap. Denna kan ses som en motreaktion mot eller motpol till den aristokratiska rokokon och representeras av så olikartade konstnärer som Chardin, Greuze och Hogarth.

FIG. 45

FIG. 46

can also have religious significance, as exemplified by the Englishman William Blake (1757–1827). Romanticism can be described as a search for a new religiosity, a new spirituality, in a reified world. This spirituality is depicted in particular in the Romantic landscape, where the divine emerges as a force that permeates nature.

ABSORPTION

Rococo is perhaps the style that is most associated with the eighteenth century, but not necessarily the one that best represents that century's artistic discoveries. Rococo has become a cliché image of the eighteenth century, extensively exploited in the films of recent times, such as Sofia Coppola's (b. 1971) *Marie Antoinette* (2006), but also in nineteenth century art, such as in that of Carl Larsson.⁵⁹

Alongside rococo's seductive design language, there is also an art that portrays simple, everyday life, based on observation of reality but also with a moral message. This can be seen as a backlash against or counterpoint to the aristocratic rococo, and is represented by artists as diverse as Chardin, Greuze, and Hogarth.

Chardin reflected the world around him: still lifes of simple kitchen utensils and food, self-portraits and genre scenes with children and servants. The style is characterized by rustic simplicity, concentration and painterly commitment. A statement that has been attributed to Chardin says a lot about his attitude: ‘I put paint on until it looks real.’ The words express a positivist approach to painting’s relationship with reality. But Chardin’s paintings are hardly random impressions of the world; they are staged and controlled. His art had a moral purpose, which was to highlight diligence and a strict upbringing as virtues.⁶⁰

A property already emphasized by Diderot is how the figures in Chardin’s paintings often seem absorbed in various tasks such as reading or work, or are simply lost in thought. This absorption in the paintings of not only Chardin but also Greuze, Carl Van Loo, Louis Michel Van Loo, Philippe-Jacques de Loutherbourg, Claude-Joseph Vernet, and David, has been comprehensively thematized by American art historian and art

Chardin återgav världen omkring honom: stilleben av enkla köksredskap och livsmedel, självporträtt och genescener med barn och tjänstefolk. Stilen präglas av rustik enkelhet, koncentration och målerisk fasthet. Det finns ett uttalande som tillskrivs Chardin och som säger en hel del om hans förhållningssätt: ”jag lägger på färg tills det blir likt”. Orden ger uttryck för en positivistisk syn på målriets relation till verkligheten. Men Chardins målningar är knappast slumpvisa avtryck av världen utan iscensatta och kontrollerade. Han hade ett moraliskt syfte med sin konst som handlade om att lyfta fram flit och sträng uppfostran som dygder.⁶⁰

En egenskap som redan Diderot lyfte fram, är hur figurerna i Chardins måleri ofta ter sig uppslukade av olika göromål som läsning, arbete, eller bara är försjunkna i tankar. Denna försunkenhet i målningar av inte bara Chardin utan också Greuze, Carl Van Loo, Louis-Michel Van Loo, Philippe-Jacques de Loutherbourg, Claude-Joseph Vernet och David, tematiseras på djupet av den amerikanske konstvetaren och konstkritikern Michael Fried i boken *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).⁶¹

Att figurerna ter sig ointagliga för betraktaren, ser Fried som ett utslag av konstens förändrade ställning vid mitten av 1700-talet. På Salongen mötte konsten en ny offentlig publik med nya krav och förväntningar. Skedet utgör en övergång från den mer frivola rokokon till den strängare klassicismen, strängare både i moraliskt och konstnärligt hänseende. Skildringen av försunkenhet kan ställas i relation till Diderots krav på en högre moral i konsten, en moral han fann i Greuze familjebilder.

Genom utställningsväsendets etablering, uppstod en ny form av konstbetraktande som satte sitt avtryck i konsten.⁶² Konstverk blev offentliga på ett nytt sätt, men riktade sig samtidigt till den individuellt kontrollerande betraktare som beskrivs i den estetiska filosofin. Konsten erövrade sin självständighet från andra områden och det estetiska omdömet beskrevs av den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804) som intresselöst. Det hade inget annat mål än sig självt.⁶³ Konsten hade erövrat sin självständighet men i gengäld förlorat den sammanhang den tidigare varit knuten till.

FIG. 47

critic Michael Fried in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).⁶¹

Friedman sees the fact that the figures seem impregnable to the viewer as a sign of art's altered status in the mid-eighteenth century. At the Salon, art encountered a public audience with new requirements and expectations. This stage represents a transition from the more frivolous rococo to a stricter classicism; stricter both morally and artistically. This portrayal of absorption ties in with Diderot's demands for a higher morality in art, a morality he found in Greuze's family paintings.

FIG. 47

The establishment of the exhibition system led to a new type of viewing, which had an impact on the art itself.⁶² Artwork became public in a new way, but it also targeted the individual contemplative viewer that is described in aesthetic philosophy. Art gained its independence from other areas and aesthetic judgment was described by the German philosopher Immanuel Kant (1724–1804) as being without interest. It had no aim other than itself.⁶³ Art had won its independence but in exchange it had lost the context to which it had previously been connected.

THE EVERYDAY, NEOCLASSICISM, AND LANDSCAPES

Alongside portraiture, genre painting—which often portrayed the daily life of the urban bourgeoisie—gained prominence during the eighteenth century. Swedish artists who painted such scenes of everyday life include Johan Petter Cumelin, Pehr Hilleström, Pehr Hörberg, and Niklas Lafrensen the Younger, as well as Per Nordquist (1771–1805). An interesting example is Nordquist's painting *While the Wig is Being Powdered* (Nationalmuseum), in which a seated man in a dressing gown and red slippers is receiving two Chancery officials. They have handed him some documents containing a decision in some matter, while his wig is being powdered and white powder is swirling around in the air.⁶⁴

FIG. 48

The eighteenth century was a time when new ideas broke through, as reflected in caricature's lampooning of power. Caricature played an important political role in revolutionary France, but the genre also flourished in Sweden, not least in correspondence between artists. Exponents

Vid sidan av porträtt hade genremåleri, som ofta visar borgerskapets vardagsliv i städerna, en framträdande position under 1700-talet. Bland svenska vardagsskildrare finns konstnärer som Johan Petter Cumelin, Pehr Hilleström, Pehr Hörberg och Niklas Lafrensen d.y. men även Per Nordquist (1771–1805). Ett intressant exempel är Nordquists målning *En audiens medan peruken pudras* (Nationalmuseum) där en sittande man, iklädd morgonrock och röda tofflor, tar emot två slottskanslibetjänster som överräcker honom handlingar med beslut i något ärende, medan han får peruken pudrad så att det vita pudret yr i luften.⁶⁴

1700-talet är en tid då nya idéer bryter fram, vilket speglas i karikatyrens avväpning av makten. Karikatyren hade en viktig politisk betydelse i revolutionens Frankrike. Men även i Sverige firdades karikatyrgenren, inte minst i brevkorrespondens konstnärer emellan. Karikatyren företräds i Sverige av bland andra Johan Tobias Sergel (1740–1814), Carl August Ehrensvärd, Elias Martin och Per Nordquist. Välkänd är Sergels teckning *Bellmans mårgon sup, med smör-gås i hand, trött och trumpen* (Nationalmuseum), liksom Carl August Ehrensvärds famösa karikatyr som visar hur greve Adolf Fredrik Munck enligt ryktet ska ha varit behjälplig när äktenskapet mellan Gustav III och Sofia Magdalena fullbordades (Nationalmuseum). Sergel och Ehrensvärd utförde också erotiska teckningar, inte sällan med antika referenser. erotiska bilder skapades också av libertiner, som ville befria människan från samhällets sociala och moraliska normer, inte minst kyrkans reglerande och skuldbeläggande syn på sexualiteten.⁶⁵

Nyklassicismen var inte bara den franska revolutionens officiella stil utan också en modestil över hela Europa. I Sverige tog den nya vågen av antikvurm sin början med Johan Pasch och Jean Eric Rehns studieresa till Italien 1755–1756, där de bland annat besökte utgrävningarna som påbörjats i Herculaneum 1738 och Pompeji 1748.⁶⁶ Pasch och Rehns exempel följdes snart av andra svenska konstnärer, som Jonas Hoffman och Sergel. Sergel skriver i ett brev till publicisten Carl Christoffer Gjörwell d.ä. (1731–1811):

FIG. 48

FIG. 49

FIG. 50

FIG. 51

of caricature in Sweden include Johan Tobias Sergel (1740–1814), Carl August Ehrensvärd, Elias Martin, and Per Nordquist. Famous examples are Sergel's drawing of *Bellman's Morning Tipple, Sandwich in Hand, Tired and Sullen* (Nationalmuseum), and Carl August Ehrensvärd's notorious cartoon showing how Count Adolf Fredrik Munck was rumoured to have assisted in the consummation of the marriage of Gustav III and Sophia

FIG. 49 and **FIG. 50** Magdalena (Nationalmuseum). Sergel and Ehrensvärd also produced erotic drawings, often with references to antiquity. Erotic images were also produced by libertines, who wanted to liberate man from society's social and moral norms, especially the Church's controlling, guilt-imposing view of sexuality.⁶⁵

Neoclassicism was not only the official style of the French Revolution; it was also a style of fashion throughout Europe. In Sweden, the new antique craze began with Johan Pasch's and Jean Eric Rehn's study trip to Italy in 1755–6, where they visited the excavations that had begun in Herculaneum in 1738 and in Pompeii in 1748.⁶⁶ Pasch and Rehn's example was soon followed by other Swedish artists such as Jonas Hoffman and Sergel. In a letter to the publisher Carl Christoffer Gjörwell the Elder (1731–1811), Sergel writes:

Antiquity is the selection of the most perfect Nature, which bears the name of Style. So it is Antiquity and Nature that have been my real Masters; simply and solely from them have I taken advice; I studied them and have continued to study them all my life, so that I could call myself an Artist.⁶⁷

For Sergel and many of his contemporaries, antiquity was the true Master Teacher. This was also true of Sergel's friend, the interior designer and artist Louis Masreliez (1748–1810). Following Gustav III's own journey to Italy in 1783–4, during which he acquired ancient antiques and casts of ancient statues, the antique craze reached new heights. Rococo influences gave way to classical ideals in both art and architecture. The Gustavian interior style looked particularly to Pompeii for inspiration. The drawings of Carl August Ehrensvärd highlight ancient ideals, which also find expression in other artists, including Louis Jean Desprez, Adolf Ulrik Wertmüller, and Jonas Åkerström.

Landscape painting did not occupy a prominent position in Sweden in the early eighteenth century, but landscape motifs occurred in decorative painting, and the genre grew in importance during the second half

Antiken är urvalet av den mest perfekta Naturen, vilket bär namnet Stil. Så är det Antiken och Naturen som har varit mina verkliga Mästare; endast och allenast från dem har jag tagit råd, jag studerade dem och har studerat dem hela mitt liv, så att jag kunde kalla mig Artist.⁶⁷

Antiken var för Sergel och många av hans samtida den sanna läromästaren. Så även för Sergels vän, inredningsarkitekten och konstnären Louis Masreliez (1748–1810). Efter Gustav III:s egen Italienresa 1783–1784, under vilken antika antikviteter och avgjutningar av antika statyer förvärvades, nådde antikvurmen nya höjder. Rokokoinfluenserna gav vika för klassiska ideal i såväl konst som arkitektur. I den gustavianska inredningsstilen hämtades inspiration inte minst från Pompeji. I teckningar av Carl August Ehrensvärd framhålls det antika idealet som även kommer till uttryck hos bland andra Louis Jean Desprez, Adolf Ulrik Wertmüller och Jonas Åkerström.

Landskapsmåleriet hade ingen framträdande ställning i Sverige under det tidiga 1700-talet, men landskapsmotiv förekom i dekorationsmåleriet och genren växte i betydelse under andra halvan av århundradet. Under sin tid i England kom Elias Martin i kontakt med det pittoreska landskapsmåleriet. Efter återkomsten till Sverige, började han avbilda nordiska landskap med granar och forsar enligt pittoreskt mönster. Detta intresse för den nordiska naturen kulminerade i romantiken hos bland andra Carl Johan Fahlcrantz (1774–1861) och Marcus Larson (1825–1864).⁶⁸

Det århundrade som började i barocken slutade i romantiken och ett radikalt omdefinierat konstbegrepp. 1700-talet är en avslutad historisk period, men dess verkan fortsätter. Vad 1700-talets konst och kultur betyder är öppet för fortsatta tolkningar. Kanske kan detta arbete visa på några förbindelser mellan 1700-talet och vår egen tid och därmed öppna för en fördjupad förståelse för kulturella uttryck från båda dessa skeden, och samtidigt inspirera till fortsatta reflektioner kring historiska processer, återkomster och nyupptäckter.

FIG. 52

FIG. 53-54

FIG. 55

FIG. 55 of the century. During his time in England, Elias Martin came in contact with picturesque landscape painting. On his return to Sweden, he began to depict the Nordic landscape with fir trees and waterfalls, according to picturesque patterns. This interest in Nordic nature culminated in the Romantic painting of artists such as Carl Johan Fahlcrantz (1774–1861) and Marcus Larson (1825–64).⁶⁸

The century that had begun in the Baroque ended in the Romantic and a radically redefined concept of art. The eighteenth century is a completed historical period, but its effects continue to this day. What eighteenth century art and culture mean is open to further interpretation. Perhaps these efforts can reveal some links between the eighteenth century and our own time, paving the way for a deeper understanding of cultural expressions from both of these periods, and at the same time provide inspiration for further reflection on historical processes, revivals, and new discoveries.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY KEVIN HALLIWELL

NOTES

1. In an influential essay, Paul Oskar Kristeller argues that until the eighteenth century there was no concept of art in the sense that we now understand it as something autonomous and free. Previously, art was associated with handicrafts. The term used in antiquity was *Techne*, which means craft or technique. Paul Oskar Kristeller, ‘The Modern System of the Arts’, *Journal of the History of Ideas* 12, 1951.
2. Harrison White and Cynthia White use the term ‘dealer-critic system’ to describe this new emerging art market’s relationship with the press. Harrison White and Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, 1965.
3. When art is sold in a free market, artists need to create a distinctive profile for themselves and their brand. This happened earlier in the Netherlands and in Italy, where the art market expanded during the seventeenth century, but in the rest of Europe it only really took off in the eighteenth and nineteenth centuries, largely as a result of the establishment of the exhibition system.
4. Gilles Deleuze and Félix Guattari, ‘Nomadology—The War Machine’, transl. Brian Massumi, Semiotext(e), New York 1986.
5. A cisgender person is someone whose body, legal gender, gender identity, and gender expression are consistent with the norm.

1. Paul Oskar Kristeller argumenterar i en inflytelserik essä för att det före 1700-talet inte fanns något begrepp om konst i den mening som vi idag förstår den som autonom och fri. Dessförinnan var konst förknippad med hantverk. *Téchne*, som betyder hantverk eller teknik, var termen under antiken. Paul Oskar Kristeller, *Konstarternas moderna system. En studie i estetikens historia* ("The Modern System of the Arts", *Journal of the History of Ideas* nr 12 1951), övers. Eva-Lotta Holm, Skriftserien Kairos nr 2, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm 1996.
2. Med begreppet "dealer-critic system" pekar Harrison White och Cynthia White ut denna nya framväxande konstmarknads relation till pressen. Harrison White och Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, 1965.
3. När konsten säljs på en fri marknad måste konstnärerna profilera sig och sitt varumärke. Denna utveckling ägde rum tidigare i Nederländerna och Italien, där konstmarknaden expanderade under 1600-talet, men i övriga Europa på allvar först under 1700- och 1800-talet, bland annat genom utställningsväsendets etablering.
4. Gilles Deleuze och Félix Guattari, "1227 – Traktat om nomadologin: krigsmaskinen" ("Traité de Nomadologie: La machine du guerre", ur *Capitalisme et schizofrénie. Mille Plateaux* 1980), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Nomadologin*, Skriftserien Kairos nr 4, Kungl. Konsthögskolan och Raster Förlag, Stockholm 1998, s. 95, 97, 110 och 119.
5. En cisperson är en person vars kropp, juridiska kön, könsidentitet och könsuttryck överensstämmer med normen.
6. Dan Karlholm, *Kontemporalism. Om samtidkonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014
7. Karlholm 2014, s. 279.
8. Karlholm 2014, s. 280.
9. Karlholm skriver om detta med utgångspunkt i Keith Moxey, Georges Didi-Huberman och Jacques Derrida. Karlholm 2014, s. 281.
10. Michael Ann Holly, *Pangofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca och London 1984, s. 41–42.
11. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999. Just barockens relation till samtiden utforskades även i utställningen *Barockt* (2014) vid Kulturhuset i Stockholm i samarbete med Nationalmuseum. *Barockt*, red. Estelle af Malmborg, Nationalmuseum, Kulturhuset och Art and Theory, Stockholm 2014.
12. Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Band 1: Viljan att veta, Band 2: Njutningarnas bruk, Band 3: Omsorgen om sig. (Histoire de la sexualité. La volonté de savoir; L'usage des plaisirs; Le souci de soi 1976–1984)*, övers. Britta Gröndahl, Daidalos, Göteborg 2002.
13. Judith Butler, *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity)* 1990), övers. Suzanne Almqvist, Daidalos, Göteborg 2007.
14. Thomas Laqueur, *Om könen uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig (Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud)* 1990), övers. Öjevind Lång och Lars Eberhard Nyman, Brutus Östlings bokförlag Symplosion, Stockholm 1994.
15. *Women, Gender and Enlightenment*, red. Sarah Knott och Barbara Taylor, Palgrave Macmillian, Hounds Mills 2005.
16. Elinor Accampo, "Class and Gender", i *Revolutionary France 1788–1880*, red. Malcolm Crook, Oxford University Press, Oxford 2002.
17. *Stolthet & fördom. Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, red. Eva-Lena Karlsson, Ingrid Lindell och Magnus Olasson, Nationlamuseum, Stockholm 2012.
18. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
19. En kopia av Mosniers porträtt, utförd av Thomas Stewart 1792, finns i National Portrait Gallery i London.
20. Chevalier d'Éon återvände till London 1785.
21. Solomon-Godeau 1993.
22. Laqueur 1994, s. 88, 181–183.
23. Laqueur 1994, s. 222.
24. Laqueur 1994, s. 222–236.
6. Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidkonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014.
7. Karlholm 2014, p. 279.
8. Karlholm 2014, p. 280.
9. Karlholm addresses this with reference to Keith Moxey, Georges Didi-Huberman, and Jacques Derrida. Karlholm 2014, p. 281.
10. Michael Ann Holly, *Pangofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca och London, 1984, pp. 41–2.
11. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999. The baroque's relationship with the contemporary era was also explored in *Barockt*, an exhibition held in 2014 at Kulturhuset in Stockholm in cooperation with Nationalmuseum. *Barockt*, ed. Estelle af Malmborg, Nationalmuseum, Kulturhuset and Art and Theory, Stockholm 2014.
12. Michel Foucault, *History of Sexuality. Volume 1: The Will to Knowledge; Volume 2: The Use of Pleasure; Volume 3: The Care of the Self. (Histoire de la sexualité. La volonté de savoir; L'usage des plaisirs; Le souci de soi, 1976–1984)*, transl. Robert Hurley, Random House, New York 1978–86.
13. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
14. Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts och London 1990.
15. *Women, Gender and Enlightenment*, eds. Sarah Knott och Barbara Taylor, Palgrave Macmillian, Hounds Mills 2005.
16. Elinor Accampo, 'Class and Gender', in *Revolutionary France 1788–1880*, ed. Malcolm Crook, Oxford University Press, Oxford 2002.
17. *Stolthet & fördom. Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, eds. Eva-Lena Karlsson, Ingrid Lindell, och Magnus Olasson, Nationlamuseum, Stockholm 2012.
18. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
19. A copy of Mosnier's portrait painted by Thomas Stewart in 1792 hangs in the National Portrait Gallery in London.
20. Chevalier d'Éon returned to London in 1785.
21. Solomon-Godeau 1993.
22. Laqueur 1990, pp. 5 and 150–4.
23. Laqueur 1990, p. 194.
24. Laqueur 1990, pp. 198–207.
25. Frihetstiden ('the Age of Liberty'), 1718–72, refers to the time between the Caroline and Gustavian autocracy when a party system of Hats and Caps emerged, along with an openness to new ideas in science. The Royal Swedish Academy of Sciences was established in 1739, for example. See: Gunnar Broberg, 'Att förena det nyttiga med det sköna', *Signums svenska konshistoria: Frihetstidens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, pp. 9, 19 and 24.
26. Cf. Pontus Grate's assertion that 'The past, that is History, occupied a central place in the eighteenth century world of ideas.' Pontus Grate, 'Bildkonsten', *Signums svenska konshistoria: Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, p. 208.
27. For a modernist critic such as Clement Greenberg, the quality of art rather lay in the refinement of artistic mediums, and he saw an abyss between popular culture and art. The term 'kitsch' is derived from Yiddish and usually refers to false sentimentality and superficial decoration as a result of imitation and mass production. Modernism established a clear demarcation between art and kitsch, since kitsch, which was associated with the capitalist entertainment industry, was said to constitute a threat to true, that is modernist, art. Art theorists who have written about kitsch from a critical perspective include Hermann Broch and Clement Greenberg. More recently, the term has been used positively by the traditionalist Norwegian painter Odd Nerdrum, who sees himself as a kitsch painter rather than

25. Frihetstiden, 1718–1772, betecknar tiden mellan det karolinska och gustavianska enväldet då ett partiväsende med hattar och mössor växte fram och det samtidigt uppstod utrymme för nya idéer inom vetenskapen. Bland annat instiftades Kungliga Vetenskapsakademien 1739. Se: Gunnar Broberg, "Att förena det nyttiga med det sköna", *Signums svenska konsthistoria. Frihetstidens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, s. 9, 19 och 24.
26. Jfr: Pontus Grates formulering: "En central plats i 1700-talets tankevärld intog det förflutna, Historien." Pontus Grate, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, s. 208.
27. För en modernistisk kritiker som Clement Greenberg låg konstens kvalitet istället i renodlingen av konstnärliga medier och han såg en avgång mellan populärkultur och konst. Begreppet kitsch härstammar från jiddisch och betecknar vanligen en falsk sentimentalitet och ydlig dekorations som resultat av imitatorer och massproduktion. I modernismen upprättades en tydlig gränsdragning mellan konst och kitsch, då kitschen, förknippad med den kapitalistiska underhållningsindustrin, sades utgöra ett hot mot sann, det vill säga modernistisk, konst. Bland de som skrivit om kitsch utifrån ett kritisist perspektiv finns Hermann Broch och Clement Greenberg. På senare tid har begreppet använts bejakande av den norske traditionalistiske målaren Odd Nerdrum, som ser sig som kitsch-målare, inte som konstnär, och där "kitsch" förknippas med uttryck av känslor, medan "konst" förknippas med det moderna konstbegreppet, ironi och distans. Hermann Broch, "Kitsch", *Häften för kritiska studier* nr 21:4 1988; Clement Greenberg, "Avantgarde och kitsch" ("Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review* 1939), övers. Tom Sandqvist, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000; Odd Nerdrum, *Hva er kitsch?*, Kagge, Oslo 2000.
28. Jakob Chirstensson, "Smak för det storslagna", *Signums svenska konsthistoria. Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, s. 9.
29. Grate 1998, s. 208.
30. Görel Cavalli-Björkman, "Holländsk guldålder", *Holländsk guldålder. Rembrandt, Frans Hals och deras samtida*, red. Görel Cavalli-Björkman et al., Nationalmuseum, Stockholm 2005, s. 69.
31. <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Hojdpunkter-maleri/Kokspigan/>, hämtad 2015-09-08.
32. Michael Levey, *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting*, Thames & Hudson, London och New York (1966) 2000, s. 144; Vid Nationalmuseum pågår ett forskningsprojekt om Tessins konstsamling som omfattar över 870 nummer: <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Forskning/Forskningsprojekt/Carl-Gustaf-Tessins-konstsamling/>, hämtad 2015-09-01.
33. Grate 1998, s. 211–216.
34. Levey 2000, s. 18; Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholms universitet 1999, Stockholm 1999.
35. *Kina slott*, red. Göran Alm, Byggförlaget, Stockholm 2002.
36. Anna Greta Wahlberg, *Jean Eric Rehn*, Bokförlaget Signum, Lund 1983, s. 78.
37. Levey 2000, s. 15.
38. *Rococo. The Continuing Curve 1730–2008*, red. Sarah D. Coffin, Gail S. Davidson, Penelope Hunter-Stiebel et al., Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2008.
39. *Rococo. The Continuing Curve 1730–2008* 2008, s. 1.
40. "Historically, the importance of subject matter in the so-called 'fine arts' makes stylistic nuances less obvious." Penelope Hunter-Stiebel, "The Continuing Curve", *Rococo. The Continuing Curve 1730–2008*, red. Sarah D. Coffin, Gail S. Davidson, Penelope Hunter-Stiebel et al., Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2008, s. 3.
41. Torsten Gunnarsson, *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet. Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*, diss. Uppsala universitet 1989, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1989.
42. Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, s. 1.
43. Inflytelserika personer i konstlivet med så olika inriktning som Denis Diderot, Sir Joshua Reynolds och Johann Joachim Winckelmann, förde alla på olika sätt fram krav på att konsten skulle speglar vanliga människors intressen och erfarenheter, skriver Levey. Levey 2000, s. 10.
44. Inom 1700-talets porträttkonst från rokokon och framåt, finner vi i Sverige, förutom tidigare nämnda konstnärer, företrädare som Olof Arenius, Per Krafft d.ä., Per Krafft d.y., Martin von Meytens, Lorenz Pasch d.ä., Lorenz Pasch d.y., Johan Henrik Scheffel, Georg Engelhardt Schröder och Lorentz Svensson Sparrgren.

- as an artist; for him, 'kitsch' is associated with the expression of feelings, whereas 'art' is associated with the modern concept of art, irony, and distance. Hermann Broch, 'Kitsch', *Häften för kritiska studier* No. 21:4 1988; Clement Greenberg, 'Avant Garde and Kitsch', *Partisan Review* No. 6:5 1939; Odd Nerdrum, *Hva er kitsch?*, Kagge, Oslo 2000.
28. Jakob Chirstensson, 'Smak för det storslagna', *Signums svenska konsthistoria: Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, p. 9.
29. Grate 1998, p. 208.
30. Görel Cavalli-Björkman, 'Holländsk guldålder', *Holländsk guldålder: Rembrandt, Frans Hals och deras samtida*, eds. Görel Cavalli-Björkman et al., Nationalmuseum, Stockholm 2005, p. 69.
31. <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Hojdpunkter-maleri/Kokspigan/>, accessed 8 September 2015.
32. Michael Levey, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*, Thames & Hudson, London and New York (1996) 2000, p. 144; Nationalmuseum is currently running a research project on Tessin's art collection, which includes over 870 items: <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Forskning/Forskningsprojekt/Carl-Gustaf-Tessins-konstsamling/>, accessed 1 September 2015.
33. Grate 1998, p. 211–16.
34. Levey 2000, p. 18; Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin: Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholm University 1999, Stockholm 1999.
35. *Kina slott*, ed. Göran Alm, Byggförlaget, Stockholm 2002.
36. Anna Greta Wahlberg, *Jean Eric Rehn*, Bokförlaget Signum, Lund 1983, p. 78.
37. Levey 2000, p. 15.
38. *Rococo: The Continuing Curve 1730–2008*, eds. Sarah D. Coffin, Gail S. Davidson, Penelope Hunter-Stiebel et al., Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2008.
39. *Rococo: The Continuing Curve 1730–2008* 2008, p. 1.
40. 'Historically, the importance of subject matter in the so-called "fine arts" makes stylistic nuances less obvious.' Penelope Hunter-Stiebel, 'The Continuing Curve', *Rococo: The Continuing Curve 1730–2008*, eds. Sarah D. Coffin, Gail S. Davidson, Penelope Hunter-Stiebel et al., Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2008, p. 3.
41. Torsten Gunnarsson, *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet. Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*, diss. Uppsala University 1989, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1989.
42. Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, p. 1.
43. Influential people in the art world as different in approach as Denis Diderot, Sir Joshua Reynolds, and Johann Joachim Winckelmann, all in their different ways insisted that art should reflect ordinary people's interests and experiences. Levey 2000, p. 10.
44. In eighteenth century Swedish portraiture from the rococo onwards, we find, in addition to the aforementioned artists, exponents such as Olof Arenius, Per Krafft the Elder, Per Krafft the Younger, Martin von Meytens, Lorenz Pasch the Elder, Lorenz Pasch the Younger, Johan Henrik Scheffel, Georg Engelhardt Schröder and Lorentz Svensson Sparrgren.
45. In addition to these, we can also mention Rose Adélaïde Ducreux, Marguerite Gérard, Marie Suzanne Giroust (married name Roslin), Marie Victoire Lemoine, and Marie-Denise (Nisa) Villers. Among Swedish artists, Ulrika Pasch is worthy of mention. http://www.metmuseum.org/toah/hd/18wa/hd_18wa.htm, accessed 8 September 2015; see also: *Pride & Prejudice* 2012.
46. Magnus Olausson, "Då var det kvinnorna som härskade": Bland franska miniatyrister och pastellmålare', *Stolthet & fördom: Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, eds. Eva-Lena Karlsson, Ingrid Lindell, and Magnus Olausson, Nationalmuseum, Stockholm 2012, p. 53.
47. Olausson 2012, pp. 56–67.

45. Utöver dessa kan man nämna Rose Adélaïde Ducreux, Marguerite Gérard, Marie Suzanne Giroust (gift Roslin), Marie Victoire Lemoine, Marie-Denise (Nisa) Villers. Bland svenska konstnärer kan Ulrika Pasch nämnas.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/18wa/hd_18wa.htm, hämtad 2015-09-08; se även: *Stolthet & fördom* 2012.
46. Magnus Olausson, ”Då var det kvinnorna som härskade? Bland franska miniatyrister och pastellmålare”, *Stolthet & fördom. Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, red. Eva-Lena Karlsson, Ingrid Lindell och Magnus Olausson, Nationlamuseum, Stockholm 2012, s. 53.
47. Olausson 2012, s. 56–67.
48. Inga Lena Ångström Grandien, ”Det profana måleriet”, *Signums svenska konsthistoria. Barockens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, s. 379.
49. Jfr: Levey 2000, s. 63.
50. Se: Björn Fredlund, ”Äldre utländsk konst. Introduktion”, *Samlingen. Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström och Anna Hyltze, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2014, s. 42.
51. Levey 2000, s. 135.
52. Se: Fredlund 2014, s. 40.
53. Jfr: Levey 2000, s. 124.
54. Roy Strong, ”Foreword”, *Rococo. Art and Design in Hogarth’s England*, red. Michael Snodin och Elspeth Moncrieff, Trefoil Books/Victoria and Albert Museum, London 1984, s. 7.
55. Levey 2000, s. 122–124.
56. För en studie av den engelska parken i Sverige, se: Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*, diss. Uppsala universitet 1993, Piper Press, Stockholm 1993.
57. Arnold Hauser, *Konstarternas sociala historia 2. Från den industriella revolutionen till vår egen tid* (*Socialgeschichte der Kunst und Literatur II* 1953), övers. Ulrika Wallenström, PAN/Norstedts, Stockholm 1972, s. 5, 9 och 21.
58. För svenskt vidkommande kan man nämna att Henry Fuseli i Rom blev en nära vän till Johan Tobias Sergel. Den öppning mot förromantiken som vi finner hos Fuseli, som annars är att beteckna som klassicist, återfinns dock inte hos Sergel, som förblev de klassiska idealen trogen.
59. Nyrokokon under 1800-talet utforskas i utställningen *Nyrokokon och Norden* vid Serlachius Museum i Finland under 2015 och i en medföljande bok. Maria Vainio-Kurtakko, *Polytoinen uusrokoko – Nyrokokon och Norden – Neo Rococo and the North*, red. Laura Gutman och Laura Kuurne, Serlachius Museum i Finland, Finska litteratursällskapet, Helsingfors 2015.
60. Levey 2000, s. 140.
61. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago och London 1980.
62. Om det moderna konstbegreppet och utställningssystemets etablering, se: Kristeller 1996. Om salongens historia och betydelse för konstbegreppets förvandling, se: Thierry de Duves artikelserie ”The Invention of Non-Art” i *Artforum* 2014.
63. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften* (*Critik der Urtheilskraft* 1790), övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003.
64. Grate anger titeln *En man som under det att han läter pudra sig, får besök av slotts-Cantzlibetjänster, hvilka medföra utslag på honom*. Grate 1998, s. 261–262.
65. Två av de mer kända företrädarna för den libertina ideologin är John Wilmot och författaren känd som markis de Sade. Om karikatyror, se: Lena Johannesson, ”Karikatyrens utveckling har varit smärtksam”, *Svenska Dagbladet* 2006-02-12.
66. Grate 1998, s. 224–225.
67. Johan Tobias Sergel, brev till Carl Christoffer Gjörwell, citerat i: Bertil Palmqvist, *På Sergels tid. Bilder ur ett 1700-tals liv*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1982, s. 36.
68. Företrädare för landskapsmåleri i Sverige under 1700-talet är bland andra Augustin Ehrensvärd, Carl August Ehrensvärd, Lorens Gottman, Johan Philip Korn, Jonas Carl Linnerhielm, Elias Martin, Per Nordquist, Fredrik Adolf von Numers, Jean Eric Rehn och Johan Sevenbom. Within decorative painting, Per Emanuel Limnell, Johan Pasch och Guillaume-Thomas-Raphaël Taraval var verksamma.

-
48. Inga Lena Ångström Grandien, ”Det profana måleriet”, *Signums svenska konsthistoria: Barockens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, p. 379.
49. Cf. Levey 2000, p. 63.
50. Cf. Björn Fredlund, ’European Art 1400–1800: Introduction’, *The Collection: Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström, and Anna Hyltze, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2014, p. 42.
51. Levey 2000, p. 135.
52. Cf. Fredlund 2014, p. 40.
53. Cf. Levey 2000, p. 124.
54. Roy Strong, ’Foreword’, *Rococo: Art and Design in Hogarth’s England*, eds. Michael Snodin and Elspeth Moncrieff, Trefoil Books/Victoria and Albert Museum, London 1984, p. 7.
55. Levey 2000, pp. 122–4.
56. For a study of an English park in Sweden, see: Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*, diss. Uppsala University 1993, Piper Press, Stockholm 1993.
57. Arnold Hauser, *The Social History of Art II* (*Socialgeschichte der Kunst und Literatur II* 1953), Routledge and Kegan Paul, London 1962.
58. For a Swedish connection, it is worth mentioning that, in Rome, Henry Fuseli became a close friend Johan Tobias Sergel. The opening to pre-romanticism that we find in Fuseli, who would otherwise be considered a classicist, is not found in Sergel, who remained faithful to classical ideals.
59. Nineteenth century neorococo was explored in the exhibition *Neo-rocco and the Nordic Countries* at the Serlachius Museum in Finland in 2015, and in an accompanying book. Maria Vainio-Kurtakko, *Polytoinen uusrokoko – Nyrokokon och Norden – Neo Rococo and the North*, eds. Laura Gutman och Laura Kuurne, Serlachius Museums in Finland, Finnish Literature Society, Helsinki 2015.
60. Levey 2000, p. 140.
61. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago och London 1980.
62. On the modern concept of art and the establishment of the exhibition system, see: Kristeller 1996. On the Salon’s history and its significance to the transformation of the concept of art, see: Thierry de Duve’s series of articles ‘The Invention of Non-Art’ in *Artforum* 2014.
63. Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (*Critik der Urtheilskraft* 1790), transl. J.H. Bernard, Hafner Press, New York 1951.
64. Grate gives it the title *En man som under det att han läter pudra sig, får besök av slotts-Cantzlibetjänster, hvilka medföra utslag på honom* (‘A man being powdered is visited by palace officials conveying a judgment about him’). Grate 1998, pp. 261–2.
65. Two of the better known exponents of libertine ideology are John Wilmot and the writer known as the Marquis de Sade. On caricatures, see: Lena Johannesson, ‘Karikatyrens utveckling har varit smärtsam’, *Svenska Dagbladet* 12 February 2006.
66. Grate 1998, pp. 224–5.
67. Johan Tobias Sergel, letter to Carl Christoffer Gjörwell, quoted in: Bertil Palmqvist, *På Sergels tid: Bilder ur ett 1700-tals liv*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1982, p. 36.
68. Representatives of landscape painting in Sweden during the eighteenth century include Augustin Ehrensvärd, Carl August Ehrensvärd, Lorens Gottman, Johan Philip Korn, Jonas Carl Linnerhielm, Elias Martin, Per Nordquist, Fredrik Adolf von Numers, Jean Eric Rehn and Johan Sevenbom. Within decorative painting, Per Emanuel Limnell, Johan Pasch, and Guillaume-Thomas-Raphaël Taraval were active.

KÖNSÖVERSKRIDANDETS ESTETIK

PORTRÄTTKONST OCH MODE I TIDIGMODERN VISUELL KULTUR

Porträttgallerier med 1700-talsmålningar erbjuder ofta modeller i kulerade modekreationer, konstfyllda håruppsättningar, smycken, gester och ansiktsuttryck som tycks kunna varieras i det oändliga – men ändå inom ramen för en gemensam skönhetsvärld. Med vår tids ögon är det emellanåt svårt att urskilja modellerna från varandra, och man kan nästan undra om alla verkligen såg likadana ut i äldre tid? Men det handlar förstås mindre om hur modellerna i verkligheten såg ut och mer om hur de framställdts, och om hur tidens konventioner och skönhetideal har format porträtten.

Även när jag som betraktare tar den historiska distansen i beaktande slås jag ändå ofta av att det inte bara är manliga modeller som liknar andra män och kvinnor som liknar kvinnor, utan kvinnor och män liknar också varandra. Den här sortens porträtt har kapacitet att få oss som nutida betraktare att reflektera över de visuella komponenterna i könets gestaltning, och faktiskt få syn på hur normerna kring vad som uppfattas som maskulint och feminint ständigt förändras genom historien. Den äldre bildkonstens motiv, som inte stämmer överens med moderna tiders könskategorier, erbjuder en queer blick att istället destabilisera könen och ta fasta på glidningar mellan kategorier som maskulinitet och femininitet.

Konsthistorien är fylld av androgynitet och korsbefruktade kön vilket på olika sätt genom historien har förknippats med konstnärligt

THE AESTHETICS OF GENDER TRANSGRESSION

PORTRAITURE AND FASHION IN EARLY MODERN VISUAL CULTURE

Portrait galleries with eighteenth-century paintings often present models in colourful fashion creations, artistic hairstyles, jewellery, gestures, and facial expressions that seem infinitely varied—yet within the framework of a common aesthetic. With our contemporary eyes, it is sometimes difficult to distinguish between the models, and you could almost wonder whether everyone really looked alike in olden times. However, it is of course less about how the models looked in reality, and more about how they were depicted, and how the period's conventions and beauty ideals shaped the portraits.

As a viewer, when taking this historical distance into consideration, I am nevertheless often struck not only by male models resembling other men and female models resembling other women, but also by men and women resembling each other. This type of portrait has the capacity to make us, as contemporary viewers, reflect on the visual components of gender portrayal, and actually see how the norms around what is perceived as masculine and feminine are constantly changing across history. The subjects of earlier visual arts, which do not correspond to the gender categories of modern times, offer a queer gaze a chance to instead destabilize gender and consider shifts between categories such as masculinity and femininity.

Art history is full of androgyny and hermaphroditism, which have in various ways been associated across history with artistic creation. This essay discusses how concepts of sex, gender, masculinity, femininity, erotic and sexual desires have influenced creation and observation, with a

skapande. Den här texten handlar om hur föreställningar om kön, genus, maskulinitet, femininitet, erotiska och sexuella begär påverkat skapande och betraktande, med särskilt fokus på 1600- och 1700-talets visuella kulturer. Hur kan vi förstå periodens androgynna ideal utifrån dagens föreställningar om maskulinitet och femininitet? Vad stod det för i den dåtida samtiden, i termer av makt och kategoriseringar?

PORTRÄTTKONSTEN OCH SKÖNHETENS MAKT

Den svenska konstnären Alexander Roslins (1718–1793) *Dubbelporträtt* (1754) bjuder in betraktaren till 1700-talets androgynna rollspel. Både kvinnan och mannen är uppsminkade och uppklädda, de agerar med gester och blickar gentemot oss som betraktar. Pudrad peruk, vit-sminkade ansikten, markerade ögonbryn och röda kinder tillhörde ett skönhetideal som omfattade både kvinnor och män. Det gäller även kläderna, med spetsar, siden, brokader, sammet och de praktfulla broderierna med pärlor, guld- och silvertrådar. Det var ett privilegium för aristokratin och den förmögna borgerligheten att avbildas i sin lyx och att visa upp sin rikedom i form av vackra saker. Kötet avgjorde inte vem som kunde bära färgstarka kläder, smink och peruk, det var istället en fråga om status.

Skönhet var ett synligt bevis på modellens sociala framgång, men det krävdes en särskild förmåga att iscensätta kön enligt social position. Längtan efter skönhet kunde även tolkas som ett uttryck för fåfänga; önskan att själv förvandlas till ett mästerwerk, ställas ut och bli beundrad.¹ Det var först i och med 1800-talet som skönhet kom att kodas som något ”typiskt kvinnligt”, vilket sammanfaller med att den borgerliga kulturen etablerades i västvärlden. Mode som fenomen kom i och med detta att uppfattas som en angelägenhet för kvinnor. Modevetaren Barbara Vinken sätter skiftet i relation till de omvälvande strukturella förändringar som parallellt pågick i Europa när den borgerliga strukturen stegvis ersatte den äldre regimen. Maktens män lade av sig de prasslande, glansiga och iögonenfallande kläderna och valde istället diskreta dräkter i mörka färger, styva material och

FIG. 79

particular focus on seventeenth- and eighteenth-century visual cultures. How can we understand the androgynous ideal of that period on the basis of today's concepts of masculinity and femininity? What did it represent at that time, in terms of power and categorizations?

PORTRAITURE AND THE POWER OF BEAUTY

FIG. 79 The Swedish artist Alexander Roslin's (1718–93) *Double Portrait* (1754) invites the viewer to the androgynous role play of the eighteenth century. Both the man and the woman are wearing make-up and elegantly dressed. They address the viewer with their gestures and gaze. Powdered wigs, white-powdered faces, accentuated eyebrows, and red cheeks belonged to a beauty ideal for both men and women. This is also true of the clothing, with its lace, silk, brocade, velvet, and magnificent embroidery with pearls, and gold and silver thread. It was a privilege of the aristocracy and the wealthy bourgeoisie to be depicted in their splendour, and to demonstrate their wealth in the form of beautiful things. Gender did not determine who could wear colourful clothing, make-up, and a wig; it was instead a question of status.

Beauty was visible proof of the model's social success, but it required a particular ability to stage gender according to social position. A longing for beauty could even be interpreted as an expression of vanity; the desire to be transformed into a masterpiece, exhibited and admired.¹ It was not until the nineteenth century that beauty was coded as something ‘typically feminine’, coinciding with the establishment of bourgeois culture in the western world. Fashion as a phenomenon was thereafter perceived as a matter for women. The fashion historian Barbara Vinken places the shift in relation to the revolutionary structural changes taking place in parallel in Europe, as the bourgeois structure gradually replaced the older regime. Men of power discarded rustling, lustrous, and striking clothing, instead choosing discreet dress in dark colours, stiff materials, and close-fitting cuts, which represented the democratic ideals of the new era. The magnificent clothing of the aristocracy lived on through the bourgeoisie's elegantly dressed women, who may thus be interpreted as

snäva snitt som stod för den nya tidens demokratiska ideal. Den aristokratiska klädprakten levde kvar genom borgerlighetens uppklädda kvinna, vilken därmed kom att tolkas som en symbol för den kastrerade aristokratin.² Kön, mode och samhällssystem är på detta sätt intimt sammanflätade i det djupgående regimskifte som sker kring sekelskiftet 1800, och som format vår egen tids uppfattning om maskulinitet och femininitet. Kläder har tilldelats en central roll i könets iscensättning, som ett verktyg för att skapa skillnad. Vinken föreslår istället att mode i själva verket är den plats där svagheterna avslöjas i den politik som ligger bakom de kategoriska uppdelningarna som skapar skillnader inom kön och klass.

Rollspel och maskerad fascinerade 1700-talets överklass. Överskridningar av gränser och konventioner för hur män och kvinnor såg ut utnyttjades i det sociala livet, såsom i teater, spel och lekar.³ Den här könsteatern sätter sig också i kroppen, och på så vis inkorporeras den omgivande kulturens konventioner. Resonemanget går i linje med den amerikanska queerteoretikern Judith Butler som säger att könens framställning har mer med det yttre att göra än det inre. Det är genom imitationer och genom ständiga anpassningar till omgivande förebilder och ideal som kroppen formligen modelleras till gestaltningar av kön. Att iscensätta kön är en performativ praktik och det har aldrig existerat något sådant som ”riktiga män”, ”äkta kvinnor” och ”sanna kön”.⁴ Resonemanget kan appliceras på dubbelporträttet av Roslin, där kvinnans raka hållning ochmannens eleganta gester berättar något om hur kropp och rörelsemönster både direkt och indirekt formats av epokens ideal. Under 1700-talet var det exempelvis korsetter, ceremoniella ritualer och obligatoriska övningar i balett för både män och kvinnor vid hovet som präglade kropparnas rörelsemönster. Överskridningarnas estetik är sammanflätat med föreställningar om både kön, klass, utseende och visuell kultur.

För Gustav III och kretsarna kring honom var porträtkonsten dock inte bara en del av en lekfull och gränsöverskridande social praktik, i allra högsta grad fyllde bruket av porträtt även strategiska syften. Få andra svenska monarker har blivit så rikt avbildade under sin livstid.⁵ Roslins porträtt av Gustav III är ett intressant exempel i detta sammanhang. Den mjuka blicken och det idealiserade ansiktet för kanske tankarna till salongernas skönhetsvärld, men året innan porträttet målades hade den svenska kungen gjort sig till

a symbol of the castrated aristocracy.² Gender, fashion, and social system are thus intimately intertwined in the profound regime change which occurred around the turn of the nineteenth century, and has shaped our own period's perception of gender, masculinity, and femininity. Clothing has been allocated a central role in staging gender, as a tool for creating difference. Vinken suggests instead that fashion is in actual fact the place where vulnerabilities are exposed in the politics underlying the categorical divisions that create gender and class differences.

Role play and masked balls fascinated the eighteenth-century upper classes. Transgressions of boundaries and conventions for male and female appearance were exploited in social life, such as in theatre, role play, and games.³ This gender theatre also leaves its mark on the body, incorporating the conventions of the surrounding culture. This argument is in line with the American queer theorist Judith Butler, who says that the representation of gender has more to do with the external than the internal. It is through imitations and constant adjustments to surrounding models and ideals that the body is actually modelled into gender portrayals. Staging gender is a performative practice, and ‘real men’, ‘genuine women’, and ‘true genders’ have never existed.⁴ This argument can be applied to the double portrait by Roslin, in which the woman’s upright posture and the man’s elegant gestures tell us something about how body and movement patterns were both directly and indirectly shaped by the era’s ideals. In the eighteenth century, for example, corsets, ceremonial rituals, and compulsory ballet exercises for both male and female courtiers left their mark on the body’s movement patterns. The aesthetics of transgressions are intertwined with concepts of gender, class, appearance, and visual culture.

For the Swedish King Gustav III and his circles, portraiture was, however, not only part of a playful and transgressive social practice; the use of portraits fulfilled strategic purposes to a very great extent. Few other Swedish monarchs have been so richly depicted during their lifetime.⁵ Roslin’s portrait of King Gustav III is an interesting example in this context. The gentle gaze and the idealized face may be reminiscent of the world of beauty of the salons, but the Swedish king had proclaimed himself autocratic ruler of Sweden the year before the portrait was painted. The model’s claims to power may seem discreet, but it is probably in this same gentle address that its effect actually lies. The portrait’s androgyny is an idealized beauty ideal, which elevates the model to a divine position, raised above all the physical limitations of gender.

envåldshärskare i Sverige. Modellens anspråk på makt verkar kanske diskret, men det är förmodligen just i det mjuka tilltalet som dess effekt i själva verket ligger. Porträttets androgynitet är ett idealiserat skönheitsideal som upphöjer modellen till en gudomlig position, höjd över könets alla fysiska begränsningar.

Porträttet som föreställer Gustav Mauritz Armfelt, målat av den svenska konstnären Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811), är ett av den här tidsperiodens kanske mest fascinerande porträtt ur detta perspektiv. Armfelt var en av Gustav III:s främsta gunstlingar och utnämndes till flera höga hov- och militärbefattningar, och ledamot i Svenska Akademien. Han beundrades av sin samtid för sin skönhet, vilken var omtalad vid flera europeiska hov. När detta porträtt målades tillhörde Armfelt den yttersta makteliten i Sverige, men vi finner inte några konventionella statussymboler. Genom den gula tunikan anas hans ena bröstvårta. Det lockiga håret, den ljusa hyn och de mulliga armarna gör honom till en sensuell man, i enlighet med tidens androgyna skönheitsideal. Med sin milda blick upprättar han kontakt med betraktaren. Porträttet visar Armfelt i teaterkostym. Det antas vara målat i samband med hans bröllop 1785, då en teaterföreställning där brudparet själva agerade ingick i firandena.

En mer officiell version av porträttet finns också, där Armfelt bär uniform.⁶ Även om dräkten är mer auktoritär och strikt finns fortfarande det behagfulla och lekfulla tilltalet i modellens blick. Ytterligare en version av porträttet existerar, där modellen endast är iförd pälsdräkten och därmed visar upp mer av sin nakna hud och bröstvårta.⁷ Porträttet lär ha väckt en mindre skandal vid det svenska hovet, och den genomskinliga tunikan ska ha lagts till. Hovmannens framställning hade alltså flera fasetter, och tycks ha avpassats för olika typer av sammanhang, från de intima till de mer publika. Blicken, hållningen och frisyren från porträttet av Armfelt återfinns i ytterligare ett annat porträtt som målats av Wertmüller. Det föreställer operasångerskan och skådespelaren Charlotta Eckerman (1784).⁸ Konstnären tycks alltså ha använt en viss formula, ett framställningssätt oavsett modellens kön. Porträtkonsten hade utrymme för glidningar mellan konventioner för kön och status, och var intimt förknippad med makt i Sverige under senare delen av 1700-talet.

FIG. 56

The portrait depicting Gustav Mauritz Armfelt, painted by the Swedish artist Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811), is perhaps one of this period's most fascinating portraits from this perspective. Armfelt was one of King Gustav III's absolute favourites, and was appointed to several high court and military posts, and a member of the Swedish Academy. He was admired by his contemporaries for his beauty, which was talked about at several European courts. When this portrait was painted, Armfelt belonged to the extreme power elite in Sweden, but we do not find any conventional status symbols. One of his nipples is hinted at through the yellow tunic. His curly hair, light skin, and plump arms make him a sensual man, in accordance with the period's androgynous beauty ideal. With his gentle gaze, he establishes contact with the viewer. The portrait shows Armfelt in theatre costume. It is assumed to have been painted in connection with his wedding in 1785, when a theatrical performance in which the bridal couple themselves acted formed part of the celebrations.

A more official version of this portrait also exists in which Armfelt is wearing uniform.⁶ Although the dress is more authoritarian and strict, the charming and playful address is still present in the model's gaze. Another version of the portrait exists in which the model is wearing only the fur garment, showing more of his naked skin and nipple.⁷ This portrait is said to have created a minor scandal at the Swedish court, and the transparent tunic is thought to have been added. The courtier's portrayal thus had several facets, and seems to have been adapted for various types of context, from the intimate to the more public. The gaze, posture and hairstyle from the portrait of Armfelt are found in another portrait painted by Wertmüller. It depicts the opera singer and actress Charlotta Eckerman (1784).⁸ The artist thus seems to have used a certain formula, a style of portrayal irrespective of the model's gender. Portraiture had scope for shifts between gender and status conventions, and was intimately associated with power in Sweden during the latter part of the eighteenth century.

Fascinationen för könsöverskridningar fanns även i populärkulturen och den tidigmoderna kändiskulturen. Särskilt genomslag fick en fransk adelsman med uppdrag inom militären, Chevalier d'Éon de Beaumont (1728–1818). Historien översattes till svenska och den svenska gravören Johan Snack (1756–1787) gjorde en egen version av riddarens porträtt som illustration.⁹ Enligt historien började d'Éon de Beaumont alltmer gå över till att bärä kvinnokläder, även i sin militära yrkesroll. Så småningom blev d'Éon skickad till det engelska hovet som diplomat, men hon ska även ha fungerat som spion för den franske kungen. Vid det ryska hovet ska kvinnokläderna ha varit ett användbart verktyg för att kunna komma nära kejsarinnan Elisabeth. Under vistelsen i England övergick hon helt till att bärä kvinnokläder och blev en känd person som figurerade i 1700-talets media. Klädd i kvinnokläder fäktades hon mot män inför betalande publik – och vann ofta. Väl tillbaka i Frankrike bestämdes det att Chevalier d'Éon de Beaumonts könstillhörighet en gång för alla skulle redas ut – hon fick inte bärä manskläder om hon var en kvinna, trots positionen inom militären. Juridiskt beslöt man sig för könstet kvinna, vilket framgick av de officiella pappren. Vid dödstillfället kunde dock konstateras att d'Éon de Beaumont hade manliga genitalier. Bilder och historier som cirkulerade framställer denna gränsöverskridare som en sorts ikon inom populärkulturen.

"Den moderiktiga mannen" blev alltmer uppfattat som ett kontroversiellt motiv, både visuellt och på gatan, och kom vid 1700-talets slut att framstå som en icke önskvärd typ av maskulinitet. Genom den franska "kvinnopressens" framgångar blev mode alltmer förknippat med femininitet under slutet av 1700-talet.¹⁰ Samtidigt ansågs mäns intresse för mode alltmer som tecken på snobbighet och femininitet, både bland personer som var kritiska till mode och bland de som hade en positiv inställning till industrin.¹¹ Den moderiktiga mannen överskred onekligen föreställningen om en stabil uppdelning i två åtskilda kön, som långsamt etablerats i Europa under 1700-talet. Extravaganta och iögonfallande kläder och gestik tillhörde

FIG. 57

FASHION CULTURE AS AN ARENA FOR GENDER TRANSGRESSIONS

The fascination for gender transgressions was also found in popular culture and early modern celebrity culture. A French nobleman with a military commission, Chevalier d'Éon de Beaumont (1728–1818), had a particular impact. The story was translated into Swedish and illustrated by the Swedish engraver Johan Snack's (1756–87) own version of the knight's portrait.⁹ According to the story, d'Éon de Beaumont began increasingly to wear women's clothing, even in her professional military role. Later on she was sent to the English court as a diplomat, but is also thought to have acted as a spy for the French king. At the Russian court, women's clothing would have been a useful tool for getting close to Empress Elisabeth. During the Chevalier's stay in England, she switched entirely to wearing women's clothing and became a well-known figure in eighteenth-century media. Dressed as a woman, she fenced against men before a paying audience—and often won. Back in France it was decided that Chevalier d'Éon de Beaumont's gender should be investigated once and for all—she was not allowed to wear men's clothing if she was a woman, despite her military position. The legal verdict was the female gender, which was seen from the official papers. However, at the time of her death it was established that d'Éon de Beaumont had male genitals. Images and stories that circulated portray this gender transgressor as a sort of popular culture icon.

'The fashionable man' was increasingly perceived as a controversial subject, both visually and on the street, and came to be seen as an undesirable type of masculinity at the end of the eighteenth century. As a result of the successes of the French 'women's press', fashion became increasingly associated with femininity in the late eighteenth century.¹⁰ At the same time men's interest in fashion was increasingly considered a sign of dandyism and femininity, both among people critical of fashion and those with a positive attitude to the industry.¹¹ The fashionable man undeniably transgressed the concept of a stable division into two separate genders, which was slowly established in Europe in the eighteenth century. Extravagant and striking clothing and gestures belonged, for example, to the description of a 'macaroni', a type of urban figure talked about in England during this period. These men shaped a different view

exempelvis beskrivningen av ”Macaroni”, en sorts urban figur som var omtalad i England under denna period. Dessa män gestaltade en annorlunda uppfattning om manlig identitet i termer av kön, sexualitet och klass.¹² Den australiensiske modevetaren Peter McNeil menar att även stabila föreställningar om nationell identitet utmanades av Macaronins persona. Motsvarande benämningar existerade även på andra språk: Sprätthök, Petit Maître, Spradebassen och Spark framstår som lokala varianter av en och samma manstyp. Deras feminina framställning tycks betona idén att en moderiktig man egentligen var en kosmopolitisk typ av internationellt snitt, och främmande för den inhemska traditionen.

Trots detta hade diskussionen om ideal maskulinitet en viss tradition i Skandinavien. Kungliga Teatern i Stockholm satte år 1737 upp en pjäs med namnet *Svenska Sprätthöken*, skriven av diplometten och politikern Carl Gyllenborg.¹³ Den handlar om det franska inflytandet i Stockholms hovkretsar, både när det gällde språk och seder. Manuskriptets titelsida innehåller en satirisk bild av en uppklädd man omgiven av vackra föremål, till exempel ett dekorerat bord med teservis och kakfat och en spegel med tillhörande utensilier förmodligen från en necessär. Motivet blandar bildkonventioner från porträtt, karikatyr och handelskort och framställer en man som fångats i populärkulturens och modets heterogena konsumtionsmönster.

Den svenska historikern Jonas Liliequist har noterat att moderiktiga män uppfattades som en omanlig och mindre viril typ av man och användes konsekvent i den offentliga debatten i Sverige som en retorisk motsats till manliga dygder.¹⁴ Under loppet av 1700-talet förändrades de positiva attityderna gentemot män som uttryckte känslor och sensibilitet genom raffinerat tal och artiga manér till förmån för en ny typ av manlig respektabilitet som bestod dels av ett förakt för det lättisinniga, dels av att uppvisa styrka och kontroll över både kropp och själ. Liliequist hävdar att de tidigmoderna föreställningarna om omanlighet i Sverige är relaterade till en brist på fysisk och mental styrka, till skillnad från södra Europa där de mer förknippats med otillräcklig potens och brist på penetrerande sexualitet.¹⁵ Mot bakgrund av dessa teorier kan det konstateras att ”sprätthöken” förmögligen skulle diskvalificeras från den ideala maskuliniteten i både norr och söder. Den hånade, moderiktiga mannen var varken idrottsman

of male identity in terms of gender, sexuality, and class.¹² The Australian fashion historian Peter McNeil is of the opinion that even stable concepts of national identity were challenged by the macaroni persona. Equivalent names existed in other languages: Sprätthök, Petit Maître, Spradebassen, and Spark are seen as local variants of one and the same male type. Their feminine portrayal seems to emphasize the idea that a fashionable man was really a cosmopolitan character of an international type, and foreign to the domestic tradition.

Nevertheless the discussion of ideal masculinity had a certain tradition in Scandinavia. In 1737 the Royal Theatre in Stockholm staged a play entitled *Svenska Sprätthöken* (‘The Swedish Dandy’), written by the diplomat and politician Carl Gyllenborg.¹³ It is about the French influence in Stockholm court circles, with regard to both language and manners. The manuscript’s title page contains a satirical image of an elegantly dressed man surrounded by beautiful objects, such as a decorated table with a tea service and cake plate, and a mirror with matching accessories probably from a dressing case. The subject mixes visual conventions from portraits, caricature, and trade cards, depicting a man caught in the heterogeneous consumption patterns of popular culture and fashion.

The Swedish historian Jonas Liliequist has noted that fashionable men were perceived as an unmanly and less virile type of man, and were consistently used in public debate in Sweden as a rhetorical contrast to manly virtues.¹⁴ During the course of the eighteenth century, positive attitudes towards men who expressed their feelings and sensibility through refined speech and courteous manners changed in favour of a new type of manly respectability, which consisted of both contempt for the frivolous, and of demonstrating strength and control of body and soul. Liliequist asserts that early modern concepts of unmanliness in Sweden were related to a lack of physical and mental strength, in contrast to southern Europe where they were more associated with insufficiently potent and penetrative sexuality.¹⁵ In the light of these theories, it may be stated that the dandy would probably be disqualified from ideal masculinity in both northern and southern Europe. The derided fashionable man was neither a sportsman nor a seducer, but he nevertheless attracted a European audience from France to Scandinavia in his role of counterpart.

The role was perhaps mainly associated with the nouveaux riches, who were social climbers and unsuccessful in their imitations of the aristocracy, but it was also adopted by men who loved men, as an early

FIG. 58

FIG. 58

eller förförare, men i rollen som motbild lockade han ändå en europeisk publik, från Frankrike till Skandinavien.

Rollen förknippades kanske främst med nyrika borgare som tog sig uppåt i samhället och misslyckades i sina imitationer av aristokratin, men den anammades även av män som älskade män, som en tidig sorts bögidentitet. Det var under senare delen av 1700-talet som de första europeiska subkulturerna utvecklades med män som älskade män, framförallt i storstäder som London, Paris och Amsterdam.¹⁶ Männens uttryckte sig med kläder och blev ett synligt inslag i stadsbilden, de blev hånade i karikatyrer och observerades av polisen. Efter en räd i ett så kallat Molly house, där dessa män höll till noterade polisen i sina protokoll att de burit kläder som tillhörde senaste mode.¹⁷ Den visuella kulturen skapade bilder av könens mångfaldiga versioner och iscensättningar, där modet var en viktig komponent. Könsöverskridningar fanns både i populärkulturen, porträtkonsten och vardagslivet.

ANDROGYNITETENS PRIVILEGIUM

Det androgyna idelet har djupa historiska rötter i den europeiska kulturen, och var starkt även i hovkulturen under 1600-talet. Under denna epok tycks könens sfärer ha varit tydligt åtskilda genom det ceremoniella hovlivets strikta uppdelning, men det var också en tid som var fixerad vid status. För personer med en upphöjd position fanns det möjligheter att omförhandla den egna rollen och rörligheten.

Jakt var under 1600-talet ett vanligt nöje förbehållet männen inom den högsta aristokratin. Den tysk-svenske hovmålaren David Klöcker Ehrenstrahls (1628–1698) porträtt av Hedvig Sofia, syster till Karl XII, visar en ung smärt jägare som med en graciös men ändå bestämd gest håller i ett elegant dekorerat gevär. Jaktdräkten är av enkelt karolinskt snitt i brungrönt kläde med röda detaljer, vita plymer och pälsapplikationer. Dräkten påminner om tjädertuppens fjäderskrud, som också skyntar mellan träden i bakgrunden.

FIG. 59

type of gay identity. The latter part of the eighteenth century saw the development of the first European subcultures of men who loved men, particularly in cities such as London, Paris, and Amsterdam.¹⁶ These men expressed themselves through their clothing and became a visible feature of the urban scene. They were mocked in caricatures and observed by the police. Following a raid on a molly-house frequented by these men, the police noted in their report that they wore clothing of the latest fashion.¹⁷ Visual culture created images of the multiple versions and stagings of gender, in which fashion was a key component. Gender transgressions were found in popular culture, portraiture, and everyday life.

THE PRIVILEGE OF ANDROGYNY

The androgynous ideal has deep historical roots in European culture, and was strong even in seventeenth-century court culture. During this epoch gender spheres may seem to have been clearly separated by the strict division of ceremonial court life, but it was also a period fixated with status. For people with an elevated position, there were opportunities for renegotiating their own role and mobility.

In the seventeenth century, hunting was a common pastime reserved for men in the upper aristocracy. The German-Swedish court painter David Klöcker Ehrenstrahl's (1628–98) portrait of Princess Hedvig Sofia, sister of Charles XII of Sweden, shows a young slender huntsman holding an elegantly decorated gun with a graceful but nevertheless determined gesture. The hunting dress is of a simple Caroline cut in brownish green broadcloth with red details, white plumes, and fur appliqué. The dress is reminiscent of the plumage of a male capercaillie, which is also glimpsed among the trees in the background. Male capercaillies were perceived in the seventeenth century as animals with an unusually strong mating instinct. The face is distinguished by the pale skin and pure features, which challenge all simplistic divisions into 'male' and 'female' appearance.

According to contemporary sources, Princess Hedvig Sofia loved hunting. As an 11-year-old, she is said to have accompanied her father

Tjädertupper uppfattades under 1600-talet som djur med en ovanligt stark parningsdrift. Ansiktet utmärks av den bleka huden och de rena dragen, som utmanar alla förenklade uppdelningar i ”manligt” och ”kvinnligt” utseende.

Enligt samtida källor älskade Hedvig Sofia att jaga. Redan som 11-åring ska hon ha följt med sin far Karl XI på jaktturer.¹⁸ Det var inte ovanligt att kvinnor ur aristokratin framställdes i sådana här jaktporträtt. Samtiden såg paralleller till den antika jaktgudinnan Diana; jaktens och kyskhetens gudinna. Ehrenstrahls porträtt av *Okänd dam som Diana* kanske är kanske något mer konventionellt i framställningen av kvinnlig skönhet, men det kan ändå konstateras att de antika gudarna användes som förebilder inte bara för att skapa idealiseringar av identiteter, utan även för att gestalta personligheter med könsöverskridande drag.

Maktens iscensättning föreskrev att män skulle bärä plymer, spetsar och rosetter i ljusa färger, peruk med långa mörka lockar tillsammans med rustning, hjälm och härförarstav. 1600-talets maskulinitet hade plats för dessa uttryck som alla uttryckte makt och social status. Porträttet som Ehrenstrahl målat av Karl XI som Apollo Phytias (1670) har enbart med makt och social position att göra. Motivet är taget från en teaterföreställning, och format efter mönster från Versailles och Ludvig XIV:s hov.¹⁹ Sex mellan män lär inte ha varit något som Karl XI ska ha intresserat sig för i nämnvärd utsträckning. Den androgynna framtoningen tjänade snarare till att bekräfta honom som kung i stormaktstidens Sverige.

Porträtten av drottning Kristina präglas i hög utsträckning av hennes motvilja inför de konventionella könsuppdelningarna. Hon betraktade sig själv som ett slags manlig individ i kvinnoskepnad, utan männen's laster och utan kvinnors svagheter. Kristina är avporträtterad som krigskonstens gudinna Minerva i porträttet av den tyske konstnären Justus von Egmont (1602–1674). Med rustning, brynya, härförarstav och hjälm med lagerkrans och drake är det en bild av en kvinna i maktposition. Det finns ett propagandistiskt anslag i bilden av Kristina, som användes för att legitimera den personliga politiken och hennes ställning.²⁰ Porträttet är tillkommet strax efter att hon abdikerat från den svenska tronen, och signalerar att hon inte avsagt sig fortsatta anspråk på inflytande i det europeiska maktspelet. Kristinas gränsöverskridande iscensättning av kön skapade både förvirring,

FIG. 60

FIG. 60

Charles XI of Sweden on hunting trips.¹⁸ It was not unusual for women of the aristocracy to be depicted in such hunting portraits. The period saw parallels to the Roman hunting goddess Diana; goddess of the hunt and chastity. Ehrenstrahl's *Unknown Lady Portrayed as Diana* (1653) is perhaps slightly more conventional in its portrayal of female beauty, but it may nevertheless be stated that the ancient gods served as models not only for creating idealized identities, but also for shaping figures with gender-transgressing characteristics.

The staging of power prescribed that men should wear plumes, lace, and bows in pale colours, a wig with long dark curls together with a suit of armour, helmet, and commander's staff. Seventeenth-century masculinity had room for all these manifestations, all of which expressed power and social status.

FIG. 61

The portrait painted by Ehrenstrahl of Charles XI of Sweden as Apollo Phytias (1670) is solely about power and social position. The subject is taken from a theatre performance, and shaped on models from Versailles and the court of Louis XIV.¹⁹ Sex between men was probably not something that Charles XI of Sweden was interested in to an appreciable extent. The androgynous image served rather to endorse him as king of Sweden during the Great Power era.

The portrait of Queen Christina of Sweden is highly marked by her dislike of conventional gender divisions. She regarded herself as a kind of male individual in the guise of a woman, without men's vices and women's weaknesses. Queen Christina is portrayed as the goddess of the art of war, Minerva, in the portrait by the German artist Justus von

FIG. 62

Egmont (1602–74). With armour, a coat of mail, commander's staff, and helmet with a laurel wreath and dragon, this is an image of a woman in a position of power. There is a propagandist element in this image of Queen Christina, which was used to legitimize her personal politics and position.²⁰ The portrait was painted shortly after she had abdicated from the Swedish throne, and signals that she had not relinquished continuing claims to influence in the European power game. Queen Christina's transgressive staging of gender created confusion, admiration, and disgust in her own age.²¹ She seems to have used the reactions strategically to create a platform for influence. Referring back to Judith Butler, we could say that Queen Christina used the potential in the performative practice of gender, the gap between gender imitation and its model, to create subversive versions of categories such as male and female, a kind of queer activist before her time.

beundran och avsky i hennes egen samtid.²¹ Hon tycks ha använt reaktionerna på ett strategiskt vis, för att skapa en plattform för inflytande. För att återknyta till Judith Butler skulle vi kunna säga att Kristina använde potentialen i könens performativa praktik, glappet mellan könsimitationen och dess förlaga, för att skapa subversiva versioner av kategorier som manligt och kvinnligt, en sorts queeraktivist före sin tid.

ANDROGYNITET I KONST OCH POPULÄRKULTUR

Androgynen är en viktig figur inom alkemin som symbol för motsatsernas förening, *conuncto oppositorum*. Den antika myten om androgynen återfinns i Platons *Symposion* där Aristofanes berättar om kärlekens ursprung. Under en förhistorisk tid, i ett sorts Arkadien var männskor sammansatta och hade två huvuden, fyra armar och fyra ben. Tre sorters kombinationer fanns – man-man, kvinna-kvinna och kvinna-man. Den sistnämnda var androgynen. Männskorna blev dock alldelvis för självupptagna och delades i två av gudarna, och allt sedan dess letar männskorna efter sin förlorade hälft.²² Det är en myt om kärlekens ursprung, om passionens och de starka känslornas härkomst, och om ett idealiserat tillstånd utan splittring eller delning. Androgynen har sedan dess förknippats med förmågan att transcendera, frigöra sig från och överskrida verklighetens förutsättningar, villkor och begränsningar. Men figuren tycks ändå beroende av en heteronormativ komplementaritet.

Från ett queerperspektiv är det inte alls självklart att det är just blandningen av man och kvinna som utgör den kompletta individen, inte man-mannen och kvinn-kvinnan. Androgynen blir symbolen för den kompletta individen, som omfattar allt – sammansmältningen av två till synes diametralt motsatta poler; kvinna och man. Men även om föreställningen om två stabila, åtskilda och ursprungliga kön finns i kärnan av androgynen, handlar symboliken också om nödvändigheten i, och lusten till att överskrida uppdelningen. Genom att kombinera androgynens status, skönhet och estetiska effekter med dess erotiska,

The androgyne is an important figure in alchemy as a symbol of the union of opposites, *conuncto oppositorum*. The ancient myth of the androgyne is found in Plato's *Symposion* in which Aristophanes discusses the genesis of love. In prehistoric times, in a kind of Arcadia, human beings were composite and had two heads, four arms, and four legs. There were three types of combination—man-man, woman-woman, and woman-man. The latter was the androgyne. However, human beings became far too self-centred and were divided into two by the gods, and they have been searching for their lost half ever since.²² It is a myth about the genesis of love, about the origin of passion and strong feelings, and about an idealized state without disunion or division. Since then the androgyne has been associated with the ability to transcend, liberate itself from, and transgress the prerequisites, conditions, and limitations of reality. Yet the figure seems dependent on heteronormative complementarity.

From a queer perspective, it is not at all self-evident that it is this mix of man and woman that makes up the complete individual, not man-man and woman-woman. The androgyne becomes the symbol of the complete individual, who embraces everything—male and female in its symbolic sense—a fusion of two apparently diametrically opposed poles: man and woman. But even though the concept of two stable, separate, and original genders is found in the heart of androgyny, the symbolism is also about the necessity and the desire to transgress this division. Combining the androgyne's status, beauty and aesthetic effects with its erotic, sexual, and physical counterparts opens up the potentials for creating new, subversive forms of multiple gender expressions.

Concepts of gender transgression have also been productive for visual culture, with regard to both the supposed scientific and the artistic visual worlds. Since antiquity hermaphrodite bodies have been depicted as medically aberrant and have often been assigned a role as deviant and outside the norm. They are found, for example, in sixteenth-century ‘monster books’, in which malformed beings and fantasized crosses between a human and an animal are described in word and image.²³ The tradition of revealing and exoticized images continued in the eighteenth century, despite the zeitgeist's increasing emphasis on rationality and

sexuella och kroppsliga motsvarigheter öppnas potentialerna för att skapa nya och subversiva former av könens mångfaldiga gestaltningar.

Föreställningarna om könsöverskridande har också varit produktiva för den visuella kulturen, både när det gäller de förment vetenskapliga och de konstnärliga bildvärldarna. Tvåkönade kroppar har sedan antiken avbildats som medicinskt avvikande, och har ofta tilldelats en roll som avvikande och utanför normen. Bland annat förekommer de i så kallade ”monsterböcker” från 1500-talet där missbildade varelser och fantiserade korsningar mellan mänskliga och djur beskrevs i ord och bild.²³ Traditionen av utelämnande och exotisering framställningar fortsatte även under 1700-talet, trots tidsandans tilltagande betoning av rationalitet och vetenskap. Publikationen *Garçon et Fille Hermaphrodites* (1772–1773) tillhör tidens pseudovetenskapliga trycksaker i ämnet, med illustrationer av den franske tecknaren och gravören Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814) som var en av tidens mest uppskattade modeillustratörer. Motiven påminner om både närgångna anatomiska planscher, de erotiska bildernas boudoirscener samt mytologiska och genremotiv ur periodens figurmåleri. 1700-talets bildkultur är full av ekivoka, tillgängliga poser och androgynna kroppar med hullighet och rosighet som potentiellt är erotiskt laddade.

Könsöverskridning var också en del av periodens konstnärliga praktiker. Det dröjde ända in på 1800-talet innan det blev accepterat för kvinnor att posera nakna på konstakademierna, och kvinnokroppar fick ofta modelleras utifrån studier av poserande män.²⁴ Den stående figuren i *Tidens spegel* (1628) av den holländske konstnären Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) sätter sig emot enkla uppdelningar mellan maskulint och feminint. Likartade kroppar finns även tidigare i konsthistorien, bland annat i Michelangelos skulpturer *Natten* och *Gryningen* (1527) i Medicikapellet i kyrkan St Laurentius i Florens. Det är påtagligt hur skulpturerna ser ut som manskroppar som tillfälligtvis givits kvinnobröst. Samtidigt som kombinationen av manliga och kvinnliga karaktärsdrag gör dem till förskönade figurer, tillhörande idealvärlden blir de också mer erotiska och sexualisera än de idealiserade androgynerna i porträtkonsten. Den här typen av gestalter har genom historien fyllt en funktion för män som älskat män och kvinnor som älskar kvinnor, människor som inte känt sig hemma i sin kropp, som inspiration och bekräftelse för egna över-skridningar i vardagslivet.

FIG. 63

FIG. 63 science. The publication *Garçon et Fille Hermaphrodites* (1772–3) is one of the period's pseudoscientific publications on the subject, with illustrations by the French artist and engraver Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814), who was one of the most popular fashion illustrators of the time. The subjects are reminiscent of intrusive anatomical plates, the boudoir scenes of erotic images, and mythological and genre subjects from the period's figure painting. Eighteenth-century visual culture is full of risqué, accessible poses and plump, rosy, androgynous bodies, which are potentially erotically charged.

FIG. 64

FIG. 64 Gender transgression was also part of the period's artistic practices. It was not until the nineteenth century that it was acceptable for women to pose in the nude at academies of art, and female bodies were often modelled on studies of male models.²⁴ The standing figure in *The Mirror of Time* (1628) by the Dutch artist Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) is at variance with simple divisions between masculine and feminine. Similar bodies are also found earlier in art history, including Michelangelo's sculptures *Night* and *Dawn* (1527) in the Medici Chapel in San Lorenzo, Florence. It is noticeable that the sculptures look like male bodies that have only casually been given female breasts. While the combination of male and female characteristics makes them into beautified figures belonging to the ideal world, they are also more erotic and sexualized than the idealized androgynes found in portraiture. Across history this type of figure has fulfilled a function for men who have loved men and women who have loved women, and individuals who have not felt at home in their body, as inspiration and validation for their own transgressions in everyday life.

CONCLUSION

In her essay *A Room of One's Own* (first published in 1929), Virginia Woolf expresses how the combination of male and female qualities is the prerequisite for real creative work. She visualizes an inner union of characteristics that liberate creativity. In the 1970s feminists protested that the androgynous position denied the specific female experience, and that the

Virginia Woolf formulerar i essän *Ett eget rum* (org. utgåva 1929) hur kombinationen av manliga och kvinnliga egenskaper är förutsättningen för ett riktigt skapande. Hon föreställer sig en inre förenings av karaktärsdrag som frigör kreativitet. Under 1970-talet reagerade feministiskt emot att den androgynas positionen förnekade den specifika kvinnliga erfarenheten, och att kroppen ofta uteslöts ur skapandet. I den postmoderna populärkulturen har dock androgynitit åter kommit att symbolisera en position där kropp och kön kan kombineras på oväntade sätt i en instabil, ständigt omförhandlingsbar identitet.

Androgynitit står för en harmonisk blandning av manligt och kvinnligt som strävar efter jämvikt, helhet och enhet, och som begrepp vilar det egentligen på en konventionell binär könsuppdelning. Men begreppet har också en potential för en nomadisk, avvikande, subversiv, oförutsägbar identitet som låter ambivalenta begär genomkorsa kroppens konstnärliga eller visuella framställning. Könsöverskridningens betydelser och konsekvenser är beroende av vem som utför den och kunde innehåra våld och utstötning. Samtidigt kan korsningen fungera som en plattform för inflytande eller personlig karriär. Som estetik och motiv har den visuella kulturs androgynas figurer ändå fyllt en funktion för samlare och konstnärer och betraktare med begär som inte passat in i heteronormen.

body was often excluded from the creative process. In postmodern popular culture, however, androgyny has again come to symbolize a position in which body and gender can be combined in unexpected ways in an unstable, constantly renegotiable identity.

Androgyny represents a harmonious mix of male and female, striving for equilibrium, completeness, and unity. As a concept, it is actually based on a conventional binary gender division. But the concept also has a potential for a nomadic, deviant, subversive, unpredictable identity, which allows ambivalent desires to intersect the body's artistic or visual representation. The meanings and consequences of gender transgression depend on who it is performed by, and could involve violence and expulsion. At the same time, the transgression may act as a platform for influence or personal advancement. As an aesthetic and subject, the androgynous figures of visual culture have nevertheless fulfilled a function for collectors, artists, and viewers with desires outside the heteronorm.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY JANET COLE

1. Melissa Hyde, *Making up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, s. 83–101.
2. Barbara Vinken, *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*, Berg, Oxford 2005, s. 13.
3. Carolina Brown, *Liksom en herdinna. Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*, diss. Uppsala universitet 2012, Carlsson, Stockholm 2012; Terry Castle, *Masquerade and Civilization. The Carnavalsque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford University Press, Standford 1986; Hyde 2006, s. 145–178.
4. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999, s. 163–190.
5. Magnus Olausson, "Gustav III i porträtkonsten", *Katarina den stora och Gustav III* (red. Magnus Olausson), Nationalmuseum, Stockholm, 1998 s. 61.
6. Finlands Nationalmuseum, inventarienummer H79040.
7. Privat ägo.
8. Finlands Nationalgalleri, inventarienummer S 107.
9. De La Fortelle, *Ridarinnan D'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne (La Vie militaire, politique et privée de Demoiselle Charles-Geneviève-Auguste-Andrée-Thimothée Éon ou d'Éon de Beaumont*, Paris 1779), tryckt hos Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781.
10. Daniel Roche, *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancient Regime*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 499–500.
11. Jennifer M. Jones, *Sexing La Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Berg, New York och Oxford 2004, s. 203.
12. Peter McNeil, "That Doubtful Gender". Macaroni Dress and Male Sexualities", *Fashion Theory* nr 3:4 1999, s. 411–412; Peter McNeil, "Macaroni Masculinities" *Fashion Theory* nr 4:4 2000, s. 398–399.
13. Carl Gyllenborg, *Swenska sprätthöken, comédie*, Stockholm 1740.
14. Jonas Liliequist, "Manlighet och virilitet i 1700-talets Sverige", *Sjuttonhundratal* vol. 1 2004, s. 34–51.
15. Jonas Liliequist, "Från niding till sprätt. En studie i det svenska omanlighetsbegreppets historia från vikingatid till sent 1700-tal", *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, red. Anne Marie Berggren, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s. 73–94.
16. Randolph Trumbach, "Modern Sodomy. The Origins of Homosexuality, 1700–1800", *A Gay History of Britain. Love and Sex between Men Since the Middle Ages*, red. Matt Cook et al., Greenwood World Pub, Oxford 2007.
17. Peter McNeil, "Conspicuous Waist. Queer Dress in the 'Long Eighteenth Century'", i *A Queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk*, red. Valerie Steele, Yale University Press, New Haven och London samt Fashion Institute of Technology, New York 2013, s. 84.
18. Herbert Seitz, "Prinsessa på jakt", *Livrustkammaren* nr 13, 1974, s. 218–227.
19. *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel*, red. Görel Cavalli-Björkman et al, Nationalmuseum, Stockholm 2001, s. 196–197.
20. Stefano Fogelberg Rota, "Pallas och Diana. Drottning Kristina i hovbaletter och akademier", *Bilder av Kristina. Drottning av Sverige – Drottning i Rom*, Livrustkammaren, Stockholm 2013, s. 150.
21. Elisabeth Wåghäll Nivre, "Att skriva ett liv. Drottning Kristina som litterär och historisk figur", *Bilder av Kristina. Drottning av Sverige – Drottning i Rom*, Livrustkammaren, Stockholm 2013, s. 249–259.
22. Platon: *Om kärleken och döden. Gästvarstalet. Faidon*, övers. Jan Stolpe, Studentlitteratur, Lund 1993, s. 39–42.
23. Karin Sidén, "Människokroppen som ideal och avvikelse", *Kroppen. Konst och vetenskap*, red. Torsten Weimarck och Lena Holger, Nationalmuseum, Stockholm 2005, s.163.
24. *The Male Nude. Eighteenth Century Drawings from the Paris Academy*, red. Emmanuelle Brugerolles et al., Wallace Collection, London 2013, s. 36.

-
1. Melissa Hyde, *Making up the Rococo: François Boucher and His Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, pp. 83–101.
 2. Barbara Vinken, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Berg, Oxford 2005, p. 13.
 3. Carolina Brown, *Liksom en herdinna: Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*, diss. Uppsala University 2012, Carlsson, Stockholm 2012; Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalsque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford University Press, Stanford 1986; Hyde, 2006, pp. 145–78.
 4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999, pp. 163–90.
 5. Magnus Olausson, 'Gustav III i porträtkonsten', *Katarina den stora och Gustav III*, ed. Magnus Olausson, Nationalmuseum, Stockholm 1998, p. 61.
 6. National Museum of Finland, inventory number H79040.
 7. Private collection.
 8. Finnish National Gallery, inventory number S 107.
 9. De La Fortelle, *Ridarinnan D'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne (La Vie militaire, politique et privée de Demoiselle Charles-Geneviève-Auguste-Andrée-Thimothée Éon ou d'Éon de Beaumont*, Paris 1779), printed by Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781.
 10. Daniel Roche, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancient Regime*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 499–500.
 11. Jennifer M. Jones, *Sexing La Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Berg, New York och Oxford 2004, p. 203.
 12. Peter McNeil, "That Doubtful Gender": Macaroni Dress and Male Sexualities', *Fashion Theory* 1999 no. 3:4, pp. 411–12; Peter McNeil, 'Macaroni Masculinities', *Fashion Theory* no. 4:4 2000, pp. 398–99.
 13. Carl Gyllenborg, *Swenska sprätthöken, comédie*, Stockholm 1740.
 14. Jonas Liliequist, 'Manlighet och virilitet i 1700-talets Sverige', *Sjuttonhundratal* vol. 1 2004, pp. 34–51.
 15. Jonas Liliequist, 'Från niding till sprätt: en studie i det svenska omanlighetsbegreppets historia från vikingatid till sent 1700-tal', *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, ed. Anne Marie Berggren, Swedish Council for Planning and Co-ordination of Research, Stockholm 1999, pp. 73–94.
 16. Randolph Trumbach, 'Modern Sodomy: The Origins of Homosexuality, 1700–1800', *A Gay History of Britain: Love and Sex between Men Since the Middle Ages*, eds. Matt Cook et al., Greenwood World Publishing, Oxford 2007.
 17. Peter McNeil, 'Conspicuous Waist: Queer Dress in the "Long Eighteenth Century"', *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*, ed. Valerie Steele, Yale University Press, New Haven & London and Fashion Institute of Technology, New York 2013, p.84
 18. Herbert Seitz, 'Prinsessa på jakt', *Livrustkammaren* no. 13 1974, pp. 218–27.
 19. *Ansikte mot ansikte: Porträtt från fem sekel*, eds. Görel Cavalli-Björkman et al., Nationalmuseum, Stockholm 2001, pp. 196–7.
 20. Stefano Fogelberg Rota, 'Pallas och Diana: Drottning Kristina i hovbaletter och akademier', *Bilder av Kristina: Drottning av Sverige–Drottning i Rom*, Royal Armoury, Stockholm 2013, p. 150.
 21. Elisabeth Wåghäll Nivre, 'Att skriva ett liv: Drottning Kristina som litterär och historisk figur', *Bilder av Kristina: Drottning av Sverige–Drottning i Rom*, Royal Armoury, Stockholm 2013, pp. 249–59.
 22. Plato, *Phaedon*, in *Plato in Twelve Volumes*, vol. 1, trans. Harold North Fowler, Harvard University Press and William Heinemann Ltd., Cambridge, Massachusetts and London (1925) 1966; Plato, *Symposium*, transl. Seth Benardete, 1986, pp. 250–253. <https://archive.org/details/PlatosSymposium>, accessed 2016-03-05.
 23. Karin Sidén, 'Människokroppen som ideal och avvikelse', *Kroppen: Konst och vetenskap*, eds. Torsten Weimarck och Lena Holger, Nationalmuseum, Stockholm 2005, p. 163.
 24. *The Male Nude: Eighteenth Century Drawings from the Paris Academy*, eds. Emmanuelle Brugerolles et al., Wallace Collection, London 2013, p. 36.

IDENTITETSLEKAR I PORTRÄTTKONST

Sommaren 2015 visades på Instagram ett märkligt 1700-talsporträtt. Det var Nationalmuseum som med anledning av Stockholm Pride Festival lagt ut en bild ur sina samlingar. Var det en man eller kvinna som porträtterats? En självklar fråga kanske när det gäller porträtt, men en fråga som haft olika betydelse under olika århundraden.

Bilden på Instagram var ett porträtt föreställande den svenska friherren, hovmannen och generalen Gustaf Mauritz Armfelt (1751–1814). Det är signerat 1785 av den svenska konstnären Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811). I en blick, präglad av den västerländska 1900-talskulturen och dess konventionellt dualistiska könsuppfattning, framträder i porträttet en kvinna iklädd gul ärmlös klänning med en boa över axlarna som glidit ned över den ena mjukt sluttande axeln. Den kvinnliga apparitionen bryts emeller tid av inslag i gestaltningen av ansikte och kropp som förknippas med manliga drag. En tvetydighet uppstår. Och kanske var det detta som var meningens med porträttet. I sin tid var detta porträtt ett bland många som ingick i en porträtdiskurs där leken med olika roller var central och där inspiration till detta kom från opera och teater. Konstformer som utmanade konstens komplexa relation till verklighet och där den teatrala förhöjningen var ett viktigt instrument. Att befina sig på gränsen mellan verklighet och konst och balansera där uppluckrar till slut gränsen och det konstnärliga

PLAYING WITH IDENTITY IN PORTRAITURE

In the summer of 2015, an odd eighteenth-century portrait came up on Instagram. It was the Swedish Nationalmuseum's way of marking the Stockholm Pride Festival with an image from their collections. Was the sitter a man or woman? An obvious question to ask about a portrait, but one that has had different meanings down the centuries.

The Instagram post was a portrait from 1785 of the Swedish baron, courtier, and general Gustaf Mauritz Armfelt (1751–1814) by the Swedish artist Adolf Ulrik Wertmüller (1751–1811). To the modern eye, schooled by twentieth-century Western culture and its conventional, dualistic notion of gender, the portrait appears to be of a woman wearing a yellow sleeveless tunic and a tippet, which has slipped to show the gentle slope of a shoulder. Yet there is a disconnect between this female presence and the elements of the face and body that are associated with maleness. There is ambiguity. And perhaps that was the point of the portrait. In its day, it was one of many that made up a discourse which played with the idea of people's roles in life, and which drew its inspiration from opera and theatre—art forms that challenged the complex relationship between art and reality, and where a heightened theatricality was an important tool. The fine line trodden between reality and art eventually petered out; the limits to art fell away. This is something we can recognize in our own time.

In this essay, I would like to show how the portrait was a site where, then as now, one could play with different identities, whether gender or social position, and which came to play a significant part in eighteenth-century art—art in the form of theatre, opera, poetry, and literature. This

rummet tenderar att bli gränslöst. Häri ligger något som känns igen i vår egen tid.

I denna artikel vill jag visa hur porträttet då som nu blir en plats för lek med olika roller som har att göra med såväl kön som sociala positioner. För denna genus- och rollek kom under 1700-talet, som ovan nämntes, konsten att spela en betydelsefull roll, konsten i form av teater, opera, dikt och romaner. Vid den här tiden hade ännu inte uppdelningen mellan offentligt och privat blivit så skarp som 1800-talets borgarliga samhälle aktualiseringe. I detta tilldelades män och kvinnor väsensskilda roller utifrån paradigmet offentlighet kontra det privata. Med fokus på leken med identitetens skiftande skepnader framstår även vår egen tid som en plats för det gränslösa. Idag spelar dock inte opera och teater lika stor roll i samhällskulturen som på 1700-talet utan istället ser vi en förblandning mellan media, populärkultur och vardagsverklighet. I 2000-talets samhällskultur har privata och offentliga sfärer luckrats upp, till förmån för en högre grad av intimisering inte minst på grund av den alltmer framträdande individualiseringen i samspel med utvecklad digitalisering. Media och den digitala kommunikationens ökade betydelse och möjligheter är avgörande för vår tids nya offentliga arenor präglade av individuella nätverksstrukturer och globala perspektiv. Könstillhörighet problematiseras och diskuteras i konsten inte sällan på ett lekfullt sätt genom den konstnärliga gestaltningen.

PORTRÄTTDISKURSEN

Porträtt som genre anknyter till grundläggande frågeställningar kring konstens vara: som avbildande, som symboliserande och som estetisk upplevelse. Oavsett var tyngdpunkten läggs i definitionen av porträtt handlar det om att ett porträtt förmedlar något av den avbildades närvär. Det är denna närvär som är väsentlig i upplevelsen av porträtt. Närvaron förstärks ju mer likt porträttet är den avbildade. Med likhet menas då att igenkänningsgraden är hög. Det innebär inte alltid att avbildningen är exakt och detaljrik, snarare

was an era when the division into public and private was not yet as absolute as it would become in nineteenth-century middle-class society, where men and women were accorded completely different roles according to the paradigm of public versus private. Look at the way people play with shifting guises and identities, and ours too is a time of boundless possibility. Today, however, it is not opera and theatre that set the pace as they did in the eighteenth century; instead, it is the media, popular culture, and everyday life together. In twenty-first century society, the private and public spheres are no longer hard and fast, and there is a greater degree of intimization, driven in part by an ever more strident individualization and advancing digitization. The increasing importance of the media and digital communication, and the opportunities they bring, are crucial for our new public arenas, which are characterized by individual networks married with global perspectives. Gender is problematized and discussed in art, often in a way that is distinctly playful.

THE PORTRAIT DISCOURSE

The genre of portraiture speaks directly to the fundamental questions of the nature of art. Is it a reproduction, a symbolization, an aesthetic experience? Regardless of where one puts the emphasis in one's definition, a portrait conveys something of the presence of the sitter. It is this presence which is essential to the experience of a portrait. The more like the sitter it is, the greater the presence, by which I mean that the recognizability is high, not necessarily that it is accurate and detailed; in fact, it is more likely to be taken as a good likeness if there are 'gaps' in the portrayal that leave it open to viewers insert their own memories of the sitter into the portrait. In this way, a portrait is almost always open to a degree of co-creation with the viewer.

When we look at older portraits, such as those from the eighteenth century, they sometimes appear highly idealized, and very much of the common mindset about how ideal looks should be portrayed; they seem composed in the prescribed manner to provide a certain immediacy and movement, albeit limited, with obvious props and attributes designed

upplevs likheten mer påtaglig om det finns ”glipor” i avbildningen som möjliggör för betraktaren att leva sig in i porträttet med sin egen minnesbild av den avporträttade. På så vis öppnar nästan alltid ett porträtt för ett visst medskapande från betraktaren.

När vi idag betraktar äldre porträtt, som exempelvis de från 1700-talet, framstår de ibland som starkt idealiserade och försköna, väl inpassade i en gemensam föreställningsram om hur utseende-idealet skulle gestaltas. Porträtten tycks komponerade på föreskrivna sätt för att åstadkomma viss ögonblicklighet och rörelse, om än begränsad, men också med uppenbara inslag av rekvisita och attribut som ska associera till gudar, gudinnor, allegorier eller andra identiteter. Det är här som dagens betraktare kan få problem i upplevelsen och förståelsen av porträttet, eftersom vår tids föreställning om ett porträtt i högre grad är grundat i 1800-talets porträttkonvention, det psykologiska porträttet. Dagens betraktare ser kanske 1700-talets porträtt mer som teater, performance eller iscensättning än som inträngande personskildring. På samma sätt som idag var det emellertid viktigt att ett porträtt skulle likna den avbildade. Snarare är det i detta begrepp, likhet, som problemet tycks ligga. Begreppet likhet är synnerligen komplext och mångtydigt.¹ Hur likhet uppfattas kan skilja sig mellan olika århundraden. Under 1700-talet bedömdes likhet utifrån individens sociala tillhörighet och karaktär i högre grad än den fysiska. Det fanns naturligtvis olika uppfattningar om huruvida människans yttre speglade dess inre, men en allmän föreställning rådde att människans fysionomi uttryckte hennes personliga egenskaper.² Dessa egenskaper där esprit och det själsliga var av stor betydelse skulle i sin tur också förmedla börd och dygd. Likhet handlade helt enkelt om social likhet i första hand.

I upplevelsen av porträtt ligger implicit en föreställning om att det skapats i samråd och i närvaro av den avbildade, att konstnären upplevt den avbildade i verkligheten. Det är den personupplevelsen som ligger till grund för porträttet och som uttrycks genom det. Denna tanke bidrog också till idén om att betraktaren av porträttet kunde upprätta en relation till den avbildade utifrån sina minnen och upplevelser. Detta blir en konvention i betraktandet av porträtt och skapar möjligheter till inlevelse. Emellertid var det på 1700-talet inte ovanligt att konstnären utförde ett porträtt med ett annat porträtt som utgångspunkt, eller kopierade ett redan befintligt porträtt.³

to bring to mind gods, goddesses, allegories, or other identities. This is where modern audiences can find it tricky to experience and understand a portrait, because our conception of portraiture owes so much to nineteenth-century convention in the shape of the psychological portrait. We are given to seeing eighteenth-century portraits as theatre—as performances or stagings—rather than as penetrating studies of character. Then as now, though, it was still important for a portrait to be a likeness of its subject. Rather, it is this term, ‘likeness’, that is at the heart of the problem. The concept of likeness is especially complex and ambiguous.¹ What similitude might be differs from century to century. During the eighteenth century, it was judged according to the sitter’s social position and character, far more than any individual physical attributes. Of course, views differed on whether outward appearance mirrored the soul, but there was a general belief that human physiognomy did indeed express personal characteristics.² And in turn, these characteristics, of which wit and intellect were crucial, were tokens of birth and virtue. In the first instance, similitude was simply a question of social conformity.

In experiencing a portrait, there is an implicit notion that it was created in the presence of the sitter, and in consultation with him or her—that the artist experienced the reality so depicted. It is that personal experience which is fundamental to the portrait; that is what it expresses. It also fuelled the notion that viewers could establish a relationship with the portrait’s subject, based on their own memories and experiences. This became the convention for how to view portraits, and created opportunities for empathy. However, in the eighteenth century it was not unusual for artists to paint from another portrait rather than from life, or indeed to copy an existing portrait.³ The viewer’s part in co-creating is discussed in portrait theory, and in particular by the English painter and writer, Joshua Reynolds, who in his *Discourses on Art* (1797) said that an exact resemblance could equally well be thought quite unlike the subject if there was no co-creation with the viewer. Instead, the portrait would be thought lifeless and rigid. Therefore, a good many portraits in the eighteenth century were designed in a way that is sometimes seen as somewhat oblique.⁴

The eighteenth-century view was that the idealized portrait was a higher form of art, far above the physiognomically exact portrayal, as is borne out in a number of contemporaneous texts. Appearance was associated with social class, and social identity was reinforced by the sitter’s clothes, accessories, props, and attributes. Cosmetics also played a

Betraktarens medskapande funktion diskuterades inom porträtteori, där bland den brittiske konstnären och akademiledamoten Joshua Reynolds, som i sin *Discourses on Art* (1797) menade att ett detaljerat porträtt lika väl kunde uppfattas som totalt olikt om den medskapande funktionen saknades. Porträttet blir då istället livlös och stelt. Därför kommer en hel del porträtt under 1700-talet att utformas på ett sätt som ibland uppfattas som något diffust.⁴

1700-talets uppfattning om det förskönade porträttet som uttryck för en högre stående konst än det fysionomiskt lika kom till uttryck i en rad texter vid tiden. Utseendet förknippades med samhällsgrupp. Den sociala likheten förstärktes med kläder, detaljer, rekvisita och attribut. I detta sammanhang spelade också smink en central roll. Smink var en konvention för båda könen och levde kvar långt in i det sena 1700-talet. Det skapade en förskönning som var åtråvärd och levande inom aristokratins ideal. Alexander Roslins (1718–1793) popularitet är ett exempel på detta där genom sminkningen både männen och kvinnorna är starkt förskönade.⁵ Se exempelvis Roslins porträtt av ett okänt par i Göteborgs konstmuseums ägo. Sminket utgör också härigenom en grund i föreställningen om ”det kvinnliga 1700-talet”. Kvinnorna sminkade sig mer än män. Sminket var vittonat och tjockt pålagt med kraftig rouge på kinderna som skulle accentuera det artificiella, inte det naturliga. Färden på sminket var även symboliserande. Det vita stod för ungdom, renhet och upplysthet medan den röda förmedlade hälsa och livskraft.⁶ Eftersom kvinnorna sminkade sig mer än männen raljerades det ibland om att det kvinnliga porträttet egentligen var ett porträtt av hennes eget porträtt åstadkommit genom smink.⁷ Det starka rouget mot det vitsminkade ansiktet var också vanligt på teatern. En konstnär som fångade upp det starka rouget i sina porträtt var fransmannen Jean-Marc Nattier (1685–1766). I hans porträtt av Madame de Maison-Rouge som Diana är de rougesminkade kinderna tydligt accentuerade. Vidare förknippades porträttkonsten i hög grad med kvinnan dels genom att det var ett måleri som kvinnor själva ofta praktiserade, dels genom att de ständigt var föremål för avbildning. Idén att sminka sig och därigenom skapa en bild av sitt eget ansikte var också en bidragande faktor till genrens förknippning med det kvinnliga konceptet.⁸ I rokokons måleri kom könsskillnaden i bilduttrycket att minska, något som i sin tur innebar en mer tydlig identifikation med det kvinnliga för gestalternas

FIG. 65

key part here. Make-up was the convention for both sexes well into the late eighteenth century. It beautified and enlivened the wearer in a way that was desirable, according to aristocratic ideals. Alexander Roslin's (1718–93) popular portraits are an example of this, where both men and women are heavily made-up to enhance their appearance.⁵ Hence Roslin's portrait of an unknown couple in Gothenburg Museum of Art's possession, to which I will return. Make-up was also very much part of the notion of ‘the feminine eighteenth century’. The women made themselves up more than men. The make-up was whitish in tone and applied with a heavy hand, with brightly rouged cheeks accentuating the artifice of it all, not the naturalness. The colour of the cosmetics was also symbolic. The white stood for youth, purity, and enlightenment, while the red signalled health and vitality.⁶ Since women wore more make-up, there were jokes that women's portraits were actually portraits of portraits that had been painted in cosmetics.⁷ Heavy rouge on a whitened face was also common on the stage. One artist who captured the effect of rouge in his portraits was the Frenchman Jean-Marc Nattier (1685–1766). In his portrait of Madame de Maison-Rouge as Diana, her rouged cheeks show clearly. Further, portraiture was largely associated with women—it was a genre that women themselves often practised, and they were so often the subjects—and the idea of making oneself up and so creating an image of one's own face was a contributory factor in the genre's association with all things female.⁸ In the rococo era, the gender differences were to decrease, which in turn brought a clearer identification with the feminine in the sitters' appearance in the paintings. Because of the gracefulness of his figures, but also his palette and brushwork, an artist such as the Frenchman François Boucher (1703–70) came to be closely associated with this ‘feminine’ mode. Critics of the rococo idiom, such as Denis Diderot, saw in it the reality of a frivolous life made possible by wealth. Diderot speaks of the subjects as little women, ‘petites femmes’, and the feminine men as ‘petites-maîtres’.⁹ The so-called feminization seen in the rococo period has not been explored as much as the masculinization brought by neoclassicism, which the American art historian Melissa Hyde attributes to a nineteenth-century contempt for femininity.¹⁰

The importance of the theatre, opera, and literature for the notion that the body and face convey meaning is considered by many historians, including Carolina Brown and Melissa Hyde, be central to the eighteenth-century portrait discourse. On the stage, gesture and body language are

framträdande i bilden. En konstnär som fransmannen François Boucher (1703–1770) kom ofta, genom det gracefyllda uttrycket hos gestalterna men också genom kolorit och penselarbete, att förknippas med denna mer ”kvinnliga” framställning. Rokokons kritiker, som exempelvis Denis Diderot, såg dessa konstnärliga gestaltningar som reella uttryck för ett frivolt leverne möjliggjort genom rikedom. Diderot talar om de små kvinnorna, *petites femmes*, och de feminina männen som *petites-maitres*.⁹ Den så kallade ”femininiseringen” inom rokokon har inte utforskats lika mycket som maskuliniseringen inom nyklassicism, vilket den amerikanska konstvetaren Melissa Hyde härför till 1800-talets förakt för femininitet.¹⁰

Teatern, operan och romanens betydelse för föreställningar om kropp och ansikte som meningsbärare i porträttkonsten anses av flera forskare, som exempelvis Carolina Brown och Melissa Hyde, vara centralt för 1700-talets porträtdiskurs. Inom teatern spelar gestik och kroppsspråk en central roll i skådespelarnas kommunikation på scenen. I aristokratins livsstil, där gränserna flöt mellan teater, amatörteater, dans, musikaliska framträdanden och social samvaro, kom därmed kroppens uttryck i rörelse och språk att bli ett medvetet inslag i sättet att vara.¹¹ Den behagfulla rörelsen och gracen blir tecken på klasstillhörighet. Intressant i sammanhanget är att reflektera över huruvida vår egen tids digitala och globala visuella kommunikation, där mediabilder, selfies, och övriga bilder, formar vårt kroppsspråk och hur detta värdesätts i perspektiv av vår kroppsliga träningskultur.

GRACEN OCH DEN BEHAGFULLA RÖRELSEN

I Alexander Roslins dubbelporträtt av ett okänt par, eventuellt arkitekten Jean-Rodolphe Perronet och hans hustru, framträder efter en stunds betraktande en för tiden inte ovanlig rörelsespekt i 1700-talets bildkonst: en gracil, lätt böjlade rörelse igångsatt av diagonala linjespel i bildkompositionen. Den framstår tydligast i det blå sidentyget som placeras vid fönstret. Genom ljuset som tränger sig in tycks

FIG. 79

central to how an actor communicates. An aristocratic lifestyle, with its fluid boundaries between theatre, amateur theatre, dance, musical performance, and social intercourse, took physical expression in movement and language and made it a conscious form of behaviour.¹¹ Poise and grace were marks of social rank. It is interesting to pause and reflect on whether the digital and global communications of our own day, where media images, selfies, and other pictures abound, are just as given to shaping our body language, and what this might mean for our culture of physical exercise.

GRACEFUL MOVEMENT

A moment's consideration of Alexander Roslin's double portrait of an FIG. 79 unknown couple (possibly the architect Jean-Rodolphe Perronet and his wife) reveals that sense of movement so common to eighteenth-century art, here as a delicate rise and fall following the diagonal lines of the composition. It appears most clearly in the blue silk curtain at the window. The light falling on the fabric seems to set it billowing into the room in a gentle diagonal line. This movement also divides the room into two sides, one for the woman and one for the man. The two spaces are brought together, however, in their hands and arms, which meet over the desk that divides them. In a similar manner, a diagonal counter-movement is set up on the man's side, up through the embroidered coat-skirt of his brown velvet coat and on to his wide, richly embroidered cuff. It draws the gaze to the architectural model in his hand, and just below it the tray of shells that the woman is holding. Her dress, with its voluminous silk skirts and articulated folds, amplifies the graceful movement, faint echoes of which carry over into the wallhangings. The artist, by carrying the continuous movement through the painting's composition and configuration, reinforces both the portrait's and the subjects' air of grace, elegance, and charm—prized qualities so often found in the portraiture of the day. The gentle movement, brushing against a kind of continuous present first here, then there, can also be read as a paradigm, as can its supposedly feminine fickleness. This graceful movement in both imagery and body

tyget få fart och rör sig inåt rummet i en lätt diagonal linje. Denna rörelse delar också rummet i två sidor, en för kvinnan och en för mannen. De två sfärerna sammanbinds emellertid med varandra genom kvinnans ochmannens händer och armar som på skilda sätt möts över skrivbordet, vilket de befinner sig på varsin sida om. På ett liknande sätt dras en motsatt diagonal rörelseriktning i bildens andra ände upp genom manns broderade rockskört i den bruna sammetsjackan, och den får sin fortsättning i jackans breda och utstofferade ärmslag. Här uppmärksamas den arkitekturmodell som mannen håller i och snett nedanför lådan med snäckor som kvinnan håller i. I hennes klänning med det böljande sidentyget och det artikulerade veckfallet, förstärks den behagfulla rörelsen som likt ett skugglikt eko återklingar i tapetens mönster. Genom att på detta vis i bildens komposition och gestaltning arbeta med ett genomgående rörelsetema stärker konstnären porträttets och de avporträttades uttryck av grace, elegans och behagfullhet, uttryck som uppskattades av tiden och som så ofta återfinns i tidens porträtkonst. Den lätta rörelsen, i ett slags ständigt pågående nu och som berör något än här än där, kan också uppfattas som en livshållning, en flyktighet som inte sällan liknades vid en kvinnlig aspekt. Denna gracefyllda rörelse i såväl bildspråk som kroppsspråk handlade inte om att uttrycka aktivitet eller ögonblicklighet utan istället förfining och kultivering.¹² Förfining och kultivering låg även till grund för hur klädedräkten framhävdde kroppen, något som var särskilt viktigt i förklädnads- och rollporträtt. I dessa kunde den aristokratiska kroppen, den ideala, med dess grace lätt avslöja den avbildades verkliga status. Här spelade också händernas utformning och rörelse en central roll. De skulle vara synliga och genom sättet att hålla något accentuerades den kroppsliga gracen.¹³ Gracen var överordnad kön och från och med 1745, då den svenska porträtmålaren Gustaf Lundberg (1695–1786) återkom till Sverige från Frankrike, blir den könsöverskridande gracen inom porträtkonsten aktuell i Sverige.¹⁴

language had nothing to do with expressing activity or immediacy, but rather refinement and cultivation.¹² The same refinement and cultivation also lay behind the way in which dress emphasized the body. This was particularly important in disguise portraits and role-portraits, for it was in them that the aristocratic body, the ideal in all its grace, easily betrayed the sitter's real status. Here too the hands' form and movement were central. They were on show, and the way they held anything was designed to accentuate the sitter's physical grace.¹³ Ultimately, grace eclipsed gender, and from 1745, when the Swedish portraitist Gustaf Lundberg (1695–1786) returned to Sweden from France, agendered elegance first began to appear in portraits in Sweden.¹⁴

ROLE-PORTRAITS

FIG. 66

Grace in movement and in facial expression thus communicated high social rank as it then was. What mattered was social position, and this was what was primarily reflected in the portraits. This is very obvious from the role-portraits that were enduringly popular among the upper classes. In Gustaf Lundberg's portrait of Juliana Dorothea Henck, later Schröder, she is portrayed as a shepherdess. Here it is the hat, the *bergère* or shepherdess's straw hat, which reveals her chosen role. In this portrait, too, graceful movement is a central theme. It is found in the motion of her arms and the dexterity of her hands, poised to catch a butterfly and then release it. The woman's attention, fixed on the branch, the budding leaves, and the butterflies close to her hands, gives the painting a more profound theme, to do with the reality of the present and transience. The elegant bit of business with the butterflies signals carelessness, but also, because of the impermanence they symbolize, it creates another, more ethereal movement in the portrait. The elegance of the movement is underscored by the liveliness of the pink fabric, which in the play of light creates depth and surface, and reinforces the sense of transience and instantaneity about the portrait. It is the fabric that created this movement. Its original function as a scarf is long gone. It has become a visual mark with a purely aesthetic function.

Genom gracen i kroppsrörelserna och i ansiktets uttryck kommuni-
cerades således den höga sociala rangen i klassamhället. Det var den
sociala positionen som var det väsentliga och det var denna som i
första hand skulle uttryckas i porträtten. Detta blir särskilt tydligt i
de olika rollporträtt som blev populära i de högre klasserna. I Gustaf
Lundbergs porträtt av Juliana Dorothea Henck, gift Schröder, är
kvinnan framställd som herdinna. Här är det hatten, den så kall-
lade herdinnehatten av halmfläta, som avslöjar rollen som kvinnan
antagit. Även i detta porträtt framstår den gracila rörelsen som ett
centralt tema i bilden. Det återfinns i armarnas rörelse och händer-
nas lätta handlag som skulle kunna fånga en fjäril för att sedan låta
den flyga vidare. Kvinnans uppmärksamhet mot trädstammen, de
spirande bladen och fjärilarna i närheten av händerna ger bilden
också ett djupare tema som har med nuets närvaro och förgänglighet
att göra. Den behagfulla leken med fjärilarna uttrycker en sorglös-
het som genom fjärilssymboliken, förgängligheten, skapar en annan
mer förändligad rörelse i porträttet. Den gracila rörelsen förstärks
också av det rosa tygets lekfulla rörelse som genom ljuset skapar djup
och yta och stärker upplevelsen av det tillfälliga, det ögonblickliga i
porträttet. Tygets funktion är just detta att skapa rörelse. Kontakten
med dess ursprungliga funktion som själ är bruten. Den har blivit ett
visuellt tecken med enbart en estetisk funktion.

Att genom rollspel synliggöra den egna identitetens klasstillhörig-
het var ett bevis på klassens seger över det yttre. Den adliga tillhörig-
heten, som tidigare nämnts, kunde aldrig döljas utan fanns alltid med
genom sättet att röra sig och den själsliga upphöjdhet som kom till ut-
tryck i den kroppsliga apparitionen. Så blir det tydligt hur Christina
Margareta Augusta Törnflycht, i ett porträtt av Gustaf Lundberg från
1739, avslöjar sin sociala rang genom sin stolta och eleganta kropp-
hållning men också genom händerna där fingrarna elegans är i färd
med att öppna en väcka. Den skira själletten antyder motivet för rol-
leken, en bondflicka. Själletten tycks så lätt och genomskinlig att den
knappt berör huvudet och den är så löst knuten så att halsen och det
behagfulla ansiktet framträder. Den har framställts som ett attribut,

FIG. 66

FIG. 67

The use of role-play to exhibit their identity and social class was a tes-
tament to the upper class's victory over appearances. Nobility, as we have
seen, could never be disguised; it was always there in the way they moved
and in their nobleness of character, which was borne out in their demeanor. Thus Christina Margareta Augusta Törnflycht, in a portrait by Gustaf
Lundberg from 1739, makes her social rank plain in her proud and elegant
pose, but also in her hands, fingers poised elegantly in the process of opening
her valise. Her diaphanous kerchief hints at the subject matter of the role-
play: she is a peasant girl. The kerchief seems so light and transparent that
it barely touches her head, and it is loosely tied, not to obscure her elegant
neck and face. This is not a headscarf, worn to protect her head, but an at-
tribute; the attribute of a peasant girl that shows the woman to be even more
graceful, in a way that only a member of the upper classes could aspire to.

Identification between the sitter and his or her chosen role was never
a likely prospect. Instead, this kind of portrait was about throwing the
sitter's true identity into relief. The women who sat as shepherdesses
or peasant girls were part of a visual convention that held these types of
roles suitable for wedding portraits. The portraits in which they appear as
goddesses—Diana, for example, or Flora—were not about being portrayed
as goddesses, identifying with them, but rather about being compared
with them and their characters.¹⁵ A role-portrait should be seen as a kind
of constructed narrative about the subject's dreams and ideas about life
behind the social facade.

Another type of role-portrait that was very popular was the ancient
god or goddess. By taking on the role of an ancient goddess, the sitter
underlined a character trait she wanted to convey in addition to her ac-
tual appearance. It was not a question of identification. The mythological
goddesses became popular portrait motifs because of the sublimity they
embodied. There was a certain appeal in being portrayed as Venus, god-
dess of love, or Diana, the goddess of the hunt. Especially Diana, who
according to the myth was the chaste and decorous goddess of the moon,
and for which reason became a popular role for portraits commissioned
by the husband or parents of the sitter.¹⁶ In these paintings, animals and
nature are little more than attributes, toned down in order to keep the
focus on the modern hairstyle, makeup, jewellery, and graceful body
language that pointed up the woman's high social rank. Diana portraits
became extremely popular. One example is Nattier's portrait of Madame
de Maison-Rouge, mentioned earlier.

inte en sjalett som ska skydda huvudet. Genom bondflickans attribut framstår därmed kvinnan som än mer fylld av den grace som endast överklassen kunde uttrycka.

Identifikationen mellan modell och roll var egentligen aldrig aktuell. Istället handlade den här typen av porträtt om att rollen gav relief till identiteten. Modellerna som agerar som herdinnor eller bondflickor ingick i en bildkonvention där dessa rolltyper ansågs passande för porträtt i samband med giftermål. De porträtt där modellerna agerar gudinnor som exempelvis Diana eller Flora ska inte heller ses som att de avbildade är dessa gudinnor, att de vill identifiera sig med dem, istället handlar det mer om att jämföras med dem och deras karakterer.¹⁵ Rollporträtten kan snarare ses som ett slags konstruerade berättelser om modellens drömmar och tankar om livet bortom den sociala fasaden.

Att avporträttera sig som antikens gudar och gudinnor var också en typ av rollporträtt som var mycket populära. Genom att gå in i den antika gudinnans roll förstärktes ett karaktärsdrag man önskade förmöda och lägga till sin apparition. Det handlade som tidigare nämnts inte om identifikation. De mytologiska gudinnegestalterna blev populära porträtposer genom den upphöjdhet som gudagestalten innebar. Att låta sig porträtteras som kärleksgudinnan Venus eller jaktgudinnan Diana var attraktivt, särskilt Diana som enligt myten var den kyska och anständiga mångudinna. Av denna anledning blev dianarollen populär för porträtt beställda av äkta män eller föräldrar till den avbildade.¹⁶ I dessa framställningar blev djur och natur attribut som gärna tonades ner till förmån för ett tydligare fokus på modern frisyr, smink, smycken och det gracefulla kroppsspråket som skulle framhäva den höga sociala klasstillhörigheten. Dianaporträtten blev synnerligen populära och ett exempel är Nattiers tidigare nämnda porträtt av Madame de Maison-Rouge som Diana.

Rosornas och blommornas betydelse i porträtkonsten som attribut och symboler för kvinnans skönhet och fruktbarhet var en vanlig bildkonvention. De utsagna rosorna står för den mogna kvinnan och knoparna för flickan. Rosorna spelar både en dekorativ och symboliserande roll i den franska konstnären Louise Élisabeth Vigée Le Bruns (1755–1842) porträttet av en okänd dam som Flora. Flora var blomstrens, frukternas och vinstockarnas gudinna och kopplades samman med våren då allt börjar växa. Hon var en länk till

FIG. 68

The significance of roses and other flowers as attributes, the symbols of a woman's beauty and fecundity, was a standard portrait convention. Roses in bloom stood for the mature woman, roses in bud for the girl. Roses played both a decorative and symbolic role in the portrait of an unknown lady as Flora by the French painter Louise Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842). Flora was the goddess of flowers, fruit, and vines, and was associated with the spring, when everything starts to grow, so she was a link to fertility too, hence the bare bosom. This also meant that sitters could be portrayed like the goddess, bare-breasted, without it being considered offensive.

The fact that portraiture was strongly associated with the theatre and opera was of great importance for the role-portrait. In the operas and plays of the day, which frequently revolved around disguise and intrigue, shepherdesses and country girls often had prominent roles. In an aristocratic portrait, the peasant girl persona, unassuming and pastoral, brought to mind intimacy and informality.¹⁷ Role-portraits had a conscious duality, the two poles being the sitter's aristocratic character and the chosen role in its fictional setting. The portraits operated on several levels at once: a simplicity and modesty of pose spoke of the woman's virtue, morals, and spiritual character; the aristocratic elegance of certain details and a refinement of body and gesture demonstrated her social rank. These had to be emphasized, regardless of how incompatible they were with the role.¹⁸

The hands' significance in role-portraits has been touched on earlier, but their importance for the portrait's quality and values is confirmed by the fact that an artist such as Gustaf Lundberg would paint the hands himself, while leaving the clothing and the rest to his assistants. In other genres of portrait painting, the hands are not as prominent.¹⁹ The range of roles grew and became associated with different types of portraits, such as the betrothal portrait, where the shepherdess or peasant girl were thought appropriate, and the same was true of the so-called masquerade portraits. These became extremely popular in Sweden after 1753, when there was a sudden surge in interest in masquerades following the founding of Queen Ulrika Eleonora's theatre company and the reinstitution of the public masquerade balls in the old Bollhuset theatre in Stockholm.²⁰ The masquerade's popularity as a social event in the 1770s was not limited to the royal court, but extended to all the upper classes.²¹ In opera, theatre, poetry, and novels, the masquerade's tropes of disguise and mistaken identity were constant themes. This was much appreciated, and

fruktbarhet, därav det nakna bröstet. I det här fallet innebar detta också att den avporträtterade kunde avbildas så, som gudinnan med det blottade bröstet, utan att detta ansågs anstötligt.

För rollporträten har porträttgenrens förbindelse med teatern och operan stor betydelse. I tidens operor och teaterstycken, där förklädnadsintriger gärna förkom, spelar herdinnor och bondflickor inte sällan framträdande roller. Bondflickan som aristokratisk porträtpose, anspråkslös och pastoral, associerade till intimitet och något informellt.¹⁷ Rollporträten bär på en medveten dubbelhet synliggjord genom både modellens högre ståndskaraktär och en specifik rollkaraktär i en fiktiv miljö. I porträten fanns då flera nivåer parallellt: enkelhet och anspråkslöst i posen som skulle anknyta till kvinnans dygd och moral och själsliga karaktär, aristokratisk elegans i vissa detaljer samt den förfinade kroppen och gestiken som visade social tillhörighet. Dessa måste accentueras hur oförenliga de än var med rollen.¹⁸

Händernas betydelse i rollporträten diskuterades tidigare men att detta också fick betydelse för porträttets kvalitet och värde visar att en konstnär som Gustaf Lundberg själv utförde dem, medan dräkt och annat kunde utföras av medhjälpare. I andra porträtt än rollporträtt är händerna inte lika framträdande.¹⁹ Rollerna i porträten utökas och de förknippas med olika typer av porträtt, som exempelvis trolovningsporträtt där just herdinnerollen eller bondflickan var aktuell men här återfinns också de så kallade maskeradporträten. Dessa blir synnerligen populära i takt med det stora intresset för maskerad som växer fram i Sverige efter 1753 då Ulrika Eleonoras teatertrupp etablerats och de så kallade Bollhusmaskeraderna återinfördes.²⁰ Maskeradens popularitet som umgängesform under 1770-talet gällde inte bara inom hovet utan även utanför bland de högre stånden.²¹ I opera, teater, dikter och i romaner användes maskeradens förklädnads- och förväxlingstema ständigt. Detta uppskattades mycket och sammanblandningen mellan livet på teatern och livet i verkligheten tenderade att bli alltmer närvarande.²² Upplevelserna på teatern handlade också om skådespelarnas elaborerade kroppsspråk och gestik. I samtida teaterbilder och kostymskisser, exempelvis de av Jean-Antoine Watteau, finns detta bevarat. Poserna och gesterna återkommer i måleriet och ekon av detta finns även i porträtkonsten.²³ Dansen ansågs befrämja ett kroppsligt rörelsemönster som

there was a growing willingness to confuse life on stage for life in reality.²² The theatrical experience also encompassed the actors' elaborate body language and gesture, as can be seen in theatrical designs and costume sketches by Jean-Antoine Watteau and others. The same poses and gestures are found in the paintings of the day, and of course in portraiture.²³ Dancing was considered to cultivate the deportment thought desirable in an aristocrat—it was far from easy to move elegantly in an often elaborate costume. And this interplay of dress and body language served to accentuate and reproduce gender constructs.²⁴

FIG. 69

Lundberg's studio was filled with masquerade portraits of this sort, and the genre acquired its own look, as in his portrait in pastels of an unknown lady. The palette, as so often, tends to pink on a greyish-green background, unlike the portraits of shepherdesses and peasant girls, which in Lundberg's hands kept to a blue palette. With the body facing forwards and the face slightly to the side as she glances in another direction, the picture has a certain immediacy of movement. The facial features are idealized and firmly under control—hers is a pleasant but distant smile, typical of the artistic convention. It is the stillness that the portrait projects that illustrates the notion of the soul's beauty; a stillness which in purely iconographic terms survived well into the eighteenth century, despite being a convention from previous centuries. She holds her mask in one hand, in the elegant fashion that only slender fingers can achieve, in an expression of gracefulness. The mask was a mark of the masquerade's joyful festivities, with its opportunities to give full rein to their feelings and to be playful in a way otherwise forbidden to people of their rank. Masquerade portraits did not refer to specific events, however; they became a portrait convention that demonstrated the sitter's social standing. As Carolina Brown has noted, the masquerade portrait, with its allusions to a fashionable lifestyle and to literary and historical themes, was a sign of their interaction with the social elite.²⁵

var eftersträvansvärt inom aristokratin. Rörelsemönstrens samspel med en ofta komplicerad dräkt blev inte sällan krävande. Dräktens samspel med kroppsspråket accentuerade och reproducerade konstruktionen av kön.²⁴

Lundbergs ateljé fyldes av den här typen av maskeradporträtt och genren skapar ett särskilt framträdande, som exempelvis i ett porträtt av okänd dam i pastell av Gustaf Lundberg. Koloriten är som så ofta hållen rosatonad mot en grågrön bakgrund, till skillnad mot de tidigare nämnda herdinne- och bondflicksporträtten, vilka gärna hölls i en blåtonad kolorit, vad gäller Lundbergs porträtt. Med kroppen frontalt och ansiktet något snedställd där blicken riktas åt ett annat håll framstår en viss ögonblicklig rörelse i bilden. Ansiktsdragen är idealiseraade och välkontrollerade. Det vänliga men avståndstagande leendet är en typisk bildkonvention. Den stillhet som porträttet uttrycker åskådliggjorde den föreställning om själens skönhet som rent ikonografiskt fortfarande levde kvar under 1700-talet, trots att det var en porträtkonvention från stormaktstiden. Genom att hålla maskeradmasken i sin ena hand på det ytterst eleganta vis som endast finlemmade fingrar kan möjliggöra, uttrycks gracen. Masken blev ett attribut för den glädjefyllda fest som en maskerad innebar då möjligheten att leva ut känslor och vara lekfull annars inte tillåts av ståndstillhörigheten. Maskeradporträtt anknöt inte till någon specifik händelse utan blev en konvention inom porträtkonsten som visade till vilken social sfär den avbildade hörde. ”Maskeradporträttrollen med dess allusioner på såväl fashionabel livsstil som litterära och historiska teman, var ett uttryck för interaktionen med den omgivande samhällseliten”, skriver Carolina Brown.²⁵

DEN PASTORALA SCENEN

Genusleken var en välkänd företeelse från teatern och *Opera comique* till umgänget i salongerna. I försköningen av herdar och herdinnor inom bildkonsten framställdes de som vore de ett och samma kön, något androgynt. François Boucher kom att förknippas med starkt

FIG. 69

THE PASTORAL SCENE

Gender play was a well-known trope in theatres and *opéra comique* and in elegant salons alike. In art, prettified shepherds and shepherdesses were portrayed as if they were one and the same sex, distinctly androgynous. François Boucher is the artist most associated with such highly idealized portraits. He also developed genre painting, especially the eroticizing motifs that included many of the pastoral themes, as in his famous *Are They Thinking about the Grape?* (1747). In another painting, *The Wooden Shoes* from 1768, it is interesting to note how the shepherd's and shepherdess's gender is difficult to make out. A visual expression of masculinity and femininity is not something that emerges from the painting. The two figures are done in such a way as to make their gestures, their pleasing expressions and posture, central to the image. It is worth dwelling on the artist's portrayal of their legs and feet. The man's seem only slightly larger than the woman's. Otherwise, they are similarly elegant. So too are their hands. The man's face is only slightly darker than the woman's. The idiom is instead one of a shared game; an erotically charged atmosphere with their eyes meeting, the red cherry the woman is holding to the man's mouth, the way he holds up a glossy cherry just above her belly, his finger pointing up to her breast. The rose in her décolletage and the loose spray of roses frame the young man. The composition is accentuated by the painting's oval form, which is also repeated in the loving couple's pose. There is no superordination or subordination here, whether based on gender or power. In their roles and positions, Boucher's shepherdesses are often conventionally male; his shepherds are more female-coded. ‘The interchangeability of Boucher's figures effectively disrupts the formal codes in a way that confuses normative distinctions between the very categories of masculine and feminine’, writes Melissa Hyde.²⁶ This lack of distinction between masculine and feminine behaviour in many of his works instead creates a gender equality of sorts. In these paintings, individuals not only behave in the same way, regardless of their gender, but they are also similar to one another, and especially their faces. There are reports that Boucher actually used the same model for both shepherd and shepherdess. Evidently, gender differences were not thought of sufficient interest to draw attention to them in the paintings.²⁷ For Melissa Hyde, this stems

försökande porträtt. Han utvecklade också genremåleriet, särskilt de erotiserande motiven till vilka de många herde- och herdinnemotiven hör, som exempelvis den välkända *Tänker han på druvorna?* (1747). I en annan målning, *Träskorna* från 1768 är det intressant att iaktta hur gestaltningen av herdens och herdinnans könstillhörighet är svår att uppfatta i bilden. Visuella uttryck för manligt respektive kvinnligt är inte något som framträder i bilden. De två gestalterna är framför allt utförda så att gestiken, gracen och det behagfulla i deras i ansikten och kroppsuttryck, spelar huvudrollen. Se exempelvis hur konstnären gestaltat deras ben och fötter. Mannens tycks endast något större än kvinnans. I övrigt bär de liknande eleganta uttryck, så även händerna. Mannens ansikte är endast något mörkare än kvinnans. Uttrycket koncentreras istället till den gemensamma leken, den erotiserande atmosfären med blickarna som möts, det röda körsbäret som kvinnan lockar med strax intillmannens mun och hur hans hand håller fram ett glänsande körsbär strax ovanför hennes sköte och med fingret pekande upp emot hennes bröst. Rosen vid hennes decolte och de på ett hänge spridda rosorna ramar in den unge mannen. Även vad gäller komposition förstärks en helhet genom målningens ovala form som likaså upprepas i kärleksparets gemensamma utformning. Här finns ingen över- eller underordning utifrån kön eller makt. Bouchers herdinnor antar ofta roller och positioner som är konventionellt manliga och hans herdar är mer kvinnligt kodade i sina roller och positioner. "The interchangeability of Boucher's figures effectively disrupts the formal codes in a way that confuses normative distinctions between the very categories of masculine and feminine", skriver Melissa Hyde.²⁶ Genom avsaknaden av skillnad mellan maskulint och feminint beteende och roller skapas istället en likhet mellan könen i många av hans målningar. I dessa bilder beter sig individer inte bara på samma sätt oavsett könstillhörighet, de liknar också varandra, särskilt ansiktena. Det finns uppgifter om att Boucher visserligen använde samma modell för både herden och herdinnan. Det visar det faktum att olikheten mellan könen uppenbarligen inte var av så stort intresse att markera i bilderna.²⁷ Melissa Hyde härför detta till den vid tiden välutvecklade traditionen av könsrollslekar. Härigenom är sällan själva berättelsen framträdande i Bouchers pastoraler, det är leken som är i centrum.²⁸

FIG. 70

from the well-established tradition of gender role-play. Narrative is largely conspicuous by its absence from Boucher's pastorals; the focus is entirely on play.²⁸

The pastoral ideal dominated the aristocratic self-image in the eighteenth century, while it can also be seen as a reflection of the philosophical and ideological beliefs of the day. Nature as a place of recreation for humankind, a humankind that yearned for freedom, was the ideal taken up by the French Enlightenment thinker, Jean-Jacques Rousseau. Nature and the countryside appeared to be free of artifice, and thus authentic and simon-pure, in stark contrast to the city.²⁹ And by extension it was thought true of the people who lived in the country. Those who lived by the land were supposedly closer to their human instincts and unaffected naturalness—which was why they tended to be eroticized in art. A sitter's choice to be portrayed as a rustic communicated this eroticizing playfulness, closeness to nature, purity, and simplicity on several levels, but also the opposite through the sitter's innate physical grace and nobility of expression. Together, they brought home to the viewer the sheer differences in social rank.

PLAYING WITH GENDER IN DISGUISE PORTRAITS

Much as eighteenth-century gender play was general among the elite, whose members might appear disguised or even *en travesti*, it was also typical not only of elite circles and the court, but also of the theatre and court entertainment.³⁰ In French society, it was far more common for men and women to mix than in other parts of Europe. This was a milieu in which material success was not valued as highly for men as was reputation and status, for it was taken for granted that it followed with aristocratic birth. Similarly, this was a milieu in which women were not solely confined to domestic roles in the home, isolated from the men. Rather the opposite. Out in society, the relationship between the sexes was not rigidly hierarchical, and was more dependent on gregariousness and an ability to converse—refined conversation with *esprit* required mutual exchange. Social equality between men and women and a belief in their intellectual

Det pastorala herde- och herdinneidelet dominerade aristokratins självbild under 1700-talet samtidigt som det också kan ses som en reflektion av tidens filosofiska och ideologiska föreställningar. Naturen som en plats för rekreation för den frihetslängtande mäniskan var ideal som diskuterades inte minst av den franske upplysningsförfattaren Jean-Jacques Rousseau. Naturen och landet framstod som fria från förkonstning och därfor äkta och ursprungliga i motsats till staden.²⁹ Idealen smittade av sig på människorna som bodde på landsbygden. De som levde av jorden framstod som om de var närmare en självklar naturlighet och mänskliga drifter, därfor kom de också gärna att erotiseras. Att framställa sig i roller som landsbygdens folk kom då att på flera plan kunna kommunicera dels den erotiserande lekfullheten, närheten till naturen, renheten och det ursprungliga men också det motsatta genom kroppens och ansiktsuttryck av aristokratisk grace. Samtidigt synliggjordes skillnaden mellan de olika sociala positionerna tydligt.

GENUSLEK I FÖRKLÄDNADSPORTRÄTTEN

På det sätt som 1700-talets genuslek förekom rent generellt inom eliten, exempelvis genom travesti och förklädnadsintrig, var detta också typiska drag inom såväl teater och underhållning som inom societen och hovet.³⁰ Inom den franska societen var det särskilt vanligt att män och kvinnor blandades ihop i högre grad än i andra delar av Europa. Detta var en miljö där materiell framgång inte värderades särskilt högt som betydelse och status för män, det var ju något som redan fanns som en självklarhet i den aristokratiska bakgrundsen. I denna miljö var inte heller kvinnor hänvisade till en roll i hemmet isolerad från mannen. Snarare tvärtom. I sociala sammanhang var relationen mellan könen inte alls stelt hierarkisk utan mer beroende av sällskapligitet och förmåga att konversera, en bildad konversation med esprit, som involverade ömsesidigt utbyte. Den sociala likheten mellan män och kvinnor och övertygelsen om deras intellektuella likhet sågs som tecken på civilisation, och här spelade salongen en

equality were thought to betoken civilization, and here the salon played an important role in civilizing process.³¹ All this meant that disguises were not frowned on, even those that flouted the conventions of gender.

One type of portrait in which gender appears to be treated more freely is the sort in which a young woman is portrayed in a riding habit. Horse riding called for something different than the conventional, feminized response. In these portraits, women are therefore depicted in a more androgynous fashion than in the other types of role-portrait. The 1771 portrait by the Austrian artist Josef Kreutzinger (1757–1829) of Marie Antoinette wearing hunting pink, now in Schönbrunn Palace in Vienna, is a fine example of this. Another is Gustaf Lundberg's portrait of Baroness Ulrika Fredrika Cedercreutz, shown seated facing forwards, her head turned to one side while gazing steadily out at the viewer. Her aquamarine riding habit is done in great detail. Her posture, firm gaze, and elegant but secure grip on her cocked hat, shown in all its triangularity, all serve to tone down the conventional visual codes for femininity.

In the theatre, gender confusion was then very much the thing, not only in the plotting but also in terms of performance, when men played women and vice versa, not to mention the then waning enthusiasm for castrati. This open switching of appearance and identity was not limited to artistic performances. It was common for women to pass as men, which might go some way in explaining why there were complaints from some quarters, although not all, that men too much resembled women. The fact that the renowned soldier and diplomat, Chevalier d'Éon de Beaumont (1728–1810), lived as a woman for many years is proof that it was possible.³² The Chevalier d'Éon was born in France, but moved to London in 1762 where he lived as a man until 1777. From 1786 until d'Éon's death in 1810, the Chevalier d'Éon lived as a woman both in private and in public, and d'Éon's portrait was painted by Jean-Laurent Mosnier in 1792.

Among the upper classes, it was therefore possible for women to wear trousers and men to appear in the trappings of womanliness, as in Boucher's art or indeed Armfelt as painted by Wertmüller. In this cultural milieu, status symbols were far more important than gender symbols. Upper-class women and men had more in common with one another than did women from the lower classes.³³ It was not until the end of the eighteenth century that a two-gender model arose; a gender construct that would prove crucial for views on male and female, especially in the nineteenth century.³⁴ Before this, men and women were seen as two versions

FIG. 26

FIG. 71

FIG. 25

viktig roll i civilisationsprocessen.³¹ Detta innebar att utklädningsscener lockade och även sådana som stod i ett friare förhållande till genuskonventionen.

En typ av porträtt där genuskonventionen framstår som mer öppen är de där den unga kvinnan avporträtteras i riddräkt. Aktiviteten att rida var något som krävde en annan uppmärksamhet än den konventionellt kvinnliga. I dessa porträtt framträder därför de avbildade kvinnorna på ett mer androgynt vis än i de andra rollporträtten. Porträttet av Marie Antoinette i röd jaktdräkt 1771 av den österrikiske konstnären Josef Kreutzinger (1757–1829) som finns på Schönbrunn i Wien är ett fint exempel på detta. Så även Gustaf Lundbergs porträtt av friherrinnan Ulrica Fredrika Cedercréutz, framställd sittande något frontalt men med huvudet vridet åt ett håll och blicken åt motsatt, klar och bestämd, fästad vid en tänkt betraktare. Den blågröna jaktdräkten är detaljerat återgiven. Genom kvinnans kroppshållning, tydliga blick och eleganta men bestämda sätt att hålla i hatten, som visas fram i sin trekantighet, har konventionella bildkoder för kvinnlighet tonats ned.

Förväxling av kön på teatern var aktuell inte bara i intrigens utan även vad gäller framträdandet då män kunde spela kvinnoroller och vice versa, för att inte tala om den tidigare uppskattningen av kastratsångare. Denna uppenbara sammanblandning mellan apparition och identitet begränsades inte enbart till artistiska uppsättningar. Det var vanligt att kvinnor passerade som män och detta kan kanske bidra till en förståelse för varför det även från vissa håll, men inte alla, klagades på män som för mycket liknade kvinnor. Den välkände franske militären och diplomaten Chevalier d'Éon de Beaumonts (1728–1810) många år som kvinna visar ändå att detta var möjligt.³² Chevalier d'Éon var född i Frankrike men kom till London 1762 där han levde fram till 1777 som man. Från 1786 fram till sin död 1810 levde Chevalier d'Éon som kvinna i såväl det offentliga som det privatlivet och porträtterades av Jean-Laurent Mosnier 1792.

Inom de högre stånden var det således möjligt att för kvinnor klä ut sig i byxor och män att framträda med kvinnliga drag som i Bouchers konst eller som Armfelt i porträttet av Wertmüller. I denna kulturella miljö var, som tidigare framhållits, klassens symboler viktigare på ett övergripande sätt än könets. Kvinnor och män inom överklassen hade mer gemensamt än kvinnor inom kategori kvinna utanför

FIG. 26

FIG. 71

FIG. 25

of the same gender. (Not as equals, mind.) This strengthened the social logic of the day, which after all was far more important than gender.³⁵

Agendered role-portraits were increasingly common after Gustaf Lundberg's return to Sweden in 1745. Wertmüller's 1785 portrait of

Gustaf Mauritz Armfelt in Scythian dress is a case in point. His costume alludes to the Scythians, a warrior group in ancient times known for their bellicosity. That Armfelt chose this over other types of costume may also be an allusion to an opera that he had seen with Gustav III, in which Scythians featured large. Originally, Armfelt was painted naked except for a fur tippet, but this first version did not meet with approval.³⁶ The naked body still makes its presence known, though—his nipple, plainly visible under the yellow sleeveless tunic, is a sign of vulnerability or sensuality, or perhaps both. Another example of ambiguous gender is Gustaf

Lundberg's painting of the actor Andreas Widerberg. This half-length portrait shows him bare-chested except for a simple wreath of flowers on the one shoulder; his naked upper body signals neither masculinity nor femininity. His upwards gaze is indeterminate, and the sense of ambivalence is strengthened by the friendly smile demanded by convention.

STAGING PORTRAITS, THEN AND NOW

As I suggested earlier, it is in limitlessness that we can find a certain correspondence between the games played with identity in eighteenth-century portraits and in the late twentieth-century, early twenty-first-century visual arts. Staging and appropriation are now very much artistic means to an end—that end being an exploration of the meaning of identity and the visual forms it takes—albeit on different grounds than in the eighteenth century.

The connection that then existed between the performing arts and the visual arts in the eighteenth century was important for different reasons, both during the rococo period and in the second half of the century, when changing tastes brought a more austere, linear style. The later eighteenth century ushered in far a greater theatricality in the use of light that had consequences for the depiction of the human body, pushing it towards

klassen.³³ Först mot slutet av 1700-talet uppstod tvåkönsmodellen, en genuskonstruktion, som blev synnerligen betydelsefull för synen på manligt och kvinnligt framöver, och särskilt under 1800-talet.³⁴ Innan denna modell var etablerad sågs män och kvinnor som två versioner av samma kön. Inte likvärdiga emellertid. På detta vis stärktes också den sociala tillhörigheten som ju var av större betydelse än könet.³⁵

De könsöverskridande rollporträtten blev alltmer vanliga efter Gustaf Lundbergs återkomst till Sverige 1745. Wertmüllers porträtt av Gustaf Mauritz Armfelt i skytisk dräkt (1785) är ett exempel. Med den skytiska dräkten anspelas på skyterna som var ett krigande folk under antiken och kända för sin aggressivitet i krig. Att Armfelt valt att porträttera sig i skytisk dräkt kan möjligen vara en annan anspelning på den operaföreställning som Armfelt såg tillsammans med Gustav III och där skyterna uppmärksammades. Ursprungligen lär Armfelt ha återgivits som naken så nära som på pälsskinnet vid en första version av porträttet men detta ogillades starkt.³⁶ Den nakna kroppens närvoro synliggörs trots allt genom den tydligt markerade bröstvårtan som anas under den gula dräkten och blir till ett tecken för sårbarhet och/eller sinnlighet. Ett annat porträtt av tvetydig könskaraktär är Gustaf Lundbergs porträtt av skådespelaren Andreas Widerberg. I detta ses skådespelaren i bröstbild med bar överkropp så nära som på en enkel blomsterkrans hängande vid ena axeln. Den nakna överkroppen signalerar varken mans- eller kvinnokropp. Den uppåtriktade blicken är något obestämd och den avbildades ambivalens förstärks av det i porträtkonsten konventionsstyrda vänliga leende.

ISCENSÄTTNING DÅ OCH NU

Som inledningsvis antyddes kan begreppet gränslös möjligen skapa viss korrespondens mellan 1700-talets identitetslekar inom porträtt- och bildkonst och det sena 1900-talets samt tidiga 2000-talets bildkonst. I denna utgjorde iscensättning och appropriering också konstnärliga medel i utforskandet av identitetens betydelse och visuella gestaltning men utifrån andra bevekelsegrunder än under 1700-talet.

FIG. 56

FIG. 72

something more sculptural and thus more artificial in its construction. At the same time, there were the surviving strains of the baroque allegorical portrait to be found in the role-portrait. A role-portrait is a composite of allegories, with individual elements brought together in one motif. It is never a reproduction of a visual reality; rather, it is a visualization constructed from an assemblage of ideas. A kind of tableau. Portraiture thus emerged as all the more complex, with both tenacious older conventions and newer forms of representation.

The theatrical element is equally important to twentieth-century art. By theatrical I mean here a heightened portrayal of reality. Frequently, an image can seem rather forced, given that it belabours the obvious and is overly theatrical, all in the guise of authenticity. The essence of the staging, whether a role-portrait in the eighteenth century or a picture in the twentieth century, is that the viewer sees it as both theatre and representation at the same time. The shift towards both portrayal and representation serves to distance the viewer from it. This distance, this duality of experience, impacts on the reception of the staging.

In the 1990s, a number of female photographers chose to work with this, inspired particularly by feminist art theory. Among the historians of art and film who singled out the importance of the male gaze and the female body's prominence in art historical motifs, film, and the media were Laura Mulvey, Griselda Pollock, Lynda Nead, and Tamar Garb, to name a few. Yet herein is a fundamental difference in approach to visual role-play in the eighteenth century's portraits and the twentieth century's staged portraits: gender awareness. Another obvious difference is that most are now staged by the artists themselves, as in Cindy Sherman's photographs. The thing that role-portraits in both the different centuries have in common is found on the plane of art historical ideas: a belief that an image is an image, and not reality. Before the advent of the lifelike, realistic styles of the nineteenth century, sparked by the invention of photography if nothing else, the visual arts were not thought of in terms of realism, but rather as something that adhered to a series of clear-cut visual conventions that were assembled into an imagined aesthetic whole. The premodern notion of the image can thus speak to the postmodern, it too an assemblage of excerpts and fragments.

One Swedish artist who in the 1990s was interested in this type of imagery is Maya Eizin Öijer (b. 1946). In a series of photo compilations with fragments from famous late eighteenth-century paintings by Jean-Antoine

Den förbindelse mellan scenkonst och bildkonst som framträdde under 1700-talet har betydelse på olika sätt, dels under rokokon, dels under 1700-talets andra hälft, då ett mer stramt och linjärt uttryck eftersträvades i gestaltningen. I denna senare 1700-talskonst skapades en mer scenisk ljussättning som får konsekvenser för den mänskliga kroppens gestaltning i riktning mot något mer skulpturalt och därmed mer artificiellt, konstruerat. Samtidigt återfinns även kvarvarande stråk av barockens allegoriska porträtt i rollporträtten. Porträtten byggs upp som allegorier där bildelement från skilda aspekter ställs samman i ett motiv. Det är aldrig en visuell verklighet som återges utan en visualisering som bygger på idésammansättningar. Ett slags tablåer. På så vis framträder porträtkonsten mer komplex genom både kvardröjande konventioner och nyare framställningsformer.

Det teatrala är centralt även i 1900-talets iscensättningar. Med teatral menar jag här en förhöjning av skildringen av det verkliga. Inte sällan framstår bilden som något ”skruvad” genom övertydligheten och det teatrala, som förkläts i ett sken av autenticitet. Det väsentliga i en iscensättning, oavsett om det är ett rollporträtt från 1700-talet eller en bild från 1900-talet, är att betraktaren upplever bilden som både teater och avbild samtidigt. Genom förskjutningen mot både framställning och avbild uppstår en distans i betraktarens upplevelse. Denna distans, den dubbla upplevelsen, är av betydelse i receptionen av en iscensättning.

Under 1990-talet kommer en rad kvinnliga fotografer att arbeta med detta och särskilt med utgångspunkt i feministisk bildteori. Konst- och filmvetare som uppmärksammat den manliga blickens betydelse, den kvinnliga kroppens framträdande i konsthistoriska motiv, film och massmedia var exempelvis Laura Mulvey, Griselda Pollock, Lynda Need och Tamar Garb, för att nämna några. Men här ligger också en grundläggande skillnad i utgångspunkterna till den visuella rolleken för 1700-talets porträtt och 1900-talets iscensatta porträtt, genusmedvetenheten. En annan skillnad som är uppenbar är att de flesta är iscensättningar av konstnären själv som exempelvis i Cindy Shermans fotografier. Det som framstår som gemensamt i de olika århundradenas rollporträtt ligger snarare på ett bildteoretiskt idéplan, övertygelsen om att bild är bild och inte verklighet. Före 1800-talets verklighetsnära och realistiska måleri, inte minst igångsatt av fotografins framträdande, tänktes inte bildkonsten som en

Watteau and Jean-Honoré Fragonard, she confronted them with more modernist fragments of images and forms. One of her best-known works is the diptych *The Mind of a Fool* from 1988. It consists of a box-shaped, rectangular, black-painted form to which two photographs have been attached. One, which takes up most of the surface, is a picture of brightly lit, gleaming bolts of cloth, stacked up on one another. Next to this horizontally elongated representation is a black-and-white reproduction. More square in shape, it is a fragment of Watteau's painting *Pierrot* (formerly *Gilles*) from 1719. It shows Pierrot's sad, blank face. Alongside the black rectangle that contains the two image fragments is a single red square. Confronted with this disconnected whole, in which no bones are made about putting various fragments together, the viewer nevertheless casts about for an understanding that might give a sense of the whole. The stillness of the shiny bolts of cloth creates a paradoxical sense of motion through their accentuated creases, which can be likened to the ever-widening waveforms of an EEG as they slow to a halt. Lars O Ericsson talks of the bolts of cloth and the movement running through their folds as an illustration of Pierrot's tragic unconsciousness, his 'mental blankness'.³⁷

It is this approach to the creative process, analogous to allegory, that challenges the one genre that throughout the modern era has been linked to the theme of portrayal in the visual arts, namely the portrait. Postmodernism has seen women artists the most active in playing with the portrait as a form of art. They have used the genre to zero in on artistic convention and gender convention alike. The difference from eighteenth-century role-portraits is that in our day they are rarely straightforward portraits, in which someone other than the artist is depicted. It is largely the artists who stage themselves, in a conscious act in which the artist's individual ego is pushed aside. Thus, they are not autobiographical in nature, for the artists instead use their own selves in a conscious, distanced role-play, using a theatrical clarity and ambiguity of purpose to make the underlying structures visible—gender positions, power situations, artistic conventions. The staged portraits of the 1980s and 1990s stood out for their accentuated role-play, which saw attributes become even more important because of their sign-like character, signalling the role in question, just as in the eighteenth century. An early and particularly interesting example is the Swedish artist Lena Cronqvist (b. 1938) and her painting *The Mother* (1975), in which her self-representation, with its clothing, position, and spatiality, alludes to the Renaissance's complex Madonna

verklighetsföreteelse utan snarare som något som följe en rad tydliga bildkonventioner som sattes samman till en tänkt estetisk helhet. Den premoderna bilduppfattningen kan således samspråka med den postmoderna, vilken också genom citat och fragment ställer samman bilden.

En svensk konstnär som under 1990-talet talet intresserade sig för den här typen av bildspråk var Maya Eizin Öijer (f. 1946). I en rad bildsammanställningar med fragment från 1700-talets kända målningar av Jean-Antoine Watteau och Jean-Honoré Fragonard konfronterade hon dessa med mer modernistiska bild- och formfragment. Ett av hennes mer välkända konstverk är diptyken *The Mind of a Fool* från 1988. Verket består av en lådformad rektangulär svartmålad form på vilken två fotografier är fästade. Det ena, som också tar upp större delen av ytan, utgör en bild föreställande starkt ljussatta och glansfyllda tygbalar som lagts på varandra. Intill denna horisontellt utbredda framställning har en reproduktion i svartvitt placerats. Den är mer kvadratisk i formen och utgör ett bildfragment av Watteaus målning *Gilles (Pierrot)* från 1719. Det som visas är Pierrots tomma och sorgsna ansikte. Bredvid den svarta formen med de två bildfragmenten har placerats en enhetlig röd kvadratisk form. I den uppbrutna helheten där de olika bildfragmenten helt oförblommerat tycks sammanställda söker vi som betraktare trots allt en förståelse som präglas av en tanke om helheten. De glänsande tygbalarnas stillhet skapar paradoxalt en rörelseupplevelse genom de accentuerade veck som bildats och som kan liknas vid de utbredda vågrörelserna i ett EEG som är på väg att stillna. Lars O Ericsson talar om tygbalarna och den genom veckbildningen uppkomna rörelsen som en illustration till Pierrots tragiska omedvetenhet, liknande en ”mental blankhet”³⁷.

Genom detta bildskapande förhållningssätt som kan liknas vid allegori utmanas den genre som under hela den moderna epoken kopplats samman med bildkonstens avbildningstema, nämligen porträttet. Inom postmodernismen utgör de kvinnliga konstnärerna de som mest aktivt lekt med porträttet. De har använt genren för att uppmärksamma såväl bildkonventioner som genuskonventioner. Skillnaden gentemot 1700-talets rollporträtt ligger i att vår tids iscensättningar sällan är regelrätta porträtt där någon annan än konstnären själv avbildas. Det är främst konstnärerna själva som iscensätter sig, som en medveten handling, där konstnärens individuella jag

motifs. Cronqvist experimented with staging as a method in her self-representations in order to be able to discuss identity, gender concepts, and social roles.

Staging also has some definite points of contact with allegory, courtesy of its theatrical structure, a degree of objectification with clear roles, and linguistic structure. Allegory is often defined as a story that can be interpreted in order to reveal a hidden meaning. Allegory coheres in an image: its figures and attributes are marshalled and articulated in a way that is comparable to a linguistic statement. The figures are presented as personifications, distinguished from one another by their attributes. There is often a didactic or moral purpose to allegory. In eighteenth-century portraits, it would thus seem that the story, the moral quintessence, was one of the realization of ideal beauty—regardless of the visual image of the role—through a grace and poise consistent with each sitter’s station, as determined by their class.

The staged art of our day is also based on assemblages similar to montages, which create a fragmentary structure in the image. The parts of the picture are pieced together. The American art critic Craig Owens suggests that postmodern art is allegorical, not only by dint of the fragmentation of the image (as in its appropriations from art history and the media), but also because of the idea of bringing stylistic norms together.³⁸ The staged portraits become a kind of apparition, whose function is to refer to a parallel story. Stylization and heightened gesture are there on the surface. It is the allegorical structure of the picture that thus opens for the mythical dimensions, as argued by the American art theorist, Hal Foster.³⁹

In the 2000s, fashion photography too has moved closer to the visual complexity of the staged photo, with its apparent dimensions of fiction and reality. In eighteenth-century art, and especially portraiture, these dimensions were brought together in a very conscious manner, conjuring up the called-for ambiguity.

skjuts åt sidan. De är således inte självbiografiska till sin karaktär. Konstnären använder istället den egna gestalten i ett medvetet och distanserat rollspel i syfte att, genom den teatrala övertydigheten och tvetydigheten, synliggöra underliggande strukturer i form av genuspositioner, maktsituationer och bildkonventioner. 1980- och 1990-talens iscensättningar präglas av ett accentuerat rollspel. I detta blir attributen viktiga genom sin teckenartade karaktär som signaler till rollen, precis som på 1700-talet. Ett tidigt och synnerligen intressant sådant exempel är den svenska konstnären Lena Cronqvists (f. 1938) målning *Modern* (1975), där hon i sin självframställning utifrån klädedräkt, position och rumslighet anspelar på renässansens komplexa madonnamotiv. Cronqvist laborerade med iscensättningen som metod i sina självframställningar i syfte att diskutera identitet, genusföreställningar och sociala roller.

Iscensättningen har också, som tidigare nämntes, klara beröringspunkter med allegorin genom den teatrala strukturen, viss avpersonifiering med tydliga roller och den språkliga strukturen. Allegori beskrivs ofta i lexika som en berättelse som åskådliggör något annat än vad som konkret visuellt är synligt. Allegorin är sammanhållen som bild. Gestalterna och attributen ställs samman till en utsaga jämförbar med en språklig sats. Gestalterna framställs vanligen som personifikationer och särskiljs från varandra genom sina attribut. Det finns ofta ett didaktiskt eller moraliskt syfte med allegorin. När det gäller 1700-talsporträtten skulle de därför kunna ses som att utsagan, den moraliska kvintessensen, var den om den ideala skönhetens framträende, oavsett visuell framtoning i rollen, genom den ståndsmässiga gracen, präglad av klasstillhörigheten.

Vår tids iscensättningar bygger också på sammanställning, liknande montage, som skapar en fragmentarisk struktur i bilden. Bilddelar sätts samman. Den amerikanske konstkritikern Craig Owens menar att den postmoderna konsten är allegorisk inte bara genom den fragmentariserande bilden som i approprieringar från konsthistoria och massmedia utan i idén att sätta samman stilnormer.³⁸ I scensättningarna blir till ett slags skenbilder vars funktion är att referera till en parallelberättelse. Stiliseringen och den förhöjda gestiken ligger som på ytan. Genom den allegoriska strukturen i bilden bryts därför mytiska dimensioner upp menar en annan konstteoretiker, amerikanen Hal Foster.³⁹

THE FEMALE MASQUERADE

The ‘feminine mask’ was first discussed in the twenties by the English psychoanalyst Joan Rivière—hence her 1929 essay, ‘Womanliness as a Masquerade’. Rivière equates the notion of femininity with a cultural mask, behind which the women can hide who are not specifically included in the term ‘woman’, and therefore would otherwise be regarded as masculine.⁴⁰ Femininity as a masquerade was also a great concern of the burgeoning feminist movement in the seventies.

A number of female photographers explored this feminine position and drew attention to the structures in society. A photographer such as the American Cindy Sherman (b. 1954) was already working with staged compositions in the seventies. In Sweden, it was in the early 1990s that a number of women photographers began working in this way with tableau photographs: Annica Karlsson-Rixon, Annika von Hausswolff, and Lotta Antonsson, to name but a few. Marianne Lindberg de Geer (b. 1946) used a long sequence of works, *I Am Thinking about Myself* (1993–early 2000s), to paraphrase famous pictures from books and art, into which she then inserted her face in a range of visual performances. Using ‘girlish’ attributes such as tights, soap, beads, bows, and toys, the likes of Elin Wikström, Carin Ellberg, and Katarina Norling created installations, self-representations, and art objects. Their works and others’ went beyond long-established genre boundaries in order to communicate their thinking, and a sense of the limitlessness of art became part of the artistic method.

Lotta Antonsson (b. 1963) studied facial expressions from a gender perspective in the early 1990s, when she portrayed herself with a range of highly exaggerated attributes, which in their absurdity opened up a gap in the notion of ‘woman’. She called the resultant series of photographs FIG. 73 *Anyway You Want Me* (1994), in an allusion to the male gaze, the cultural concept coined by Laura Mulvey in her essay ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ (1975). Mulvey makes the case that the way in which gender roles are structured in cinema locks men into the subject position, driving the plot, with women as images, their role being to be looked at.⁴¹ As she describes the male gaze in more specific terms:

Under 2000-talet har även modefotografin närmat sig den visuella komplexiteten som en iscensatt bild innebär med uppenbara dimensioner av fiktion och verklighet. I 1700-talskonsten och särskilt porträtten samsades dessa dimensioner på ett ytterst medvetet sätt, vilket skapade den tvetydighet som eftersträvades.

DEN KVINNLIGA MASKERADEN

Den kvinnliga masken diskuterades redan under 1920-talet av den engelska psykoanalytikern Joan Rivière i hennes artikel ”Kvinnligheten som maskerad” från 1929. Föreställningen om kvinnlighet liknar Rivière vid en kulturell mask som döljer det hos kvinnorna som inte specifikt ingår i begreppet ”kvinna” och därfor snarare betraktas som manligt.⁴⁰ Kvinnlig maskerad kom också att diskuteras mycket i samband med den feministiska rörelsen framväxt under 1970-talet.

En rad kvinnliga fotografer utforskade den kvinnliga positionen och uppmärksammade strukturer i samhället. En fotograf som amerikanska Cindy Sherman (f. 1954) var redan under 1970-talet aktuell med det iscensatta fotografiet. I Sverige kom först det tidiga 1990-talet att innebära att en rad kvinnliga fotografer arbetade på liknande sätt med iscensättningar. Annica Karlsson-Rixon, Annika von Hausswolff och Lotta Antonsson för att nämna några. Marianne Lindberg de Geer (f. 1946) kom i sin omfattande svit *Jag tänker på mig själv* (1993–2000-talets början) att parafrasera kända bilder från böcker och konst, i vilka hon målar in sitt ansikte i en rad visuella framträden. Med attribut för ”det flickaktiga” såsom strumpbyxor, tvålar, pärlor, rosetter och leksaker skapades installationer, självframställningar och konstnärliga objekt av bland andra Elin Wikström, Carin Ellberg och Katarina Norling. I dessa arbeten överstredes tidigare upprättade genregränser i syfte att kommunicera, och gränslösheten som attityd blev en del i den konstnärliga metoden.

Lotta Antonsson (f. 1963) undersökte ansiktets uttryck utifrån ett genusperspektiv i början på 1990-talet då hon porträtterade sig själv med en rad synnerligen överdrivna attribut som på sitt absurdas

The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact, so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁴²

The *Anyway You Want Me* series can be seen as a continuation of Antonsson’s examination of the female masquerade, as she developed it in the photographic series *Take it as a Man* and *Lady Lovely Look*. In *Anyway You Want Me*, the photographs are presented together with a number of ‘text paintings’ done in pink, yellow, and green icing. The excerpts, taken from Elvis Presley songs, included ‘Treat me mean and cruel’ and ‘Put a chain around my neck.’ In the portraits, Antonsson disrupts the viewer’s experience of them, using her own female figure and confronting it with the exaggerated attributes applied to her face, as in the soft toy elephant’s ears and trunk. The confrontation between the figure and attribute creates an effect that is brutal to say the least! The duality of it, but also the deliberate elusiveness in the photographic image, with its stridently prominent figure and blindingly obvious attributes, creates a profound ambiguity in the viewer’s experience of the picture. In her handling of figure and background, similar to a studio portrait’s treatment, the photographs are emphatically portraits and thus work within the classic portrait tradition.

FIG. 74 Cindy Sherman’s *Untitled # 397* (2000), a staged composition of herself as a young woman in an electric blue and cerise shellsuit, signals the body’s importance in our time. The woman’s bright, beatific look strengthens the impression of people today who find themselves and their inner harmony through their bodies. In exercising her body, she has created her own body. The well-trained body moves with a particular body consciousness, reminiscent of an ideal- and idea-based body language, which in an intellectual exercise could translate to the aristocratic body ideals of the eighteenth century. Her face’s cosmetically glossy surface hints at recognition. Haven’t we seen this woman before—at the campsite, at the gym, in the shops?

FIG. 75 This vague sense of recognition is equally conspicuous in Sherman’s portrait-like staged composition, with herself ‘The Artist’ as an older actress, posing in a room with walls covered in portraits of artists, in *Untitled # 474* (2008). The portrait genre stages people, who want to convey some of their presence through images of themselves. For the actor, the portrait becomes a visual reminder of her own importance. For the viewer, it

skapade en glipa i föreställningen om begreppet kvinna. Sviten av fotografier kallade hon *Anyway You Want Me* (1994), och anspelade på den manliga blicken, den kulturella företeelse som Laura Mulvey uppmärksammat i artikeln ”Visuell lust och narrativ film” (1975). I denna driver Mulvey tesen om att könsrollsstrukturen i film skapar föreställningar om mannen som berättelse, han driver alltid handlingen framåt, och kvinnan som bild, hennes roll är att bli betraktad.⁴¹ Hon beskriver mer specifikt den manliga blicken enligt följande:

Den bestämmande manliga blicken projicerar sin fantasi på den kvinnliga gestalten, som stiliseras i enlighet med den. I sin traditionella exhibitionistiska roll är kvinnorna på en gång uppvisade och betraktade, deras utseende är kodat för att ge en stark visuell och erotisk verkan, så att det kan sägas konnotera egenskapen *att-vara-betraktad*.⁴²

Sviten *Anyway You Want Me* kan ses som en fortsättning på Antonssons undersökning av den kvinnliga maskeraden så som hon utvecklat den i de fotografiska serierna *Take It as a Man* och *Lady Lovely Look*. I *Anyway You Want Me* presenterades fotografierna tillsammans med ett antal ”textmålningar” utförda i rosa, gul och grön kristyr som spritsats till text. Texterna var utskurna citat ur Elvis Presley låtar som exempelvis ”Treat me mean and cruel” och ”Put a chain around my neck”. I porträtten skapar Antonsson förskjutningar i upplevelsen av dem genom att använda sin egen kvinnliga gestalt och konfrontera den med de överdrivna attributen som applicerats på hennes ansikte som i bilden, mjukdjurselefantens öron och lilla snabel. Konfrontationen mellan gestalt och attribut ger en effekt som blir minst sagt brutal! Dubbelheten i framställningen, men också det medvetet oklara i den fotografiska bilden vars klart framträdande gestalt med de övertydliga attributen, skapar en djup tvetydighet i bildupplevelsen. I behandlingen av gestalt och bakgrund, likt studioporträtt, blir fotografierna tydliga porträtt och samverkar därmed med den klassiska porträttraditionen.

Cindy Shermans iscensättning, *Untitled # 397* (2000), av sig själv som ung kvinna i blå- och cerisfärgad träningströja signalerar kroppens betydelse i vår tid. Kvinnans ljusa och saliga framtoning förstärker bilden av vår tids mänskliga som finner sig själv och sin inre harmoni genom kroppen. I träningen av sin kropp skapar hon själv sin kropp. Den vältrände kroppen rör sig på ett särskilt kroppsmedvetet

FIG. 73

becomes a kind of idolized portrait. Sherman's exaggerated make-up, almost slapped on, signposts the constant presence of the mask and its importance to human appearance. The made-up face draws attention to the limitlessness of the constant role-play on film, in the cinema, and in life itself.

One artist working in Sweden today who is interested in this boundlessness is Nathalia Edenmont (b. 1970). In her photographs she explores a range of phenomena by breaking cultural taboos, not least in the portrait genre. In the photograph *Forget Me Not* (2011), flowers have gone far beyond being decorative, associative signs, having taken over the entire collection, in this case swathed like a gown around the artist's body. The blond, mop-headed boy is a child, and the androgyny of his appearance is accentuated. The dark background makes him stand out even more, and at the same time forms a dark abyss, an emptiness. It is one of the portrait's primary functions to ensure the subject is not forgotten.

In fashion photography, the idea of gender plays a large role, so that fashion photographs can be used to study gender in different periods. One of the most interesting fashion photographers working today is the Swede Carl Bengtsson (b. 1952), whose work challenges both the fashion photograph as a genre and portrait photography. He works with an extremely sensual approach—a kind of materiality in the treatment not only of the image of the model, but also of the photo portrait. There is almost always only one model, who is found in a space, whether natural or built, which is indistinct, boundless, and melancholic. The model is always named—part of the portraiture meme—but above all the images are staged fantasies. Not necessarily Bengtsson's own fantasies, but certainly far freer interpretations than usually found on ordinary advertising hoardings or in fashion photography, or indeed in cinema or other forms of popular culture.⁴³ In the fashion portrait chosen here, there is in the gossamer-thin fabric and the model's androgynous or ambiguous gender more than a little of the eighteenth century's grace of movement, charm, ethereality, and playfulness. The space is open and limitless, timeless, and completely unreal. The grey palette spreads out in smoky tendrils across the entire image. It is reminiscent of the portraits of the Baroque, such as the Wertmüller copy that harkens back to a portrait of Frederick I as a child. Yet Bengtsson's fashion photographs seem imbued with melancholia.

FIG. 74

sätt som för tankarna till ett ideal- och idébaserat kroppsspråk, tankevässigt överförbart till den aristokratiska kroppens ideal på 1700-talet. Ansiktets välsminrade blanka yta ger en vink om igenkänning. Har vi inte sett denna kvinna tidigare – på campingplatsen, på gymmet, eller i varuhuset?

Denna vaga igenkänning blir påfallande även i Cindy Shermans porträttliknande iscensättning av sig själv, "The Artist", som äldre skådespelerska poserande i ett rum fyllt av artistporträtt på väggarna i *Untitled # 474* (2008). Porträttet som en genre iscensätter en mänsklig karaktär genom sin bild vill förmedla en bit närväro av och genom sig själv. För skådespelare blir porträttet som bild en påminnelse om den egna betydelsen. För publiken blir det ett slags idolporträtt. Shermans överdrivna sminkning, på gränsen till kletighet, synliggör maskens ständiga närväro och betydelse för mänsklig apparition. Det sminkade ansiktet uppmärksammar det gränslösa rollspel som ständigt pågår inom film, teater och i livet självt.

En konstnär verksam i Sverige idag som intresserat sig för det gränslösa är Nathalia Edenmont (f. 1970). I sina fotografier utforskar hon en rad fenomen genom att bryta mot kulturella tabun och decorum, inte minst vad gäller porträttgenren. I fotografiet *Forget Me Not* (2011) har blommorna tagit över från att vara dekorativa associativa tecken till hela samlingar, i det här fallet likt en klädedräkt som arrangerats runt den avbildades kropp. Den blonde skönlockige pojken är ett barn och det androgyna i hans utseende är accentuerat. Den mörka bakgrunden får gestalten att framträda mer påtagligt. Samtidigt utgör den en mörk avgrund eller tomhet. Att förhindra den avbildade från att glömmas bort är en av porträttets primära funktioner.

I modebilder kommer inte sällan föreställningar om kön att spela stor roll och via modebilder kan olika tidsepoker studeras utifrån detta. En intressant modefotograf idag är svenske Carl Bengtsson (f. 1952) som i sina modeporträtt utmanar både modebilden som genre och porträttbilden. Han arbetar med sina modebilder på ett synnerligen sensuellt sätt, ett slags materialitet i såväl bilden som det som den avbildar men också som porträtt. I dessa förekommer nästan alltid endast en person och denna befinner sig i en rumslighet, natur eller arkitektur som är diffus, gränslös och melankolisk till sin karaktär. Modellerna är namngivna och därmed ligger något av porträttanken men bilderna är framför allt ett slags iscensatta fantasier.

FIG. 75

FIG. 76

FIG. 77

NOTES

1. Solfrid Söderlind, 'Likhet', *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, ed. Hans-Olof Boström, Carlsson, Stockholm 2000, p. 50, who highlights the importance of the viewer's memories and experiences of the subject in ensuring that this resemblance will be established.
2. Merit Laine, 'Porträtt och porträtmålare', in Merit Laine and Carolina Brown, *Gustaf Lundberg 1695–1786: En porträtmålare och hans tid*, Nationalmuseum, Stockholm 2006, p. 37.
3. Laine 2006, p. 39.
4. Laine 2006, p. 40.
5. Laine 2006, p. 43.
6. Carolina Brown, *Skönhetens mask: Historia om kropp och själ, ideal och verklighet*, Carlsson, Stockholm 2011, p. 150.
7. Melissa Hyde, *Making up the Rococo: François Boucher and his Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, p. 83.
8. Hyde 2006, p. 83.
9. Hyde 2006, pp. 4–5.
10. Hyde 2006, p. 23 note 12.
11. Brown 2011, p. 39.
12. Carolina Brown, 'Kvinnliga maskeradporträtt', in Laine and Brown 2006, p. 179.
13. Brown 2006, p. 180.
14. Laine 2006, p. 44.
15. Laine 2006, p. 49.
16. Brown 2011, p. 126.
17. Hyde 2006, p. 150.
18. Hyde 2006, p. 162.
19. Carolina Brown, *Liksom en herdinna: Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*, Carlsson, Stockholm 2012, p. 55.
20. Brown 2006, p. 169.
21. Brown 2006, p. 170.
22. Brown 2006, p. 171.
23. Brown 2006, p. 177.
24. Brown 2006 p. 178.
25. Brown 2006 p. 181.
26. Hyde 2006, p. 187.
27. Hyde 2006, p. 191.
28. Hyde 2006, p. 195.
29. Brown 2011, p. 127.
30. Hyde, 2006, s 145
31. Hyde, 2006, s 147
32. Hyde 2006, p. 148, citing Lynne Friedli.
33. Hyde 2006, p. 148.
34. See: Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1990.
35. www.instagram.com/nationalmuseumswe/?hl=sv>, accessed 1 August 2015.
36. Lars O Ericsson, *I den frusna passionens heta skugga: Essäer om 80- och 90-talets konst*, Carlsson, Stockholm 2001, p. 95.
37. Craig Owens, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory on Postmodernism' (*October* vol. 12 and 13 1980), in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 315–27.

Inte nödvändigtvis Carl Bengtssons egna utan snarare friare tolkningar av vanliga annonsbilder och modefotografi men även film och populärkulturella former.⁴³ I det modeporträtt som jag valt återfinns 1700-talets graciösa rörelse, behagfullheten, skirhet och lekfullheten i det luftiga tygets rörelselek och modellens androgyna eller tvetydiga könstillhörighet vilken är accentuerad. Rummet är öppet och gränslöst, obestämt tidlöst och totalt överkligt. Den gråa koloriten sprider sig likt rökiga slingor över hela porträttet. Här återfinns också reminiscenser från barockens porträtt, som exempelvis den kopien av Wertmüller som går tillbaka till ett porträtt av Fredrik I som barn. Men i Carl Bengtssons modeporträtt tycks melankolin som tillstånd impregnerad.

39. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the Turn of the Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, p. 93.
40. Joan Rivière, 'Womanliness as Masquerade' (1929), in *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, eds. Neil Badminton and Julia Thomas, Routledge, London and New York 2008, pp. 25–33.
41. Sara Arrhenius, 'Förord: En blick från sidan: Bild, genus och det omedvetna', in Arrhenius 2001, p. 19.
42. Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (*Screen* no. 16 1975), in *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (1989) 2009, p. 19.
43. Niclas Östlind, 'Fiction's Room of Possibilities', in Carl Bengtsson, *Portraits*, Bokförlaget Arena, Stockholm 2011, n.p.

1. Solfrid Söderlind, "Likhet", *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, Carlsson, Stockholm 2000, s. 50. Söderlind lyfter fram betydelsen av betraktarens minnen och upplevelse av den avbildade som grundläggande för att likhet ska uppstå.
 2. Merit Laine, "Porträtt och porträtmålare", i Merit Laine och Carolina Brown, *Gustaf Lundberg 1695–1786. En porträtmålare och hans tid*, Nationalmuseum, Stockholm 2006, s. 37.
 3. Laine 2006, s. 39.
 4. Laine 2006, s. 40.
 5. Laine 2006, s. 43.
 6. Carolina Brown, *Skönhetens mask. Historia om kropp och själ, ideal och verklighet*, Carlsson, Stockholm 2011, s. 150.
 7. Melissa Hyde, *Making up the Rococo. François Boucher and his Critics*, Getty Research Institute, Los Angeles 2006, s. 83.
 8. Hyde 2006, s. 83.
 9. Hyde 2006, s. 4–5.
 10. Hyde 2006, s. 23 not 12.
 11. Brown 2011, s. 39.
 12. Carolina Brown, "Kvinnliga maskeradporträtt", Merit Laine och Carolina Brown, *Gustaf Lundberg 1695–1786. En porträtmålare och hans tid*, Nationalmuseum, Stockholm 2006, s. 179.
 13. Brown 2006, s. 180.
 14. Laine 2006, s. 44.
 15. Laine 2006, s. 49.
 16. Brown 2011, s. 126.
 17. Hyde 2006, s. 150.
 18. Hyde 2006, s. 162.
 19. Carolina Brown, *Liksom en herdinna. Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*, Carlssons, Stockholm 2012 s. 55.
 20. Brown 2006, s. 169.
 21. Brown 2006, s. 170.
 22. Brown 2006, s. 171.
 23. Brown 2006, s. 177.
 24. Brown 2006, s. 178.
 25. Brown 2006, s. 181.
 26. Hyde 2006, s. 187.
 27. Hyde 2006, s. 191.
 28. Hyde 2006, s. 195.
 29. Brown 2011, s. 127.
 30. Hyde, 2006, s 145
 31. Hyde, 2006, s 147
 32. Hyde 2006, s. 148. Hyde refererar till Lynne Friedli.
 33. Hyde 2006, s. 148.
 34. Se: Thomas Laqueur, *Om könens uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig (Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud 1990)*, övers. Öje vind Lång och Lars Eberhard Nyman, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm 1994.
 35. Brown 2012, s. 26.
 36. www.instagram.com/nationalmuseumswe/?hl=sv hämtad 2015-08-01.
 37. Lars O Ericsson, *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Carlsson, Stockholm 2001, s. 95.
 38. Craig Owens, "The Allegorical Impulse. Toward a Theory on Postmodernism" (*October* vol. 12 och 13 1980), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 315–327.
 39. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1996, s. 93.
-

40. Joan Rivière, "Kvinnligheten som maskerad" (1929), *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, Skriftserien Kairos nr 6, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2001, s. 27–44.
41. Sara Arrhenius, "Förord. En blick från sidan. Bild, genus och det omedvetna", *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, Skriftserien Kairos nr 6, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2001, s. 19.
42. Laura Mulvey, "Visuell lust och narrativ film" ("Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* nr 16 1975), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, Skriftserien Kairos nr 6, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2001, s. 55.
43. Niclas Östlind, "Fiction's Room of Possibilities", i Carl Bengtsson, *Portraits*, Bokförlaget Arena, Stockholm 2011, opag.

FRÅN ROSLIN TILL BERNSTRUP

IDENTITET, KROPP OCH KOSTYM UR ETT MULTISENSORISKT PERSPEKTIV

Denna studie tar sin utgångspunkt i 1700-talsrummet på Göteborgs konstmuseum, där den svenska konstnären Tobias Bernstrup (f. 1970) i röd latexkorsett hänger bland de sirliga 1700-talsporträtten. Hängningen fascinerar – ett sällsamt släktskap framträder mellan Bernstrups *Re-Animate Me* (2002–2005) och den svenska konstnären Alexander Roslins (1718–1793) *Dubbelporträtt* från 1754. Det är något med de stela korsetterade kropparna, de vitsminkade ansiktena och de artificiella poserna som skapar ett tydligt stråk genom tid och rum.

Lever 1700-talets gestaltande av identitet och kön genom kropp och kläder kvar i vår egen tid, om än i annan form? Vad händer om vi betraktar 1700-talsporträttet med en nutida blick? Kan Bernstrups porträttbild rentav hjälpa oss att uppfatta nya aspekter av Roslinporträttet? Jag vill undersöka bildens dialog mellan nu och då och väljer att fokusera på mode/kostym, kropp och materialitet för att ringa in ett antal faktorer som jag finner signifikativa: korsetten och den manipulerade kroppen, den pudrade huden och materialens taktila uttryck i bilden ur ett multisensoriskt perspektiv. I skärningspunkten mellan mode, konst och multisensorisk upplevelse framstår Bernstrup och Roslin som jämförbara, sina uppenbara skillnader till trots.

FIG. 78

FIG. 79

FROM ROSLIN TO BERNSTRUP

IDENTITY, BODY, AND DRESS FROM A MULTISENSORY PERSPECTIVE

The point of departure for this study is the Eighteenth Century Gallery at the Gothenburg Museum of Art, where a self-portrait of Swedish artist Tobias Bernstrup (b. 1970), dressed in a red latex corset, hangs among the dour eighteenth-century portraits. The juxtaposition is fascinating—an odd kinship emerges between Bernstrup's *Re-Animate Me* (2002–05) and a portrait by another Swedish artist, Alexander Roslin's (1718–93) *Double Portrait* of 1754. There is something about the stiff, corseted bodies, the white-powdered faces, and the artificial poses that creates a clear line of connection through time and space.

Does the eighteenth century's expression of identity and gender through body and clothes live on in our own time, if in another form? What happens if we view the eighteenth-century portrait with a contemporary eye? Can Bernstrup's picture even help us to perceive new aspects of the Roslin portrait? I want to explore the pictorial dialogue between past and present, and I choose to focus on fashion/dress, body, and materiality in exploring a number of factors I find significant: the corset and the manipulated body, the powdered skin, and the tactile expression of materials in the picture from a multisensory perspective. In the confluence of fashion, art, and multisensory experience, Bernstrup and Roslin appear comparable in spite of their obvious differences.

För att komma förbi betraktandet som en rent visuell angelägenhet och tränga djupare in i upplevelsen av konstverken anlägger jag ett multisensoriskt perspektiv och analyserar även den kroppsliga upplevelsen av materialitet och objekt.

I undersökningen utgår jag från perspektiv formulerade av den irländsk-brittiska teatervetaren Aoife Monks som konstaterar att kostymen är paradoxal eftersom den *både* är en icke separerbar del av skådespelarens kropp i gestaltningsprocessen *och* en avtagbar dräkt som kan betraktas separat, men fortfarande utgör en del av rollkaraktären.¹ Detta formulerar hon som att kostymen är en avtagbar kropp, "Costume is a body that can be taken off".² Monks använder begreppet *kroppslig empati* (*visceral empathy*) för att beskriva den kroppsliga reaktion som kläder kan förmedla till betraktaren. Med korsetten som exempel visar hon hur ett klädesplagg kan kommunicera på flera nivåer, symboliskt för att signalera instängdhet och fångenskap, men också rent kroppsligen genom att betraktare föreställer sig hur det känns i den egna kroppen att bära en hårt snörad korsett.³ Kroppslig empati gör att publiken lättare kan identifiera sig med skådespelaren, både som skådespelare och som rollkaraktär i den gestaltade situationen. Kostymen blir en förmedlare av fysisk upplevelse, en koppling mellan det vi ser och känner i den egna kroppen. Monks diskussion om kostym som avtagbar kropp belyser hur kostymen är mer än bara dräkt och hur den skapar en visuell men också kroppslig koppling mellan det betraktade och det upplevda. Detta resonemang blir användbart när vi betraktar de uppställda porträttbilderna där klädseln valts likt teaterkostymer för att kommunicera något om de avporträtterade personernas karaktär, status och identitet – såväl under 1700-talet som i nutid.

Ytterligare ett perspektiv som jag tillämpar är den nordamerikanska filmvetaren Laura Marks diskussion om hur en fysisk upplevelse kan erfasas genom betraktande, hur vi genom minnet av tidigare sinnesfarenheter kan känna något som vi ser i våra egna kroppar. Hon kallar detta fenomen för *haptiskt betraktande* (*haptic visuality*). Marks förklrar att haptiskt betraktande främst handlar om bildens materiella

THEORETICAL FOUNDATIONS

In order to get beyond observation as a purely visual matter and penetrate deeper into the experience of a work of art, I establish a multi-sensory perspective that includes an analysis of the bodily experience of materiality and object.

I approach this study from a perspective formulated by the Irish-British theatre expert Aoife Monks, who asserts that a costume is paradoxical because it is *both* an inseparable part of the actor's body in forming the character *and* a removable cloak that can be considered separate from the actor's body and also part of the character.¹ She writes, 'Costume is a body that can be taken off'.² Monks uses the term *visceral empathy* to describe the physiological reaction that clothing can convey to an observer. With the corset as an example, she demonstrates how an article of clothing can communicate on different levels—symbolically to signal confinement and imprisonment, but also viscerally as the observer senses in his or her own body how it might feel to wear the tightly laced corset.³ Visceral empathy makes it easier for the audience to identify with the actor, both as an actor and in the role of the character played on stage. The actor's costume becomes a conveyor of physiological experience, a link between what we see and what we feel in our own bodies. This line of reasoning becomes useful when we examine the portraits on display, with their clothing chosen—like theatre costumes—to communicate something about the subject's character, status, and identity, both in the eighteenth century and in the present.

Another perspective that I make use of is that of North American film critic Laura Marks, who discusses how observing can give us a physical experience, how memories of prior sensory experiences can allow us to feel in our bodies something we see with our eyes. She calls this phenomenon *haptic visuality*. Marks explains that haptic visuality is primarily about the material presence of the picture, which activates the body and the senses beyond just sight. Its opposite, she says, is *optic visuality*, which is more about mastery and representation. This kind of observation does not affect the body as much as haptic visuality.⁴ It is not necessarily a matter of either/or: in most cases both types of observation are involved

närvaro och att det aktiverar kroppen och sinnena utöver synen. Det haptiska betraktandets motsats kallar hon optiskt seende och menar att det senare har mer att göra med överblick och mening. Här påverkas inte kroppen i samma utsträckning som vid haptiskt betraktande.⁴ Det handlar inte heller nödvändigtvis om antingen/eller – i de flesta fall är båda typerna av seende involverade i processen. Optiskt seende behövs för att skanna av helheten på distans, medan det haptiska krävs för att uppfatta textur och materialitet på närmare håll.

Men ett haptiskt betraktande är inte ett enkelt val. Det kan vara plågsamt eftersom det innebär att utsätta sig för den visuella upplevelsen, att bokstavligen upplåta sin kropp åt det betraktade.⁵ Det handlar om ett empatiskt betraktande där den egna kroppen genom kroppsminne och inlevelse levandegör det betraktade så att upplevelsen blir en stark inomkroppslig erfarenhet, i motsats till ett distanserat synintryck. Här vill jag återknyta till Monks begrepp kroppslig empati som pekar just på det empatiska i det inlevelsefulla betraktandet.

Sammanfattningsvis innebär detta att jag med hjälp av Monks och Marks tillämpar ett betraktelsesätt där jag genom empatiskt betraktande av konstverken aktiverar den haptiska blicken och närläser objekten genom min egen kropp. Detta blir ett sätt att utmana det visuella paradigmet och utforska betraktandet som en kroppslig erfarenhet, eller som Laura Marks uttrycker det: "It is timely to explore how a haptic approach might rematerialize our objects of perception, especially now that optical visuality is being refitted as a virtual epistemology for the digital age."⁶ Det är alltså dags att undersöka huruvida ett haptiskt synsätt skulle kunna återge de betraktade objekten deras materialitet.

BERNSTRUP OCH ROSLIN – MÖTE MED TVÅ PORTRÄTT

Re-Animate Me föreställer en person porträtterad i klarröd latexdräkt bestående av en tajt, baddräktsliknande korsett, blanka lårhöga latexstrumpor och höglackade pumps med spetsiga tår samt korta, röda handskar. Kroppen uppvisar tydligt kvinnliga attribut med en

in the process. Optic visuality is needed for scanning the whole from a distance, while haptic is needed for comprehending texture and materiality from closer range.

But a haptic visuality is not a simple choice. It can be unpleasant because it entails exposing oneself to that visual experience—to literally putting the body through what the eyes are seeing.⁵ It is about an empathic observation in which one's own body through body memory and empathy brings to life that observation so it becomes a powerful bodily experience, in contrast to a distanced visual perception. And here I want to reconnect with Monks's concept of visceral empathy, which points specifically to the empathic in the empathetic observation.

In summary, I make use of Monks and Marks in applying a way of observing in which I make an empathic observation of artworks to activate the haptic visuality and get a close reading of the objects through my own body. This becomes a way to challenge the visual paradigm and explore observation as a corporeal experience, or as Laura Marks expresses it, 'It is timely to explore how a haptic approach might rematerialize our objects of perception, especially now that optical visuality is being refitted as a virtual epistemology for the digital age.'⁶ Thus it is time to explore whether a haptic approach could return to the observed objects their materiality.

BERNSTRUP AND ROSLIN: A MEETING WITH TWO PORTRAITS

The photograph represents a person dressed in a bright-red latex suit consisting of a tight swimsuit-like corset, shiny thigh-length latex stockings, glossy high-heeled pumps with pointed toes, and short red gloves. The subject's body has clearly feminine attributes, with a full bust pressed up by the corset's plunging neckline. The subject's head, however, is the male artist's own. The white-powdered skin is jarringly opposed to the slick, glossy surface of the clothing. The whole figure stands out in sharp contrast to a completely black background. The subject sits with bent, parted knees and feet pointed up and out, gazing unwaveringly at the observer. The pose, with right hand resting on right breast and left hand over genitals, is a gesture that could be seen as either modest and defensive or

fyllig byst som pressas upp i korsettens urringning. Huvudet är den manlige konstnärens eget. Den vitpudrade huden står i bjärt kontrast mot klädselns skinande, blanka yta. Hela figuren framträder skarpt mot en helsvart bakgrund. Personen sitter med böjda, särade knän och fötterna vinklade snett uppåt/utåt. Blicken möter stadigt betraktaren. Höger hand vilar på det högra bröstet och vänster hand är placerad över könet i en gest som kan upplevas antingen skyddande eller demonstrativt utpekande. Den porträtterade personen har kraftfullt markerade ögon med lösögonfransar och mörkt sotig make-up. Ögonen halvslutna och blicken riktad nedåt, mot betraktaren. Det mörka håret är bakåtkammat i en stram frisyr som endast anas som en ram kring ansiktets konturer. Det kantiga ansiktet med framträdande kindben och käkvinklar uppvisar en allvarlig och sluten min. *Re-Animate Me* (2002–2005) är ett fotografi i formatet 150x120 cm, monterat utan ram.

1700-talsporträttet föreställer en man och en kvinna grupperade kring ett läderklätt skrivbord. Kvinnan sitter till vänster i bild, vänd mot betraktaren. Vänster arm är böjd och vilar mot skrivbordet. I handen håller hon en liten snäcka. Höger arm faller ned i knäet, där hon håller en låda med snäckor och korallbitar. Hon är klädd i en rikligt dekorerad klänning av blankt rosamönstrat siden med silverbroderier. Klänningen har fyrkantig urringning med en ljusrosa ros vid barmen. Ärmarna är halvlånga, de slutet tätt kring överarmen och vidgas vid armbågen i ett trumpetformat spetskrås i flera lager. Hon har en rosett runt halsen och en stram håruppsättning prydd med blommor. Huden är blekpudrad och kinderna distinkt rödsminkade.

Mannen står upp till höger i bild med vänster sida vänd mot betraktaren. Han vrider på huvudet och möter betraktarens blick över sin vänstra axel. Mannen håller fram ett föremål, en arkitekturmodell, i händerna. I höger hand håller han upp en utfälld passare, som vore han i färd med att mäta något på modellen. Han är klädd i en mörkröd, rikt utsirad dräkt av ett sammetsliknande brokadmateriel med breda guldbårder. Rockens skört fladdrar till av rörelsen och avslöjar att det är fodrat med krämvitt siden. Ärmarna avslutas med breda, guldskantade slag och vid handlederna och i halsen syns vitt spetskrås. Till rocken bär han knäkorta byxor i samma mörkröda sammets-tyg. På huvudet har han en grå peruk med lockar över öronen och hästsvans med svart rosett. Hans ansiktsfärg är något rosigare än

overtly provocative. The subject has dramatically articulated eyes with fake lashes and darkly sooty make-up. The eyes are half closed, gazing down at the viewer. The dark hair is combed back in a severe setting that can only be sensed, a frame for the contours of the face. The angular face with its prominent cheekbones and assertive jawline conveys a sombre and reserved expression. *Re-Animate Me* (2002–05) is a photograph with the dimensions 150 x 120 cm, and is mounted without a frame.

Double Portrait shows a man and a woman posed together around a leather-clad desk. The woman is seated at left, turned to face the viewer. Her left arm is bent and rests on the desk. In her hand she holds a little shell. Her right arm falls across her knee, where she holds a box of shells and bits of coral. She is dressed in a richly embellished gown of shimmering, rose-patterned silk with silver embroidery. Her gown has a deep, squared neckline with a pale rose at the breast. The arms are three-quarter length, tight-fitting across the upper arm and wider around the elbow, which is adorned with trumpet-shaped lace frills in several layers. She wears a rosette around her neck, and her hair is pulled back into a tight setting with flowers. Her skin is powdered white with distinctly rouged cheeks.

The man stands up to the right in the picture with his left side facing the viewer. He turns his head and looks over his left shoulder to gaze at us. He holds before him an architectural model. In his right hand is a measuring compass, as though he were about to take a measurement on the model. He is clothed in a dark red and ornately decorated cloak of a velvet-like brocade material with broad golden embellishment at the hems. The coat's tails billow with his movement to reveal a lining of cream-coloured silk. He wears a grey wig with locks around the ears and a ponytail with a black rosette. His complexion is somewhat redder than the woman's, though he still appears to be powdered, his cheeks rouged with make-up. The portrait is an oil painting with the dimensions 161.5 x 202 cm. The canvas is surrounded by richly ornamented gilded frame more than 40 cm wide.

kvinnans men han förefaller ändå mattpudrad och kindernas röda kulör kan vara förstärkt med smink. Porträttet är en oljemålning som mäter 161,5 x 202 cm. Duken är omgiven av en drygt 40 cm bred rikt ornamenterad guldram.

159

TAKTILITET OCH TEXTUR – KROPPIGEN SOM ANALYSVERKTYG

En kroppslik läsning av bilderna sätter fokus på materialaspekter och kroppslik upplevelse. Laura Marks haptiska seende hjälper mig att komma närmare bilderna, att uppfatta det avbildade på detaljnivå. Den omedelbara materialiteten i båda bilderna är släende. Konstnärerna låter den matta pudrade huden kontrastera mot den blanka lackkorsetten respektive det glatta sidentyget, plaggens materiala aspekter har en hög påtaglighet i bilderna. Som betraktare vill jag sträcka ut handen och låta fingrarna glida över det frasande sidonet eller känna latexmaterialets högblanka yta mot fingertopparna.

Genom att betrakta bilderna med vad Aoife Monks kallar kroppslik empati kommer jag ytterligare ett steg i en kroppslik läsning av konstverken. Plaggens påverkan på de avporträttade personernas kroppar är tydlig. De trånga korsetterna pressar samman midjeparti och byst, ryggen rätas upp i en stram pose. Jag kan uppleva ett lätt obehag i min egen kropp genom att betrakta Bernstrups alter ego i latexkorsetten – här uppfattar jag känslan av att magen pressas ihop och den instängda känslan av hud som inte kan andas i ett tätt, plastliknande material.

När jag vänder blicken mot Roslinporträttet dras midjan åt ytterligare när jag betraktar den rosaklädda kvinnan. Hennes korsett är stel och oelastisk, den trycker inte bara in midjan utan håller samman hela bröstkorgen och trycker mot revbenen så att även jag som betraktare får svårt att andas. Jag känner hur ansträngd ryggmuskulaturen blir av att hela tiden sträcka på ryggen och inte kunna sjunka ned på ett bekvämt sätt i stolen.

Dräkterna är en visuell upplevelse men kan också fungera som förmedlande länk till en kroppslik.

TACTILITY AND TEXTURE: THE BODY AS AN ANALYTIC TOOL

A corporeal reading of the two pictures focuses on material aspects and bodily perception. Laura Marks's haptic visuality helps me to get closer to the pictures, to perceive the subject matter in greater detail. The immediate materiality in both pictures is striking. The artists let the matte powdered skin contrast with the glossy corset and the shimmering silk fabric, making the material aspects of the clothing highly tangible in the pictures. Looking at them, I want to reach out my hand and let my fingers glide over the rustling silk or the slick glossy surface of the latex.

By examining the pictures with what Aoife Monks calls bodily empathy, I advance one step closer in a bodily reading of the artworks. The influence of the clothing on the portrayed subjects is quite clear. The tight corsets press together their midsections and busts, stiffening their backs into a rigid pose. I feel a slight discomfort in my own body just looking at Bernstrup's alter ego in a latex corset. It gives me the feeling that my stomach is being squished and the stifling sense that my skin cannot breathe through the tight, plastic-like wrapping.

When I turn to Roslin's portrait, my gut constricts yet further at the sight of the woman in pink. Her corset is stiff and inelastic. It does not just hold in her waist, it squeezes together her entire rib cage, pressing on her ribs so that just looking at it makes it hard for me to breathe. I can feel the strain on the muscles of her back from having to maintain that erect posture, from not being able to sink back into a comfortable position in the chair.

The clothing offers a visual experience that can also provide a communicative link to a bodily experience.

STIFFENED UP AND LACED TOGETHER: THE BODY AS A MALLEABLE OBJECT

The range of the corset's role—from invisible shaper of the body to visible attribute for provocation and sexuality, or to fashion accessory—makes it

Korsettens roll som osynlig kroppsformare till synligt attribut för provokation och sexualitet eller accessoar med hög modegrad gör den till ett mångfarterat plagg. Den snörade midjan signalerar kontroll, kanske tvång och plåga, men korsettens hårda skal kan även ses som ett skydd eller en rustning för den mjuka kroppen. Korsetten som ett fetischistiskt attribut har kittlat fantasin och inspirerat modet under lång tid, exempelvis i Jean Paul Gaultiers, Vivienne Westwoods, Thierry Muglers och John Gallianos kollektioner. Gaultiers (f. 1952) korsettlikt plagg har blivit något av ett signum för hans formgivning och de återkommer i såväl klädesplagg som på hans parfymflaskor – ett tydligt exempel på hur korsettens roll förflyttats från osynligt underplagg till en stark visuell markör.⁷

I konstvärlden hittar vi ständigt spår av korsetten i objekt och konstnärliga modekollektioner. Några svenska exempel är plagg som Helena Hörstedts (f. 1977) mödosamt handveckade korsettlikt dräkter och klänningar eller Fifth Avenue Shoe repairs skulpturalt symboliska korsett av kopparplåt som lindats runt kroppen i breda band (2009).

Korsetten som ett medel för att ifrågasätta normer och värdeeringar återfinns i Minna Palmqvists (f. 1980) vadderade läderkorsetter ur projektet *Intimately Social* där korsetten deformrar och fyller ut kroppen istället för att hålla in den, eller i Bea Szenfelds (f. 1972) installation på Röhsska museet med temat *Flickrumsfeminism* (2007), där en klassisk herrskjorta syts om till en korsett och därmed omvandlas från en manlighetssymbol till en markör för den kvinnliga kroppen.

Korsetten har bytt skepnad över tid. 1700-talet typiska snörliv med platt framsida skapade en konformad överkropp med smal midja. Formen tryckte ihop både midja och byst. Kring sekelskiftet 1800 försvann snörlivet med nyklassicismen och empiremodets inträde. Korsetten kom åter på 1830-talet, då med en ny siluett: brösten åtskilda. Istället för 1700-talets platta framsida accentuerades nu en timglasform med markerad byst.⁸

På Stadsmuseet i Göteborg finns ett snörliv från sent 1700-tal i dräktsamlingen. Detta snörliv är av gul sidenrips. Strukturen är tydlig,

FIG. 80

FIG. 81

FIG. 82

FIG. 83

a multidimensional item of clothing. The laced-up waist signals control, and perhaps restraint and torment as well, but a corset's hard shell can also be seen as protection or armour for the soft body within. As a fetish attribute the corset has long tickled the imagination, and has inspired collections by fashion designers such as Jean Paul Gaultier, Vivienne Westwood, Thierry Mugler, and John Galliano. Gaultier's (b. 1952) corset-like pieces have become something of a signature for his work, and can be seen on perfume bottles as well as articles of clothing—a clear example of how the role of the corset has evolved from invisible undergarment to a powerful visual symbol.⁷

FIG. 80

FIG. 81

FIG. 82

FIG. 83

In the art world we are always finding traces of the corset in objects and in artistic fashion collections. Swedish examples include Helena Hörstedt's (b. 1977) painstakingly hand-pleated corset-like gowns and dresses, or Fifth Avenue Shoe Repair's sculpturally symbolic corset made from wide strips of copper sheet metal wrapped around the body (2009).

The corset can also be used to question norms and values, as in Minna Palmqvist's (b. 1980) padded leather corsets from her project *Intimately Social*, in which the corset deforms and fills out the body instead of holding it in. Another example is Bea Szenfeld's (b. 1972) installation at the Röhsska Museum with the theme *Little Girl's Bedroom Feminism* (2007), in which a traditional men's shirt has been remade into a corset, and thereby transformed from a symbol of masculinity to an emblem of the female body.

The form of the corset has evolved over time. In the eighteenth century, flat-fronted stays created a cone-shaped upper body with a narrow waistline. The form pressed together both the waist and the bust. At about the turn of the nineteenth century, the stays disappeared with the emergence of neoclassicism and the Empire style in fashion. The corset returned in the 1830s, now with a new silhouette that parted the breasts. Instead of the flat front of the eighteenth century, it created an hourglass form with accentuated bust.⁸

Museum of Gothenburg's collection of gowns includes stays of yellow silk from the late eighteenth century. The structure is clear, and it flattens the front of the body, pressing the bust up and squeezing the waist together. The garment is reinforced with metal rods sewn into it all around to maintain the form and distribute the pressure. Stays were worn over a protective undergarment, often of linen, rather than in direct contact with the skin. Nevertheless, it is easy to imagine how such a garment must

det plattar ut kroppens framsida, trycker upp bysten och pressar ihop midjan. Plagget är förstärkt med insydda metalltenor runt hela livet för att behålla formen och fördela trycket. Snörliv bars inte direkt mot huden utan med en skyddande undersärk, ofta av linne. Trots detta är det lätt att föreställa sig hur plagget måste ha skurit in i hullet. Det var säkert mycket obekvämt att bärta snörliv under 1700-talet, men som den amerikanska modehistorikern och curatoren Valerie Steele konstaterar i *The Corset. A Cultural History* (2001) är upplevelsen av bekvämlighet högst relativ och just bekvämligheten har sällan haft särskilt hög prioritet genom modehistorien.⁹ Det skulle dock vara ännu mer obekvämt för en kvinna idag att snöra på sig ett 1700-talsliv, dels för att hon inte vants sedan barnsben vid att bärta ett hårt snörat liv, dels för att våra kroppar idag ser annorlunda ut. Vi är idag betydligt längre och kraftigare än en 1700-talsperson. Dessutom är kvinnors naturliga midjor inte lika smala i förhållande till byst och höftmått idag, kroppens proportioner har ändrats mot en rakare, mindre kurvig siluett.¹⁰

På ryggsidan syns en rad med hål, placerade i sicksack-mönster. Hålens placering är typiska för snörliv, som snörades med ett enda band som löpte i sicksack. Med 1800-talets korsett infördes dubbel snörning i kryss med hålen placerade parallellt, en metod som var starkare och möjliggjorde ännu hårdare snörning.¹¹ Att bärta snörliv eller korsett krävde hjälp av någon som kunde dra åt snörningen i ryggen, helst med starka nypor.

Snörlivet var en dyrbarhet. Berit Eldvik skriver:

Det blev ett fristående plagg som sedan under ett par århundraden var ett måste för kvinnor ur de högre samhällsklasserna. De satt under 1600-talet synligt men blev under 1700-talet ett underplagg som klänningen fästes mot. Det gjordes av särskilda korsettskräddare och fanns i olika material, inte sällan läder. De finaste var av siden och var det dyrbaraste plagget i en kvinnas garderob.¹²

Snörliv var statusplagg eftersom de förknippades med aristokratin. De symboliserade den erotiska kvinnokroppen då formerna accentuerades men fungerade samtidigt som ett tecken på respektabilitet. Eftersom kroppen kontrollerades och hölls i schack av snörlivet sågs detta som ett symboliskt tyglande av kvinnors fysiska lust.¹³

Bernstrups baddrätsliknande korsettiv håller in kroppen utan snörning. Det är istället materialets elastiska kvaliteter som verkar

have cut into the flesh. It was surely extremely uncomfortable to wear stays during the eighteenth century but, as the American fashion historian and curator Valerie Steele asserts in *The Corset: A Cultural History* (2001), the perception of comfort is highly relative and comfort in particular has seldom been a very high priority in the history of fashion.⁹ However, it would be even more uncomfortable for a woman today to lace herself into an eighteenth-century corset, in part because she would not have become accustomed to it since childhood and in part because our bodies are different today. We are substantially taller and larger than we were three centuries ago, and a woman's natural waistline is not as narrow in relationship to her bust and hip measurements today—the body's proportions have evolved into a straighter, less curvy silhouette.¹⁰

On the back we see a row of holes in a zigzag pattern. The placement of the holes is typical for stays, which were laced together back and forth with a single lace. In the nineteenth century, double crossed lacing was introduced to the corset with two parallel rows of holes, a method that was stronger and allowed even tighter lacing.¹¹ Wearing stays or a corset required the help of someone who could pull the laces tight from behind.

Stays were luxury items. Berit Eldvik writes:

It became a freestanding garment that was for a couple of centuries a must-have item for women of higher social standing. In the seventeenth century it was meant to be visible, and in the eighteenth evolved into an undergarment to which a dress was attached. Corsets were made by specialized corset tailors, and were available in various materials, frequently including leather. The finest were of silk, and were the most expensive item in a woman's wardrobe.¹²

Stays and corsets conferred status upon the wearer because it was associated with the aristocracy. It symbolized the eroticism of the female body by accentuating its forms, but at the same time served as a sign of respectability. Because it controlled the body and held it in check, corsets were seen a symbolic subjugation of women's physical desires.¹³

Bernstrup's bathing suit-like corset encases the body without lacing; it is instead the material's elastic qualities that provide the compression. The breasts are not separated with cups, but because the material is much more flexible it does not flatten the bust the way eighteenth-century stays would. In Roslin's portrait, the woman wears stays with the flat form typical of the eighteenth century. The bust is either hidden away or pressed up

ihopdragande. Brösten är inte separerade med uttalade kupor men materialet är mycket flexiblare än 1700-talets snörliv och plattar därmed inte ut bysten som ett sådant. I Roslinporträttet bär kvinnan ett snörliv och uppvisar det typiska platta 1700-talslivet. Bysten göms undan eller pressas upp mot halsen. Det betydelsefulla med korsetten som koncept för mitt perspektiv i denna undersökning är dock inte om det är midja eller byst som betonas, utan manipulationen som sådan – att kroppen måste omformas för att leva upp till tidens idealas form.

Carla (2006) av den finska textilkonstnären Virpi Vesanen-Laukkanen (f. 1957) är ett konstnärligt objekt som använder en traditionell korsettform för att ifrågasätta hur normer styr synen på modets uttryck och ideal kroppsform.¹⁴ *Carla* är en korsett i naturlig storlek som uppvisar både 1800-talskorsettens tydligt markerade byst och snörlivets stela och rigida materialkvaliteter. *Carla* är inklädd med hundratals godispapper, omslagspapper till Fazerkonfekt i blått och guld. De pålimmade lagren av godispapper bildar en glänsande yta med skrynklad textur. På ryggen finns en snörning av smala guldfärgade sidenband. Korsettens stela skal låser kroppen i en given form. Bärarens figur formas efter en mall, en socialt och kulturellt acceptabel kropp visas upp. Samtidigt blir det hårdas skalet ett pansar, ett skydd mot omvärldens blickar. Med godispapper som metafor för det förbjudna sötsaksbegäret väcker konstnären frågor om vad en kvinna får unna sig och vilka förväntningar som styr hur hon skall se ut. Vesanen-Laukkanens godispapperskorsett sätter fingret på hur bilden av kroppen styrs av kulturella konventioner.

Den svenska modeskaparen Linnéa Bach Gärde (f. 1980) utvecklar tanken om plagget som kroppsformare i sin kollektion *Kameleon* (2004), där varje plagg är multifunktionellt och innehåller stora tygstycken som kan bäras som släp, kapuschong eller vingliknande utväxter på axlarna – alternativt rullas ihop och petas ned i en ficka på plagget för att istället bli en utfyllnad för större bak eller byst.

Bach Gärdes kollektion är dessutom flexibel – bärarens kroppsform kan anpassas och modifieras på olika sätt med hjälp av samma plagg. Plaggen är sydda av tunt syntetyg – lättviktigt, skrynkelfritt och enkelt att rulla ihop. Principen påminner om regnjackor där kapuschongen kan rullas ihop till en smal rulle som stoppas in under kragen. I Bach Gärdes version kan en svepande kappa vid behov förvandlas till ett kortare plagg som fyller ut siluetten.

FIG. 84

toward the woman's neck. From my perspective in this study, however, what is significant about the corset as a concept is not whether the waist or the bust is accentuated, but rather that they are manipulated—that the body needed to be reshaped to live up to the form that was considered ideal in that era.

The Finnish textile artist Virpi Vesanen-Laukkanen's (b. 1957) *Carla* (2006) is an art object that makes use of a traditional corset form to question how norms control the way we view fashion styles and body image ideals.¹⁴ *Carla* is a life-sized corset that shows both the clearly accentuated bust of the nineteenth century and the stiff and rigid material character of the stays. It is covered in hundreds of blue and gold Fazer candy wrappers. The glued-on layers of candy wrapping form a shiny surface with a crinkled texture. The back is laced with slender golden ribbons of silk. The corset's stiff shell locks the body into a given form. The wearer's figure is formed after a template in order to display a body that is socially and culturally acceptable. At the same time, the hard shell serves as a kind of armour, protection against the stares of the surrounding world. Using candy wrappers as a metaphor for forbidden cravings, the artist raises issues of what a woman can allow herself and what expectations control how she is supposed to look. With her candy wrapper corset, Vesanen-Laukkanen puts her finger precisely on the way a woman's body image is governed by cultural conventions.

The Swedish fashion designer Linnéa Bach Gärde (b. 1980) develops the idea of the corset as a body shaper in her *Chameleon* collection (2004), in which each garment is multi-functional and includes large pieces of fabric that can be worn as a train, a hood, or wing-like shoulder appendages—or they can be rolled up and stuffed into a pocket, where they serve as padding to augment the size of the bust or buttocks.

FIG. 85

Bach Gärde's collection is also flexible: the wearer can adapt and modify the shape of her body in a variety of ways using a single garment. Each is sewn from thin synthetic fabric—lightweight, wrinkle-free, and easy to roll up. These principles are reminiscent of raincoats with hoods that can be rolled up into a pocket under the collar. In Bach Gärde's version, a sweeping cloak can be transformed when needed into a shorter garment that fills out the wearer's silhouette. The *Chameleon* collection makes it possible to manipulate the shape of one's body without resorting to a corset or other intrusion on the physical body. Instead the body is reshaped by fillers built into the garment and overlaid onto the outside of the natural body.

Kameleont-kollektionen möjliggör en manipulerad kroppsform utan korsett eller ingrepp i den fysiska kroppen. Istället finns utfyllnaden potentiellt inbyggd i plagget och läggs utanpå den naturliga kroppen.

Kvinnor (och ibland män) har burit korsetter av olika slag under de senaste fyra hundra åren för att forma sina kroppar efter modets föreskrifter. Även om korsetter inte tillhör vardagsklädseln för de flesta kvinnor idag fortsätter vi att forma kroppen med hjälp av *shapewear* av annat slag, som strumpbyxor med elastisk gördel, eller underkläder som håller in magen. Ett mer permanent sätt att omforma kroppen är förstås plastikkirurgiska ingrepp där kroppens former förändras genom exempelvis implantat eller fettsugning. Trots att vi idag är långt från snörlivens kraftfulla omformande av kroppen är det fortfarande kulturellt accepterat att kroppen anpassas efter modet, inte tvärtom.

KOSTYM/KLÄDER, ATTRIBUT OCH IDENTITETSSKAPANDE

Den brittiska konst- och modehistorikern Alice Mackrell pekar på kurviga linjer, iögonenfallande ornamentik, klara pastellfärgar och lätta, böljande tyger som typiska för rokoko-tidens klädmak. Hon diskuterar också klädernas symboliska betydelse, hur tidens intresse för vetenskap och natur kom att lämna tydliga avtryck i klädmaket – och därmed i porträtkonsten. Istället för barockens strama, tunga brokader favoriseras lättare tygkvaliteter med ett naturligt fall, mer i linje med den lekfulla och asymmetriska naturen.¹⁵ Tidens populära porträtkonstnärer excellerade i stoffmåleri och i att avbilda miljöer för att visa på de avporträtterades status samt intresse för kultur och vetenskap. Kläderna utgjorde en lika betydelsefull del av helheten för att signalera smak och raffinemang som de iscensatta miljöerna och de avbildade attributen.

Lekfull, dekorativ och överdådigt – rokokostilen fortsätter att inspirera modeformgivare än idag. Ett exempel på inspiration kan vara ett klänningsliv från tidigt 2000-tal av den brittiska modeskaparen Vivienne Westwood, där 1700-talsformen är tydlig i uringningens

FIG. 86

Women (and sometimes men) have worn various kinds of corsets throughout the past four hundred years to reshape their bodies according to the fashion ideals of the day. Even though the corset is not part of the everyday wardrobe for most women today, we continue to form the body with the help of *shapewear*, including stockings with an elastic girdle and underwear that flattens the belly. A more permanent way to reshape the body, of course, is plastic surgery, which changes the human form through procedures such as implants or liposuction. Although we have now come a long way from the corset's forceful reshaping of the body, it is still culturally accepted that we adapt the body to fashion, rather than the other way around.

COSTUME/CLOTHING, ATTRIBUTES, AND THE CREATION OF IDENTITY

The British art and fashion historian Alice Mackrell identifies curvaceous lines, ostentatious ornamentation, bright pastel colours, and lightweight, billowing fabrics as typical of the taste in clothing during the Rococo era. She also discusses the symbolic meaning of clothing—how that era's interest in science and nature made a clear impression on clothing fashion, and therefore also on portrait art. Instead of the strict, heavy brocades that dominated the Baroque era, the Rococo preferred lighter fabrics with a natural fall that was more in line with the playful and asymmetrical forms found in nature.¹⁵ The popular portrait artists of the day excelled at accurately representing different substances and capturing environments that conveyed the subject's status and his or her interest in culture and science. Clothing was as important in indicating taste and refinement as the surrounding scene or the subject's physical attributes.

Playful, decorative, and extravagant, the Rococo style continues to inspire fashion designers to this day. One example of such inspiration is a bodice from the early 2000s by the British fashion designer Vivienne Westwood, the eighteenth-century form clear in the proportions of the neckline, the flat and quilted front with its V-shaped wedge over the stomach and the half-length arms' skewed hems. The bodice has been updated

proportioner, det platta, quiltade livet med sin v-formade kil över magen och de halvlånga ärmarnas snedställda avslutning. Livet har uppdaterats till ett nutida plagg genom materialval och färger, det randiga tyget i skarpt lila, svart, rött och gult är enkel bomullstrikkå, alltså samma sorts tyg som används till vanliga t-shirts. En dragkedja av plast i ryggen istället för hyskor och hakar är en annan detalj som flyttar fram plagget till nutid, liksom plastskenornas förstärkningar i livstycket istället för metall eller valben.

Som en jämförelse kan en damdräkt, en robe i randig taft, från Göteborgs stadsmuseum fungera – även om jag inte menar att den är en exakt förlaga är den typisk för en vanligt förekommande dräkttyp som bör ha inspirerat Westwood till den randiga trikåtoppen. De formmässiga likheterna är uppenbara och Westwoods anammande av 1700-talets klänningsmodell i nyttappning framstår som en högst medveten stilstudie.

I Vivienne Westwoods klänning från kollektionen *Chaos Point* (2008) återfinns element ur det expansiva 1700-talsmodet uppdaterade till nutid, utan att den, som klänningslivet jag diskuterar ovan, till formen är direkt hänförbar till en 1700-talsförlaga.

Klänningen består av två delar. En stor och tygrik underkjol är fäst vid en snörad gördel för att bärta upp kjolens tyngd. Underkjolen består av flera lager långa släp samt två förstärkta utbyggnader över höfterna. Över denna underkjol bärts en ytterklänning med både liv och kjol. Tyget är mönstrat i grönt och brunt med röda och blå inslag, det är tryckt och sedan handmålat med stora bladformationer och blommor i en naivistisk stil. Klänningen är mycket lång. Under visningen av kollektionen bar modellen styltor på catwalken för att visa upp kjolen i hela sin längd. Om den bärts utan styltor blir tygmasorna istället till ett veckat släp. Överdelen består av ett snävt rynkat liv i svart med stora, mönstrade puffärmarna som slutar vid armbågen. Livet är djupt urringat och avslutas med en liten volang längs kanten. Denna klänning utstrålar tyngd och närväro – det är ett praktplagg och ett verkligt blickfang.

Den överdådiga formen och kjolens dekorativt svepande linjer är ett slags nutida rokoko som svarar väl mot det gränslösa 1700-talets estetik. Den manipulerade kroppen blir här överdrivet markerad genom styltorna och kjolens veckade tygvolymer för tankarna till det frasande sidenets materialitet som vi har sett i 1700-talsdräkterna.

FIG. 87

FIG. 88

into a contemporary garment with the choice of materials and colours—bold stripes in purple, black, red, and yellow on simple cotton jersey, the same kind of fabric used in common t-shirts. A plastic zipper on the back, instead of hooks and eyelets, is another detail that brings the garment into the present time, along with the use of plastic rods as stiffeners instead of metal or whalebone.

We can compare the item to a woman's dress, a robe of striped taffeta, found in the Museum of Gothenburg. I do not mean to suggest that it is a direct antecedent, but it is typical of a common form of dress that must have inspired Westwood in her design of the striped jersey top. The design similarities are obvious, and Westwood's adaptation of an eighteenth-century dress pattern in new form appears to have been quite intentionally a stylistic study.

In another Westwood design, a dress from her *Chaos Point* collection (2008), we find elements of broader eighteenth-century fashion updated for the present, though like the previous example without being a direct formal descendant of a specific eighteenth-century item.

The dress comprises two parts. A large and voluminous underskirt is attached to a laced girdle that supports the weight of skirt. The underskirt is made up of several layers of long trains and two reinforced extensions over the hips. On top of this underskirt is worn an outer gown with both bodice and skirt. The fabric is patterned in green and brown with red and blue elements, which has been printed and then hand-painted with large leaf formations and flowers in a naivistic style. It is a very long dress. When the collection was first shown on the runway, the model walked on stilts in order to show the full length of the skirt. When worn without the stilts, the fabric masses become a creased train. The top portion of the dress consists of a tightly pleated bodice in black with large, puffy, patterned elbow-length sleeves. The bodice has a plunging neckline and is finished with a little frill along the edge. This dress oozes gravity and presence—it is a splendid garment and a real eye-catcher.

The extravagant form and the decorative, sweeping lines of the skirt amount to a kind of contemporary Rococo with a close kinship to the grandiose aesthetic of the eighteenth century. The manipulated body here becomes exaggeratedly accentuated through the stilts, and the pleated volumes of the skirt recall the materiality of rustling silk we have seen in eighteenth-century gowns. The cut of the dress is based on children's drawings, which were then incorporated into the print of the fabric as well.

Mönstret bygger på barnteckningar som sedan användes i tygets design. Den broderade brokadens budskap om rikedom och status blir i Westwoods tappning ett exklusivt handmålat tyg – betydelsebärande men i detta fall med ett miljö- och fredsbudskap.

Den amerikanska historikern Jennifer M. Jones framhåller att 1700-talet innebar en vändpunkt för hur man betraktade klädernas betydelse och hur betydelsefull klädseln var för att signalera genus och social status. Hon skriver:

Eighteenth-century French men and women were concerned about the ways in which identities were constructed by clothing, by the ways in which one's gender and social identity were marked and constructed by what one wore in an emerging "society of taste".¹⁶

Mannen i Roslinporträttet är klädd i mörkröd sammet, en rock med överdådiga guldbroderier längs de breda slagen på ärmarna och rockens skört. I halsen och vid ärmsluten syns spetskrås. En matchande knäbyxa i samma vinröda sammetstyg, knäppt med guldknappar, kompletterar utstyrseln. Hans dräkt är i själva verket mer i ögonenfallande och utsmyckad än kvinnans, även om hennes klänning är täckt med silverbroderier så är de mer diskreta och sticker inte ut visuellt på samma sätt som hans. Dessa materialval, färger och broderier hade knappast signalerat herrplagg idag och visar hur konventioner och smak förskjuts över tid. Vem får bära vad? Detta hänger uppenbarligen mer ihop med vilken tid vi lever i än vilket genus vi identifierar oss med. Om vi jämför med den avporträttade personen i *Re-Animate Me* framträder intressanta likheter. Båda föreställer män klädda i dräktemblem, material och attribut som vi idag kodar som typiskt kvinnliga – skall det tolkas som manligt, kvinnligt, androgyn, könsöverskridande, medvetet genusproblematiserande eller provokativt – allt beror på hur vi kodar tecknen för genus i kläder, smink och frisyr.

Jennifer Jones konstaterar att den klädda kroppen har haft stor betydelse för att signalera kvinnlighet allt sedan konsumtionskulturrens framväxt i 1700-talets Europa. Intresset för kropp, kläder och genustillhörighet gick hand i hand med naturvetenskapens intresse för anatomi och den fysiska kroppen. Hon skriver:

Since the beginnings of the consumer revolution in eighteenth-century Europe, femininity has been performed within a theater in which living bodies are fused with material objects.

Embroidered brocade exudes wealth and status, and in Westwood's interpretation it becomes an exclusive, hand-painted fabric—still conveying meaning, but in this case the message is about peace and the environment.

The American historian Jennifer M. Jones maintains that the eighteenth century brought a turning point in how the meaning of clothing was viewed and in how meaningful clothing was in signalling gender and social status. She writes:

Eighteenth-century French men and women were concerned about the ways in which identities were constructed by clothing, by the ways in which one's gender and social identity were marked and constructed by what one wore in an emerging 'society of taste'.¹⁶

The man in Roslin's portrait is clothed in dark red velvet, a cloak with extravagant golden embroidery adorning the broad cuffs of the arms as well as the tails. At the neck and the wrist we see lace frills. Matching breeches cut from the same burgundy velvet, fastened with gold buttons, completes the outfit. His attire is in fact more ostentatious and decorated than the woman's: her dress may be covered in silver embroidery, but the ornamentation is more discreet and does not stand out visually as much as his. One would hardly expect to find such materials, colours, and embroideries on men's clothing today, and they show just how much convention and taste has shifted over time. Who is allowed to wear what? This is obviously more a matter of the time we live in than the gender we belong to. If we compare to the subject portrayed in *Re-Animate Me*, interesting similarities emerge. Both portraits show men wearing clothing articles, materials, and features that we today define as typically feminine. Should we read Bernstrup's subject as masculine, feminine, androgynous, transsexual, consciously gender-defiant, or provocative? It all depends on how we define the signs of gender in clothing, make-up, and hairstyle.

Jennifer Jones asserts that the clothed body has been extremely important in signalling femininity ever since the emergence of consumer society in eighteenth-century Europe. The interest in body, clothing, and gender identification went hand in hand with the growing interest in the natural sciences for anatomy and the physical body. Jones writes:

Since the beginnings of the consumer revolution in eighteenth-century Europe, femininity has been performed within a theater in which living bodies are fused with

Complementing the new medical science of the eighteenth century, which articulated differences between the male and the female body through engravings of anatomical cross-sections and skeletons, the emerging fashion culture fixed gender identities through fashion engravings and embodied femininity through clothing.¹⁷

Mode var mer än bara ett intresse, det handlade om att fastställa social position och samhällelig struktur genom klädsel och konsumtion. I Roslins dubbelporträtt är det uppenbart att kläderna är ett slags kostym i en iscensatt tablå där både moderiktigt snitt och dyrbara materialval medverkar för att visa fram det avbildade paret som förmöget och framgångsrikt. De dekorerade plaggen samspelear med en lika överdådig rumslig miljö och ramar in kropparna i dyrbara material och objekt.

Den yttre inramningen av bilden talar samma språk. Den bredda guldramen kring målningen svarar mot den gyllene bården påmannens rock. Han står upp och visar fram sin arkitekturmodell. Mannen avbildas som den aktive i bilden och utgör mer av ett blickfång genom sin pose. Kvinnan sitter ned, passiv och avvaktande. Snäcksamlingen vilar i sin låda i hennes knä, hon håller en snäcka i sin hand men utan att egentligen visa fram den. Båda möter betraktarens blick, de är subjekt snarare än betraktade objekt men mannen intar en mer aktiv och central position i porträttet.

I *Re-Animate Me* porträtteras personen som aktiv med hjälp av gester, blick och pose. Blicken möter betraktarens, händerna är placerade över kroppen på ett medvetet sätt. Posen är upprätt med böjda knän, avvaktande. Det är inte en avslappnad position. Personen är porträtterad i en helt avskalad miljö, ett mörkt intet utan visuella ledtrådar. Inramningen av själva bilden är lika avskalad. Fotografiet är monterat utan ram, bildens kant skapar ett snitt, en rät linje mot museiväggens vita yta. Bristen på inramning skapar ett abrupt slut som paradoxalt nog lyfter fram bilden ännu tydligare.

Möblemanget och den överlastade och symboltyngda scenografin i Roslinporträttet talar sitt tydliga språk om social position. Om jag jämför med den svarta tomteten som omringar personen i Bernstrups porträtt finner jag den lika symboltyngd: ett svart intet som talar om individens position som kontextlös, utan samband eller hemvist. Inramningen av bilderna svarar upp mot detta. Roslinporträttet hade varit ofullständigt utan sin tunga ram som

material objects. Complementing the new medical science of the eighteenth century, which articulated differences between the male and the female body through engravings of anatomical cross-sections and skeletons, the emerging fashion culture fixed gender identities through fashion engravings and embodied femininity through clothing.¹⁷

Fashion was more than just an interest; it was about clarifying social position and the structure of society through clothing and consumption. In Roslin's double portrait, it is clear that the clothing is a kind of costume for a staged tableau in which both fashionable styling and exclusive materials combine to present the couple as wealthy and successful. The decorated garments work in harmony with an equally extravagant spatial environment, framing the bodies with lavish materials and objects.

The outer framing of the picture speaks the same language. The broad gilded frame that surrounds the painting corresponds to the golden trimmings on the man's coat. He stands up and holds out his architectural model. The man is portrayed as the active one in the picture, and his pose makes him more of a focal point. The woman is seated—passive and waiting. She holds a collection of shells in a box on her lap, and a shell in her hand without actually displaying it. Both figures gaze at the viewer, subjects rather than objects under observation, but the man assumes a more active and central position in the portrait.

In *Re-Animate Me*, gestures, expression, and pose help portray the subject as active. He/she gazes at the viewer, hands placed on the body in a deliberate way. The pose with bent knees is one of waiting, but it is not a relaxed position. The subject is portrayed in an environment that is stripped bare, a darkened void empty of visual cues. The framing of the picture is itself equally minimal. The photograph is mounted without a frame, and the edge of the picture creates a cut line, a straight edge standing out against the white wall of the museum. The lack of framing creates an abrupt finish that paradoxically accentuates the picture even more.

The furnishings and the overloaded and symbol-laden staging for Roslin's portrait speak clearly the language of social position. Comparing to Bernstrup's work, it is easy to see the black emptiness that surrounds the subject as equally charged symbolically: a darkened void that speaks to the position of the individual as without context, surroundings, or habitat. The framing of the pictures supports this interpretation: the Roslin portrait would have been incomplete without a heavy frame to balance

balanserar scenografin i motivet, Bernstrups avskalade bild framstår lika självklar utan en dekorativ inramning.

I Roslinporträttet finns skorna inte med, bilden är beskuren i höjd med vaderna på det avbildade paret. Det är dock lätt att föreställa sig den näta sidensko som hörde till kvinnans rosa klänning, i matchande tyg med en liten svängd klack. Accessoarer var betydelsefulla, en integrerad del av helheten. En elegant sko som tittar fram under kjolfållen kompletterar dräkten och lägger till ett element av spänning – något som kan anas men inte är fullt exponerat. Kvinnoben och -fötter var ännu inte något som visades upp offentligt.¹⁸

Ett par små damskor från 1700-talet i Röhsska museets samling lär enligt en historia ha tillhört Ulla Winblad. De är klädda med blommig brokad, med mönster i grått, beige och ljusblått. Ett metallspänne pryder fronten och skon har en svängd klack, klädd med ljusgrått skinn. Formen är sirlig, hantverket detaljerat och även om skorna idag är mycket slitna ser vi hur utsökta de måste ha varit när de var nya. För en betraktare idag ser skorna små ut, nästan som barnskor i storleken; jämförelsevis har vi betydligt större fötter idag. Precis som vi är längre och kraftigare än 1700-talsmänniskan, har vi också större fötter.¹⁹

I *Re-Animate Me* har de röda skorna en framskjuten position i bildens förgrund. Den tunna röda latexen täcker benen som en andra hud och växer ned över skorna. Pumpsen med de vassa klackarna är sammanväxta med strumporna och utgör en organisk del av dräkten. De är en icke separerbar del av helheten, en förlängning av kroppen. Fötternas position, vinklade snett uppåt-utåt, vrider klackarna som två snedställda taggar ut från kroppen. Dessa klackar är mer än dekanation – de kan lika gärna tolkas som potentiella vapen.

1700-talsmannens ben var en symbol för maskulinitet och en betydelsefull kroppsdel att visa upp. Den ideala vaden var slank och smidig, varken för smal eller överdrivet muskulös.²⁰ I knäkorta byxor och silkesstrumpor blev vaderna ett blickfång i den manliga dräkten. I Roslinporträttet anas mäns underben i grå silkesstrumpor. Ett litet veck och en glansdager i materialet antyder vadens rundning där den skymtar i bildytans nederkant. I Bernstrupbilden exponeras underbenen helt, förstärkta av det röda latexmaterialets höga glans. De strumpklädda manliga vadernas symbolik blir en intressant dubbeltydighet i *Re-Animate Me*, där ett par elegant slanka ben exponeras i avslöjande strumpor.

FIG. 89

the staged setting for the scene, and the barren setting for Bernstrup's picture is quite naturally devoid of decorative framing.

In the Roslin portrait the couple's shoes are not visible, the picture cropped at the height of the subjects' calves. However, it is not hard to imagine the delicate silk shoe that went with the woman's pink dress, with matching fabric and a gently curved heel. Accessories were an important, integrated part of the whole. An elegant shoe that peeks out from beneath the skirt complements the dress and adds an element of excitement—something that can be sensed but is not fully exposed. Women's legs and feet were still not to be shown in public.¹⁸

A pair of small women's shoes from the eighteenth century in the collection of the Röhsska Museum once belonged, according to one story, to Ulla Winblad, a semi-fictional character in the songs of the Swedish songwriter Carl Michael Bellman. They are covered in a flowery brocade, with an underlying pattern in grey, beige, and pale blue. A metal buckle decorates the front, and the shoe has a curved heel clad with pale grey leather. The form is elaborate, full of handmade details, and even if the shoes today are extremely worn, we can still see how extraordinary they must have been when they were new. Just as we are taller and heavier now than we were in the eighteenth century, we have considerably larger feet, and for today's viewers the shoes look small, almost the size of children's shoes.¹⁹

In *Re-Animate Me* the red shoes take up a prominent position in the foreground of the picture. The thin layer of red latex is stretched over the legs like a second skin and grows down over the shoes as well. With their high, pointy heels, the shoes have grown together with the stockings to form an organic part of the costume. They are an inseparable part of the whole, an extension of the body. The position of the feet, angled diagonally up and out, turns the heels like two oblique thorns sticking out from the body. These heels are more than mere decoration; they can just as easily be interpreted as potential weapons.

In the eighteenth century, a man's legs were symbolic of masculinity and an important part of the body to display. The ideal calf was slender and flexible, neither too skinny nor overly muscled.²⁰ In knee-length pants and silk stockings, the calves became a focal point in a man's clothing. In Roslin's portrait, we can barely glimpse the man's lower legs in stockings of grey silk. A little wrinkle and a hint of shimmer in the material suggest the rounded form of the calf peeking from the bottom edge of the picture. In Bernstrup's portrait, the lower legs are on full display, and emphasized

Den sminkade huden är ett annat sätt att ikläda kroppen en dräkt, att lyfta fram önskvärda drag och täcka över andra. Under 1700-talet etablerades en syn på huden som en markör för karaktären; det yttre som en spegel av det inre.

Signifikativt är hur synen på kosmetika ändrades, från *comotica ars* (kosmetisk konst) till *cosmetica medicamenta* (kosmetisk medicin) under 1700-talet. Från att under 1600-talet och det tidiga 1700-talet ha handlat om att täcka orenheter, ärr, missprydner och skapa ett rent, vitt ansikte på vilket ett nytt, perfekt kunde målas, övergick kosmetikan successivt till att bli *vårdande* under 1700-talet. Nu skulle krämer istället läka de defekter som fanns, målet var att få ett rent, mjukt, transparent och naturligt ansikte. Den naturliga rodnaden skulle synas, inte målas över. Detta utvecklades samtidigt som fysionomiken blev på modet. Inte bara ansiktsuttryck och ansiktsform studerades, även humör och känslor tillskrevs sina egna färgtoner i huden.²¹

I Roslinporträttet är kvinnans hudton jämn och ljus. Både ansikte, dekolletage och händer lyser bleka och skimrande i bilden. Hennes kinder är markerade med rouge, en ditmålad klädsam rodnad. Hennes läppar glänser rosa, möjligens framhävs färgen av smink, i ett litet leende. De rosiga kinderna och läpparna förstärks av en rosarandig rosett runt hennes hals och av det rosa sidenet i klänningen. Hennes hår är bakåtstruket i en stram frisyr med håret uppsatt i nacken. Håret ligger i små vågor vid öronen och ansiktet lämnas fritt, endast dekorerat av en blomstergränd på hjässan. Hennes hår är grått och matt pudrat. Det framgår inte av porträttet om hon bär peruk eller om det är hennes eget hår, konstnären har valt att inte återge någon synlig kant i hårfästet.

Mannens hy är rosigare och ser ut att ha en mer naturlig färgton. Hudnen är matt men inte lika blek och en skugga av mörk skäggväxt kan anas över haka och kinder. Han bär grå peruk med lagda lockar över öronen och hårspiska i nacken ombunden med svart rosett. Perukkantens linje är skarpt markerat och hårfästet går ned i en liten snibb över pannan. Hårets matta lyster tyder på en väl pudrad peruk. Han möter vår blick över axeln och ler svagt. Både ansikte och händer har en mer ojämnn kulör, näsan och kinderna är rödare än pannan, knogarna är rödare än handryggen. Här har konstnären markerat en gradskillnad i hudkulör på samma sätt som i klädernas färger och mannen har fått en något mörkare färgsättning än kvinnan.

by the glossy surface of the red latex. The symbolism of a man's calves in stockings takes on an interesting double meaning in *Re-Animate Me*, where a pair of elegantly slender legs is exposed in revealing stockings.

The subject's skin is covered in make-up, another way to clothe the body in a costume, and to highlight desirable features and mask over others. During the eighteenth century skin began to be seen as an indication of a person's character—the exterior reflecting the quality of the interior.

It is significant in this regard how the view of cosmetics changed from *comotica ars* (the art of cosmetics) to *cosmetica medicamenta* (cosmetic medicines) during the eighteenth century. In the seventeenth and the early part of the eighteenth centuries, it had been about *concealing* blemishes, scars, and disfigurements and creating a clean white foundation on which a new, perfect face could be painted. But cosmetics gradually evolved into the role of *skin care*: lotions were meant to heal defects instead of hiding them, and the objective was to achieve a clean, soft, transparent, and natural face. The natural rosy glow should be visible rather than painted over. This development was occurring at the same time that physiognomy became fashionable. Facial expressions and facial forms were studied, and each mood and feeling was associated with a different a skin colour tone.²¹

In the Roslin portrait, the woman's skin tone is even and fair. Her face, her décolletage, and her hands all have a pale and shimmering glow in the picture. Her cheeks are accentuated with rouge, a painted-on but becoming rosiness. Her lips are glossy pink, the colour perhaps augmented by make-up, as she smiles faintly. Her rosy cheeks and lips are brought out by a pink-striped rosette around her neck and by the pink silk of her gown. Her hair is combed back and lifted off her neck in a taut setting. Hair falls in small waves around her ears but leaves her face free, decorated only by a garland of flowers on the crown of her head. Her hair is gray and powdered matt. It is not clear from this portrait whether what we see is a wig or her own hair; the artist has chosen not to show a visible edge at her hairline.

The man's skin is redder and looks to have a more natural colour tone. His skin is matt but not as pale, and a slight shadow of beard stubble can be detected over his throat and cheeks. He wears a grey wig with locks arranged over the ears and a braid at the back fastened by a black rosette. The line at the edge of the wig is sharply articulated and his hairline descends to a small peak over his brow. The low lustre of his hair indicates a well-powdered wig. He looks over one shoulder to gaze directly at us,

Ansiktet i *Re-Animate Me* är vitpudrat i en jämnvit ton, inklusive munnen. Skarp, frontal belysning tvingar fram skuggor och markerar ansiktets form. Ögonen är kraftigt sminkade och framträder svarta i det bleka ansiktet. Det mörka håret är bakåtkammat som en slät hjälm och flyter samman med bakgrundens svärta. Endast hårfästets ojämna linje markerar övergången. Minen är allvarlig och blicken intensiv under sänkta ögonlock. Som betraktare av detta porträtt får man finna sig i att också själv bli betraktad.

Om vi jämför bågge porträtten framträder både likheter och skillnader. Lika är den mjuka, pudriga hudytan, väl belyst i både ansikte och dekolletage. En skillnad är ansiktets linjer, som i *Re-Animate Me* är kantigt och baserat på kontraster mellan ljusa och skuggade partier. Roslinporträttets ansikten är båda uppbyggda av mjuka former, trinda kinder och rundade haklinjer. Håret ramar in ansiktena i bågge bilderna men kontrasterna är inte lika starka i Roslinporträttet. Här markeras en gradvis övergång, speciellt i kvinnans ansikte. I *Re-Animate Me* finns en liknande gradvis övergång men här är det håret som sömlöst övergår i bakgrundens mörker. Båda porträtten fokuserar på pudrad hud men använder olika strategier för att lyfta fram den visuellt. Roslin bättar in sina personer i ett mjukt puderskimmer och låter de rundade ansiktena ramas in av ett pudrat hår, en likhetsstrategi där ett disigt skimmer sätter tonen i hela porträttet, underbyggt av ett mjukt ljus. Bernstrup väljer istället kontraster som sitt verktyg, här ställs hudens matta yta mot det blanka latexmaterialet och bakgrundens svärta. Det skarpa ljuset lyfter fram skuggor i ansiktet och tydliggör kävinklarnas kantiga former. Oavsett strategi framstår hudens materialitet som betydelsefull i bilderna.

Den pudrade huden är central i båda porträtten genom sin visuella signifikans. Puder är också bärare av sensoriska egenskaper; det hjälper bäraren att uppvisa en perfekt slät, mjuk och len hy. Den mjuka, vita huden som skönhetsskönhet handlade under 1700-talet om en estetisk preferens men också om social status och hälsa. Endast den som hade råd att äta väl, hålla sig frisk och avstå från hårt kroppsligt arbete utomhus kunde uppvisa en blek och felfri hy – detta gällde såväl män som kvinnor.²² Mjuk, vit hy var alltså en statussymbol på flera sätt. Mjuk och vit betyder fokus på två egenskaper; både den taktila som i hudens yta och textur och den visuella som i den bleka kulören. Båda dessa egenskaper kunde förstärkas med puder.

smiling quietly. Both his face and his hands have a more uneven colour: his nose and cheeks are redder than his forehead, and his knuckles redder than the backs of his hands. Here the artist has marked a gradation in skin tone that corresponds to the colours in the clothing, giving the man a somewhat darker colouration than the woman.

The face in *Re-Animate Me* is powdered to a uniform white tone, including the mouth. Sharp frontal lighting squeezes out shadows and marks the shape of the face. The eyes are heavily made up, and appear black set within such a pale face. The dark hair is combed back like a slick helmet, blending into the darkness of the background, defined only by the irregular path the hairline makes around the face. The expression is sombre and the gaze intense beneath lowered lids. Observers of this portrait must tolerate the sense that they are themselves under observation.

If we compare the two portraits, we find both similarities and differences. They are alike in the soft, powdery surface of the skin, which is well lit in both face and décolletage. The lines of the faces are different, angular in the case of *Re-Animate Me* and full of contrasts between the brightly illuminated parts and those in shadow. The faces in Roslin's portrait are both built up from soft forms, with chubby cheeks and rounded jawlines. The hair frames the faces in both pictures, but the contrasts are not as stark in the Roslin portrait. Here the line between face and hair is a subtle transition, particularly in the case of the woman. In *Re-Animate Me* the face is surrounded by a subtle transition too, but here it is the outline of the hair blending with the background. Both portraits focus on powdered skin, but they use different strategies to emphasize it visually. Roslin bathes his subjects in a soft lustre of powder and frames their round faces in powdered hair, an equalizing strategy that allows a foggy lustre to set the tone for the entire portrait, supported by a soft general light. Bernstrup chooses instead to work with contrast, juxtaposing the matt surface of the skin with the glossy latex and the darkness of the background. The hard lighting heightens the shadows of the face and accentuates the angular forms of the jawline. Despite the differences in strategy, the materiality of the skin comes across as important in both pictures.

The powdered skin is central to both portraits due to its visual significance. But powder can also convey sensory attributes: it allows the wearer to display a perfectly smooth, even, and soft complexion. During the eighteenth century, soft white skin was a sign of beauty that was preferred on aesthetic grounds but also conveyed social status and health. Only

Poser, scenografi och kroppens position i rummet samverkar i bilderna. Kroppen som ett dekorerat objekt bland flera i Roslinporträttets överlastade interiör kan jämföras med kroppen som en enskild entitet i ett svart universum i *Re-Animate Me*. Båda porträtten uppvisar ändå samma sak: klädda och choreograferade kroppar i utstuderade poser, valda för att kommunicera identitetsaspekter.

Bilderna bygger i hög utsträckning på blanka ytor – sidentyg, lack – mot kontrasterande matt, pudrad hud. Samspelet mellan den stela korsettformen och det glatta sidentyget eller den skinande lackröda ytan är betydelsefulla för bildframställningen. Laura Marks menar att inte bara blicken kan vara haptisk, också själva mediet kan ha haptiska kvaliteter och skapa en upplevd kroppslig kontakt mellan betraktaren och bilden.²³ Med andra ord, haptiska bilder har kvaliteter som lockar flera sinnen och inbjuder till en upplevelse där bilden kan förstås genom en kombination av sensoriska minnen och betraktande.

Bildens materialitet är åtkomlig på flera nivåer. I själva konstverkets yta, oljemåleriets kraftfulla textur och spår av penseldrag och fotografiets perfekt glatta yta. Färgens åldrade och krackelerade yta i Roslinsporträttet består av ett finmaskigt nät av sprickor som ger ytan liv om man kommer riktigt nära. Bernstrupperträttets blanka finish får karaktär av minimala dammpartiklar som bryter glansen på nära håll. Materialitsaspekter spelar in i valet av avbildade material: textila kvaliteter, trä, läder, mänsklig hud. Och detsamma gäller vår upplevelse av bilden i den egna kroppen, känslan av en korsett som pressar samman midjan eller känslan mot fingertopparna när handen stryker över ett sidentyg är påtagliga och har med kroppsliga minnen av materialets egenskaper att göra. Genom kroppslig erfarenhet kan vi få en annan typ av förståelse för något vi ser. Våra sensoriska erfarenheter hjälper oss att uppfatta det vi ser som kroppsliga referenser – materialens egenskaper talar till oss genom betraktandet.

Jag finner att det för mig så fascinerande släktskapet mellan Bernstrups porträtt och Roslins framstår än tydligare efter mina analyser.

those—both men and women—who could afford to eat well, stay healthy, and avoid hard physical work outdoors could maintain a pale and flawless complexion.²² A soft, white complexion was therefore a status symbol in several different ways. Soft and white focused on two attributes: the tactile quality of the skin's surface and texture and the visual quality of its pale colour. Both of these attributes could be enhanced with powder.

MATERIALITY AND EMPATHIC OBSERVATION
A CONTEMPORARY READING OF THE EIGHTEENTH-CENTURY BODY

Poses, stage sets, and the body's position in space all work together in these pictures. The appearance of the body as one decorated object among many in the lavish interior of Roslin's portrait can be compared with the body as an independent entity in a darkened universe in Bernstrup's. Nevertheless, both are pictures of the same thing: clothed and choreographed bodies in carefully arranged poses chosen to communicate aspects of identity.

Each picture builds to a great extent on shiny surfaces—silk fabric, lacquer, latex—juxtaposed with matt, powdered skin. The interplay between the stiff corset form and the slick silk fabric or the glossy nail-polish red surface is important to the composition of the pictures. Laura Marks asserts that our way of looking can be haptic, but that the medium itself can have haptic qualities and create an experience of bodily contact between the observer and the picture.²³ In other words, haptic pictures have qualities that trigger multiple senses and offer an experience in which the picture can be understood through a combination of sensory memories and observation.

The materiality of the picture is accessible on several levels. On the surface of the artworks themselves, we have the heavy texture of an oil painting on one, with its traces of brushstrokes, and the perfectly slick surface of a photograph on the other. In Roslin's portrait, the aged and crackled surface of the paint is a fine-grained web of cracks that gives life to the surface when viewed from very close range. The glossy finish on Bernstrup's portrait is given character by tiny particles of dust that disrupt

Roslinporträttet kombinerar naturlig porträttlikhet med idealiserad framtoning. Dubbelporträttet utgjorde i sin tid en tydlig gestaltning av en man och en kvinna, avbildade med för tiden typiska attribut. I våra ögon är dessa koder inte längre lika tydliga, materialval, smink och poser signalerar inte nödvändigtvis genus för en nutida betraktare på det sätt Roslin avsåg. Paret iscensätts som intellektuellt, framgångsrikt, förmöget genom attribut sommannens arkitekturmodell och kvinnans naturaliesamling. De dyrbara guldskantade och broderade tygerna framstår kanske med dagens betraktarblick som pråliga eller teatrala, poserna kan verka utstuderade och tillgjorda. Det är tydligt hur dagens kroppar knappast på ett naturligt sätt passar in i ett rörelsemönster iscensatt för 1700-talsnobless. Genom jämförelsen med Bernstrups lika uppenbart iscensatta, choreograferade och manipulerade porträtt framstår dessa aspekter i än skarpare belysning.

Tobias Bernstrups *Re-Animate Me* kan läsas som ett dubbelporträtt i flera lager. Här avbildas konstnären och hans scenperson i samma bild, konstnärsjaget lånar ut sin kropp till en fiktiv personlighet som iscensätts med hjälp av pose, smink och kostym – precis som i Roslins porträtt. Istället för att hålla fram föremål visar Bernstrup på sina attribut med händerna: könet och brösten markeras med de behandskade händerna. Med dessa gester markeras en problematiserande identitet där givna normer ifrågasätts. Men med dagens blick skulle personerna i Roslinporträttet på samma sätt kunna uppfattas som identitets- och genusambivalenta i sina pråliga dräkter. Man, kvinna, individ – gestaltningen av kön framstår som ointressant vid en jämförelse, det handlar uppenbart om att framställa identitet enligt visuella koder som tiden förstår.

Trots att Bernstrup inte förefaller direkt inspirerad av 1700-talet, kan hans porträtt belysa flera aspekter av Roslins porträtt på ett för mig nytt sätt. Jag finner alltså att läsningen av Roslin genom Bernstrup tydliggör det teatrala, användningen av mode/dräkt som kostym i bemärkelsen scenkläder inför ett uppträdande. De utstuderade poserna, valet av färger och material för att se bra ut i bild förtydligas också. Kontrasterna mellan det blänka sidenet/latexen och den matta huden låter mediet tala: konstnärens virtuositet i att återge materialet i olja (Roslin) eller den knivskarpa postproduktionen av fotografiet (Bernstrup) som låter materialeffekterna framträda i all

the shine under close inspection. Materiality aspects come into play in the choice of materials included in each scene: different fabrics, wood, leather, human skin. And the same is true of how we experience our own bodies—the feeling of how a corset squeezes our waist together is tangible, or the feeling in our fingertips when they graze over a silk fabric, and it has to do with the body's own memories of a material's attributes. Through bodily experience we can gain another kind of understanding for what we see. Our sensory experiences help us understand what we see as bodily references—the material's attributes speak to us through our observation.

The kinship between Bernstrup's portrait and Roslin's that I find so fascinating becomes all the more clear to me after my analyses.

Roslin's portrait combines naturalistic portraiture with idealizing emphasis. In its era, the double portrait offered a clear rendition of a man and a woman portrayed with attributes that were typical of the day. In our eyes these codes are no longer so clear: the choice of materials, make-up, and pose do not necessarily signal gender to today's observer in the way Roslin intended. The staged setting shows the couple to be intellectual, successful, and wealthy through attributes such as the man's architectural model and the woman's collection of nature finds. The lavish gold-edged and embroidered fabrics may appear tawdry or theatrical to today's observer, and the poses may come across as affected and pretentious. It is clear that today's bodies do not fit naturally into patterned movements staged for eighteenth-century nobility. The comparison with Bernstrup's equally obviously staged, choreographed, and manipulated portrait makes these aspects even more clearly illuminated.

Re-Animate Me can be read as a double portrait with multiple layers. It is a portrayal of both the artist and his stage persona in a single image. The artist lends his body to a fictive personality that is staged—just as in Roslin's portrait—with the help of posing, make-up, and costume. Rather than holding objects, Bernstrup uses his hands to display his attributes, calling attention to genitals and breast with gloved hands. These gestures demonstrate a provocative sense of identity that questions the established social norms. But today's viewer might find the figures in Roslin's portrait, with their flamboyant dress, to be similarly ambivalent in their gender and identity. Man, woman, individual: our comparison shows that neither picture is really interested in expressing gender; they are obviously both about portraying identity through visual codes their own era can understand.

sin prakt. Båda tillvägagångssätten talar om en tydlig medvetenhet om mediet som sådant. Det visar på en annan botten i bildskapandet där det inte bara handlar om motivet utan om effekten, bildspråket och upplevelsen av det färdiga konstverket. Detta, menar jag, handlar om att skapa en haptisk bild.

Min utgångspunkt i denna undersökning var att se huruvida det med hjälp av haptiskt seende och ett multisensoriskt perspektiv skulle gå att återge det betraktade något av sin materialitet för att därmed bredda bildupplevelsen till att bli en kroppslig, snarare än rent visuell erfarenhet. Dräktens påverkan på hållning och figur, poser och upplevelsen av kroppen i rummet tränger igenom den visuella analysen och ger ett eko i betraktarens fysiska kropp. Jag finner att det multisensoriska betraktelsesättet har bidragit till att jag har kunnat göra en nyläsning av 1700-talsporträttet genom det nutida. En dialog har skapats mellan då och nu som belyser hur identitets- och genusuttryck aldrig är givna utan att vi styrs av tidens smak, mode och konventioner i vår bedömning av identitet.

Although Bernstrup does not appear to be directly inspired by the eighteenth century, his portrait can shed light on several aspects of the Roslin portrait in a way that is new for me. Thus I find that reading Roslin's portrait through Bernstrup's clarifies the theatrical, the use of fashion/clothing as costume in the sense of an outfit worn for a performance on stage. It also brings clarity to the carefully intentioned poses, and the colours and materials chosen to look good in a picture. The contrast between the shiny clothing material and the matt softness of the skin in the two portraits brings out the evocative in each medium—Roslin's virtuosity in capturing the fabric's qualities in oil paint, and Bernstrup's in the flawless post-production of his photograph, allow the material effects to come to the fore in all their glory. Both artists' approaches suggest a clear awareness of the medium as such. It is an indication of another depth in the creation of visual arts, one in which the work is not just about the subject but also about the effect, the visual language and the perception of the finished work of art. This, I suggest, is about creating a haptic picture.

My point of departure for this study was to see whether using haptic visuality and a multi-sensory perspective could give back to the object under observation something of its materiality in order to broaden the viewer's experience of a picture to become a bodily experience rather than a merely visual one. Clothing's effect on posture and figure, posing, and the perception of a body in space all come through with a visual analysis of these works and create a kind of echo in the physical body of the viewer. I find that this multisensory approach to viewing has contributed to my ability to give a new reading of an eighteenth-century portrait through one from our own time. A dialogue has been established between past and present that sheds light on how identity and gender expression are not fixed, but rather that we are governed by the taste, fashion, and conventions of the day in how we judge identity.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY JOHN KRAUSE

1. Aoife Monks, *The Actor in Costume*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, s. 8–11.
2. Monks 2010, s. 11.
3. Monks 2010, s. 24. Andra tänkbara översättningar kunde vara intuitiv kroppslig empati, eller omedelbar inre empati. Visceral beskriver något icke rationellt, något som har med det vi kallar magkänsla att göra. I denna text väljer jag begreppet kroppslig empati för att poängtala den fysiska upplevelsen som betraktandet kan generera.
4. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham och London 2000, s. 163.
5. Marks 2000, s. 185.
6. Laura U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis och London 2002, s. xiii.
7. Se vidare: Viveka Kjellmer, "Jean-Paul Gaultier och erotikens visuella koder", *Visuella markörer. Bild, tradition, förflytande*, red. Yvonne Eriksson, Carlssons, Stockholm 2009, s. 164–180.
8. Berit Eldvik, *Modemakt. 300 år av kläder*, Nordiska museets förlag, Stockholm 2010, s. 43–47.
9. Valerie Steele, *The Corset. A Cultural History*, Yale University Press, New Haven och London 2001, s. 24.
10. Susan J. Vincent, *The Anatomy of Fashion. Dressing the Body from the Renaissance to Today*, Berg, Oxford och New York 2009, s. 44–45.
11. Steele 2001, s. 22.
12. Eldvik 2010, s. 44.
13. Steele 2001, s. 28.
14. *Carla* etiketteras Godispapperskorsett (Karkkipaperikorsetteja) av konstnären och skapades som en del i kollektionen *Candy Wrapper Corsets* från 2006.
15. Alice Mackrell, *Art and Fashion. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, Batsford, London 2005, s. 21–26.
16. Jennifer M. Jones, *Sexing la Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Berg, Oxford och New York 2004, s. xvii.
17. Jones 2004, s. 212.
18. *Le XVIII:e au goût du jour. Couturiers et créateurs de mode au Grand Trianon. The 18th Century Back in Fashion. Couturiers and Fashion Designers in the Grand Trianon*, Éditions Artlys, Versailles 2011, s. 46.
19. Vincent 2009, s. 44–45.
20. Vincent 2009, s. 106.
21. Claudia Benthien, *Skin*, Columbia University Press, New York (1999) 2002, s. 95–103.
22. Vincent 2009, s. 148–149.
23. Marks 2002, s. 2–4.

NOTES

1. Aoife Monks, *The Actor in Costume*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 8–11.
2. Monks 2010, p. 11.
3. Monks 2010, p. 24.
4. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham och London 2000, p. 163.
5. Marks 2000, p. 185.
6. Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis och London 2002, p. xiii.
7. See also: Viveka Kjellmer, 'Jean-Paul Gaultier och erotikens visuella koder', *Visuella markörer: Bild, Tradition, Förflytande*, ed. Yvonne Eriksson, Carlssons, Stockholm 2009, pp. 164–80.
8. Berit Eldvik, *Modemakt: 300 år av kläder*, Nordiska museets förlag, Stockholm 2010, pp. 43–47.
9. Valerie Steele, *The Corset: A Cultural History*, Yale University Press, New Haven och London 2001, p. 24.
10. Susan J. Vincent, *The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today*, Berg, Oxford och New York 2009, pp. 44–45.
11. Steele 2001, p. 22.
12. Eldvik 2010, p. 44.
13. Steele 2001, p. 28.
14. *Carla* is labeled a *Candy Wrapper Corset (Karkkipaperikorsetteja)* by the artist, and was created as part of a collection of that name from 2006.
15. Alice Mackrell, *Art and Fashion: The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, Batsford, London 2005, pp. 21–26.
16. Jennifer M. Jones, *Sexing la Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Berg, Oxford och New York 2004, p. xvii.
17. Jones 2004, p. 212.
18. *The 18th Century Back in Fashion: Courtiers and Fashion Designers in the Grand Trianon*, Éditions Artlys, Versailles 2011, p. 46.
19. Vincent 2009, pp. 44–45.
20. Vincent 2009, p. 106.
21. Claudia Benthien, *Skin*, Columbia University Press, New York (1999) 2002, pp. 95–103.
22. Vincent 2009, pp. 148–49.
23. Marks 2002, pp. 2–4.

KINESERIET

GRÄNSÖVERSKRIDANDE GRÄNSMARKÖR

INLEDNING

Benämningen kineseri (*chinoiserie*) omnämns första gången i Frankrike runt mitten av 1700-talet. Med ordet kineseri menas oftast västerländsk efterlikning av kinesiska konstformer, speciellt under 1700-talet, men ordet har också använts synonymt, med pejorativa konnotationer, för formalism, meningslösa regler, onödigt krångel och petighet. Under 1900-talet har kineseri också använts om föremål gjorda på beställning i Kina för europeiska köpare. Det råder delade meningar om det är rätt eller fel.¹ I den här artikeln använder jag benämningen kineseri om hela den Kinavurm som under 1700-talet drabbade Sverige med full kraft.

Jag ser kineseriet som en hyperintressant hybrid av europeisk och östasiatisk kultur som är värd betydligt mer uppmärksamhet än det hittills har fått. Paradoxalt nog är det förmodligen kineseriets karaktär av gränsöverskridande hybrid som orsakat dess dåliga rykte och brist på forskares uppmärksamhet.

Problemet är att kineserier länge ansetts ointressanta att utforska utifrån något annat perspektiv än det stilmässiga eftersom de huvudsakligen uppfattats som ett charmigt men innehållslöst mode med

CHINOISERIE

CROSSING BOUNDARIES TO DEFINE THE BOUNDARY

INTRODUCTION

The term *chinoiserie*, first mentioned in mid-eighteenth century France, is most commonly used when referring to western imitations of Chinese art forms, especially during the eighteenth century, but the word has also been used synonymously, with pejorative connotations, to mean formalism, senseless rules, unnecessary fuss and pedantry. During the twentieth century chinoiserie has furthermore been used as a term to describe objects made to order in China for European buyers. Opinions are divided as to whether this is right or wrong.¹ In this article I use the term chinoiserie to describe the passion for everything Chinese that impacted so emphatically on eighteenth century Sweden.

I see chinoiserie as a hyper-interesting hybrid of European and east Asian culture, worthy of considerably more attention than it has previously had. Paradoxically, it is probably its description as a cross-boundary hybrid that has given chinoiserie its poor reputation, and led academics to pay less attention.

The problem is that chinoiserie has long been thought lacking in substance as a subject for research, other than from a stylistic perspective, since it has chiefly been regarded as a charming yet vacuous fad with its roots in a deeply held admiration for the 'Far East'. The prevailing view of China in the eighteenth century was still that of an exotic and

ursprung i en djup beundran för ”fjärran östern”. Fortfarande är den allmänt rådande bilden att Kina under 1700-talet sågs som ett främmande ouppnåeligt rike, oändligt långt borta, och att kineserierna var européernas bildmässiga uttryck för drömmarna om detta äventyrens sagoland.² Få forskare har tagit kineserierna på allvar. Ännu färre har försökt förstå dem som ett komplext kulturellt fenomen.³ Med utgångspunkt i både immateriella och materiella källmaterial vill jag därför utifrån ett kulturanalytiskt perspektiv analysera och diskutera kineseriernas funktioner utöver den stilsmässiga aspekten.

Kineserierna har med rätta betraktats som en bred kulturströmning, ett kinesiskt inflytande på alla möjliga områden. De har kallats för ”ett kulturmode, en statussymbol för överklassen och ett eftersträvansvärt mål för den bildade medelklassen”.⁴ Men få forskare har fungerat över varför kineseriet kom att bli så annorlunda gentemot det kinesiska konsthantverk som ursprungligen inspirerade strömningen.⁵

Även om kineseriet ofta hade mycket litet att göra med Kina så spelade handelskontakterna mellan Europa och Kina en stor roll. Svenska Ostindiska kompaniet betydde något mer än bara ett framgångsrikt affärsföretag. Till en början var det enstaka kinesiska originalföremål som introducerade ett spänrande inslag av exotism i de svenska högreståndshemmen. Därefter blev det allt mer kineserier. Under början av 1700-talet var den holländsk-engelska stilen och övergångsformerna från barocken dominerande. Men under de två sista decennierna var det den spirande rokokon som satte sin prägel på modet inom såväl interiörer, målningar, kläder och trädgårdar. Smaken behärskades helt av franska förebilder och genom franska förebilder gjordes Kinas konst och kultur levande i Sverige.

Kineserierna fick således fäste under en period då rokokon var förhärskande. Stilarna passade bra ihop och stundtals smälte de helt samman. Men kan kineserierna förstås som något mer än enbart en exotisk twist på rokokostilen?

Mitt undersökningsmaterial består av föremål ur Röhsska museets samlingar. Utifrån museets 1700-talssamlingar av porslin, kakel, bordspendyler, golvur, franska gravyrer, sekretärer, skåp, sidentäcken, märkdukar och glasmålningar kommer jag att göra nedslag bland några utvalda kineserier. Genom ett kulturanalytiskt angreppssätt vill jag visa hur rådande tankebanor, grundläggande värderingar och förhållningssätt om Kina under 1700-talet kan säga något om

unattainable kingdom, infinitely far away. Chinoiserie was the European pictorial expression of the dream of this land of fairy tale and adventure.² Few academics have taken the study of chinoiserie very much further than that. Fewer still have tried to understand it in terms of a complex cultural phenomenon.³ Making use of both material and non-material sources I shall therefore, from a cultural and analytical perspective, examine and discuss the function of chinoiserie beyond the mere aspect of style.

Chinoiserie has rightly been interpreted as a broad cultural tendency, a Chinese influence that extended to all kinds of areas. It has been described as ‘a mode of culture, a status symbol for the upper classes, and a worthy object of study for the educated middle classes’.⁴ But few academics have pondered the question of why chinoiserie came to differ so greatly from the Chinese art forms that inspired the movement at first.⁵

Even if chinoiserie often had very little to do with China, trade relations between Europe and China played a big role. The Swedish East India Company was more than merely a successful business enterprise. It began with single, original Chinese objects that introduced an exciting element of exoticism to well-heeled homes in Sweden. Thereafter chinoiserie became increasingly important. At the start of the eighteenth century, the Dutch-English style and the transitional forms from the baroque were predominant. But in the last two decades the burgeoning Rococo style was most influential as a fashion trend in interior decorating, painting, clothes and gardens. The movement was entirely dependent on French models, and it was through these French models that the art and culture of China came to Sweden.

Chinoiserie therefore had its breakthrough at a time when Rococo dominated. The styles complemented each other and occasionally completely merged. But can we see chinoiserie as something more than simply an exotic twist on the Rococo style?

My research material consists of pieces from the collection at the Röhsska Museum. Among the museum’s eighteenth century collection of porcelain, tiles, mantel clocks, longcase clocks, French engravings, secrétaires, sideboards, silk covers, samples, and glass paintings, I will select specific objects of chinoiserie. By reliance on a cultural analytical approach I intend to demonstrate how prevailing modes of thought, fundamental values, and attitudes to China in the eighteenth century say something about the functions of chinoiserie. This is largely about interpretation, and attempting to grasp people’s ideas of themselves, as well as considering how people,

kineseriets funktioner. Det handlar om att tolka och försöka förstå människors egna föreställningar om sig själva och om andra och hur människor både medvetet och omedvetet klassificerade sin verklighet. Jag diskuterar både immateriella och materiella spår i form av de svenska Kinaresenärernas berättelser och föremål, från såväl Kina som Sverige, i syfte att belysa ämnet. Särskild vikt läggs på västerländs syn på Kina och hur föreställningar om vi och den andre, fantasi och verklighet gestaltades.

KINASVÄRMERIET

Kina hade lockat Europa långt innan 1700-talet. Den huvudsakliga drivkraften till kineseriet kan tillskrivas de jesuitiska missionärernas skrifter. År 1735 publicerades det sammanfattande verket *Description de la Chine* som anses vara höjdpunkten i jesuiternas Kinalitteratur.⁶ Verket fick ett oerhört genomslag i samtidens Europa och formade bilden av Kina under generationer framåt. Det kom att användas av framstående filosofer och författare i upplysningstidens debatter om filosofi, moral, religion och samhälle.

I Sverige växte under 1700-talets andra hälft ett mer allmänt Kina-intresse fram som särskilt kom att manifestera sig i konst och konsthantverk, i synnerhet keramik, textilier och trädgårdsarkitektur men även inom sociala, nationalekonomiska och politiska områden där kinesiskt tankegods medförde flera nya uppslag och reformsträvanden. Detta hade inte varit möjligt så snabbt om inte inflytelsekällorna flyttats närmare och till en viss grad destillerats innan de nådde fram till vårt lands gränser. Detta skedde i Paris genom vad konsthistorikern Osvald Sirén benämner, ”franco-kinesiska idéströmningar”.⁷

I synnerhet Kina hade en särställning i västvärlden i förhållande till andra utomeuropeiska länder men det var först under rokokon som västs föreställningar om Kina blev ett mode. Till en början var kinasvärmeriet uttryck för den västerländska kulturens djupa beundran, istället för som så ofta förakt, inför en annan främmande civilisation. Intresset tog sig uttryck i akademiska avhandlingar,

FIG. 90

both consciously and unconsciously, classified their own reality. In order to elucidate the subject, I discuss material and immaterial traces in China and Sweden alike, in the form of the narratives and objects of Swedish China travellers. Particular weight is given to western beliefs on China and the articulation of an idea of ‘them and us’, and fantasy and reality.

THE PASSION FOR CHINA

China had intrigued Europe long before the eighteenth century. The principal driving force for chinoiserie may be ascribed to the writings of the Jesuit missionaries. The year 1735 saw the publication of the comprehensive work *Description de la Chine* which is seen as the high-water mark of Jesuit China literature.⁶ The book made an enormous impact on contemporary Europe and formed the basis for how China was viewed for generations to come. It came to be used by prominent philosophers and writers in the Enlightenment discourse on philosophy, ethics, religion and society.

In Sweden, the second half of the eighteenth century saw the growth of a more general interest in China that especially manifested itself in the arts and handicraft, in particular ceramics, textiles, and garden architecture, but also within social, national economic, and political areas where Chinese ways of thinking led to new schemes and endeavours for reform. It could not have happened so quickly had not the sources of influence moved so close, and to a very large extent been fully formed, before they reached our nation’s borders. This occurred in Paris through what the art historian Osvald Sirén has termed the ‘Franco-Chinese current of thought’.⁷

China, in particular, held a unique position in the Western world in comparison to other non-European countries, but it was only during the Rococo that Western ideas of China turned into a fashion. Initially this orientation to China was an expression of the high esteem in which China was held in the Western cultural sphere, rather than the contempt that was quite commonplace when dealing with other, unknown civilizations. It found its expression in academic papers, scientific exploratory travels, and, not least, mercantile connections in the form of the Swedish East India Company (1731–1813) importing Chinese goods, which were at

naturvetenskapliga forskningsresor och inte minst merkantila förbindelser i form av Svenska Ostindiska kompaniets (1731–1813) införsel av kinesiska varor som samtidigt innebar en direkt överföring av kulturella kinesiska impulser till Sverige.⁸ Det ostindiska kompaniets betydelse för kineseriets spridning runt om på de svenska herresätena och slotten kan förmödligent inte överskattas. Dessutom kom allt fler Kinarenärer, genom kompaniets handelsresor, att med egena ögon se det land som jesuiterna beskrivit i så beundrande ordalag.

1700-talet var en period fyllt av samhällsförändringar på flera plan. Samtidigt som adeln oförtrutet odlade sin disciplinerade civilisationsordning och förfining och fyllde salongerna med kineserier kom den kinesiska utopin till användning i debatten om lika social jämlighet som flammade upp under frihetstidens sista år. Det framhölls i vårt land att det i Kina inte existerade någon ärflig adel. Borgare, bönder och präster gjorde gemensam sak mot adelns privilegier. Man tyckte exempelvis att de borde sända sina barn till allmänna skolor, privatundervisning i hemmen ansågs ineffektivt. Jämförelser gjordes med det kinesiska systemet av landsomfattande examinationer för blivande mandariner. År 1772 höll Gustav III:s förtrogne vän och rådgivare Carl Fredrik Scheffer ett tal i vetenskapsakademien där Kina framhölls som föredöme. Kina sågs som det upplysta enväldets rike med en oegennyttig kejsare, en älskad fader för sina undersåtar. Och talaren fastslag att Gustav III var lik den kinesiske kejsaren.⁹ Men efterhand som väst kom att möta ett avsevärt motstånd från öst som strikt begränsade västs tillträde till Kina för att hålla imperiet fritt från europeiska influenser, kom tongångarna att ändras. Från och med slutet av 1700-talet ändrades västerlänningarnas inställning till Kina. Kineser och kinesiska företeelser började skildras i föraktfulla termer.¹⁰

KINABILDEN FÖRMEGLAD AV DE SVENSKA KINARENÄRERNA

Enorma mängder kinesiskt gods kom till Europa genom de ostindiska kompaniernas försorg. Dessa handelskontakter var av stor betydelse för kineseriets imitations- och bearbetningsprocesser. Det

the same time a direct transfer of culturally Chinese impulses to Sweden.⁸ The East India Company's importance for the spread of chinoiserie in the Swedish manor houses and castles can probably not be exaggerated. Increasingly, China travellers came along on the company's trade voyages, to see with their own eyes the land that the Jesuits had described in such admiring terms.

The eighteenth century was a time of social change on many levels. As the nobles tirelessly continued cultivating their disciplined version of the social order and refinement, filling the salons with chinoiserie, Chinese ideas of utopia were a useful device in the debates on social equality that flared up during the last few years of freedom. It was claimed in Sweden that China lacked a hereditary nobility. Burghers, peasants, and priests made a common enemy of the privileges of the nobility. It was thought, for example, that they should send their children to public schools, private tuition in the home was judged to be ineffective. Comparisons were made with the Chinese system of nationwide examinations for prospective mandarins. In the year 1772 Gustav III's trusted friend and advisor Carl Fredrik Scheffer held a speech at the Academy of Science, in which he praised China as a model country. China was held to be an enlightened autocracy with an altruistic emperor, a beloved father figure to his subjects. And the speaker determined that Gustav III was like the Chinese emperor.⁹ But in time, as the West encountered a determined resistance from the East, which strictly curtailed Western access to China in order to keep the empire free of European influence, the tone began to change. By the end of the eighteenth century Western attitudes to China were quite different. Chinese people and the affairs of China were increasingly described in a language of contempt.¹⁰

IMAGE OF CHINA AS MEDIATED BY SWEDISH TRAVELLERS IN CHINA

An enormous amount of Chinese goods came to Europe through the agency of the East India trading companies. This trade network was of great importance for the process of imitation and adaptation of work that occurred in chinoiserie. The non-physical ideological ethos brought

immateriella tankegodset som Kinaresenärerna förde med sig hem var inte mindre betydelsefullt. Reseberättelserna ger värdefulla upplysningar om västs syn på öst. Historikern Kenneth Nyberg lyfter fram hur reseskildringarna färgas av en rad faktorer, till exempel yrkesinriktning. Flera var präster eller prästsöner, och av att de ofta läste sina föregångares reseskildringar innan de själva gav sig iväg. Deras förkunskaper byggde dels på jesuiternas idealisrande verk om Kina, dels på de mer kritisit skilt ringarna av besättnings- och handelsmän. De varken förkastade eller godtogs den rådande Kinabilden. I deras egna texter utgick de omedvetet eller medvetet, från sina egna intryck och erfarenheter av mötet med ”det främmande”.¹¹

Skeppsprästen Pehr Osbeck spenderade omkring fyra månader i Kina och vittnar i *Dagbok öfver en ostindisk resa åren 1750, 1751, 1752* om kinesers ovilja mot främlingar, där han konstaterar att det var omöjligt att få besöka en kinesisk trädgård. Varken böner eller pengar hjälpte. Han fick endast glutta genom en grind och skymtade där några Pompelmos-träd (ett slags apelsiner) och lotus.¹² Kinesererna innehåller ofta fantasifulla växtinslag, överdimensionerade blommor och exotiska naturscenerier, vilket kanske har sin grund i att få europeér på 1700-talet verkligen hade besökt en kinesisk trädgård.

Den unge skeppsprästen Jacob Wallenberg, som reste med skeppet Finland till Kanton år 1769, kritiserar kinesernas onaturliga smak för sodomitisk älskog, deras lagar, som inte förpliktigade mannen att besöka sin hustru mer än en gång om året, deras rättighet att kasta ut sina barn, deras kvinnors hastiga ålderdom, som antingen sätter dem ur stånd att avla efter trettionde året eller också skrämmar mannen från dem, detta tillika med krig och uppror, som nästan alltid vankas i någon av deras avlägsna provinser. Och han är starkt kritisk mot polygamin.¹³ Kaptenen Carl Gustav Ekeberg, deltog i samma resa som Wallenberg, och beskriver 1773 kinesernas enkelhet men kritiserar deras benägenhet för spel och överflöd av hustrur.¹⁴ Skepps predikanten och botanikern Olof Torén som reste med skeppet Götha Leijon omnämner förutom egenskaperna hämndgirighet och lömskhet också kinesernas utbredda ”brutala lösaktighet”.¹⁵ Men det fanns svenska Kinaresenärer som hade en motsatt uppfattning. Prästsonen Israel Reinius ägnar i *Journal hållen på resan till Canton i China 1746–1748*, ett helt kapitel om kinesernas

home by the China travellers was no less meaningful. Travellers' tales give us valuable information on Western attitudes to the East. The historian Kenneth Nyberg highlights the way in which descriptive accounts are coloured by a range of factors, for example vocation. Many travellers were pastors, or the sons of pastors, and they often read the travelogues of their predecessors before setting out for themselves. The knowledge they brought along with them was based partly on idealized Jesuit texts on China, and partly on the more critical, contemporary descriptions of sailors and merchants. They neither rejected, nor wholly accepted, the prevailing image of China. In their own writings they began to pursue, either consciously or unconsciously, their own impressions and experiences of meeting 'the unknown'.¹¹

Chaplain Pehr Osbeck spent around four months in China, and reports in *Diary of an East Indian Journey Anno 1750, 1751, 1752* of the Chinese antipathy for foreigners, stating that it was impossible to get in to visit a Chinese garden. Neither prayers nor money helped. He could only peer in through a gate and glimpse some pomelo trees (a citrus fruit) and lotus flowers.¹² Chinoiserie often depicts imaginative plant arrangements, oversized flowers, and exotic natural scenes, which is perhaps a result of so few Europeans ever having visited a Chinese garden in the eighteenth century.

The young chaplain Jacob Wallenberg, who voyaged with the ship Finland to Canton in 1769, criticized the unnatural Chinese taste for sodomy in lovemaking, their laws, under which men were obligated to visit their wives no more than once a year, their right to expel children from the home, the early onset of old age in the women, which either makes them unable to carry children beyond the thirtieth year or else frightens the men away, this along with war and rebellion, which is almost always brewing in some of their far-flung provinces. He is intensely critical of their polygamy.¹³ Captain Carl Gustav Ekeberg, on the same voyage as Wallenberg, describes in 1773 the simplicity of the Chinese, and then criticizes their propensity for gambling and the superabundance of wives.¹⁴ The ship's preacher and botanist Olof Torén, who travelled with the ship Götha Leijon, mentions, along with the qualities of vengefulness and guile, that there is a widespread and 'brutal moral laxity'.¹⁵ However, some Swedish travellers to China were of the opposite opinion. The pastor's son Israel Reinius in *Journal kept on a Voyage to Canton in China 1746–1748*, devotes a whole chapter to the Chinese physical and spiritual character, their dress,

kropps- och sinnesbeskaffenhet, deras klädsel och sedvänjor. Reinius ansåg kineserna vara belevade, eftertänksamma, kvicka, nyktra och skötsamma.¹⁶

På grund av att få svenska män fick möjlighet att stifta närmare bekantskap med kinesiska kvinnor så ägnas kinesiskornas utseende stor uppmärksamhet. Prästsonen Johan Brelin skriver 1758 med inlevelse om de kinesiska kvinnornas utseende. Han beskriver dem som korta till växten och att deras skönhet bestod i det svarta håret, höga pannan, de små ögonen, den lilla näsan, lagom stor mun, blek hy, långa öron samt litet ansikte, små bröst och nässa händer. Dessutom visade de ”alltid en särdeles glad min, och hava behageligt tycke.” Johan Brelin spanade till och med in ”fullkomliga skönheter” i ”fruentimbers-staden” Kanton, där de svartsjuka kineserna, enligt Brelin, gömde sina såväl gifta som ogifta kvinnor.¹⁷ Per Osbeck såg däremot aldrig till några kinesiska kvinnor eftersom de hölls instängda och ”som straff för att de en gång velat förråda sina män” fått sina fötter sammanpressade. De kinesiska kvinnornas stympade fötter är ett återkommande tema, som dels speglar en skillnad i kvinnosyn och dels tydligt definierar ”de andra”.

De svenska lutheranska skeppsprästerna hade inte mycket till övers för andra trosföreställningar. Olof Torén beskriver en manlig buddha som tjock och fet, halvnaken liksom storskrattande, i en ovärdig ”posture” med ena benet under sig och det andra knät i vädret. En kvinnlig buddha beskrivs sitta med benen i kors under sig, med nedslagna ögon och ett ”modest mysande”.¹⁸ Barnen i Kina får lära sig en ”wanvettig och hednisk Gudsdyrkan” enligt Osbeck.¹⁹ Men endast en av dem, bondsonen och skeppsprästen Bengt Svenonius ställer ett överlägset ”vi”, mot ett underlägset ”de”.²⁰

Flera av de som reste med Svenska Ostindiska kompaniet, till exempel skeppsprästen Jacob Wallenberg, tar tydligt avstånd från kolonialismen. Det betyder inte att 1700-talets svenska resenärer helt kan befrias från att ha varit del i den process som ledde till kolonialism av icke-europeiska kulturer. De svenska Kinarenärerna präglas av både positiva och negativa omdömen. De diskuterar aldrig kineser i termer av hudfärg eller ras. De beundrar kinesernas arbetsamhet, köpslagenhet och odlingskunskaper men saknar förståelse för den kinesiska byråkratin, synen på människovärde och den kinesiska religionen, som enhälligt fördöms.²¹

and customs. Reinius thought the Chinese well-mannered, considerate, quick, sober, and conscientious.¹⁶

Owing to the fact that few Swedish men had the opportunity to make any close acquaintance with Chinese women, they pay a lot of attention to their appearance. The pastor's son Johan Brelin writes in 1758 with great feeling of his impression of Chinese women. He describes them as short in stature and says their beauty rests on their black hair, high foreheads, the small eyes, the little nose, well-proportioned mouth, pale skin, long ears and little face, small breasts and dainty hands. Furthermore they show ‘always an exceedingly delighted expression and pleasant fancy.’ Johan Brelin even spied ‘perfect beauties’ in the ‘ladies town’ Canton, where the jealous Chinese, according to Brelin, hid away both their married and unmarried women.¹⁷ Per Osbeck on the other hand never saw any Chinese women because they were kept locked-up ‘as punishment for once desiring to betray their men’ with their feet pressed together. The mutilated feet of the Chinese women is a recurrent theme, partly reflecting the different view of gender and partly giving a clear outline of ‘the other’.

The Swedish Lutheran chaplains had little time for other faiths. Olof Torén describes a male Buddha as large and fat, half-naked and laughing out loud, in an undignified ‘posture’ with one leg beneath him and the other knee up in the air. A female Buddha is described as sitting cross-legged, with lowered eyes and ‘modestly smiling’.¹⁸ The children in China are certainly learning a ‘senseless and heathen worship of God’ according to Osbeck.¹⁹ But only the farmer’s son and naval chaplain Bengt Svenonius proposes the superiority of ‘us’ against the inferiority of ‘them.’²⁰

Many of those who travelled with the Swedish East India Company, such as the chaplain Jacob Wallenberg, do quite clearly distance themselves from colonialism. This does not mean that eighteenth century Swedish travellers can be completely absolved of responsibility for having been part of a process that led to the colonization of non-European cultures. The Swedish China travellers make a range of positive and negative assessments. They never discuss the Chinese in terms of skin colour and race. They admire the Chinese for their industriousness, bargaining skills and knowledge of cultivation, yet they lack an understanding of Chinese bureaucracy, Chinese ideas on the value of a human being, and Chinese religion, which is universally condemned.²¹

De svenska Kinaresenärernas skildringar kännetecknas av förenklingar, generaliseringar och sinsemellan en rad motsägelser. De kan knappast kallas homogena utom i en mycket allmän mening. Många föreställningar delas av resenärerna men det går inte att urskilja några för svenska resenärer gemensamma värderingsmönster. Mötet mellan de svenska resenärerna och Kina är individuellt format utifrån den resandes upplevelser och erfarenheter. Bilden av Kina, förmedlat av Ostindiska kompaniets resenärer utgör ett komplext mönster av missuppfattningar, egna upplevelser, stereotyper och fördömar. Det förekommer trots allt några centrala och återkommande teman. Många beskriver ett byråkratiskt krångel. Att ordet *kineseri* i Sverige kommit att beteckna just petighet och krångel är talande. Exotismen, där kineserna ses som det främmande och annorlunda, innebär ofta ett avståndstagande och en negativ värdering, men inte alltid. 1700-talets resenärer beskriver sällan kineser i rasistiska ordalag utan oftare som ”folk” i en diffus mening där nationalkaraktären betraktades som både medfödd och föränderlig på samma gång, det vill säga inte biologiskt förutbestämd. 1700-talets svenska Kinaresenärer hade en öppen hållning och tvekade inte att uttrycka sin beundran inför Kina när det tycktes befogat. Först under 1800-talet ändrades tongångarna. De negativa inslagen blev allt starkare och schablonerna alltmer framträdande, en trend som kulminerade runt sekelskiftet 1900.²²

Vid en genomläsning av de svenska Kinaresenärernas berättelser framträder en klarsynhet när det gäller europeisk kolonialism och en vilja att överväga möjligheten att de egna referensramarna inte alltid var de överlägsna. Visst finns det exotiserande inslag i reseskildringarna men att lyfta fram olikheter och beskriva det främmande låg i reseskildringens natur under 1700-talet. Det intressanta är inte att öst beskrevs som något annorlunda utan vilka exotiska företeelser som skildrades och hur de beskrevs utifrån rådande normer. Det kulturella avståndet mellan Kinaresenärerna och den värld de besökte och skrev om var påtagligt men främlingskapet innebar inte nödvändigtvis en nedvärdering eller fördömande, förutom när det gällde religionen. Det som skilde väst från öst och ledde till ett ”vi” och ”de” var det faktum att kineserna inte delade den kristna tron.²³ Denna skillnad i trosföreställning har legitimerat en nedvärderande syn på den andre.

The writings of the Swedish China travellers are characterized by simplifications, generalizations, and an ongoing series of contradictions. They can hardly be called homogeneous, except in a very broad sense. Many notions are common to all the travellers, yet no specifically Swedish patterns of evaluation can be discerned among them. These travellers encountered China on an individual basis, according to what they had experienced and seen. The image of China, as mediated by travellers with the East India company, is constructed on the basis of a complex pattern of misunderstandings, personal experiences, stereotypes, and prejudices. There are nonetheless some central and recurrent themes. Many describe a bureaucratic nuisance. That the Swedish word *kineseri* has come to mean pedantry and fuss is indicative of this. Exoticism, in which the Chinese are portrayed as alien and different, many times implies a repudiation and negative judgement, but not always. Eighteenth century travellers rarely describe the Chinese in racist terms, rather just as ‘people’ in a diffuse sense, with national character viewed both as something bestowed at birth and yet also changeable; that is, not biologically determined. Swedish travellers to China in the eighteenth century had open minds and did not hesitate to express their admiration for China whenever this seemed well deserved. These attitudes did not change until the nineteenth century, when negative elements became stronger and the stereotypes more conspicuous, a trend that reached its height at the turn of the century in 1900.²²

On reading through the journals of the Swedish travellers to China there emerges a clear-sightedness in relation to European colonialism and a willingness to consider the possibility that one’s own frame of reference may not necessarily be superior. Of course there are exotifying elements in the travellers’ accounts, but highlighting difference and describing the unfamiliar was in the very nature of eighteenth century travel journals. What is of interest is not that the East was portrayed as different, rather the way in which the exotic phenomena were discussed and described in the context of prevailing norms. The cultural distance between the China travellers and the world they visited and wrote about is obvious, but the alien status did not necessarily lead to disparagement or condemnation, except in the case of religion. That which divided West and East and created an ‘us’ and ‘them’, was the fact the Chinese did not share the Christian faith.²³ This difference in religious belief has legitimated a deprecatory view of the other.

De europeiska fabrikerna gjorde generellt goda imitater, fullgoda kopior, innan de började dekorera porslin i Kakemonostil snarare än att kopiera det. Den brittiske historikern Oliver Impey skrev redan på 1970-talet i *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, att essensen av kineseriet inte var att imitera rakt av, utan att omarbota österländska stilar och tekniker utifrån sina egna västerländska behov.²⁴ Det är en analys som står sig väl idag.

Kineserierna utvecklades under hela den tid de existerade. Kineserierna kan beskrivas som en mottagande kulturs imitation av en annan kulturs konstuttryck och konsthantverk. Denna imitation omarbades för att passa in i den nya kulturens kontext för att slutligen ersättas av något helt nytt som inte längre hade mycket gemensamt med det som den mottagande kulturen först imiterade. Processen bestående av imitation, bearbetning och ersättning har också benämnts *transkulturell diffusion*. Den amerikanske antropologen Alfred L. Kroeber, som myntade begreppet *stimulus diffusion*, definierade processen på följande sätt: den mottagande kulturen tar upp idéer och mönster från en yttre källa men ger dem ett nytt, inhemskt innehåll som driver idéerna i riktningar de annars inte skulle ha tagit.²⁵

Även om imitation var ett betydande inslag i kineseriet stod det för något mer än ren kopiering. Trots att imitation utgör en viktig del av kineseriet behöver det inte betyda att resultatet enbart består av degenererade versioner av östasiatiskt konsthantverk, noterade Honour och Impey. Impey lyfte vidare fram betydelsen av att imitera och menade att processen inte kan ses som en förenkling av kinesiska meningsbärande symboler och motiv till meningslösa dekorér utan är betydligt mer komplex.²⁶

Genom att tänka på kineseriet som transkulturell diffusion får vi ett bra tankeredskap för förståelsen av kineseriet. De ostindiska kompaniernas handelskontakter öppnade upp för en rad processer och förändrade attityder. Det var exempelvis först i samband med Svenska Ostindiska kompaniets import på 1730-talet som porslinserviser i Sverige kom att betraktas som bruksföremål och inte samlarkuriosa att sätta i skåp och på väggar. Nya dryckesvanor från

CHINOISERIE AS TRANSCULTURAL DIFFUSION

The European factories generally made good imitations, satisfactory copies, even before they began to decorate porcelain in the style of kakemono rather than simply copying it. The British historian Oliver Impey wrote already in the 1970s—*Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*—that the essence of chinoiserie was not to be found in mere imitation, but rather in the reinvention of Eastern styles and techniques, in accordance with Western needs.²⁴ It is an analysis that holds up even today.

Chinoiserie evolved throughout the whole period that it existed. Chinoiserie may be described as a recipient culture's imitation of another culture's artistic expression and handicraft. This imitation was reworked to fit into the new cultural context, finally to be replaced by something entirely new that no longer had much in common with the source of what the recipient culture was at first imitating. This process consisting of imitation, reinvention, and replacement has also been termed *transcultural diffusion*. The American anthropologist Alfred L. Kroeber, who coined the notion of *stimulus diffusion*, defined the process in the following way: the recipient culture absorbs ideas and patterns from an outside source, but gives them a new indigenous content, driving the ideas in directions they would not otherwise have taken.²⁵

Even if imitation was a significant element in chinoiserie it represented more than simply copying. In spite of imitation playing an important part in chinoiserie, this does not necessarily mean that its results consist entirely of degenerate versions of East Asian handicrafts, according to Honour and Impey. Impey develops this further to throw light on the meaning of imitation, and argues that the process cannot be seen purely as a simplification of Chinese significative symbols and motifs into meaningless decorative pieces—it is far more complex.²⁶

By viewing chinoiserie as transcultural diffusion we access a useful mental tool for our understanding of it. The trade relations of the East India companies opened up a series of processes and stimulated changing attitudes. For example, it was through the Swedish East India Company's importation in the 1730s that sets of china came to be seen in Sweden as articles of everyday use, as opposed to collectors' curiosities, to be kept in cupboards or displayed on walls. New drinking habits from China

Kina genererade helt nya former på kinesiskt porslin för att européerna skulle känna sig bekväma med att dricka te, kaffe och choklad. Nyskapade föremål i porslin från 1700-talet är sockerskålen, grädd- och mjölkkannan, alla gjorda efter västerländska modeller i silver, som tidigare till sin form och funktion varit okända i Kina. Designen var europeisk men produktionen skedde i Kina.

Att sy på sin brudutstyrsel och brudtäcke ingick i adelsdamernas långa tradition av färdigheter med nål och tråd. Den finländska historikern Johanna Ilmakunnas skriver i sin studie av familjen von Fersens livsstil på 1700-talet, hur viktigt det var för adeln att utåt kommunicera sin makt genom att exponera sitt materiella välstånd på flera plan.²⁷ Att arbeta med textilt konsthantverk, där både material och konstinfluenser hämtats från Kina, var ett extremt synligt uttryck för familjens välstånd och att vederbörande ägde ett kulturellt, socialt och ekonomiskt kapital. Sidenbroderierna kan ses som exempel på transkulturell diffusion, där kinesiska motiv inspirerat och i väst kommit att imiteras och bearbetas. När det Svenska Ostindiska Kompaniet hade etablerat sig i Kina, började omedelbart en direktimport av siden till Sverige. Trots skatter, tullar och tidvis totalt importförbud kom betydande kvantiteter av olika sidenprodukter att importeras till Sverige. Adelns konsumtionsvanor styrde till stor del valet av varor. Utbudet i Kanton var obegränsat. Redan det första skeppet *Friedericus Rex Sueciae* medförde 23 355 sidenstycken i lasten. I Kina köptes, förutom sidentyger, uppsydda och broderade kläder och olika accessoarer; band, gehäng, mössor, strumpor och täcken.²⁸ De hemförläggda sidentygerna värderades högt. När de slits ut, återanvändes de och syddes ofta om till betydelsefulla, rituella plagg, till exempel dopkappor och dopmössor som ärvdes från generation till generation. Helt nya spridningsvägar och former för kinesiska influenser kom att uppstå. Kinesiska sidenbroderier utgjorde en viktig inspirationskälla för utövarna av textilt konsthantverk, som huvudsakligen bestod av kvinnor som aldrig varit i Kina. Textilutövarna kom sedan att utföra kinesiskt influerade arbeten men utifrån en europeisk smak. Flera folkliga 1700-talstextilier som väggbonader, dynor och täcken, har detaljer som troligen blivit till efter intryck av de importerade kinesiska sidentygerna. Blommor hörde till de mest uppskattade kinesiska motiven även om västerlänningarna sällan uppfattade deras ursprungliga symbolinnehåll. Blekingska

generated entirely new designs in Chinese porcelain, this conferring a measure of comfort to Europeans in their drinking of tea, coffee, and chocolate. Newly created pieces from the eighteenth century include the sugar bowl, the cream and milk jug, made in accordance with Western silver models, that had earlier, both in form and function, been unheard of in China. The design was European, but the manufacture took place in China.

The sewing of one's own trousseau and bridal cover was part of a long tradition, and the women of noble families were expected to be accomplished with needle and thread. The Finnish historian Johanna Ilmakunnas, in her study of the von Fersen family's lifestyle in the eighteenth century, refers to the importance for the nobility of communicating their power and flaunting their material wealth on several different levels.²⁷ Working with textile handicrafts, in which both the material and artistic inspiration was derived from China, was an extremely visible expression of the family's wealth and showed that the parties concerned owned a certain cultural, social, and economic capital. The silk embroideries can be seen as an example of transcultural diffusion, in which the Chinese motif has stood as inspiration, to be worked on and imitated in the West. Once the Swedish East India Company had established itself in China, there immediately began a direct importation of silk to Sweden. In spite of taxes, customs duties and, at times, a total prohibition on imports, large quantities of various silk products were imported to Sweden. Mostly, the consumer habits of the nobility determined the choice of goods. The supply in Canton was unlimited, and already the first ship, the *Fredericus Rex Sueciae*, transported 23 355 pieces of silk in its hold. In China, apart from silk cloth, finished and embroidered clothes and a variety of accessories were purchased: bands, sword belts, hats, socks, and blankets.²⁸ The imported silk cloth was highly valued. When it was worn out, it was often recycled and resewn into important ritual garments, such as christening robes and caps that were passed from generation to generation. Wholly new routes and forms for the spreading of Chinese influence was thereby established. Chinese silk embroidery was an important source of inspiration for the practitioners of textile handicrafts, mainly women who had never been to China. The textile workers began to create Chinese-influenced pieces, but from the perspective of European tastes. Many eighteenth century textiles made according to the folk tradition, such as hanging tapestries, cushions and blankets, have details originally inspired by impressions of Chinese silk cloth. Flowers were among the

broderade hängkläden med fritt broderi av blomsterslingor och fåglar samt norska folkdräkter, från till exempel Gudbrandsdalen, med broderade blomsterbärder, uppvisar tydliga likheter med kinesiskt sidenbroderi.²⁹ Motiven har europeiserats men ändå syns paralleller till det östasiatiska asymmetriska formspråket. Också i gamla mönsterböcker och på märkdukar går det att finna kineserier som funnit sin väg in i svenskt kvinnligt konsthantverk. I Röhsska museets samlingar förvaras en märkduk från 1789.³⁰ Den är bland annat sydd med korsstygn och halva korsstygn i silke på yllebotten. En flicka har prydligt broderat ”ANNO 1789” och en rad monogram. Märkduken är ovanlig så till vida att den uppvisar exotiska inslag i form av en liten elefant, en liten leopard och en överdimensionerad larv.

I Röhsska museets samlingar finns sidentäcken av både kinesiskt ursprung och sådana som tillverkats med kinesiska förebilder, vars dekor huvudsakligen hämtats ur den kinesiska floran. Ett kinesiskt sidentäcke av vit sidensatäng med kulört silkebroderi i plattsöm och klyvsöm pryds i mitten av en större lotus, omgiven av växtslingor och trädspioner.³¹ I sidentäckets hörn är påfåglar broderade. Täcket är förvärvat från adjunkt Anders Nilssons samling i Skara. Det kommer troligtvis från någon vind på något av de västgötska herresäten Nilsson besökte under sina insamlingsresor vid tiden kring sekelskiftet 1900. Göteborgs stadsmuseum förvaltar ett liknande täcke i vit sidensatäng med kulört silkebroderi, utan mellanlager av vadd, vilket indikerar att det kan ha använts som sängöverkast, och därmed var ett statusobjekt som gärna visades.³²

I samlingarna finns också ett broderat europeiskt täcke från 1700-talets första hälft som påminner om de kinesiska högkvalitativa silkebroderier som kunde beställas i Kanton.³³ Täcket består av tre delar, broderat i ylle med inslag av silke och metalltråd med plattsöm, schattérsöm, stjälk- och knutsöm. Täcket är översållat med blommor, varav pion, nejlika och blåklint kan urskiljas och djur i form av påfåglar, skalbaggar, fjärilar och små kaniner. Här och var uppträder en människofigur med en allongeperuk på huvudet och ett parasoll i handen, ridande på elefant. Täcket är av halvlinne och broderierna huvudsakligen av ylle. Det kinainspirerande täcket kan knytas till en familj med kopplingar till England och till Emanuel Swedenborg. Släkten har bott på flera olika västsvenska herrgårdar.³⁴ Ett kinesiskt broderat sidentäcke har förmodligen utgjort förlagan

FIG. 91

FIG. 92

FIG. 93

most appreciated of Chinese motifs, although it was true that westerners seldom understood the original symbolic content. Embroidered wall decors from Blekinge with freeform embellishments of flowering branches and birds, as well as Norwegian folk costumes, for example those from Gudbrandsdalen with embroidered floral borders, show clear similarities to Chinese silk embroidery.²⁹ The motifs may have been Europeanized, but there are parallels with the East Asian asymmetrical idiom. Also in old pattern books and samples it is possible to find chinoiserie that has made its way into the handicraft of Swedish women. In the collections of the Röhsska Museum there is one sample from 1789.³⁰ It is sewn partly in a cross stitch and semi-cross stitch, in silk on a wool base. A girl has neatly embroidered ‘ANNO 1789’ and a number of monograms. The sample is unusual in that it exhibits exotic elements in the form of a little elephant, a little leopard, and an oversized caterpillar.

In the collections of the Röhsska Museum there are silk blankets of both Chinese origin and those created from a Chinese stereotype, with decorations largely fetched from the Chinese flora. One is a Chinese silk blanket of white satin with colourful silk embroidery, satin stitch and split stitch in the middle depicting a large lotus flower, surrounded by plant tendrils and peony trees.³¹ Peacocks are embroidered in the corners of the blanket. The blanket was acquired from assistant headmaster Anders Nilsson’s collection in Skara. It probably came from an attic of one of the manor houses of western Sweden that Nilsson visited during his collecting trips in about 1900. The Museum of Gothenburg has a similar blanket of white silk satin with colourful silk embroidery, without the layer of quilt wadding, which indicates it may have been used as a bedspread, and was therefore a high-status object that the owner would have been keen to display.³²

In the collection there is also an embroidered European blanket from the first half of the eighteenth century, which is reminiscent of the Chinese high-quality silk embroidery that could be ordered in Canton.³³ The blanket consists of three parts, embroidery in wool thread with features in silk and metal thread, satin stitch, and chain, stem, and French knot stitch. The blanket is covered in flowers, among them peonies, carnations, and cornflowers, as well as animals in the form of peacocks, beetles, butterflies, and small rabbits. Here and there a human figure crops up with a crown on the head, holding a parasol and riding an elephant. The blanket is half linen and the embroidery is mainly in wool.

för den kvinna som sedan fritt komponerat ett mönster för sitt täcke. Broderistygns olikartade karaktär antyder att flera kvinnor varit involverade i täckets tillkomst. Kanske har kvinnor ur en familj med nära anknytning till det Svenska Ostindiska kompaniet broderat täcket. Det är ett exempel på hur kineserier kommit att påverka kvinnliga praktiker i väst, samtidigt som det visar hur svårt det är att spåra influenserna till en design, stil eller till ett enskilt föremål. Imitation och kopiering var viktiga inslag i kineseriet. Men kineseriet var uttryck för något mer än en stil inspirerad av öst. Kopierandet var nödvändigt för förståelsen för en teknik eller stil men när den förståtts kunde den kombineras med andra inslag och omarbetas till något eget och nytt.

ATT ISCENSÄTTA JAGET

Gränsöverskridande lekar med lånade identiteter var ett populärt nöje för aristokratin under 1700-talet. För adeln handlade det mycket om att föreställa sig hur andra levde, vilket av dem utanför aristokratin kunde uppfattas som förställning. I adelns så kallade galanteri underhöll man varandra.³⁵

En återkommande tes under 1900-talets andra hälft är att kineserierna skapats av väst för att uppfylla västerlänningars begär. Antagandet stöds av att det påfallande ofta är européer och inte kineser, som figurerar i kinesiska kläder och i österländsk kontext, på franska etsningar och gravyrer. Den amerikanska konsthistorikern Misti Justice menar att kineseriet inte enbart kan ses som ett mode eller en samlarvurm utan bör förstås i relation till 1700-talets globalisering och pågående förändringar inom europeisk kulturpolitik mellan upptäcktaranda och kolonialism.³⁶

Till adelns obligatoriska galanteriutstyrsel hörde solfjädern. Skeppet *Fredericus Rex Sueciae* medförde inte mindre än 3 760 solfjädrar till Göteborg för vidare försäljning. Från Kina importrades kompletta solfjädrar med etui eller enbart solfjäderkroppar som sedan påfördes bemålat siden eller papper i Europa. Några av

The Chinese-inspired blanket can be traced to a family in England, and to Emanuel Swedenborg. The family had lived in various West Swedish mansions.³⁴ A Chinese embroidered silk blanket was probably used as a model by a woman, who then freely composed a pattern for her blanket. The variations in the embroidery stitch suggests that several women were involved in the creation of the blanket. It may possibly have been women of the same family, with a close connection to the Swedish East India Company, who embroidered the blanket. It is an example of how chinoiserie affected female practitioners in the West, at the same time illustrating the difficulty of tracing influences to a design, style or specific object. Imitation and copying were important elements in chinoiserie. But chinoiserie was an expression of something more than a style inspired by the East. The copying was necessary in order to grasp a technique or style, but once it had been fully grasped it could be combined with other elements and reworked into something personal and new.

INTRODUCING THE SELF

Crossing boundaries by experimenting with borrowed identities was a popular pastime among the aristocracy in the eighteenth century. For the aristocrats it had a great deal to do with imagining how others lived, a pursuit which, among those who were not part of the aristocracy, might have been viewed as dissembling. Within the so-called gallantry of the nobility, the idea was to entertain one another.³⁵

A recurrent idea throughout the second half of the twentieth century has been that chinoiserie was created in the West in order to fulfil the desires of westerners. The assumption is given weight if one considers that in French etchings and engravings it is predominantly western rather than Chinese figures that are depicted, robed in Chinese dress and in an Eastern context. The American art historian Misti Justice argues that chinoiserie cannot solely be viewed as fashion or an enthusiasm for collecting; rather, it should be seen in relation to eighteenth century globalization and ongoing changes within European cultural politics, between the spirit of exploration and colonialism.³⁶

motiven innehåller en intressant kinesisk-europeisk mix som antyder att kineserierna knappast handlade om att närlägga sig en förståelse av det kinesiska utan mer var ett sätt för väst att definiera sig själv genom att uttrycka sina egna fantasier i en fantasifull österländsk kontext. I Röhsska museets samlingar finns en intressant solfjäder-dekoration märkt: *La Paris Gardiéiteur Rue Aumaire No 51 Gard No 356*.³⁷ Gestalterna på gravyren har omisskännligt europeiska drag och är iklädda något som liknar medeltida gycklardräkter. De androgynia figurerna har avrakade huvuden med utsparade hårsvansar, á la *chinois*. Attributen är hämtade från öst och består av bärstol, pipor och klockor. Motivet kan inte beskyllas för att vara tråkigt men där finns knappast något som kan kallas autentiskt kinesiskt. Den amerikanska konsthistorikern Katie Scott menar att kineserierna var ett användbart psykosocialt redskap för aristokratin att lösa sina problem och forma sin egen självbild.³⁸ Solfjädermotivets maskeradliknande klichéer inrymmer en dubbeltydighet med inbjudan till en lustig lek med identiteter, inramat av exotiska ornament, men det berättar knappast något om Kina.

Ett högklassigt exempel på rokoko i förening med chinoiserie utgörs av en fransk bordspendyl i brännsforgylld och brunpatinerad brons, signerad *Jques Gudin AParis*, det vill säga Jacques Jérôme Gudin.³⁹ Bordspendylen köptes in 1949 på Bukowskis auktion i Stockholm och överlämnades som en gåva till Röhsska museet. Klockans runda urhus inramas av slingrande vegetativa former och flankeras av en man och en kvinna som bär likartade, löst sittande Kinainfluerade kläder. Figurerna ger intryck av att vara européer, utklädda till kineser. Bordspendylen kröns av en ”kines” med det i väst mest seglivade kinesiska attributet, parasollen.

Klass-, köns- eller rasöverskridande karakterer gav möjligheten att spela rollen som någon helt annan. 1700-talets överklass stod för förfining och disciplin medan det kinesiska stundtals fick representera något mer odisciplinerat. ”Kinesen” sågs som en möjlig karaktär bland flera; ”den enkla bondhustrun”, ”herden” eller ”den eldiga zigenerskan”. Kineserierna speglar ofta främmande miljöer men inte alltför annorlunda för 1700-talets aristokrati. Naturen var ett återkommande tema. Promenader i naturen var en ståndsmässig och populär sysselsättning. Adelsfröknar och -herrar strosade gärna omkring, utklädda till herdinnor eller bönder och upplevde naturen.

FIG. 94

FIG. 14

Among the obligatory accoutrements of noble gallantry was the fan. The ship *Fredericus Rex Sueciae* brought no fewer than 3 760 fans to Gothenburg for resale. The importation from China included both complete fans in cases, and the frames of fans to which painted silk or paper could be attached in Europe. Some of the motifs feature an interesting Sino-European mixture that suggests chinoiserie was hardly an attempt to attain a closer appreciation for the Chinese, but much more a way for the West to define itself by exploring its own fantasies in an imaginary Eastern context. In the collection of the Röhsska Museum there is an interesting fan decoration marked: *La Paris Gardiéiteur Rue Aumaire No 51 Gard No 356*.³⁷ The figures on the engraving have unmistakably European features and are dressed in something similar to Medieval jesters' costumes. The androgynous figures have shaved heads and teased-out ponytails, á la *chinois*. The props are fetched from the East and consist of palanquins, pipes, and clocks. The motifs cannot be criticized for being dull, but there is hardly anything that might be described as authentically Chinese. The American art historian Katie Scott argues that chinoiserie was a useful psycho-social tool for the aristocracy to solve its problems and shape its self-image.³⁸ The fan motif, representative of a masquerade-like cliché, embraces an ambiguity with an invitation to an amusing play on identity, all within the framework of an exotic ornament, but it says almost nothing of China.

A high-quality example of Rococo combined with chinoiserie is to be found in a French mantel clock, in burnished gold plate and brown patinated bronze, signed *Jques Gudin AParis*, that is to say Jacques Jérôme Gudin.³⁹ The mantel clock was bought in 1949 at Bukowskis auctioneers in Stockholm and donated as a gift to the Röhsska Museum. The round clock face is framed by sinuously twisting plants and flanked by a man and a woman bearing similar, loose-fitting Chinese-style clothing. The figures give the impression of being Europeans, dressed-up as Chinese. The mantel clock is crowned by a ‘Chinaman’ with that most tenacious of Chinese attributes from a Western perspective: the parasol.

Characters that transcended class, gender, or race, offered an opportunity to play the role of someone wholly different. The upper class in the eighteenth century represented refinement and discipline, while the Chinese would often symbolize something rather less disciplined. The ‘Chinaman’ was viewed as one potential character among others; ‘the simple peasant wife’, ‘shepherd’, or ‘fiery gypsy woman’. Chinoiserie often

Även om det exotiska inslaget lockade, förefaller det som om aristokratin ändå huvudsakligen valde de företeelser från öst som ägde en viss innehörd även för dem och var någorlunda begripliga i deras egen föreställningsvärld. Musicerandet är ett sådant återkommande tema i kineserierna. Musikaliska uppträdanden var ett passande sätt att rikta uppmärksamheten till sig, särskilt för flickor. Det var ett spontant sätt att umgås, flickor kunde till och med tillåtas spela tillsammans med unga män. Det var helt enkelt ett sätt att mötas.⁴⁰

På Kina slott vid Drottningholm i Stockholm finns en serie av tolv målningar, i mindre format, föreställande elegant klädda kinesiska kvinnor som trakterar olika instrument; *sona*, en sorts oboe, *xiao*, flöjt, *pipa*, luta, *di*, tvärflöjt av bambu, *yunluo*, ett sorts slaginstrument, *pengling*, små mässingsklockor, *bo*, cymbaler, *zhazheng*, en sorts cittra, *sanxian*, en sorts gitarr, *bangu* och *paiban*, handtrumma och kastanjetter, *sheng*, munorgel och *erhu*, tvåsträngad fiol. Skeppsmedikanten Gustaf Fredrik Hjortberg deltog 1748–1749 i tre resor till Kanton och tecknade av en rad kinesiska instrument i sin handskrivna reseberättelse. Hjortbergs uppfattning om hur de kinesiska instrumenten lät speglas av följande kommentar: "För en Europeé Klingar denna Musique ej särdeles väl." Gustaf Hjortbergs reseberättelse fanns tillgänglig för hovet i biblioteket på Drottningholm. Flera av de beskrivna instrumenten förekommer på glasmålningarna.⁴¹ Det faktum att den svenska adeln visade intresse för en företeelse som föreföll dem delvis främmande och dessutom klingade falskt i deras öron visar att det kan ha funnits andra bevekelsegrunder för kineseriet.

Förutom de beskrivningar som finns från de kungliga masqueradupptågen under denna tid omnämns en typ av inredningsdetalj, spegelmålningarna, som utgjorde en viktig del i den rekvisita som den rollspelande 1700-talsaristokratin gärna använde sig av i sina lekar.⁴² Målningarna på glas är ett bra exempel på kinesernas förmåga att tillägna sig främmande tekniker. År 1751 blev italienaren Giuseppe Castiglione (1688–1766) hovmålare i Peking och introducerade då kineser för konsten att måla på glas. En europeisk teknik upptogs i öst vilket gav till upphov att en helt ny produkt utformades. Trots att tekniken ursprungligen kom från Europa ledde de kinesiska konstnärernas skicklighet till att miniatyrmålaren Lorentz Sparrgren (1763–1828) år 1788 följde med Ostindiska kompaniet till Kina för att

reflects unknown milieus, but not so different as to be beyond the understanding of eighteenth century aristocracy. Nature was a recurrent theme. Walking in nature was an elegant and popular pursuit. Aristocratic maidens and gentlemen were keen to stroll, dressed-up as shepherdesses or farmers, and to experience nature.

Even though the exotic was an attractive element, it seems that aristocrats still had a general preference for Eastern phenomena that held a certain significance by their own perspectives and in their own conceptual universe. Music-making is one such recurrent theme in chinoiserie. Musical performance was a suitable pastime for drawing attention to oneself, especially for girls. It was a spontaneous way of socializing, girls were even permitted to play accompanied by young men. It was simply a means by which to meet.⁴⁰

In the Chinese Pavilion at Drottningholm Palace in Stockholm, there is a series of twelve small-format paintings depicting elegantly-dressed Chinese women playing various instruments: *sona*, a kind of oboe, *xiao*, flute, *pipa*, lute, *di*, a bamboo transverse flute, *yunluo*, a percussive instrument, *pengling*, small brass bells, *bo*, cymbals, *zhazheng*, a kind of zither, *sanxian*, a type of guitar, *bangu* and *paiban*, handheld drum and castanets, *sheng*, mouth organ, and *erhu*, two-stringed violin. The naval chaplain, Gustaf Fredrik Hjortberg, who made three journeys to Canton between 1748 and 1749, sketched a series of Chinese instruments in his journal. Hjortberg's opinion of the sound of these Chinese instruments can be gleaned in the following comment: 'To a European this Music does not chime particularly well.' Hjortberg's travelogue was made available to the court at Drottningholm. Several of the instruments described are depicted in the glass paintings.⁴¹ The fact that the Swedish nobility took interest in a phenomenon that must have seen in part remote and, further, even chimed ill to their ears, implies that there may have been other motives for the chinoiserie.

In addition to existing descriptions of the frolics of royal masques, another type of interior decor known as mirror painting was mentioned in contemporary accounts, because of its importance as a role-playing prop used by the eighteenth century aristocrats in their games.⁴² Paintings on glass were a good example of the Chinese ability to assimilate foreign techniques. In the year 1751 the Italian Giuseppe Castiglione (1688–1766) was installed as a court painter in Peking, where he introduced to the Chinese the art of painting on glass. A European technique was thereby

lära sig den gamla europeiska konsten att måla på glas. I spegelmålningarna, ofta med kinesiska landskap eller porträtt av både kineser och européer i österländska kläder, kunde betraktaren se sig själv i en exotisk kontext. Skeppsprästen Brelin skriver att spegelmålningarna kallades ”lapp-lapp” och inte sällan var försedda med någon kärlekshistoria, där det ”föreställas på tydligaste sätt deras mångfaldiga och obeskrifveliga älskogs-manierer.”⁴³ Den Göteborgsfödde arkitekten William Chambers (1723–1796) omnämner i *Designs of Chinese Buildings* att han använt glasmålningar utförda av mästaren Siou Sing Saang, föreställande kinesiska klädedräkter, som förlaga till figurscenerna på väggarna i Gula rummet på Kina slott. Vid auktionen i Göteborg hösten 1749 på föremål ur lasten från Götha Leijon, Hoppet och Freden finns antecknat tio stycken målade speglar ”som representera Chinesiska Kläde-Dräkten.” William Chambers var superkargör på skeppet Hoppet och det är därför sannolikt fråga om samma spegelmålningar med olika kinesiska dräkter som han säger sig ha beställt i Kina. Tullreglerna var sådana att han måste ropa in dem vid auktionen hemma i Göteborg. Vid tiden för uppförandet av Kina slott i början av 1760-talet var kinesiska spegelmålningar högsta mode i England. Från de engelska kineseriinteriörerna spred sig modet vidare till Danmark och Sverige, länder där man inte hade en egen glasmåleritradition.⁴⁴

Den väst-östliga fusionen märks tydligast i de spegelmålningar från 1700-talets andra hälft som uppvisar en kinesisk imitation av europeiska herdescener. Motivet består ofta av unga, vackra traditionellt klädda kineser i en mixad kinesisk-europeisk kontext.⁴⁵ Spegelmålningarnas upphängning avslöjar att de sågs som inredningsdetaljer och en möjlig rekvisita för skådespel och inte enbart som konstverk.⁴⁶

Röhsska museet förvaltar en ovalformad polykrom glasmålning från 1700-talets slut. Glasmålningen föreställer en ung flicka i kostbar blå sidendräkt, med elegant håruppsättning och smycken av korall och jade.⁴⁷ Där finns ingen antydan till glättighet eller utklädningsupptåg. Hennes blick möter allvarligt betraktarens. Det är oklart om flickan, som har en kinesisk fläkta i ena handen, är av västerländsk eller österländsk härkomst. Just denna otydlighet är signifikativ för 1700-talets fallenhet för gränsöverskridande lekar och gav spelrum för fantasi och drömmar.

FIG. 95

taken up by the Chinese, which gave rise to a wholly new product. Although the technique originated in Europe, the skill of the Chinese painters led the painter of miniatures, Lorentz Sparrgren (1763–1828), to travel to China in 1788 with the East India Company in order to learn the old European art of painting on glass. In the mirror paintings, which often feature Chinese landscapes or portraits of both Chinese and Europeans in eastern dress, the observer was able to see himself in an exotic context. Brelin, a naval chaplain, writes that the mirror paintings, referred to as ‘lapp-lapp’, often had the theme of some kind of love story, in which one could see ‘portrayed with the utmost clarity the variety and indescribable manner of their lovemaking’.⁴³ The Gothenburg-born architect William Chambers (1723–96) mentions in *Designs of Chinese Buildings* that he has used glass paintings by the master Siou Sing Saang, depicting Chinese dress costumes, as the model for the figurative scenes on the walls of the Yellow Room at the Chinese Pavilion. At the 1749 autumn auction in Gothenburg of objects from the cargos of Götha Leijon, Hoppet, and Freden, the auction notes enter ten items of painted mirrors ‘representative of the Chinese dress costume.’ William Chambers was supercargo on Hoppet, and it therefore seems likely that these paintings of various Chinese costumes are those that he claimed to have ordered in China. Customs rules were such that he had to put them up for auction in Gothenburg. At the time of the construction of the China Pavilion at the beginning of the 1760s, Chinese mirror paintings were the height of fashion in England. From English chinoiserie interiors, the fashion spread to Denmark and Sweden, both of which lacked their own glass painting traditions.⁴⁴

The West-East fusion is most clearly noticeable in the mirror paintings of the second half of the eighteenth century that portray Chinese imitations of European shepherd scenes. The motif is often of young, beautiful, and traditionally dressed Chinese in a mixed Sino-European context.⁴⁵ The hanging of the mirror paintings reveals that they were viewed as items of interior decor and potentially also as theatrical props as opposed to pieces of art.⁴⁶

The Röhsska Museum holds on permanent loan an oval-shaped, polychromatic mirror painting dating from the end of the eighteenth century, the motif of which is a young girl in an exclusive blue satin dress, with elegantly set hair and jewellery of coral and jade.⁴⁷ There is nothing suggestive of gaiety or the tomfoolery of dressing up. Her gaze meets that

Kineserierna i form av dekor på porstinet kan te sig harmlösa för ett ovant öga men avslöjar, vid en mer ingående undersökning, ny information. I Röhsska museets magasin förvaras några delar ur en Meissenservis, daterade till första delen av 1700-talet med motiv à la *chinois*.⁴⁸ Den tillhörande koppen med fat utgör ett intressant exempel på symbiosen mellan öst och väst, eller rokokons förkärlek för identitetsväxlingar. Koppens och fatets utsida pryds av kineserier medan insidan är dekorerad med västerländska motiv. Porstinsfatets schablonartade "kinesiska" gestalter framträder omgivna av gigantiska vegetativa slingor, i guldsilhuett mot brun botten, med toppiga hattar, någon med fågel på huvudet och parasoller. Gestalterna är alla aktivt upptagna med en rad bestyr; djupt bugande, servera te i en exotisk omgivning med kokospalmer. Insidan av fatet är ett "misch-masch" bestående av en fiskande kines i en båt i ett kinesiskt landskap. Medan brämet runt om är dekorerat med ett miniatyrs slott och europeiskt klädda män och kvinnor i en typisk västerländsk trädgård. Koppens utsida är prydd med flera stereotypa kineser i silhuett som bär en annan kines i en gyllene bärstol, omgivna av märkliga fåglar och palmer. På koppens andra sida syns dansade och musicerande exotiska gestalter i silhuett medan koppens insida dekoreras med europeiska slott och trädgårdsscener.

De övriga delarna har enbart västerländskt fantasifulla "kinesiska" motiv i guld mot vit botten, musicerande och fågelfångande kineser i exotisk miljö, parasoller, fanor och palmer. Samtliga delar daterade till omkring 1730, Meissen, Tyskland. Genom att mixa till synes harmlösa komponenter som exotiska kokospalmer, överdimensionerade växter, konstiga fåglar och ansiktslösa gestalter med rasstereotypa inslag av lustiga hattar och parasoller i ett fullständigt verklighetsfrämmande sammanhang, blir de avbildade både förminkade, lätt förlöjligade och något att fascineras av och skratta åt vid nedrickandet.

På ett tyskt krus med 1700-talsmotiv, troligen utfört under 1800-talet, figurerar jonglerande och tekokande "kineser" i stereotyp rasidentifierande stil.⁴⁹ Att kineserierna gav utrymme för europeiska

FIG. 96-97

FIG. 96-97

FIG. 98

of the observer in serious mood. It is unclear if the girl, who has a Chinese fan in one hand, is of Western or Eastern origin. This vagueness is itself significative of an eighteenth century tendency for boundary-transgressive play, which gave free rein to fantasy and dreams.

CHINOISERIE AS A MARKER OF BOUNDARIES

Chinoiserie in the form of decor on porcelain may appear insignificant to the untutored eye, but on more thorough investigation it reveals new information. The storage of the Röhsska Museum includes some pieces of a Meissen china set, dated to the early parts of the eighteenth century with the motif à la *chinois*.⁴⁸ One cup and its saucer from the set present an interesting example of the symbiosis between East and West, or the fondness of Rococo in order to exchange one identity for another. The outside of the cup and saucer is adorned with chinoiserie, whereas the inside is embellished with a Western motif. The stereotypical 'Chinese' figures on the porcelain saucer, surrounded by gigantic coiling plants, are shown in gold silhouette against a brown base, in pointed hats, one with a bird on their head, and parasols. The figures are occupied with a range of activities: bowing deeply, serving tea in an exotic environment with coconut palms. The inside of the saucer is a 'mish-mash' consisting of a Chinese fisherman in a boat in a Chinese landscape. The rim is adorned with a miniature castle and men and women in European attire, in a western garden. On the outside of the cup are several stereotypical Chinese in silhouette, carrying another Chinese on a golden palanquin, surrounded by strange birds and palms. On the other side of the cup are exotic dancing and music-making figures in silhouette, while the inside of the cup is decorated with European castles and garden scenes.

The other parts of the pieces have singularly westernised, fantastical 'Chinese' motifs in gold against a white background, and feature music-making and bird-catching Chinese people in exotic milieus, with parasols, banners and palm trees. All the pieces are dated to around 1730, Meissen, Germany. By juxtaposing apparently innocuous components such as exotic coconut palms, oversized plants, strange birds and faceless figures

fantastiska drömskapelser vittnar även en bevingad tigerdrake på en tallrik i Röhsska museets samlingar om.⁵⁰

Kineserierna har förklarats som en del av en komplex orientalistisk agenda i vilken europeiska länder såg på sig själva som självklara erövrare av öst såväl handelsmässigt, som politiskt och religiöst.⁵¹ Tankengångarna har paralleller till den palestinsk-amerikanske litteraturvetaren Edward Saids påstående att Västerlandet lagt beslag på och uppfunnit Österlandet för att med denna motbild framhäva den egna gruppens likheter och anspråket på världsomfattande och politisk dominans.⁵²

Konsthistorikern Madeleine Jarry som har studerat kinesiska influenser på europeiskt konsthantverk, skriver att 1700-talets kineseri var en kombinerad produkt av kolonial exploatering och exotism. Hon exemplifierar sitt påstående genom en analys av ett fajanskakel från Delft. "The seafaring Dutch, always great explorers, had no difficulty with imagery in which African-like Indians appeared in a Chinese setting. Such a mixture simply satisfied their rather naïve notion of the exotic."⁵³ Justice noterar stereotypa avbildningar av "kineser" i kineserierna och hävdar att förlöjligandet av kineser motiverades av en kolonial, huvudsakligen misslyckad, expansionsagenda. Europa mötte ett avsevärt motstånd från öst som strikt begränsade västs tillträde till Kina. Det ledde enligt Justice även till att kineseriets dragningskraft avtog vid slutet av 1700-talet.

När det gäller de svenska Kinaresenärernas skildringar framkommer inte någon kolonial agenda, vilket kan bero på att Sverige inte var en kolonimakt på samma sätt som till exempel England, Frankrike och Holland. Flera av svenskarna uppvisar en starkt kritisk hållning gentemot andra europeiska nationer, särskilt utpekas engelsmännen som vållande till de långtgående kinesiska restriktionerna. Det är holländarna som genomgående beskrivs som ett ohederligt och girigt folk utan skrupler och som förtrycker olyckliga infödingar. Den svenska Kinaresenären Jacob Wallenberg ger uttryck för en liknande uppfattning när han reflekterar över europeisk kolonialism och skriver om hur "stora talrika folksläkter tråla i Europeiska bojar".⁵⁴

I Röhsska museets samlingar finns en gravyr av P.P. Bacquevilles *Livre d'Ornements propre...* graverad i Paris omkring 1720, föreställande en rasstereotyp bild av "kinesen" jämsides med ekorrar, parasoller och papegojer. "Kinesen" degraderas här till ett dekorelement bland

FIG. 99

with racially stereotyped elements of peculiar hats and parasols in a context entirely removed from reality, the depicted figures are diminished, slightly ridiculous, something to be fascinated by and laugh over, whilst drinking tea.

On a German pitcher with eighteenth century motifs, probably manufactured in the nineteenth century, juggling and tea-making 'Chinese' figures appear in stereotypical, racially identifiable style.⁴⁹ Chinoiserie gave scope for fantastic European dream creations, as exemplified by FIG. 98 a winged tiger dragon on a plate in the Röhsska Museum's collection.⁵⁰

Chinoiserie has often been explained as part of a complex orientalist agenda, in which European countries saw themselves as natural conquerors of the East, not only in terms of trade but also politically and religiously.⁵¹ This way of thinking has parallels in the Palestinian American literary historian Edward Said's theory that the West has taken over and invented the East in order to use this contrasting counterpart to assert its own cohesive identity and a claim to worldwide and political domination.⁵²

The art historian Madeleine Jarry who has studied Chinese influence on European handicrafts, writes that eighteenth century chinoiserie was the combined product of colonial exploitation and exoticism. To illustrate her statement she uses the example of a glazed tile from Delft. 'The seafaring Dutch, always great explorers, had no difficulty with imagery in which African-like Indians appeared in a Chinese setting. Such a mixture simply satisfied their rather naïve notion of the exotic.'⁵³ Justice emphasizes stereotypical depictions of the 'Chinese' in chinoiserie and claims that holding up the Chinese to ridicule was motivated by a colonial, largely unsuccessful, agenda of expansion. Europeans met stiff resistance in the East, which strictly limited western access to China. According to Justice this also meant that the attraction of chinoiserie dwindled at the end of the eighteenth century.

When it comes to the descriptions of the Swedish travellers to China there is no colonial agenda forthcoming, possibly for the reason that Sweden was not in the same way a colonial power, as for example England, France, and Holland were. Many of the Swedes maintain a strongly critical attitude to the other European nations, the English in particular are blamed for provoking the severe Chinese restrictions. The Dutch are consistently described as a dishonest and greedy, a people lacking in scruples and oppressive to the poor natives. The Swedish China

FIG. 100

andra, ett inslag i ett flöde av mer eller mindre betydelselösa österländska symboler. Även de så spridda och populära dekorerna ”död fågel under parasoll” och kineseriets ledmotiv ”sittande kines under parasoll” hör till samma kategori. Det senare föreställande en ensam man iförd hatt vid en damm med en överdimensionerad lotusblomma i blått mot vit bakgrund, härstammar från en etsning av François Boucher (1703–1770): *Autre musicien chinois*. Motivet blev oerhört populärt på svenska kakelugnar, antingen ensamt som dekor i kakelugnens nisch eller som motiv på flera kakel. Dekorelementet ”sittande kines under parasoll” i dess nisch finns att beskåda på Drottning Kristinas jaktslott i Göteborg. Kinesens parasoll kom till och med att få fäste i det svenska dalmåleriet precis som byggnader med karaktär av kineserier ibland förekommer på småländska väggbonader.⁵⁵

KINESERIER SOM STATUSMARKÖRER

Överklassen var av förklarliga skäl de som först kom i kontakt med kineserierna. I kvarter i Göteborg där superkargörer levde under 1700-talet, har arkeologer funnit kinesiska tekannor, koppar, fat och tallrikar. Skärvor av kinesiskt porslin har också hittats i kvarteret Stadsmäklaren, där familjen Chambers bodde från 1723. Att kunna omge sig med kineseri var en tydlig gruppmarkör som både markrade tillhörighet till den egna gruppen och distans till andra. Men även vanliga besättningsmän ombord på skeppen hade möjlighet att som löneförmån medföra varor hem, till exempel porslin och siden. På så vis kom kineseriet att uppvisa oväntade spridningsmönster. Spridningsbilden kan också sättas i samband med modets växlingar. Vid 1700-talets mitt inträffade en stilförändring i Sverige. Rokokons former, vågiga brätten på tallrikarna och hänsiktar på kopparna blev synliga i porslinets former. Allteftersom modet förändrades spred sig det kinesiska porslinet till de lägre klasserna. När porslinet blev omodernt gavs det bort eller såldes, vilket förklrarar arkeologernas fynd av både blåvitt och mer exklusivt polykromt kinesiskt porslin i hantverkarnas avfallsbingar i Göteborg.⁵⁶

traveller Jacob Wallenberg expresses similar opinions when reflecting on European colonialism and writes of how ‘Populous races of people slave in European shackles’.⁵⁴

In the Röhsska Museum collection there is an engraving by P.P. Bacqueville’s *Livre d’Ornements propre...* made in Paris around 1720, depicting a racial stereotype of the ‘Chinaman’ alongside squirrels, parasols, and parrots. The ‘Chinese’ is here degraded into one element of decor among others, a feature in a stream of more or less meaningless Eastern symbols. Even the widespread and popular adornment ‘dead bird under parasol’ and the recurrent theme of chinoiserie ‘seated Chinese under parasol’ is part of this same category. The latter, depicting a lone man in a hat by a pond with an oversized lotus flower in blue against a white background, originates from an etching by François Boucher (1703–70): *Autre musicien chinois*. The motif became extraordinarily popular on Swedish tiled stoves, either as a single feature in the niche of the stove or as a motif on several tiles. The decorative feature ‘seated Chinese under parasol’ in its niche can be viewed at Queen Kristina’s hunting lodge in Gothenburg. The Chinese parasol even caught on in Swedish Dala painting, just as buildings with a character of chinoiserie might feature on wall tapestries in Småland.⁵⁵

CHINOISERIE AS A MARK OF STATUS

The upper classes were for obvious reasons the ones who first came into contact with chinoiserie. In the part of Gothenburg where the supercar- goes lived in the eighteenth century, archaeologists have found Chinese teapots, cups, saucers, and plates. Shards of Chinese porcelain have also been found in the locality of Stadsmäklaren, where the Chambers family lived from 1723. To be able to surround oneself with chinoiserie was a clear social marker indicating not only identification with one’s own group, but also distance to others. But even ordinary crew on board the ship had the opportunity as a benefit of their employment to transport goods home, for example porcelain and silk. In this way chinoiserie was to show unexpected patterns of dispersal. The image of dispersal can be put into context with changing fashion. In the middle of the eighteenth

Av en helt annan karaktär, men del av kineseriet strömningar, och ett uttryck för gränsöverskridande väst-östlig produktutformning, var det kinesiska beställningsporslinet som bland annat utgjordes av vapenporslin. Det var främst män som beställde vapenporslin. Men bland den långa raden av manliga beställare och subskribenter på flera expeditioner under första oktrojen, fanns även grevinnan Christina Piper, friherrinnan Eva Christina Horn, grevinnan Eleonora Wachtmeister, grevinnan Anna Christina Bentzelstierna och president Drakes änka. Ur ett genusperspektiv indikerar det att beställning av vapenporslin kunde vara en angelägenhet för både kvinnor och män. Traditionellt ärvdes dock porslinsserviserna av de gifta sönerna medan döttrarna fick smycken och annat arvegods. Ogifta och barnlösa arvingar blev i regel också utan vapenporslin.

Mellan 1732 och 1806 tillverkades omkring 300 serviser med adelsvapen för Sveriges räkning. I England uppskattas antalet serviser med familjevapen till mer än 1 200 stycken. Inledningsvis dekorerades de efter kinesiska mönster men framöver alltmer efter europeiska standardmönster.⁵⁷ För de som inte hade ett släktvapen fanns pseudo-heraldiska standarddekorationer att ta till. I och med att den kinesiska handeln koncentrerades till Kanton under 1700-talet ökade snabbt de västerländska beställningarna i form av gravyrer, teckningar och skisser riktade till kinesiska hantverkare. Vapenporslin är sällsynt förekommande i Röhsska museets samlingar, eftersom museet inte aktivt samlat sådant. I samlingarna finns emellertid en tallrik, från 1700-talets senare del, som har tillhört den svenska grevliga ätten Gyllenborg.⁵⁸ Tallriken är av vitt porslin med dekor i blått, rött, svart och guld och dess mitt pryds av det Gyllenborgska vapnet. Enligt en skröna feltolkade den kinesiska porslinsmålaren en fuktskada på skissen man sätter från Sverige och fuktskadans utbredda fläck blev i kinesens ögon till moln runt vapnet. Förväningen var stor vid uppackningen i Sverige.⁵⁹ Hur det förhåller sig med historiens verklighetsförankring får betraktaren själv avgöra. Berättelsen lyfter fram det faktum att varken den kejserliga kinesiska regeringen eller några andra kineser visste någonting om Europa fram till omkring 1750 då Hong-handelsmännen besökte Europa. Det fanns under lång tid gott om utrymme för ömsesidiga missförstånd och feltolkningar.

I Röhsska museets samlingar finns ett litet oansenligt porslinsfat av danskt ostindiskt beställningsporslin, tillverkat i Kanton omkring

century a stylistic change occurred in Sweden. The forms of Rococo, swirling edges to plates and in the ears of cups began to be seen in porcelain design. As fashions changed the Chinese porcelain began to spread to the lower classes. When porcelain became unfashionable it was given away or sold, which explains the archaeological finds of both blue and white and the more exclusive polychromatic Chinese porcelain in the refuse of artisan households in Gothenburg.⁵⁶

Of a completely different character, but part of the current of chinoiserie, and an expression of boundary-crossing, West-East product design, was the Chinese porcelain made to order that partly consisted of porcelain with heraldic crests. It was largely men who ordered crested china. But the long line of male purchasers and subscribers, on several expeditions of the first charters, also included the Duchess Christina Piper, Lady Eva Christina Horn, Countess Eleonora Wachtmeister, Countess Anna Christina Bentzelstierna, and President Drake's widow. From a gender perspective this indicates that the order of crested china was important for both men and women. Traditionally the porcelain sets were, however, inherited by married sons, while the daughters received jewellery and other heirlooms. Unmarried and childless heirs generally did not inherit crested china either.

Between 1732 and 1806 around 300 sets of crested china were manufactured for Swedes. In England the number of china sets with heraldic crests are estimated at around 1200. To begin with they were adorned with Chinese designs, but increasingly as time went by there were more standard European patterns.⁵⁷ For those who lacked an heraldic symbol pseudo-heraldic standard patterns were used. With the concentration of Chinese trade to Canton in the eighteenth century, western orders in the form of engravings, drawings, and sketches quickly increased and were aimed at Chinese craftsmen. Crested china is rare in the collections of the Röhsska Museum, since the museum does not actively collect it. In the collection there is, however, a plate from the late eighteenth century, which has belonged to the Earls of the family Gyllenborg.⁵⁸ The plate is of white porcelain with a decor in blue, red, black, and gold, and the centre is adorned with the Gyllenborg heraldic crest. According to rumour, the Chinese porcelain painter misinterpreted a damp patch on the drawing sent from Sweden, and the spread of the stain became, to the Chinese painter's eyes, clouds around the crest. There was a great sense of surprise when the package was opened in Sweden.⁵⁹ As for the truth of the

1760.⁶⁰ Dekoren är utförd i starka emaljfärgar, kanten pryds med tusch och gulddekor. I fatets nedre kant syns ett skepp med dansk flagg, och en påfågel i dess övre kant. Fatets mitt pryds av en heraldisk dekoration: två ovaler med den danska drottningen Juliana Maries porträtt samt ett monogram omgivet av rosa rokokokartuscher, flankerade av Neptun och Venus som håller i en adlig krona. Allt inramas av blommor. Vid ett olyckligt tillfälle har fatet glidit någon ur händerna, fallit i golvet och gått i kras. Men porslinsfatet har varit så betydelsefullt för ägaren att skärvorna tagits om hand och någon har därefter lagat det med ett kopparbleck.

Gustav III fick år 1776 en mycket kostbar gåva av Ostindiska kompaniet, hemförd med skeppet Terra Nova, i form av en service omfattande hela 700 pjäser av ett fyrtiotal olika slag. Idag finns spridda delar av servisen på Gripsholms slott, Nationalmuseum och Röhsska museet. Till de delar av Gripsholmsservisen som bevarats till eftervärlden hör ett snäckformat skålfat med europeisk dekor.⁶¹ Skålfatet är dekorerat med kronor i blått under glasyren medan den stofferade kanten, lagerkransen, kartuschens kronor och namnet GRIPS HOLM är förgyllda. Samtliga delar har europeiska former och är dekorerade med lilla riksvapnet i en rund kartusch som inte är krönt men istället omgivet av en gyllne lagerkrans.

Ostindiska kompaniets handelskontakter påverkade den transkulturella diffusionsprocessen på flera sätt. Genom handeln introducerades former och funktioner, som tidigare varit helt okända i Kina. Motiv och mönster påverkades och utvecklades konstant genom imitation, anpassning och ersättning. Enskilda kineseriers ursprung kan emellertid vara svårspårade. Delvis beroende på att kineseriet stod för något mer än ren imitation. Handelskontakterna med Kina utlöste en egen stil. Européernas syfte var inte att imitera utan mer att omarbeta österländska stilar och tekniker som passade för de egna smakidealen och ändamålen. De kinesiska autentiska föremålen som nådde Europa genom de Ostindiska kompaniernas försorg imiterades och ersattes varefter med liknande föremål, anpassade efter västs behov, eller med helt nya objekt, med få likheter med de autentiska kinesiska objekten. Kineseriet kan ses som en sådan ny skapelse.

Kineserierna kunde vara högkvalitatitivt konsthand verk, de var ofta statusmarkörer, ibland komponenter i en underhållningskultur, ofta gränsöverskridande och för sin tid nyskapande. Men de handlade

FIG. 101

FIG. 102

tale, that is for the observer to decide. The story reveals that neither the Imperial Chinese government, nor any other Chinese, knew anything of Europe until around 1750, when the Hong businessmen visited Europe. For a long time there was plenty of scope for mutual misunderstandings and misinterpretation.

The collection of the Röhsska Museum includes a modest dish of Danish East India made-to-order porcelain, manufactured in Canton around 1760.⁶⁰ The decor is produced in bright enamel colours, the edge adorned in Indian ink and gold detail. In the lower section of the dish is a ship with the Danish flag, while a peacock decorates the upper edge. The centre of the dish features an heraldic crest: two ovals with the Danish Queen Juliana Marie's portrait along with a monogram surrounded by rococo cartouches, flanked by Neptune and Venus holding a noble crown. It is all framed in flowers. On some unfortunate occasion the dish has slid out of someone's hands and smashed on the floor. But the porcelain dish must have meant so much to the owner that the shards were gathered up, and somebody has mended it with copper glue.

In 1776, Gustav III received a very valuable gift from the East India Company, transported back home on Terra Nova, in the form of a set of china with 700 pieces of 40 different kinds. Today the set is on display in various constellations in Gripsholm Castle, Nationalmuseum and the Röhsska Museum. The pieces preserved in the Gripsholm set contain a shell-shaped bowl dish with a European decoration.⁶¹ The bowl dish is adorned with blue crowns under the glaze while the raised edge, the laurel wreath, crowns on the cartouche, and the name GRIPS HOLM are gilded. All the pieces have a European design and are decorated with the smaller national heraldic symbol in a round cartouche which is not crested, but rather encompassed in a golden laurel wreath.

The East India Company's trade connections influenced the trans-cultural process of diffusion in several ways. Through the trade, forms and functions were introduced that had earlier been completely unknown in China. Motifs and patterns were influenced and constantly developed through imitation, adaptation, and replacement. And yet the specific origins of chinoiserie is hard to ascertain. In part this is because chinoiserie was something more than imitation. The trading partnership with China gave rise to new, home-grown styles. The intention of the Europeans was not to imitate, but to rework Eastern styles and techniques to suit their own tastes and needs. The authentic Chinese pieces

egentligen aldrig om det autentiska Kina, förutom möjligen under västs period av upptäckarlust av öst under 1700-talets första årtionden. Framför allt var kineseriet ett redskap i konstruktionen av västs egen roll under 1700-talet, för att förhålla sig själva till andra. Upprättandet och konstruerandet av skillnader mellan människor i fråga om normer, utseende, sociala koder och kulturella praktiker är användbara redskap för den egna gruppens sammanhållning. Konstruktionen innebar inte nödvändigtvis ett fördömande eller exkluderande av de andra, kineserna, så som de uppfattades och gestaltades. Men skapandet av den andre hade en viktig funktion i konstruktionen av västerlandets identitet genom att hålla isär hemma och borta, det osäkra och det trygga, och därigenom upprätthålla gränser och nationella särdrag.

Behovet av sammanhang är större än någonsin och en av museernas viktigaste uppgifter är att göra vår samtid mer begriplig genom att koppla ihop nutid med dåtid. Att befinna sig mellan olika kulturer är en av vår tids stora frågor. Därför är alla historiska erfarenheter värdefulla. I den här artikeln har jag fokuserat på kineseriet, på ytan en harmlös modeströmning men vid en närmare granskning mer komplex än så. En av kineseriets uppgifter var att forma och profilera bilden av västs egen identitet i en tid av globalisering och förändring. Västerlandets konstruktion av Kina styrdes av den föreställning europeerna redan gjort av sig själva. Kanske kan det säga något om oss och den andre och hur vi konstruerar bilden av oss själva idag.

that reached Europe through the agency of the East India companies were imitated and thereafter replaced with similar objects, adapted to the needs of the West, or wholly new objects, with few similarities with the authentic Chinese objects. The chinoiserie style can be viewed as a part of this new creative output.

Chinoiserie was often high-quality handicraft, it was frequently an indicator of status, sometimes a part of an entertainment culture, often crossing boundaries. In its own time it was innovative. But it was never really concerned with authentic Chinese culture, except perhaps for a phase in the first decades of the eighteenth century, which was marked by the western spirit of discovery of the East. Above all chinoiserie was a tool for the construction of a Western role in the eighteenth century, a way of orienting oneself to others. The establishment and construction of differences between people in the question of norms, appearances, social codes, and cultural practices, are useful tools for creating cohesion in one's own group. The construction did not necessarily involve a rejection or exclusion of the other—the Chinese—in the way that they were understood or interpreted. But the creation of ‘the Other’ had an important function in constructing Western identity by imposing a separation between home and away—the uncertain and the safe—by which boundaries and national characteristics could be upheld.

The need for context is greater than ever and one of the most important tasks of the museum is to make the current state of affairs more comprehensible by connecting the past with the present. To find oneself between two cultures is one of the great questions of our age. All historical experiences are therefore valuable. In this article I have focused on chinoiserie, on the surface a harmless current of fashion, but on closer inspection more than that. One of the tasks of the chinoiserie style was to shape and profile the Western identity in a time of globalization and change. The guiding hand of the West in its construction of China was the idea that Europeans already had of themselves. Perhaps this may say something about how we view ourselves and ‘the other’—and how we construct the image of ourselves today.

1. Se till exempel: Kristina Söderpalm, "Svenska Ost-Indiska Compagniet och den kinesiska vägen", *Kina slott*, red. Göran Alm, Byggförlaget/Kultur, Stockholm, 2002, s. 281.
2. Se: Johanne Huitfeldt, *Drommen om Kina. Kineserier fra europeiske slott til norsk folkekunst*, Dreyers Forlag, Oslo 2002, s. 9 och 11.
3. Se: Katie Scott, "Playing Games with Otherness. Watteau's Chinese Cabinet at the Château de la Muette", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXVI* 2003 och Misti Justice, *Searching for the Chine in Francois Boucher's Chinoiserie*, University of Florida, Gainesville 2013.
4. Tore Frängsmyr, *Ostindiska kompaniet. Människorna, äventyret och den ekonomiska drömmen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1976, s. 157–158.
5. Se: Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, J. Murray, London 1961; Oliver Impey, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Oxford University Press, London 1977 och Justice 2013.
6. Kenneth Nyberg, "Jesuiterna, kineseriet och ritstriden", *Signum* nr 5 2003, s. 4. *Description de la Chine* publiceras 1735 av Jean Baptiste Du Halde, redaktör för skriften *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions Etrangères*.
7. Osvald Sirén, *Kina och den kinesiska tanken i Sverige på 1700-talet*, i *Lychnos 1948–1949*, Uppsala 1950, s. 21–22.
8. Hedvig Brorsson, *The Influence of East India Trade on Swedish Culture and Social Thought. Chinoiserie, Utility and Theory*, Working paper 28 July 1992, Center for Pacific Asia Studies at Stockholm university 1992, s. 117; Kenneth Nyberg, *Bilder av mittens rike. Kontinuitet och förändring i svenska resenärers Kinaskildringar 1749–1912*, diss. Göteborgs universitet 2001, Historiska Institutionen, Göteborgs universitet, Göteborg 2001, s. 297.
9. Marie-Christine Skuncke, "Tjusarkonung, tyrran, teaterkung", *Svenska Dagbladet* 2006-01-09.
10. Nyberg 2001, s. 298.
11. Nyberg 2001, s. 55, 301 och 307.
12. Sirén 1950, s. 2–3.
13. Jacob Wallenberg, *Min son på galejan* (1781), Bokförlaget Minerva, Stockholm 1991, s. 155–156.
14. Carl Gustav Ekeberg, *Captaine C.G Ekebergs Ostindiska resa, åren 1770 och 1771 beskriven uti bref till Kongl. Sv. Vet. Academiens secreterare, Henr. Fougt, kongl. Boktryckare*, Stockholm 1773.
15. Se: Nyberg 2001, s. 56.
16. Israel Reinius, *Journal hållen på Resan till Canton i China, 1746–1748* (1793), Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1939.
17. Johan Brelin, *Beskrifning öfver En äfventyrlig resa til och ifrån Ost-Indien, södra America och en del af Europa åren 1755, 56 och 57*, Kungl. Akademien, Uppsala (1758) 1973.
18. Se: Sven T. Kjellberg, *Svenska Ostindiska Compagnierna 1731–1813. Kryddor, te, porslin, siden*, Malmö, 1975, s. 239 ff.
19. Sirén 1950, s. 2–3.
20. Se: Marie-Christine Skuncke, "Svenska Kinaresenärer från 1700-tal till 1900-tal", *Historisk tidskrift* nr 124: 4 2004, s. 731 och 736; Bengt Svenonius, *De prærogativis imaginariis literarum chinensium*, diss. Lunds universitet 1748, Lund 1748.
21. Se: Nyberg 2001.
22. Nyberg 2001, s. 298, 304 och 306.
23. Nyberg 2001, s. 300.
24. Impey 1977, s. 101.
25. Se: Alfred L. Krober, *Anthropology. Culture Patterns and Processes*, HBJ, New York 1963, s. 176–178.
26. Impey 1977, s. 101.
27. Johanna Ilmakunnas, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet*, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors och Stockholm 2012, s. 222 ff.
28. Jan Wirgin, *Från Kina till Europa*, Östasiatiska museet, Stockholm 1998, s. 305.
29. Söderpalm 2002, s. 282, Huitfeldt 2002, s. 126 ff.
30. Märdukt, Sverige 1789, RKM 10-1917.

NOTES

1. See for example: Kristina Söderpalm, 'Svenska Ost-Indiska Compagniet och den kinesiska vägen', *Kina slott*, ed. Göran Alm, Byggförlaget/Kultur, Stockholm, 2002, p. 281.
2. See: Johanne Huitfeldt, *Drommen om Kina: Kineserier fra europeiske slott til norsk folkekunst*, Dreyers Forlag, Oslo 2002, p. 9 and 11.
3. See: Katie Scott, 'Playing Games with Otherness: Watteau's Chinese Cabinet at the Château de la Muette', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXVI* 2003 and Misti Justice, *Searching for the Chine in Francois Boucher's Chinoiserie*, University of Florida, Gainesville 2013.
4. Tore Frängsmyr, *Ostindiska kompaniet. Människorna, äventyret och den ekonomiska drömmen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1976, p. 157–8.
5. See: Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, J. Murray, London 1961; Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Oxford University Press, London 1977 and Justice 2013.
6. Kenneth Nyberg, 'Jesuiterna, kineseriet och ritstriden', *Signum* no. 5 2003, p. 4; *Description de la Chine* published 1735 by Jean Baptiste Du Halde, editor of the journal series *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions Etrangères*.
7. Osvald Sirén, *Kina och den kinesiska tanken i Sverige på 1700-talet*, i: *Lychnos 1948–1949*, Uppsala 1950, p. 21–2.
8. Hedvig Brorsson, *The Influence of East India Trade on Swedish Culture and Social Thought: Chinoiserie, Utility and Theory*, Working paper 28 July 1992, Center for Pacific Asia Studies at Stockholm University 1992, p. 117; Kenneth Nyberg, *Bilder av Mittens rike: Kontinuitet och förändring i svenska resenärers Kinaskildringar 1749–1912*, diss. University of Gothenburg 2001, Department of Historical Studies, University of Gothenburg, Gothenburg 2001, p. 297.
9. Marie-Christine Skuncke, 'Tjusarkonung, tyrran, teaterkung', *Svenska Dagbladet* 2006-01-09.
10. Nyberg 2001, p. 298.
11. Nyberg 2001, pp. 55, 301 och 307.
12. Sirén 1950, pp. 2–3.
13. Jacob Wallenberg, *Min son på galejan* (1781), Bokförlaget Minerva, Stockholm 1991, s. 155–156.
14. Carl Gustav Ekeberg, *Captaine C.G Ekebergs Ostindiska resa, åren 1770 och 1771 beskriven uti bref till Kongl. Sv. Vet. Academiens secreterare, Henr. Fougt, kongl. Boktryckare*, Stockholm 1773.
15. See: Nyberg 2001, p. 56.
16. Israel Reinius, *Journal hållen på Resan till Canton i China, 1746–1748*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors (1793) 1939.
17. Johan Brelin, *Beskrifning öfver En äfventyrlig resa til och ifrån Ost-Indien, södra America och en del af Europa åren 1755, 56 och 57*, Kungl. Akademien, Uppsala (1758) 1973.
18. See: Sven T. Kjellberg, *Svenska Ostindiska Compagnierna 1731–1813. Kryddor, te, porslin, siden*, Malmö, 1975, pp. 239 ff.
19. Sirén 1950, pp. 2–3.
20. Se: Marie-Christine Skuncke, 'Svenska Kinaresenärer från 1700-tal till 1900-tal', *Historisk tidskrift* no. 124: 4 2004, p. 731 and 736; Bengt Svenonius, *De prærogativis imaginariis literarum chinensium*, diss. Lunds University 1748, Lund 1748.
21. See: Nyberg 2001.
22. Nyberg 2001, pp. 298, 304 and 306.
23. Nyberg 2001, p. 300.
24. Impey 1977, p. 101.
25. Se: Alfred L. Krober, *Anthropology: Culture Patterns and Processes*, HBJ, New York 1963, pp. 176–8.

31. Silketäcke från Kina, 1700-talet, RKM 977-1906.
 32. Silketäcke från Kina, 1700-talet, GM 18.148.
 33. Silketäcke från Europa, början av 1700-talet, RKM 716-1949.
 34. Marianne Erikson, "Kineserier på siden, linne och bomull", *Drömmen om Kina*, Röhsska museet, Göteborg 1984, s. 26.
 35. Jessica Parland-von Essen, *Behagets betydelse. Döttrarnas edukation i det sena 1700-talets adelskultur*, diss. Helsingfors universitet 2005, Gidlund, Möklinta 2005, s. 82 och 94.
 36. Justice 2013, s. 13.
 37. Solfjäderdekor, RKM 21-1954.
 38. Scott 2003, s. 233.
 39. Bordspendyl i brännförgyld brons, RKM 686-1949.
 40. Parland-von Essen 2005, s. 178.
 41. Wirgin 2002, s. 290-291.
 42. Scott 2003, s. 207.
 43. Brelin 1758.
 44. Wirgin 2002, s. 295, 297.
 45. Se: Wirgin 1998, s. 297.
 46. Jfr: Scott 2003, s. 207.
 47. Glasmålning, RKM 19-1982.
 48. Kopp med fat RKM 34-1924, Skål RKM 15-1928, Sockerskål RKM 18-1928, kaffekanna RKM 17-1928, tekanna RKM 16-1928.
 49. Krus, i 1700-tals stil men troligen från 1800-talet, RKM 14-1928.
 50. Tallrik med motivet "bevingad tigerdrake", RKM 09-1954.
 51. Justice 2013, s. 13.
 52. Edward Said, *Orientalism*, (1978), övers. Hans O. Sjöström, Ordförort, Stockholm, 2000, s. 52.
 53. Madeleine Jarry, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, Vendrome Press, New York 1981, s. 10.
 54. Wallenberg 1991, s. 101.
 55. RKM 475-1912, RKM 109-1914. Se Söderpalm 2002, s. 282 och Nils-Arvid Bringéus, *Sydsvenska bonadsmålningar*, Signum, Lund 1982, s. 46.
 56. Göte Nilsson Schönborg, *Kinesiskt importporssl i Göteborg sett ur ett arkeologiskt perspektiv. Urbaniseringprocesser i Västsvärige*, GOTARC, serie C. Ark. Skrifter no. 39. Göteborgs universitet, Göteborg 2001, s. 70 ff.
 57. Bo Gyllensvärd, "Kompaniporslin för Sverige", *Kina i dröm och verklighet*, Västergötlands Turistråd, Skövde 1985, s. 37.
 58. Tallrik, 1700-talets andra hälft, RKM 77-1924.
 59. Söderpalm 2002; Elsebeth Welander-Berggren, "Vapenservis", *Värt Göteborg. Göteborgs Stads nyhets-tidning* 2006-01-09, http://www.vartgoteborg.se/prod/sk/vargotmu.nsf/1/den_ostindiska_handeln_vapenservis_hämtad 2015-10-15.
 60. Fat av porssl, ca 1760, RKM 93-1965.
 61. Fat av porssl, Gripsholmsservisen, 1776, RKM 94-1965.

-
26. Impey 1977, p. 101.
 27. Johanna Ilmakunnas, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet*, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors och Stockholm, 2012, pp. 222 ff.
 28. Jan Wirgin, *From China to Europe*, Östasiatiska museet, Stockholm 1998, p. 305.
 29. Söderpalm 2002, p. 282; Huitfeldt 2002, p. 126 ff.
 30. Sample cloth, Sverige 1789, RKM 10-1917.
 31. Silk blanket from China, eighteenth century, RKM 977-1906.
 32. Silk blanket from China, eighteenth century, GM 18.148.
 33. Silk blanket from Europe, beginning of eighteenth century, RKM 716-1949.
 34. Marianne Erikson, "Kineserier på siden, linne och bomull", *Drömmen om Kina*, the Röhsska Museum, Gothenburg 1984, p. 26.
 35. Jessica Parland-von Essen, *Behagets betydelse: Döttrarnas edukation i det sena 1700-talets adelskultur*, diss. University of Helsinki 2005, Gidlund, Möklinta 2005, pp. 82 and 94.
 36. Justice 2013, p. 13.
 37. Fan decoration, RKM 21-1954.
 38. Scott 2003, p. 233.
 39. Mantel clock in burnished gold plate and bronze, RKM 686-1949.
 40. Parland-von Essen 2005, p. 178.
 41. Wirgin 2002, pp. 290-1.
 42. Scott 2003, p. 207.
 43. Brelin 1758.
 44. Wirgin 2002, pp. 295 and 297.
 45. See: Wirgin 1998, p. 297.
 46. Cp: Scott 2003, p. 207.
 47. Glass painting, RKM 19-1982.
 48. Cup with saucer RKM 34-1924, Bowl RKM 15-1928, Sugar bowl RKM 18-1928, coffee pot RKM 17-1928, tea pot RKM 16-1928.
 49. Pitcher, eighteenth century style, but probably dating from the nineteenth century, RKM 14-1928.
 50. Plate with motif 'winged tiger dragon', RKM 09-1954.
 51. Justice 2013, p. 13.
 52. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin, London (1978) 1995, p. 52.
 53. Madeleine Jarry, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, Vendrome Press, New York 1981, p. 10.
 54. Wallenberg 1991, p. 101.
 55. RKM 475-1912, RKM 109-1914. See: Söderpalm 2002, p. 282 and Nils-Arvid Bringéus, *Sydsvenska bonadsmålningar*, Signum, Lund 1982, p. 46.
 56. Göte Nilsson Schönborg, *Kinesiskt importporssl i Göteborg sett ur ett arkeologiskt perspektiv. Urbaniseringprocesser i Västsvärige*, GOTARC, serie C. Ark. Skrifter no. 39, University of Gothenburg, Gothenburg 2001, pp. 70 ff.
 57. Bo Gyllensvärd, 'Kompaniporslin för Sverige', *Kina i dröm och verklighet*, Västergötlands Turistråd, Skövde 1985, p. 37.
 58. Plate, late eighteenth century, RKM 77-1924.
 59. Söderpalm 2002; Elsebeth Welander-Berggren, 'Vapenservis', *Värt Göteborg: Göteborgs Stads nyhetstidning* 2006-01-09, http://www.vartgoteborg.se/prod/sk/vargotmu.nsf/1/den_ostindiska_handeln_vapenservis, accessed 2015-10-15.
 60. Porcelain dish, c.1760, RKM 93-1965.
 61. Porcelain dish, Gripsholmsservisen, 1776, RKM 94-1965.

FRÅN IDEALITET TILL ROMANTIK
LANDSKAPSbilder i 1700-TALETS SVERIGE

This view, which is one of the grandest on the river, I should not scruple to call *correctly picturesque*; which is seldom the character of a purely natural scene.¹

– William Gilpin

Saken är avgjord, man kan säga farväl folk på andra sidan om Appeninerna, farväl styrka och helsa, orsak till skönhet och smak, farväl vackra natur, Norden nalkas, välkommen oreda.²

– Carl August Ehrensvärd

Ordet landskap har en tvetydighet som är kännetecknande för ett nytt sätt att förhålla sig till naturen som växte fram under 1700-talet. ”Landskap” betecknar både en bildgenre och ett stycke natur. Den första betydelsen syftar på bilder av naturscenerier. Den andra avser naturen som den framstår när ett estetiseringande betraktelsesätt, hämtat från konsten, anläggs på den.

Med utgångspunkt i ett urval bilder diskuterar jag i denna text synen på naturen och landskapet under 1700-talet och hur detta synsätt förändrades. Hur förhåller sig landskapsbilden till en ny syn på naturen? Vilka nationella eller andra förtecken har den natur som avbildas eller gestaltas?

FROM IDEALISM TO ROMANTICISM
LANDSCAPE PICTURES IN EIGHTEENTH-CENTURY SWEDEN

This view, which is one of the grandest on the river, I should not scruple to call *correctly picturesque*, which is seldom the character of a purely natural scene.¹

– William Gilpin

The matter is concluded: one can bid farewell to folk on the other side of the Alps, farewell to strength and health, source of beauty and taste, farewell to beautiful nature, the countries of the North draw near, welcome disorder.²

– Carl August Ehrensvärd

The ambiguity associated with the word ‘landscape’ is characteristic of a new way of relating to nature which developed during the eighteenth century. ‘Landscape’ refers both to a genre of graphic art and to a slice of nature. The first meaning refers to pictures of nature scenes. The other relates to nature as it appears when an aestheticizing approach towards it, one borrowed from art, is adopted.

Starting with a selection of pictures, I discuss in this text the view of nature and landscape prevalent during the eighteenth century and how this view changed. How does landscape painting connect to a new view of nature? What national or other characteristics are possessed by the nature portrayed or represented?

Genom bildanalyser vill jag visa hur en ny föreställning om naturen kom till uttryck i landskapsgenren och omvänt, hur landskapsbilder påverkade människans sätt att förhålla sig till naturen. Jag diskuterar både inomkonstnärliga och externa förutsättningar för denna förändring. Texten fokuserar på det svenska landskapsmåleriet, men detta är en avgränsning som hålls öppen. Det är knappast meningsfullt att betrakta det svenska landskapsmåleriet som ett ensidigt nationellt fenomen under 1700-talet, då det står i intensiv relation till utvecklingen på kontinenten och i England. Flertalet av de svenska konstnärerna utbildades delvis, och var periodvis verksamma, i utlandet och hämtade avgörande impulser och centrala motivkretsar från Italien, Frankrike och England. Vidare är avgränsningen till måleri inte heller den särskilt meningsfull, då landskapsbilden lika gärna kan ta form av laverade teckningar eller grafik. Gränserna mellan genrer som landskap, porträtt och instrumentella bilder är inte alltid så tydliga i den svenska konsten under perioden. Dessutom står måleriet i nära relation till trädgårdskonsten och arkitekturen, inte minst i utformningen av den engelska parken, som vi också finner svenska exemplen på.

Jag kommer att diskutera bilder av Louis Belanger, Carl Fredrik von Breda, Augustin och Carl August Ehrensvärd, Carl Johan Fahlcrantz, Carl Gustaf Gillberg, Pehr Hilleström, Johan Philip Korn, Elias Martin och Jean Eric Rehn. Det svenska materialet ställs i relation till utländska konstnärer som Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Piranesi och Johann Wilhelm Tischbein. Som avslutning behandlas tre nutida exempel på konstnärer som förhåller sig till landskapstraditionen från Claude och framåt: Ann Böttcher, Frida Fjellman och Matts Leiderstam.

TEORI OCH METOD

Med ett perspektiv influerat av performativitetsteori, vill jag uppmärksamma en aktiv komponent i landskapsgenren, vad den gör snarare än vad den betyder. Det är alltså inte enbart så att landskapsmåleriet

By analysing pictures I shall show how a new representation of nature found expression in the genre of landscape painting, and vice versa how landscape pictures influenced people's way of relating to nature. I discuss conditions necessary for this change, both those from within art and others external to it. My text focuses on Swedish landscape painting, but not exclusively. It hardly makes sense to regard Swedish landscape painting as a one-sided national phenomenon of the eighteenth century, as it is intensely bound up with its development on the Continent and in England. Most of the Swedish artists were partly trained, and periodically worked, abroad, and drew crucial inspiration and central motifs from Italy, France, and England. Furthermore, the restriction to painting is not particularly significant, either, since landscape portrayal may just as well take the form of wash drawings or graphics. The boundaries between genres such as landscape, portrait and instrumental pictures is not always so clear in Swedish art of the period in question. In addition, painting stands in close relationship to landscape gardening and architecture, particularly in the development of the English park, of which we also find Swedish examples.

I shall discuss pictures by Louis Belanger, Elias Martin, Augustin and Carl August Ehrensvärd, Pehr Hilleström, Jean Eric Rehn, Johan Philip Korn, Carl Gustaf Gillberg, Carl Fredrik von Breda and Carl Johan Fahlcrantz. The Swedish examples are compared to works by foreign artists such as Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Piranesi and Johann Wilhelm Tischbein. In conclusion I deal with three contemporary artists who are connected to the landscape tradition from Claude and onwards: Ann Böttcher, Frida Fjellman, and Matts Leiderstam.

THEORY AND METHOD

Taking a viewpoint influenced by performative theory, I will focus on an active component in the landscape genre: what it does rather than what it means. It is therefore not merely the case that landscape painting reflects a new view of nature that precedes the genre of painting. The reverse also comes into play: landscape painting creates a new form of nature,

speglar en ny syn på naturen som föregår bildgenren. Det omvänta är också i spel: landskapsmåleriet skapar en ny form av natur, av människan ordnad som i den engelska parken, och en ny syn på naturen, där naturen inte enbart ses som en resurs utan också som ett utflyktsmål.

Performativitetsbegreppet har sitt ursprung i en föreläsning av den brittiske språkfilosofen John Langshaw Austin som gavs ut postumt 1962 under titeln *How to Do Things with Words*.³ Austins teori om talakter lyfter fram en tidigare förbisedd aspekt av språket, nämligen att språk kan användas för att utföra handlingar.

Att fokusera på språkets performativa funktion öppnar för nya typer av analyser även på andra områden. Inom konstvetenskapen har performativitetsbegreppet använts för att analysera inte vad konstverk föreställer eller betyder utan vad de gör, hur de skapar mening, vilka effekter de får på betraktare i de sammanhang där de visas, diskuteras och cirkulerar.

Den svenska konstvetaren Margaretha Rossholm Lagerlöf har utvecklat det performativa tolkningsperspektivet i relation till bildkonst.⁴ Hon tar sin utgångspunkt i idén om en implicit betraktare, det vill säga att en relation till en tänkt betraktare finns inskriven i verket, till exempel genom att konstnären leder blickens rörelse i bilden. Här ses verkets mening inte som statisk utan som något som skapas i betraktarens tolkning, där betraktare och verk samspelar och verket genom tolkningen spelar upp eller iscensätts.⁵

För den här textens vidkommande, används performativitetsperspektivet, med inspiration från Austin och Rossholm Lagerlöf, för att uppmärksamma hur landskapsbilder inte bara avbildar naturen utan iscensätter en fiktiv natur, riktar sig till betraktaren och bjuder in denne att genom inlevelse uppleva landskapet. Den andra aspekten handlar om att uppmärksammar hur landskapsbilder påverkade mänskors sätt att förhålla sig till naturen. Den tredje funktionen är att visa hur bilder påverkar andra bilder, där tolkningen av ett landskap i hög grad styrs av tidigare bilder.

arranged by human beings as in the English park, and a new view of nature, where nature is seen not only as a resource but also as a destination.

The performative concept originated in a lecture given by the British linguist John Langshaw Austin, published posthumously in 1962 under the title *How to Do Things with Words*.³ Austin's theory of speech acts takes off from an aspect of speech previously overlooked, namely that language can be used to perform actions.

Focusing on the performative function of language also paves the way for new types of analysis in other areas. Within art history the performative concept has been used to analyse not what art works represent or signify but what they do, how they create meaning, what effects they have on the viewer in the contexts where they are displayed, discussed and circulate.

The Swedish art historian Margaretha Rossholm Lagerlöf has developed the performative approach to interpretation in relation to visual art.⁴ She starts with the idea of an implicit viewer, that is to say, a relation to an imaginary viewer is written into the work, for example, by the artist directing the viewer's eye movement in the picture. From this point of view the meaning of the work is seen not as static but as something that is created through the viewer's interpretation, where viewer and object work together, and through the interpretation the work is enacted or staged.⁵

In the case of the present text, a performative approach is employed, inspired by the work of Austin and Rossholm, to highlight how landscape pictures not only copy nature but produce a fictitious nature, address themselves to the viewer and invite him or her to experience the landscape through empathy. The second aspect is about drawing attention to how landscapes influenced what attitude human beings have taken towards nature. The third is about showing how pictures affect other pictures, where the interpretation of a landscape is governed to a great extent by earlier works.

Ordet landskap betecknade ursprungligen kultiverade landområden. Under 1500-talet uppstod den moderna betydelsen av ordet som en beteckning på naturscenerier i relation till en särskild genre inom måleriet. Landskap fick därmed betydelsen av ett stycke natur att kontemplera eller en framställning av detta naturutsnitt i bild.

Det förekommer landskap i konsten alltsedan antiken men då främst som bakgrund till andra motiv eller som dekorativa väggmålningar. Först under 1500-talet erkändes landskapet som en egen genre med början i Flandern och Italien. Till Italien kom tyska och holländska konstnärer som saknade kontakter med presumtiva beställare för större verk. Istället specialiserade de sig på den privata konstmarknaden där landskapsmotiv efterfrågades.⁶ Landskapsmåleriet växte i popularitet under 1600-talet, framför allt i Holland där konstmarknaden präglades av specialisering i en rad genrer. I Holland finner vi också en föregångare till ett romantiskt landskapsmåleri hos bland andra Jacob van Ruisdael (1628–1682) i målningar som visar omkullvälta träd, forsar och ovädershimlar.

Giorgiones (1477/78–1510) *Pastoral konsert* (cirka 1510, Louvren), som färdigställdes av hans elev Tizian (1477–1576), betraktas som ett av de första idealala landskapen. Under 1600-talet utvecklades det idealala landskapet i Italien och Frankrike, med Claude Lorrain (vanligen förkortat Claude, cirka 1600–1682) och Nicolas Poussin (1594–1665) som de främsta företrädarna. Det idealala landskapet, som ibland benämns pastoralt, arkadiskt eller heroiskt, är ett kultiverat landskap mellan civilisation och vild natur, men också mellan dag och natt, då det ofta är belyst av ett mjukt, stämningskapande kvälls- eller morgonljus. Det kan beskrivas som ett fantasialandskap med förebild från Norditalien, en frodig, böljande natur av ängar och vattendrag. Även om konstnärerna baserade sina landskap på naturstudier, karakteriseras det idealala landskapet av en idealiserad naturframställning. Det idealala landskapet framställer ett idealtillstånd före civilisationen där herdar lever ett bekvämt liv i samklang med naturen. Det kan också innehålla figurscener ur den antika mytologin eller Bibeln med erotiskt eller dramatiskt

LANDSCAPE PAINTING

The word ‘landscape’ originally signified areas of cultivated land. During the sixteenth century the modern meaning of the word arose signifying scenes of nature in relation to a specific genre of painting. ‘Landscape’ thereby took on the meaning of a piece of nature to be contemplated or a representation of this segment of nature in a picture.

Landscapes have been portrayed in art ever since ancient times but primarily as backgrounds to other motifs or as decorative wall paintings. It was not until the sixteenth century that landscape painting was recognized as a genre in itself, beginning in Flanders and Italy. German and Dutch artists, who came to Italy, lacked contact with prospective buyers of major works. Instead, they specialized in the private art market, where there was a demand for landscape subjects.⁶ Landscape painting grew in popularity during the seventeenth century, especially in Holland, where the art market was characterized by specialization in a range of genres. In Holland we also find a precursor to romantic landscape painting in the work of Jacob van Ruisdael (1628–82) among others, in paintings that show fallen trees, waterfalls and stormy skies.

Giorgione’s (1477–1510) *Pastoral Concert* (circa 1510, Louvre), which was completed by his pupil Titian (circa 1488–1576), is regarded as one of the first ideal landscapes. During the seventeenth century the ideal landscape was developed in Italy and France, with Claude Lorrain (by tradition shortened to Claude, circa 1600–82) and Nicolas Poussin (1594–1665) as the leading representatives. The ideal landscape, sometimes called pastoral, Arcadian or heroic, is a cultivated landscape between civilization and wild nature, but also between day and night, when it is often lit by a soft, atmospheric, evening or morning light. It can be described as an imaginary landscape modelled on the luxuriant, rolling countryside of meadows and watercourses found in northern Italy. Even if the artists based their landscapes on studies of nature, the ideal landscape is characterized by an idealized representation of nature. The ideal landscape represents an ideal state preceding civilization, where shepherds live a comfortable life in harmony with nature. It may also contain scenes of figures from ancient mythology or the Bible with erotic or dramatic content. The representation of figures, however, is of lesser significance.

innehåll. Figurframställningen är dock av underordnad betydelse. Ibland förekommer arkitektur i bilderna, inte sällan i form av antika tempel, ruiner eller gravar.⁷

Landskapsmåleriet var fortsatt populärt i Italien men spred sig under 1700-talet till Frankrike och England. Med sina stämningsfulla grynings- eller skymningsbilder påverkade Claude Lorrain inte minst den engelska trädgårdskonsten under 1700-talet med dess siktsperspektiv och skenbart naturliga utformning. Det dramatiska hos Ruisdael och det stämningsfulla hos Claude fördes av de romantiska landskapsmålarna i slutet av århundradet samman till en ny bildtyp där landskapet i sig var huvudaktör. Landskapet framstår som en av de viktigaste genrerna i den romantiska bildkonsten och utvecklades hos konstnärer som Joseph Mallord William Turner (1775–1851), John Constable (1776–1837) och Caspar David Friedrich (1774–1840). I landskapsmåleriet kunde mänskliga känslor av hänförelse, längtan och skräck uttryckas och landskapet kom på detta sätt att spegla människans inre snarare än att avbilda en yttre natur.⁸

Landskapets framväxt som en konstnärlig genre i egen rätt har en rad historiska förutsättningar. En är den fria konstmarknadens etablering, vilken i sin tur är länkad till borgarklassens framväxt i den ökande handelns och den framväxande industrialismens kölvatten. Konsten gick från att vara en beställningsvara, utförd för särskilda platser och rum, till att bli mobil, en tavla eller skulptur som kan ställas ut på olika platser, köpas och säljas och placeras i privata hem. Med borgarklassens framväxt framträdde också en ny kundkrets, en publik som ville se sig själv och sina ideal speglade i konsten. Denna marknad expanderade i Holland under 1600-talet men samma sak skedde i bland annat England och Frankrike under 1700-talet. Genremotiv, stilleben och landskap blev populära. Även i porträttkonsten fick naturen en mer framträdande plats. I porträtt av bland andra engelsmannen Thomas Gainsborough (1727–1788), avbildas godsfamiljer med sina ägor som fond.

Under 1700-talet började adelsmän och i viss mån även borgerskapet att resa i större omfattning än tidigare. Till detta bidrog förbättrade vägar och lättade reserestriktioner. En adelsman förväntades under sin utbildningstid göra en *Grand Tour*, en längre resa som innefattade studier av antikens Italien. I utbildningen ingick att teckna vackra vyer som diskuterades i termer av landskapsmåleri.

Occasionally architecture occurs in the pictures, quite often in the form of ancient temples, ruins, or tombs.⁷

Landscape painting continued to be popular in Italy but during the eighteenth century spread to France and England. With his atmospheric dawn or dusk pictures, Claude Lorrain influenced English landscape gardening during the eighteenth century with its perspectives and seemingly natural appearance. The dramatic in Ruisdael and the atmospheric in Claude were brought together by the romantic landscape painters at the end of the century to produce a new type of picture in which the landscape itself was the principal actor. The landscape is represented as one of the most important genres in romantic painting and was developed in the work of artists such as Joseph Mallord William Turner (1775–1851), John Constable (1776–1837), and Caspar David Friedrich (1774–1840). In landscape painting human feelings of rapture, longing, and fear could be expressed, and in this way the landscape came to reflect the inner man rather than reproduce an external nature.⁸

The development of the landscape as an artistic genre in its own right was dependent on a set of historical preconditions. One was the establishment of the free art market, which in its turn was connected to the growth of the middle-class in the wake of increasing trade and developing industrialism. Art went from being commissioned items, created for particular places and spaces, to being mobile, a picture or sculpture that could be exhibited in different places, be bought and sold and placed in private homes. Along with the growth of the middle-class there also came a new circle of buyers, a public who wanted to see themselves and their ideals reflected in art. This market expanded in Holland during the seventeenth century but the same thing happened in England and France during the eighteenth century. Genre motifs, still lifes, and landscapes became popular. In portrait art, too, nature was given a more prominent place. In portraits by the Englishman Thomas Gainsborough (1727–88), for example, landed families were painted with their estates as background.

During the eighteenth century aristocrats, and also to some extent members of the middle-class, started to travel more widely than before. Contributing to this were improved roads and an easing of travel restrictions. An aristocrat was expected to undertake the Grand Tour as part of his education, a lengthy journey that included studies of classical Italy. The education included the sketching of beautiful views which were discussed in terms of landscape painting. Inspiration was taken from Claude

Inspiration hämtades bland annat från Claude Lorrain. Dessa idéer, som manifesterades i begreppet det pittoreska, kom även till uttryck i trädgårdskonsten. 1600-talets symmetriska, strikt planerade parkanläggningar, där naturen tuktades inom räta vinklar, ersattes av den friare engelska parken, som formgavs som en skenbart vild natur, med böljande grässlätter, lundar och vattendrag. Arkitekten William Kent (cirka 1685–1748) började från 1730-talet och framåt att anlägga landskapsträdgårdar med måleriska effekter. Även i Sverige utformades trädgårdsarkitektur enligt det engelska idealet med Fredrik Magnus Piper (1746–1824) som den ledande introduktören och arkitekten.⁹

I den engelska parken möter betraktaren sekvenser av bilder, skapade med inspiration från landskapsmåleriet. Natur och konst byter plats. Den ordnade naturen blir en bild av konsten istället för tvärtom. Med kännedom om landskapsmåleriet, kunde besökare också känna igen och uppskatta bilder från konsthistorien. För att göra parken än mer spännande, infogades konstgjorda ruiner, gärna av medeltida snitt.

CLAUDE LORRAIN

Eftersom Claude Lorrains landskapsbilder ligger till grund för idéerna om det pittoreska, kan det här vara på sin plats med några ord om denne 1600-talsmålare. Claude Lorrain (Gellée) föddes i Frankrike men var större delen av sitt liv verksam i Italien. Det är också antikens italienska landskap han skildrar i sitt måleri – inte genom naturalistiska avbildningar av naturen utan som idealiseringar fantasilandskap inspirerade av Italien, liksom av myten om arkadiska landskap befolkade av herdar, antika gudar och bibliska gestalter. Gemensamt för dessa scener är det dynamiska bildrum som skapar enhet och lugn. Claude arbetar ofta med en mörkare förgrund som ramar i motivet, en ljusare mellangrund och en bakgrund med ett perspektiv mot fjärran, med berg, kullar eller en havshorisont insvept i dis. Viktiga verkningsmedel är det stämningsskapande ljuset – ofta ett grynings- eller skymningsljus som genererar mörka skuggor

Lorraine among others. Claude's ideas, manifested in the concept of the picturesque, also found expression in landscape gardening. The symmetrical, strictly laid-out parks of the seventeenth century, where nature was confined within right angles, were replaced by the freer English park, which was designed as an apparently wild piece of nature, with rolling grassy plains, groves, and water features. From the 1730s onwards the architect William Kent (circa 1685–1748) began to design landscaped gardens with picturesque effects. In Sweden, too, landscape architecture was being designed in accordance with the English ideal, with Fredrik Magnus Piper (1746–1824) as the leading proponent and architect.⁹

In the English park the viewer comes upon sequences of scenes inspired by landscape painting. Nature and art change places. Ordered nature becomes a picture of the art instead of the other way round. With a knowledge of landscape painting, the visitor can also recognize and appreciate pictures from the history of art. To make the park even more exciting, artificial ruins were inserted, often on the mediaeval pattern.

CLAUDE LORRAIN

Since Claude Lorrain's landscapes provide the basis for the ideas about the picturesque, it may not be out of place to say a few words about this seventeenth-century painter. Claude Lorrain (Gellée) was born in France but spent the major part of his working life in Italy. He also depicts classical Italian landscapes in his paintings—not as naturalistic reproductions of nature but as idealized fantasy landscapes inspired by Italy, Arcadian landscapes populated by shepherds, classical gods, and biblical characters. What these scenes have in common is the dynamic space of the picture, creating unity and calm. Claude often works with a darkish foreground framing the subject, a lighter middle ground, and a background looking into the distance, with mountains, hills, or a sea with its horizon veiled in mist. Important means of creating the effects are the atmospheric light—often a twilight that generates dark shadows and moods—and the carefully inserted figures. The landscapes are idealized in the sense that the artist arranges nature and architecture for aesthetic effects.

och atmosfär – och de varsamt inplacerade figurerna. Landskapen är idealiserade i den meningen att konstnären ordnar natur och arkitektur för olika estetiska effekter.

Även Annibale Carracci (1560–1609) och Nicolas Poussin målade idealala landskap, men hos dem tenderar figurerna att vara mer dominerande.¹⁰ Poussin är också striktare i sitt sätt att komponera och måla bilden, i kontrast till en annan barockmålare, Peter Paul Rubens (1577–1640), som vid sidan av figurmåleri också ägnade sig åt landskap. Medan Poussins kontrollerade måleri influerade nyklassicismen, påverkade Rubens flödigare stil rokokomålare och romantiker. Uppdelningen är inte entydig men gav upphov till en långlivad strid inom den franska konstakademien mellan poussinister och rubenister, även benämnd striden mellan de gamla och de moderna (*Querelle des Anciens et des Modernes*), som handlade om huruvida linjen eller färgen var huvudsaken i måleriet. Man kan skönja inflytande från Poussin i nyklassicismens landskapskonst liksom från Rubens i en del av det romantiska landskapsmåleriet, exempelvis hos John Constable. Under 1700-talet var det dock främst Claude Lorrains landskap som stod i centrum för diskussionen om landskapsmåleriet, inte minst i relation till begreppet det pittoreska.

DET PITTORESKA

Det romantiska landskapet är nära förbundet med idén om det pittoreska – ett centralt begrepp för den engelska parken och landskapsmåleriet i slutet av 1700-talet. Ordet härstammar från italienskans *pittresco*, som betyder ”på målares sätt”. Det pittoreska, på engelska *the picturesque*, som ordagrant betyder ”som i en bild; lämplig att göras till en bild”, betecknar ett nytt sätt att betrakta naturen estetiskt utifrån särskilt tilltalande vinklar. Det handlade om att i naturen finna vyer som påminner om konstens landskapsmålningar, företrädesvis av Claude.

Termen lanserades av den brittiske konstnären, angelikanske prästen, läraren och författaren William Gilpin (1724–1804) i *Observations*

Annibale Carracci (1560–1609) och Nicolas Poussin also painted ideal landscapes, but in their case the figures tend to be more dominant.¹⁰ Poussin is also stricter in the way he composes and paints pictures, in contrast to another baroque painter, Peter Paul Rubens (1577–1640), who alongside figure painting also devoted himself to landscapes. While Poussin's controlled painting influenced neoclassicism, Rubens' more fluid style had an influence on rococo painters and romantics. The distinction is not clear-cut but gave rise to a long-lasting dispute within the French Royal Academy of Painting and Sculpture between Poussinists and Rubenists, also known as the quarrel between the ancients and the moderns (*La querelle des Anciens et des Modernes*), which was about whether the line or colour was the main thing in painting. One can discern an influence from Poussin in neoclassical landscape art as well as from Rubens in some romantic landscape painting, for example, in works by John Constable. During the eighteenth century, however, it was above all Claude Lorrain's landscapes that took central place in the discussion of landscape painting, particularly in relation to the concept of the picturesque.

THE PICTURESQUE

The Romantic landscape is closely bound up with the idea of the picturesque—a central concept for the English park and landscape painting at the end of the eighteenth century. The word comes from the Italian *pittresco*, which literally means ‘like a picture; suitable for being made into a picture’, and signifies a new way of looking at nature aesthetically from particularly pleasing angles. It was a question of finding views in nature reminiscent of landscape paintings in art, especially of Claude's.

The term was first used by the British artist, Anglican priest, and author William Gilpin (1724–1804) in *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1728), a sort of guidebook instructing tourists to explore the nature of the countryside following rules of picturesque beauty.¹¹

Det pittoreska betraktandet var i hög grad en produkt av bildningsresan till Italien och andra platser, *the Grand Tour*. Här lärde sig adelsmän att se på naturen inte som en resurs eller ett hot utan som ett föremål för estetisk kontemplation. Med sin publikation utmanade Gilpin *Grand Tour*-praktiken, då han visade att en estetisk utforskning av den brittiska landsbygden kunde konkurrera med klassiskt orienterade resor på kontinenten. Ett populärt besöksmål var medeltida ruiner, vilket visar att det klassiska arvet började utmanas av andra estetiska ideal.

Resenärerna gjorde skisser med hjälp av så kallade Claudeglas, små, mörka, lätt konvexa speglar, som ramade in motivet och dämpade ljuset, förvandlade det till en landskapsscén av Claude Lorrain. Det fanns även färgade glas som gav den rätta skymningsstämningen. Gilpin såg nämligen Claudes verk som synonyma med det pittoreska.

Observations on the River Wye illustrerades med grafiska bilder baserade på Gilpins skisser, etsade med akvatint av hans brorson William Sawrey Gilpin (1762–1843). På denna bok följe flera publicerade ”observationer”. Både textur och komposition är viktigt i en korrekt pittoresk scen, hävdar Gilpin. Texturen bör vara rå, intrikat, varierad utan raka linjer. Kompositionen ska fungera som en helhet, och innehålla element som en mörk förgrund, en ljusare mellangrund och en mindre detaljerade bakgrund. En låg blickpunkt tenderar att lyfta fram det sublima och är att föredra framför en hög, skriver han. Gilpin menade att naturen tillhandahåller oändlig variation av texturer och färger, men sällan perfekta kompositioner. Konstnären bör därför förbättra kompositionen genom några varsamt inplacerade träd, klippor eller andra detaljer.¹² Konstnären väljer tilltalande vyer men bearbetar det sedda och komponerar motivet till en fungerande helhet.

Att ett konstverk är något annat än ett stycke natur, var en självklarhet i konstteorin alltsedan renässansen. Naturen måste formas så att den motsvarar estetiska ideal. Detta synsätt är grunden för det ideala landskapet liksom för den klassicistiska konstteori som levde vidare långt in på 1700-talet.¹³ Med idén om det pittoreska får det vilda

The picturesque way of looking was to a great extent a product of the educational journey to Italy and other places, the so-called Grand Tour. In undertaking this, aristocratic men learnt to look upon nature not as a resource or a threat but as an object of aesthetic contemplation. With his publication Gilpin challenged the Grand Tour practice, as he showed that an aesthetic exploration of the British countryside could compete with classically oriented journeys on the Continent. One popular destination was a place with mediaeval ruins, which shows that the classical heritage was beginning to be challenged by different aesthetic ideals.

Travellers made sketches with the help of so-called Claude glasses: small, dark, convex mirrors which framed the subject and softened the light, transforming it into a landscape scene by Claude Lorrain. There was also coloured glass that gave the right twilight mood. Gilpin clearly saw Claude's work as being synonymous with the picturesque.

Observations on the River Wye was illustrated with drawings based on Gilpin's sketches, etched using aquatint by his nephew William Sawrey Gilpin (1762–1843). After this book a number of published ‘observations’ followed. Both texture and composition are important in a strictly picturesque scene, Gilpin maintains. The texture should be raw, intricate, varied with no straight lines. The composition should function as a whole and contain elements such as a dark foreground, a lighter middle ground, and a less detailed background. A low focus tends to emphasize the sublime and is to be preferred to a high one, he writes. Gilpin believed that nature provides endless variation in textures and colours but seldom perfect compositions. The artist should therefore improve the composition by means of a few carefully positioned trees, cliffs, or other details.¹² The artist selects pleasing views but works on what he sees and puts the subject together as a functioning whole.

The fact that a work of art is something other than a piece of nature had been seen as self-evident in art theory since the Renaissance. Nature must be fashioned so that it corresponds to aesthetic ideals. This approach is the basis for the ideal landscape, just as it was for the classical art theory that survived long into the eighteenth century.¹³ With the concept of the picturesque, the wild and irregular is given greater prominence, even if a certain amount of composing continued to be seen as necessary for transforming a slice of nature into beautiful art.

For Swedish artists the journey to Italy was an important part of their education. Ancient architecture and sculpture were the focus, but

och oregelbundna större utrymme, även om viss komposition fortsatt ses som nödvändig för att förvandla ett naturutsnitt till skön konst.

För svenska konstnärer ingick resan till Italien som en viktig del i utbildningen. Antikens arkitektur och skulptur stod i fokus, men även landskapet väckte de svenska Italienresenärernas intresse.¹⁴ En skildring av detta naturstudium finner vi i den svenska arkitekten och konstnären Jean Eric Rehns (1717–1793) laverade pennteckning *Man som tecknar i naturen* (1756, Göteborgs konstmuseum). Sittande på en stor stenbumling, tecknar en man av landskapet. En å rinner framför honom i dalsänkan. Förgrunden – som är mörkare enligt det manér som Gilpin senare beskrev men som länge varit i bruk – ramar in motivet med några stenar och grässtrån.

Rehn är mest känd som stilbildande svensk arkitekt och gravör men var även verksam som tecknare och målare. I sin mångsidiga verksamhet arbetade han med mönsterritning för manufaktur, ritningar för konstindustrin, där ibland för Rörstrands porslinsfabrik, och utförde kartonger för tapetvävnad. Han var verksam vid hovet som lärare för kronprins Gustav (senare kung Gustav III) och hans bröder, och senare för kronprins Gustav IV Adolf, och utförde dessutom inredningsarbeten vid flera slott, där ibland Drottningholms slott och Kina slott.

Man som tecknar i naturen har tillkommit under den resa till Italien 1755 som Rehn genomförde tillsammans med Johan Pasch (1706–1769), bekostad av drottning Lovisa Ulrika. Enligt en påskrift är teckningen utförd i Piemonte i nordvästra Italien 1756. Om Rehn i sin verksamhet vid hovet förordade den antikinspirerade gustavianska stilen, och dessförinnan tog intryck av rokokon och Ludvig XVI-stilen, så är denna teckning i sitt enkla tilltal ett utslag av en friare typ av bildskapande i form av studier som tecknades ute i landskapet under resor. Sådana teckningar utfördes även av samtida kollegor som Elias Martin (1739–1818), Carl August Ehrensvärd (1745–1800) och Johan Tobias Sergel (1740–1814). Bilden visar inte bara en pittoresk scen med en figur i ett landskap utan också den praktik som det pittoreska betraktelsesättet innefattade: att studera det omgivande landskapet och förvandla det till bild.

FIG. 104

the landscape also aroused the Swedish travellers' interest.¹⁴ We find a description in the Swedish architect and artist Jean Eric Rehn's (1717–93) tinted line drawing, *Man Drawing out in Nature* (1756, Gothenburg Museum of Art). Sitting on a large boulder, a man is sketching the landscape. A stream flows in front of him down into the valley. The foreground—which is darker according to the style that Gilpin later described but which had long been in use—frames the subject with a number of rocks and blades of grass.

Rehn is best known as a style-creating Swedish architect and engraver but also worked as a draughtsman and painter. In his diverse range of activity he worked as a pattern designer for manufacturers, produced designs for the art industry, including Rörstrand's china factory, and designed cartons for tapestries. He was employed at the court as a teacher to the Crown Prince Gustav (later King Gustav III) and his brothers, and later to the Crown Prince Gustav IV Adolf, and carried out interior decoration work for a number of castles, including Drottningholm Palace and the Chinese Pavilion.

Man Drawing out in Nature was acquired during the journey to Italy that Rehn undertook with Johan Pasch (1706–60) in 1755, financed by Queen Lovisa Ulrika. According to an inscription, the drawing was executed in Piemonte in north-west Italy in 1756. If Rehn in his work at court recommended the classically inspired Gustavian style, and before that was influenced by the rococo and Louis XVI style, this drawing in its simple address is a manifestation of a freer type of picture-making in the form of studies drawn outdoors in the countryside while travelling. Sketches of this kind were also made by contemporary colleagues such as Elias Martin (1739–1818), Carl August Ehrensvärd (1745–1800), and Johan Tobias Sergel (1740–1814). The picture not only shows a picturesque scene with a figure in a landscape but also illustrates the practice embraced by the picturesque way of viewing: the study of the surrounding landscape and its transformation into a picture.

Det pittoreska kan ställas i relation till andra estetiska ideal som diskuterades under 1700-talet, nämligen de om det sköna och det sublima. Det sköna står för harmoni med klassiska förebilder och perfekta proportioner. Det sublima är istället förbundet med det stor-slagna, dunkla och skrämmaende. Liksom det pittoreska, skjuter det sublima fokus från regler och kontroll mot människans instinkter och öppnar för romantikens mer känsloinriktade konst. Det pittoreska föreställdes förbinda kvaliteter i de båda andra begreppen och uttrycker det individuella, rustika, variation och oregelbunden form. Det pittoreska var ett sätt att tygla det vilda i naturen och paketera det i en estetiskt tilltalande form.

Det sköna stod i centrum för konstdiskussionen alltsedan antiken, medan det sublima började diskuteras först under andra halvan av 1700-talet. Båda begreppen härstammar från antiken men hade ursprungligen delvis andra betydelser. För Pythagoras var skönhet förknippad med ideala talförhållanden och det gyllene snittet, en tanke som återkommer under renässansen. Det sublima kan spåras tillbaka till ett traktat av den romerske författaren Longinos, *Peri hypsous* ("Om den sublima stilens"), där det betecknar den höga stilens mest effektiva retoriska figurer i diktkonsten, en intensitet nära extasen, vilken han finner prov på hos Homeros och i Första Moseboken. Traktatet översattes till franska under 1600-talet av Nicolas Boileau 1674 och kom på detta sätt in i en modern estetisk diskussion, där det under 1700-talet kom att definieras i relation till det sköna.¹⁵

Irländaren Edmund Burke (1729–1797), verksam i England, beskriver i *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och det sköna* (1757) det sublima som en känsla som infinner sig i mötet med ett hot upplevt från en säker plats, vilket ger upphov till en form av estetisk njutning som skiljer sig från upplevelsen av det sköna.¹⁶ I den tyske filosofen Immanuel Kants (1724–1804) estetik framträder det sköna och det sublima i relation till det estetiska omnömet, två olika sorters erfarenhet då vi ställs inför vissa naturföremål eller konstverk. Där det sköna är begränsat och harmoniskt

THE SUBLIME

The picturesque can be set alongside other aesthetic ideals that were discussed in the eighteenth century, namely those of the beautiful and the sublime. The beautiful stands for harmony, with classical models and perfect proportions. The sublime, on the other hand, is bound up with the grand, dark, and fearful. Like the picturesque, the sublime shifts the focus from rules and control towards human instincts and opens the door to the more feeling-oriented art of romanticism. The picturesque was seen as combining qualities in the other two concepts and expresses the individual, the rustic, variation, and irregular form. The picturesque was a way of restraining the savage in nature and packaging it in an aesthetically pleasing form.

The beautiful had been the central point of discussion in art ever since classical times, while the sublime did not begin to be discussed until during the second half of the eighteenth century. Both concepts existed in classical antiquity but originally had somewhat different meanings. For Pythagoras beauty was associated with ideal proportions and the golden mean, an idea that returns during the Renaissance. The sublime can be traced back to a treatise by the writer Longinos, *Peri hypsous* ('On the Sublime'), where it designates the most effective rhetorical figures of the high style in the art of writing, an intensity approaching ecstasy, of which he finds evidence in Homer and Genesis. The treatise was translated into French during the seventeenth century by Nicolas Boileau, in 1674, and in this way took its place in modern aesthetic debate, where during the eighteenth century it came to be defined in relation to the beautiful.¹⁵

The Irishman Edmund Burke (1729–97), working in England, defines the sublime in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) as a feeling that arises in encountering a threat experienced in a safe place that brings about a form of aesthetic pleasure different from the experience of the beautiful.¹⁶ In the German philosopher Immanuel Kant's (1724–1804) aesthetics, the beautiful and the sublime appear in relation to aesthetic judgment, two different kinds of experience we have when placed in front of certain natural objects or works of art. Kant maintains that, whereas the beautiful is limited and

är det sublima förbundet med erfarenheten av något gränslöst som utmanar våra sinnesförmågor, hävdar Kant.¹⁷

Snarare än mot det sköna och det pittoreska, är det romantiska landskapet inriktat mot det sublima: det gestaltar en upplevelse av naturens gränslighet och människans bräcklighet. Även om det först i slutet av 1700-talet framträdde romantiska landskap i denna mening, kan man tidigare se tecken på att det sköna förlorade sin privilegierade ställning som kriterium för konsten och utmanades av en mer dynamisk estetik, med plats för känslouttryck förknippade med det pittoreska och nostalgiska. Ruinmotivet spelade en viktig roll i denna förändring. Ytterligare en noterbar förändring är att konsten fylldes av rörelse – en rörelse som inte är beräknad som i Poussins kompositioner utan ter sig mer spontan. Konsten blev mer realistisk. Denna rörelse var i rokokon lätt och förförisk men fylldes mot slutet av 1700-talet av dramatik. Utvecklingen var inte linjär. Mellan rokoko och romantik, och delvis parallell med desamma, fanns nyklassicismens antikideal och krav på sträng ordning och balans. Men även nyklassicismen öppnade emellanåt för en mer realistisk konst, vilket man finner ett exempel på i Jacques-Louis Davids (1748–1825) förvisso starkt arrangerade porträtt av den döende revolutionshjälten Marat i *Marats död* (1793). Att vardagen och verkligheten tränger in i konsten beror på nya estetiska ideal men kan också vara ett resultat av bildens olika funktioner, varav vissa är mer instrumentala till sin karaktär och tjänar politiska, militära eller andra syften knutna till den framväxande vetenskapen, industrin och den statliga administrationen.

INSTRUMENTELLA LANDSKAPSbilder

Under större delen av 1700-talet var landskapsbilden inte självklart ett fritt och autonomt konstverk i vår mening. Den hade funktioner inom till exempel marinen och fortifikationen, och teckning ingick som en del i officersutbildningen. Den tidigare behandlade Jean Eric Rehn var en mångsidig arkitekt, formgivare, gravör och

harmonious, the sublime is associated with the experience of something boundless, which challenges the powers of our senses.¹⁷

Rather than towards the beautiful and picturesque, the romantic landscape is directed towards the sublime: it produces an experience of nature's boundlessness and humanity's fragility. Even if it was only at the end of the eighteenth century that romantic landscapes in this sense emerged, it is possible to see signs earlier of the beautiful losing its privileged position as a criterion for art and is challenged by a more dynamic aesthetic, with space for the expression of feelings associated with the picturesque and nostalgic. The motif of the ruin played an important role in this change. A further notable change is that art was filled with movement—a movement that is not calculated as in Poussin's compositions but appears more spontaneous. Art became more realistic. This movement in the rococo was light and seductive but towards the end of the eighteenth century was filled with drama. The development was not linear. Between rococo and romanticism, and partly parallel to them, there were the classical ideals inherent in neoclassicism and demands for strict order and balance. But sometimes neoclassicism also opened its doors to a more realistic art, of which there is an example in Jacques-Louis David's (1748–1825) portrait of the dying revolutionary hero, Marat, in *The Death of Marat* (1793), an indisputably powerful composition. The fact that both the everyday and reality penetrate art is the result of new aesthetic ideals but can also be a consequence of the various functions of the picture, some of which are more instrumental to its character and serve political, military, or other purposes associated with the increasing developments in science, industry, and public administration.

INSTRUMENTAL LANDSCAPE PICTURES

For a large part of the eighteenth century the landscape picture was not self-evidently a free, autonomous work of art in our sense. It had functions within, for example, the navy and in military engineering, and drawing was included as an element in an officer's training. The previously mentioned Jean Eric Rehn was a versatile architect, designer, engraver

konstnär i det svenska 1700-talet. Den svenska konstvetaren Anna Greta Wahlberg skriver i sin bok om konstnären att det ”kan vara värt att beakta att Rehn fick sin första konstnärliga utbildning vid Fortifikationen, även han kan ha fått lära sig att studera och avbilda svensk natur från försvarssynpunkt” med anspelning på fältmarskalken Augustin Ehrensvärd (1710–1772).¹⁸ Det är ett påpekande som säger något inte bara om Rehns konstnärliga utgångspunkter utan även om tecknandets nära band till den militära utbildningen i mitten av 1700-talet.

Augustin Ehrensvärd har utfört landskapsbilder som är beskrivande till sin karaktär och som visar terräng och militära anläggningar. På kungens uppdrag skapade han Sveaborgs fästning på öarna utanför Helsingfors som Sveriges östliga befästning gentemot Ryssland. Tillsammans med sin elev, Elias Martin, utförde han detaljerade dokumentationer av skeppsvarvet i Sveaborg. Deras bilder av Sveaborg från omkring 1765 är mycket lika varandra.¹⁹ Det är en form av instrumentell bild som tycks motsäga en samtida tendens mot stilistiskt individuella och romantiska framställningar av naturen, som är märkbara i Martins senare bilder. Denna motsägelse kan förklaras av att det rör sig om bilder med olika syfte, målgrupp och funktion även om gränserna mellan dessa olika bildtyper inte alltid är entydiga.

Även hos Pehr Hilleström (1732–1816) – en mångsidig konstnär och den svenska 1700-talskonstens främste vardagsskildrare i genremotiv och stilleben – finner vi en typ av delvis instrumentella bilder som skildrar gruvor och industriänleggningar, vilka han utförde under sin tid som hovmålare under Gustav III.

I Göteborgs konstmuseum finns de tre målningarna *Gustav III:s besök i Falu gruva* (cirka 1788), *Kanongjuteri* (cirka 1790) och *Smedja*. De är detaljerade skildringar av miljöer viktiga för svensk industri men saknar för den skull inte konstnärlig inlevelse. *Gustav III:s besök i Falu gruva* dokumenterar kungens besök i rådsalen den 20 september 1788. I en nyktert beskrivande stil skildras hur kungen skriver under privilegiebrev medan gruvarbetare i förgrunden sköter en pump och en malmtransport. Det varma ljuset faller över personerna som sitter eller står vid de långa borden uppställda utmed rummets väggar.

Kanongjuteri visar en interiör från en masugn i ett svenskt kanongjuteri (styrkebruk). Det smälta tackjärnet, som rinner mot en gjut-

FIG. 105

FIG. 106

FIG. 105

FIG. 106

and artist in eighteenth-century Sweden. The Swedish art historian Anna Greta Wahlberg, in an allusion to Field Marshal Augustin Ehrensvärd (1710–72), writes in her book on the artist that it ‘it may be worth noting that Rehn received his first artistic training in the Royal Engineers; he too may have had the opportunity to study and draw Swedish nature from the point of view of defence’.¹⁸ That is an observation that says something not only about what Rehn’s artistic starting points were but also about the close ties that drawing had to military training in the middle of the eighteenth century.

Augustin Ehrensvärd produced landscape pictures which are descriptive of its character and which depict terrain and military installations. At the King’s request he created the fortress of Sveaborg on the islands off Helsingfors as Sweden’s eastern fortification against Russia. Together with his pupil Elias Martin, he produced detailed documentations of the dockyard in Sveaborg. Their pictures of Sveaborg from around 1765 are very similar to one another.¹⁹ They are a form of instrumental picture that seems to contradict a contemporary tendency towards stylistically individual and romantic representations of the natural world, such as are noticeable in Martin’s later pictures. This contradiction can be explained by the fact that it is a question of pictures having different purposes, target group, and function, even if the boundaries between these different types of picture are not always clear-cut.

Also in the art of Pehr Hilleström (1732–1816) – a versatile artist and the foremost Swedish eighteenth-century painter of everyday genre subjects and still lifes – we find pictures of a partially instrumental type portraying mines and industrial plants, which he produced during his time as court painter under Gustav III.

In Gothenburg Museum of Art there are the three paintings *Gustav III:s Visit to Falu Mine* (circa 1788), *Cannon Foundry* (circa 1790), and *Forge*. They are detailed portrayals of milieus important to Swedish industry but do not lack artistic insight on that account. *Gustav III:s Visit to Falu Mine* documents the King’s visit to the council chamber on 20 September 1788. In a soberly descriptive style the King is signing letters patent while mine workers in the foreground are attending to a pump and an ore conveyor. The warm light falls over people sitting or standing at the long tables placed along the walls of the room.

Cannon Foundry shows the interior of a blast furnace in a Swedish cannon foundry (artillery works). The molten pig-iron, which flows towards

form i mitten, lyser upp det välvda rummet med sitt röda sken. Arbetarna är sysselsatta med att stöpa kanonkulor. Vid två gjutna kanoner i förgrunden står en man i röd rock och inspekterar arbetet. Till vänster har en gjutare satt sig ner för att släcka törsten i hettan.²⁰ Med sin karaktär av stämningsfull reportagebild, ger målningen en levande vittnesskildring av arbetet och miljön.

Även i *Smedja* lyses det dunkla rummet upp av skenet från elden och det glödgade järnet som hämtas från ässjan, där det hettats upp, och bankas mot städet av en vattendriven hammare.

Pehr Hilleström växte upp på Väddö och senare i Stockholm under enkla förhållanden. Fadern var kapten och satt en tid i rysk fångenskap efter Karl XII:s fälttåg. Hilleströms konstnärliga bana inleddes när han blev lärling hos landskaps- och tapetmålaren Johan Philip Korn (1728–1796) samtidigt som han besökte Kungliga Ritarakademien. Där fick han kontakter och erbjöds att gå i lära hos den franske vävaren Jean Louis Duru. Hilleström utförde utsmyckningsuppdrag för det nya kungliga slottet. På slottsämbetets bekostnad skickades han till Paris, där han en tid studerade för den franske rokokomålaren François Boucher (1703–1770), konstnärlig ledare vid gobelängfabriken Les Gobelins.

På Parissalongen såg Hilleström den franske konstnären Jean-Siméon-Baptiste Chardins (1699–1779) genre- och stillevemålere och inspirerades till att inrikta sig mot måleri.²¹ Även om han som hovmålare skildrade kungliga miljöer och festligheter, utmärker sig Hilleström framför allt som en skildrare av vardagsliv i alltförn stillevem och interiörer till industriskildringar. Hans produktion var mångsidig och mycket omfattande – den katalog han själv författade omfattar mer än tusen målningar.²²

Mångsidigheten är betecknande för 1700-talets konstnärsroll. Med en ännu liten konstmarknad krävdes både kontakter och anpassningsförmåga. Det gällde att kunna rikta in sin begåvning mot de områden där efterfrågan fanns, om det så gällde utsmyckningar av de kungliga slotten, manufaktur eller den framväxande privata konstmarknaden.

Fredrik Adolf von Numers (1745–1792), militär, tecknare och målare, född på Lundsholm i Värmland, har i den akvarellerade pennteckningen *Gruvschakt* (1786, Nationalmuseum) skildrat järngruvan vid Nordmark. På en träkonstruktion i förgrunden sköter

FIG. 107

a mould in the centre, lights up the vaulted room with its red glow. The workers are busy casting cannon balls. Beside two cast cannons in the foreground a man in a red coat is standing, inspecting the work. To the left a foundry worker has sat down to slake his thirst in the heat.²⁰ In its character of an atmospheric reportage image, the painting provides living testimony to the work and the environment.

In *Forge* the dark space is also illuminated by the glow from the fire and the red-hot iron being taken from the forge, where it has been heated up, to be beaten on the anvil by a hydraulic hammer.

Pehr Hilleström grew up on Väddö and later in Stockholm in simple circumstances. His father was a captain and spent some time in Russian captivity after the campaign of the Swedish King Charles XII. Hilleström's artistic career started when he became apprenticed to the landscape and wallpaper painter Johan Philip Korn (1728–96) at the same time as he attended Kungliga Ritarakademien (the Royal Design Academy). There he made contacts and was offered an apprenticeship with the French weaver Jean Louis Duru. Hilleström worked on ornamentation assignments for the new royal palace. At the palace's expense he was sent to Paris, where for a time he studied under the French rococo painter François Boucher (1703–70), artistic head at the tapestry factory Les Gobelins.

At the Paris salon Hilleström saw the genre paintings and still-life paintings of Jean-Siméon-Baptiste Chardin (1699–1770) and was inspired to concentrate on painting.²¹ Even if as court painter he depicted royal milieus and festivities, Hilleström distinguishes himself above all as a portrayer of everyday life in everything from still lifes and interiors to industrial scenes. His production was diverse and very comprehensive—the catalogue he drew up himself comprises more than a thousand paintings.²²

The diversity is characteristic of the role of the eighteenth century artist. With an art market still small, both contacts and adaptability were essential. It meant being able to direct one's talent towards those areas where the demand was—if need be, to the production of adornments for the royal palace, manufacture, or the growing private art market.

Fredrik Adolf von Numers (1745–92), soldier, draughtsman, and painter, born in Lundsholm in Värmland, has depicted the iron mine at Nordmark in the watercolour line drawing *Mine Shaft* (1786, Nationalmuseum). On a wooden structure in the foreground, a number of figures are attending to a lift. In the background cliffs rise up round the pit, with rickety wooden constructions and lifts further on into the

några arbetare en hiss. I bakgrunden reser sig klippor runt gruvhålen med vingliga träkonstruktioner och hissar längre in i bilden.²³ Bilden är beskrivande men samtidigt konstnärligt levande. Gruvschaktets bråddjup frammanas av det stående formatet och de små figurerna som anger skalan. De olika schaktavsnitten har grupperats som teaterkulisser inskjutna från sidan, vilket bidrar till djupillusion. Även om detta är en reportagebild, saknas det inte beröringspunkter med det romantiska landskapsmålariet, exempelvis i de svindlande skaleffekterna.

Ett annat exempel är Carl Gustaf Gillbergs (1774–1855) sakliga skildring av en gruva, med några män som diskuterar i förgrunden medan arbetet med att hissa malmen pågår i bakgrunden, med dess djupa schakt, nivåer och tunna stegar. (Den akvarellerade teckningen finns i Göteborgs konstmuseum.)

I Göteborgs konstmuseum finns ett antal teckningar av Gillberg, några av dem akvarellerade, föreställande ryttare, träd, stugor, hundar som angriper ett vildsvin, antika och bibliska motiv samt figurer från etruskiska vaser. Teckningarna är något valhängt utförda; Gillberg är inte någon betydande konstnär. Men en bild sticker ut genom sin dokumentära exakthet och sitt bråddjup: den nämnda bilden av en gruva. Den kan leda tankarna till den schweiziske landskapsmålaren Caspar Wolf (1735–1783), känd för sina målningar av alptoppar, glaciärer, grottor, vattenfall och kanjoner. Wolf tog inträck av Sturm und Drang-rörelsens betoning av känsla och dramatik i valet av de landskap han målade, samtidigt som han förhöll sig närmast vetenskapligt beskrivande i sitt sätt att skildra naturen, med ett starkt intresse för den geologiska vetenskapen. Ibland sätter han in små figurer som anger skalan men som också skapar båvan och svindel inför de mäktiga naturformationerna. Den vetenskapligt beskrivande bilden och det dramatiska romantiska landskapet ingår här i en intressant förening.

Gillberg är en tämligen okänd gestalt i svensk konsthistoria men för den skull inte mindre intressant som exempel på en konstnärsstyp långt ifrån föreställningen om det romantiska geniet. Gillberg var en yrkesmilitär som samtidig studerade konst, skapade uniformsverk och verkade som lärare i teckning.

Gillbergs lärare, fransmannen Louis Belanger (1756–1816), var betydelsefull för landskapsmålariets etablering och utveckling

FIG. 108

picture.²³ The picture is descriptive but at the same time artistically alive. The sheer depth of the shaft is evoked by the vertical format and the small figures that indicate the scale. The various sections of the pit have been grouped like theatre wings inserted from the sides, which contribute to the illusion of depth. Even if this is a reportage picture, it does not lack points of similarity with romantic landscape painting, for instance, in the dizzying scale effects.

Another example is Carl Gustaf Gillberg's (1774–1855) realistic depiction of a mine, with a number of men talking in the foreground while the work of hoisting the ore goes on in the background, showing the deep shaft, levels, and narrow ladders. (This watercoloured drawing is in Gothenburg Museum of Art.)

In Gothenburg Museum of Art there are a number of Gillberg's drawings, some of them watercolours, portraying riders, trees, cottages, dogs attacking a wild boar, classical and biblical subjects, along with figures from Etruscan vases. The drawings are somewhat clumsily executed; Gillberg is not an especially important artist. But one picture stands out thanks to its documentary precision and its precipice: the picture of a mine mentioned above. It may make one think of the Swiss landscape painter Caspar Wolf (1735–83), known for his paintings of Alpine peaks, glaciers, caves, waterfalls, and canyons. In his choice of landscapes, Wolf was influenced by the Sturm und Drang movement and its emphasis on emotion and drama, at the same time as he was almost scientifically descriptive in the way he depicted nature, revealing his strong interest in geology. Sometimes he puts in small figures to show the scale but which also create fear and giddiness in the presence of the powerful formations of the natural world. The scientifically descriptive image and the dramatic romantic landscape come together here in an interesting union.

Gillberg is a relatively unknown figure in the history of Swedish art, though a no less interesting one on that account, as an example of a type of artist far removed from the conception of the romantic genius. Gillberg was a professional soldier who studied art at the same time, depicted military uniforms, and worked as a teacher of drawing.

Gillberg's teacher, the Frenchman Louis Belanger (1756–1816), was significant in the establishment and development of landscape painting in Sweden, including being teacher to Carl Johan Fahlcrantz (1774–1861). Belanger was born in Paris. After working as a landscape painter in

i Sverige; bland annat var han lärare till Carl Johan Dahlcrantz (1774–1861). Belanger föddes i Paris. Efter att ha varit verksam som landskapsmålare i Frankrike, Italien, Schweiz och England, flyttade Belanger till Stockholm 1798. Där gjorde han snabb karriär, valdes in i Konstakademien och utnämndes till förste hovmålare. Belanger målade landskap, ofta med motiv från Savoien och med dramatiska inslag som klippor och vattenfall.

I Göteborgs konstmuseum är Belanger representerad med tuschlaveringen *Landskap med lada* (1803). Det är en skildring av lantliv, med en bondkvinnas och hennes barn, omgivna av getter, får, kor och en hund på planen framför en stor lada med halmtak. I bakgrunden finns ett landskap med lövträd och en stor, krokig ek som reser sig bakom ladan. Konstnären har arbetat med punktbelysning som kan leda tankarna till Rembrandt. Scenen är arrangerad som en stämningsbild, med en mörkare förgrund där en trädstock leder in blicken mot den ljusare mellangrunden. Även om bilden är tillkommen efter år 1800, har den en kvadröjande ton av rokoko. Belanger har också utfört ett flertal teckningar som dokumenterar kanaler och andra anläggningar. I Nationalmuseum finns flera av Belangers dokumentationsbilder som *Trollhättan kanal*, *Ingång till Forsgruvans ruin*, men också bilder från Rom, italienska och romantiska landskap och vedutateckningar.

Ett exempel på en instrumentell landskapsbild är Johan Philip Korns *Sala silvergruva* (Nationalmuseum). Oljemålningens nedre två tredjedelar utgörs av ett tvärsnitt som visar gruvans schakt och gångar. Den övre tredjedelen visar vad som finns ovan gjord och formar sig till ett stämningsfullt landskap, så som vi känner det från Korns övriga produktion inom landskapets genre.

Johan Philip Korn föddes i Uddevalla och inledde sin konstnärsbana som dekorationsmålare. Efter att ha gått i lära hos Johan Sevenbom (1721–1784) övergick han till landskapsmåleri, ofta med förlaga från holländska kopparstick eller målningar av Boucher. Korn växlade mellan målningar i litet format och dekorationsuppdrag. I de pittoreska landskapen, som ofta går i en guldbrun ton och har månen eller eldar som ljuskälla, placerar han i regel in staffage. Här finns en röd tråd från det holländska landskapets mästare, som Aelbert Cuyp, Jan van Goyen, Philip de Koninck och Jacob van Ruisdael, via Boucher och rokokon till det pittoreska och förromantiska

FIG. 109

France, Italy, Switzerland, and England, Belanger moved to Stockholm in 1798. There his career progressed rapidly: he was elected to the Royal Swedish Academy of Arts and appointed principal court painter. Belanger painted landscapes, often with subjects from Savoy, and with dramatic features such as cliffs and waterfalls.

In Gothenburg Museum of Art Belanger is represented by the Indian ink drawing *Landscape with Barn* (1803). It is a portrait of rural life, with a farmer's wife and her children surrounded by goats, sheep, cows, and a dog on the open space in front of a large barn with a thatched roof. In the background there is a landscape with deciduous trees and a large crooked oak rising up behind the barn. The artist has worked with local lighting which can make one think of Rembrandt. The scene is arranged as a mood picture, with a darker foreground in which a tree log guides the eye towards the lighter middle ground. Even if the picture was produced after 1800, it has a lingering tone of rococo. Belanger also created a number of drawings that document canals and other structures. There are many of Belanger's documentary pictures in Nationalmuseum, such as *Trollhättan Canal*, *Entrance to Forsgruvan's Ruin*, but also pictures from Rome, Italian and romantic landscapes, and veduta drawings.

An example of an instrumental landscape picture is Johan Philip Korn's *Sala Silver Mine* (Nationalmuseum). The lower two thirds of the oil painting are made up of a cross-section of the mineshaft and walkways. The upper third shows what is done above and comprises an atmospheric landscape, as we have come to know it from Korn's other works within the landscape genre.

Johan Philip Korn was born in Uddevalla and started his artistic career as a decorative painter. After having been apprenticed to Johan Sevenbom (1721–84), he turned to landscape painting, often taking Dutch copperplate engravings or paintings by Boucher as his models. Korn alternated between small-scale paintings and decorative commissions. In the picturesque landscapes, which often have a golden-brown tone and the moon or fires as light source, he regularly places figures. Here there is a principal thread from the masters of Dutch landscape painting such as Aelbert Cuyp, Jan van Goyen, Philip de Koninck, and Jacob van Ruisdael, via Boucher and the rococo to the picturesque and pre-romantic landscape. *Sala Silver Mine* is both instrumentally descriptive, as per the requirements of the art of the engineer, and artistically free in a tradition from Dutch landscape painting.

FIG. 110

landskapet. *Sala silvergruva* är både instrumentellt beskrivande enligt ingenjörskonstens krav och konstnärligt fri i en tradition från det holländska landskapsmåleriet.

Vad kan man dra för slutsatser av dessa exempel på mer eller mindre instrumentell användning av landskapsbilden? Ett konstverks gränser och status var inte desamma på 1700-talet som idag. Vad vi idag menar med fri konst var då ännu i sin linda. Visserligen utbildades det moderna konstbegreppet under 1700-talet, men det skedde i en lång process och med eftersläpning i Sverige jämfört med England och kontinenten.²⁴ Det var alltså inte självklart att landskapsbilder var konstverk som ställdes ut på salonger och museer, som såldes och som männskor satte upp på väggarna i sina hem.

Den svenska konstvetaren Mikael Ahlund har beskrivit hur en marknad för landskap tog form i Sverige under 1700-talet. Bilder började hängas på väggar i herrgårdshem såväl som stadsvåningar.²⁵ Gravyrer spelade en stor roll i denna spridning av bilder. Långt in på 1700-talet var högreståndshemmen fortfarande relativt bildfattiga miljöer, konstaterar Ahlund. Möjligen fanns några porträtt. Tavelgallerier fanns främst på de kungliga slotten och ett fåtal herrsäten. Genom bland annat Konstakademienas utställningar, ökade tillgängligheten på landskapsmåleri, vilket banade vägen för en marknad för bildtypen, hävdar han.²⁶

Konsten flyttade in i hemmen, men sättet att hänga den skilde sig från vad vi är vana vid. Bilder arrangerades i särskilda rum eller på tavleväggar. Med inspiration från England skapades så kallade *print rooms* med gravyrer klisterade på väggen med målade ramar.²⁷ Man kan här ana ett kvardröjande mönster, eller spårberoende, från dekorationsmåleriet.²⁸ Det var genom dekorationsmåleri utfört direkt på vägg, alternativt på duk eller tapet som klistrades på väggen, som landskapskonsten först tog plats i högreståndshemmen. När en konstmarknad för fristående bilder började växa fram, var det inledningsvis inte givet hur dessa bilder skulle hanteras. De fogades in i en etablerad ordning innan den mer flexibla tavlehängningen tog över.

Under 1700-talet finns tendenser som pekar fram mot det romantiska landskapsmåleriet, men under större delen av århundradet blandades mer stämningsfulla landskapsskildringar med instrumentella beskrivningar. Detta är i sin tur ett tecken på att den instrumentella bilden ännu inte professionaliseras: den tekniska ritningen, den beskrivande

What conclusions can be drawn from these examples of a more or less instrumental use of the landscape picture? The limits and status of a work of art were not the same in the eighteenth century as they are today. What we mean by free art today was then still in its infancy. It is true that this modern concept of art was developed during the eighteenth century, but it was a long drawn-out process and lagged behind in Sweden compared to England and the Continent.²⁴ It was therefore not self-evident that landscape pictures were works of art which could be displayed in salons and museums, which could be sold and which people could hang on walls in their homes.

The Swedish art historian Mikael Ahlund has described how a market for landscapes took shape in Sweden during the eighteenth century. Pictures began to be hung on walls in country houses as well as in town flats.²⁵ Engravings played an important role in this spreading of pictures. Far into the eighteenth century, the walls of middle-class homes were still relatively bare when it came to pictures, according to Ahlund. There were possibly a few portraits. Picture galleries existed principally in the royal palaces and a few stately homes. He maintains that through exhibitions organised by the Royal Academy of Art accessibility to landscape painting increased, which led to a market for this type of picture.²⁶

Art moved into the home, but the way of hanging it was different from what we are accustomed to nowadays. Pictures were arranged in special rooms or on picture walls. Taking inspiration from England, so-called print rooms were created with etchings glued to the wall in frames painted round.²⁷ One may suspect a lingering pattern here, or path dependency, from decorative painting.²⁸ It was through decorative painting done straight on to the wall, or on canvas or wallpaper stuck to the wall, that landscape art first found a place in upper-class homes. When an art market for free-standing pictures started to develop, it was not clear at the beginning how these pictures should be handled. They were fitted in to an established order before the more flexible method of picture hanging took over.

During the eighteenth century there were tendencies that point forwards towards romantic landscape painting, but for most of the century more atmospheric landscape portrayals were mixed with instrumental depictions. This in its turn is a sign that the instrumental picture had still not yet been professionalized: technical drawing, descriptive instruction drawing, the pedagogical cross-section sketch—these were developed

instruktionsritningen, den pedagogiska tvärsnittsskissen utvecklades vidare under 1800-talet. I Carl August Ehrensvärd's anteckningar tycks alla genrer blandas: klimatlära, konsthistoria, militära angelägenheter, arkitektur, jordbruk, snabba skisser, utkast till ritningar, landskapsstudier, antikstudier och rena karikatyrer. Man frestas att använda beteckningen "renässansmänniska", som syftar på renässansens individer med bred bildning men som också speglar en avsaknad av professionalisering av områden som arkitektur, konst och vetenskap till autonoma fält.²⁹

HERRGÅRDSPORTRÄTT

I herrgårdsporträttets genre, väl etablerad i England, utförde konstnärer på beställning landskapsbilder över ett gods och dess ägor, ofta med ägarfamiljen som staffage. Elias Martin utförde sådana målningar under sin tid i England.³⁰ Men landskapsbilden kunde också fungera som en bakgrund för porträtt, som i Martins laverade och akvarellerade penselteckning *Studie till porträttet av bruksägaren Samuel af Ugglas med familj* (1795). Det är en typ av licenserat porträtt där detaljer visar på familjens dygder, men där de avporträtterade också intar ett avslappnat förhållningssätt till naturen omkring dem.³¹

Martins porträtt är påverkade av Thomas Gainsborough, som förnyade porträtkonsten med sin mer lediga och samtidigt eleganta stil. Gainsborough avbildar sina modeller i deras grevskap och låter naturen bilda en levande omgivning till porträten. Den avporträtterade skildras ledigt sittande på en bänk, på marken eller fångad mitt i ett steg. Modellerna tycks vara ett med sin omgivning. Gainsboroughs barnskildringar utgör något nytt, där barn inte avbildas som små vuxna utan som barn i egen rätt i enlighet med en ny syn på barndomen som ett tillstånd av lekfullhet och oskuld, något värt att värna, vilket författaren Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) förfaktade.

Elias Martin var en betydelsefull aktör i landskapskonstens förändring i Sverige under 1700-talet genom de influenser han förde med

FIG. 111

FIG. 111

further during the nineteenth century. In Carl August Ehrensvärd's notes all genres seem to be combined: climatology, art history, military installations, architecture, agriculture, quick sketching, draft drawings, landscape studies, classical studies, and pure caricatures. One is tempted to use the term 'Renaissance Man', which alludes to Renaissance individuals with a broad education but which also reflects a lack of professionalization in areas such as architecture, art, and science as autonomous fields of study.²⁹

COUNTRY HOUSE PORTRAITS

In the country-house portrait genre, well established in England, artists painted landscape pictures of a country house and its grounds to order, often with the owner and his family as figures in the picture. Elias Martin painted such pictures during his time in England.³⁰ But the landscape picture could also function as a background to portraits, as in Martin's wash and watercolour brush sketch, *Study for the Portrait of Mill Owner Samuel af Ugglas with Family* (1795). This is a type of staged portrait where details point up the family's virtues, but where those portrayed assume a relaxed attitude to the natural world around them.³¹

Martin's portraits are influenced by Thomas Gainsborough, who renewed the art of portraiture with his more free and easy and at the same time elegant style. Gainsborough paints his models in their county and lets nature form a living environment for the portrait. The person portrayed is pictured sitting on a bench, on the ground, or caught in mid-step. The models seem to be at one with their surroundings. Gainsborough's portrayals of children in particular comprise something new, where children are not pictured as small adults but as children in their own right, in accordance with a new attitude to childhood as a state of playfulness and innocence, something worth preserving, which no less a figure than the author Jean-Jacques Rousseau (1712–78) advocated.

Elias Martin played a significant role in the change in landscape art in Sweden during the eighteenth century, especially through the influences he brought back with him from overseas, above all from England, where

sig från sin vistelse i utlandet, framför allt då England där han var verksam 1768–1780. Martin föddes i Stockholm 1739 som son till en ålderman i snickarämbetet, Olof Martin, och Ulrika Haupt, syster till möbelsnickaren Georg Haupt. Martin utbildades inledningsvis av fadern. Efter att ha visat talang som tecknare skickades han för utbildning hos ämbetsmålaren F.C. Schultz, genom vilken Martin fick anställning hos båtbyggaren Fredrik Henrik af Chapman (1721–1808) som arkitekturritare och teckningslärare för officerarna i finska Sveaborg. I Sveaborg handleddes Martin av Augustin Ehrensvärd och undervisade i sin tur dennes son, Carl August Ehrensvärd, i teckning.

1766 reste Martin till Paris och antogs, på den framgångsrike porträtmålaren Alexander Roslins (1718–1793) rekommendation, till konstakademien, där han undervisades av landskaps- och marinmålaren Joseph Vernet (1714–1789) och troligen även av Boucher. Influenser från Vernets förromantik kan anas i Martins senare produktion. Likväl fann sig Martin inte tillräffa i den franska klassicismen utan sökte sig istället till London 1768. Tack vare kontakter med bland andra den svenskfödde arkitekten William Chambers (1723–1796), blev Martin framgångsrik som porträtt- och landskapsmålare i England och upptogs redan två år efter ankomsten som associate member av Royal Academy. Under tiden i England utvecklade Martin akvarelltekniken. Han samarbetade med brodern Johan Fredrik Martin (1755–1816) som också flyttat till England och som var verksam som grafiker.

Inför återkomsten till Sverige 1780, skrev Martin till Gustav III och bad om understöd. Med stöd från kungen gjorde Martin gravyrsérien *Svenska vyer* tillsammans med brodern som även han återvänt till Sverige. Året därpå valdes Martin in i Konstakademien. Martin försökte applicera de marknadsföringsmetoder han lärt sig i England på den svenska, ännu ej utvecklade konstmarknaden, men de passade inte i Sverige och gav liten utdelning. Mot slutet av sitt liv var Martin mindre efterfrågad och dog utfattig. Hans sena produktion är präglad av religiösa motiv snarare än landskap. Men det är som landskapsmålare han fick sitt största inflytande då Martin banade väg för ett romantiskt landskapsmåleri på svensk mark med den inhemska naturen som motiv.

Ett av de mer kända exemplen är *Romantiskt landskap med gran* från slutet av 1770-talet (Nationalmuseum). Här har Martin i en

FIG. 112

he spent the years 1768–80. Martin was born in Stockholm in 1739 as the son of a guildmaster in the carpentry bureau, Olof Martin, and Ulrika Haupt, sister of the furniture maker Georg Haupt. Martin was educated in the beginning by his father. After displaying talent as a draughtsman he was sent for training to the bureau painter F.C. Schultz, through whom Martin gained a post with the boat-builder Fredrik Henrik af Chapman (1721–1809) as architectural draughtsman and drawing teacher for the officers in Sveaborg in Finland. In Sveaborg Martin was tutored by Augustin Ehrensvärd and, in his turn, instructed the latter's son, Carl August Ehrensvärd, in drawing.

In 1766 Martin travelled to Paris and, on the recommendation of the successful portrait painter Alexander Roslin (1718–93), was accepted by the Academy of Art, where he was taught by landscape and marine painter Joseph Vernet (1714–89) and probably also by Boucher. Influences from Vernet's proto-romanticism can be detected in Martin's later works. Nevertheless, Martin did not feel at home in French classicism but moved to London in 1768. Thanks to contacts with the Swedish-born architect William Chambers (1723–96) and others, Martin became successful as a portrait and landscape painter in England, and only two years after his arrival was admitted as an associate member of the Royal Academy. During his time in England Martin developed his watercolour technique. He worked with his brother, Johan Fredrik Martin (1755–1816), who had also moved to England, where he was active as a graphic artist.

Before his return to Sweden in 1780, Martin wrote to Gustav III and asked for financial support. With support from the King, Martin made a series of engravings, *Swedish Views*, with his brother, who had also returned to Sweden. A year later Martin was elected to the Swedish Royal Academy of Arts. Martin tried to apply the marketing methods he had learnt in England to the Swedish market, which was not yet developed, but they were not successful in Sweden and yielded little dividend. Towards the end of his life Martin found himself less in demand and died destitute. His late works feature religious motifs rather than landscapes. But it was as a landscape artist that he achieved his greatest influence, as Martin paved the way for romantic landscape painting in his homeland with scenes of Swedish nature as the motif.

One of the better known examples is *Romantic Landscape with Spruce* from the end of the 1770s (Nationalmuseum). Here in a dramatic chiaroscuro Martin has portrayed a spiny spruce in direct light between a

dramatisk klärobskyr skildrat en taggig gran i motljuset mellan några branta klippor. Som Mikael Ahlund påpekat, exemplifierar bilden det växande intresse för den vilda och otämjda naturen, som kom att präglia Martins bildvärld under 1790-talet.³²

Det romantiska landskapet framträder som en bakgrund i några av Carl Fredrik von Bredas (1759–1818) porträtt. Liksom Martin var han påverkad av Gainsborough och liksom Martin nådde von Breda framgång i England innan han återvände till Sverige. Den lätta rörelse som inträder i Gainsboroughs porträtt togs upp av von Breda som dock förstärkte det romantiska draget ytterligare. *Konstnärens far, dispaschören Lucas von Breda* (Nationalmuseum) är fylld av dramatik, med den mörka slängkappan, piskan och hatten som ramar in modellens från sidan belysta ansikte. Det måleriska penselarbetet bidrar till intrycket av rörelse och rytm. Så även i *Teresa Vandoni, italiensk sångerska vid Kungl. Operan i Stockholm* från samma år (Nationalmuseum), där landskapet i bakgrunden spelar en mer framträdande roll. Kvinnan med den tunna, elegant fallande draperingen och den lilla hunden i famnen, avtecknar sig mot ett landskap som till höger öppnar ett djupt perspektiv över solbelysta ängar. Porträttet ger ett levande intryck av atmosfär, dramatik och elegans.

FIG. 113

FIG. 114

number of steep cliffs. As Mikael Ahlund has pointed out, the picture exemplifies the growing interest in wild, untamed nature, which came to dominate Martin's picture world during the 1790s.³²

The romantic landscape appears as a background in some of Carl Fredrik von Breda's (1759–1818) portraits. Like Martin he was influenced by Gainsborough and, like Martin, von Breda achieved success in England before he returned to Sweden. The gentle movement that enters into Gainsborough's portraits was adopted by von Breda, who, however, gave this romantic trait even greater prominence. *The Artist's Father, Average Adjuster Lucas von Breda* (Nationalmuseum) is full of drama, with the dark cape, whip, and the hat which frame the model's face, illuminated from the side. The picturesque brushwork contributes to the impression of movement and rhythm. Thus also in *Teresa Vandoni, Italian Singer at the Royal Opera in Stockholm*, from the same year (Nationalmuseum), where the landscape in the background plays a more prominent role. The woman with the thin, elegantly falling drapery and the little dog in her lap stands out against a landscape, which to the right opens up a deep view over sunlit meadows. The portrait gives a living impression of atmosphere, drama, and elegance.

ANTIKEN SOM FÖREBILD

Alltsedan renässansen har antiken utgjort ett rättesnöre för den västerländska konsten. Frågan var aldrig om antiken skulle utgöra en sådan privilegierad måttstock utan hur antiken skulle tolkas. Således utgör renässansen, barocken och rokokon olikartade tolkningar av det antika arvet. Nyklassicismen under andra halvan av 1700-talet förespråkar en strängare tolkning än den som tidigare varit gällande; den vill efter rokokons lekfulla ideal föra oss tillbaka till antikens regler och harmoniska balans. För arkeologen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) utgjorde den antika skulpturen en oöverträffad förebild för samtidens konstnärer att följa, om än inte slaviskt kopiera.³³ I Frankrike blev nyklassicismen uttryck för

THE CLASSICAL AS MODEL

Since the Renaissance the classical world has been a guiding principle for western art. The question was never whether classicism should constitute such a privileged yardstick but how the classical should be interpreted. Thus the Renaissance, the baroque, and the rococo constitute different interpretations of the classical heritage. During the second half of the eighteenth century neo-classicism advocates a stricter interpretation than what had previously been in vogue; after rococo's playful ideals it will lead us back to the rules and harmonious balance of classicism. For the archaeologist Johann Joachim Winckelmann (1717–68) classical art provided an unsurpassed model for contemporary artists to follow, if not to slavishly copy.³³ In France neoclassicism became an expression for the Revolution's ideals while rococo was connected to kingly power and the aristocracy.

revolutionens ideal medan rokokon förknippades med kungamakten och aristokratin.

I Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751–1829) *Goethe på den romerska campagnan* (1787) i Städel Museum i Frankfurt am Main, porträtteras den berömda författaren ledigt utsträckt med den romerska campagnan och antika reliefar och ruinmotiv i bakgrunden. Här görs det tydligt vilket landskap och vilket kulturarv som Goethes gärning ska ses som en förlängning av.

Även svenska konstnärer lät sig inspireras av antiken, däribland Johan Tobias Sergel, Carl August Ehrensvärd och Louis Masreliez som alla tecknade antika motiv. Vad gäller landskapsmåleriet, kom antikvurmen till uttryck i en fäbless för Italiens natur framför den svenska. Antiken var fortsatt det högsta idealet under den gustavianska perioden men utmanades genom den engelska parken och det romantiska landskapet av andra historiska förebilder. Inte minst framträder denna förskjutning i intresset för medeltida ruiner.

RUINMOTIVET

I senbarocka verk av Claude Lorrain, Salvatore Rosa (1615–1673) med flera förekommer avbildningar av ruiner, vilka framträder som spår av en svunnen guldålder eller har funktion som *memento mori*. I Claudes etsning *Landskap med kor och getter* (1651) finns exempelvis delar av en tempelruin som ett element i landskapet. Under större delen av 1700-talet var ruinmotivet fortsatt främst knutet till antika lämningar.

Ruinmotivet speglar ett växande intresse för arkeologi och historia. Under 1700-talet upptäcktes Herculaneum (1738) och återupptäcktes Pompeji (1748). Pompeji hade visserligen hittats redan 1599, men det var först 150 år senare som staden började grävas ut. Det gjorde att nya konstföremål och skulpturer från antiken blev kända. Under det sena 1700-talet och tidiga 1800-talet, växte också ett nytt historimedvetande fram: föreställningen att historien irreversibelt utvecklas i en viss riktning, vilken fick sin mest inflytelserika formulering i Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) filosofi.

FIG. 115

FIG. 115

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein's (1751–1829) *Goethe in the Roman Campagna* (1787) in the Städel Museum in Frankfurt am Main shows the famous author stretched out taking his ease with the Roman Campagna and classical reliefs and ruin motifs in the background. Here it is made clear of what kind of landscape and cultural heritage Goethe's achievement should be seen as an extension.

Swedish artists were also inspired by classical antiquity, among them Johan Tobias Sergel, Carl August Ehrensvärd, and Louis Masreliez, all of whom made use of classical motifs. In the case of landscape painting, the craze for the classical came to be expressed as a weakness for Italy's scenery rather than the Swedish. The classical continued to be the highest ideal during the Gustavian period but was challenged by the English park and the romantic landscape inspired by other historical models. This shift is especially apparent in the growing interest in mediaeval ruins.

FIG. 116

THE RUIN MOTIF

In the late baroque works of Claude Lorrain, Salvatore Rosa (1615–1673), and others, representations of ruins occur that appear as vestiges of a bygone golden age or function as mementos mori. In Claude's etching *Landscape with Cows and Goats* (1651) there are, for example, parts of a temple ruin as an element in the landscape. During the larger part of the eighteenth century the ruin motif continued to be mainly linked to classical remains.

The ruin motif reflects a growing interest in archaeology and history. During the eighteenth century Herculaneum was discovered (1738) and Pompeii was rediscovered (1748). Pompeii had, it is true, been found back in 1599, but it was not until 150 years later that the city began to be excavated. It resulted in new works of art and sculptures from classical times becoming well-known. During the latter years of the eighteenth century and the early nineteenth century a new historical awareness arose: the idea that history proceeded irreversibly in a certain direction, an idea that attained its most influential formulation in Georg Wilhelm Hegel's (1770–1831) philosophy.

Under 1700-talet blev det populärt med sammanställningar av ruiner, sarkofager, skulpturer, urnor, kolonner och entablement, så kallade ”capricci con rovine”, kapriser med ruiner.³⁴ Av dessa framställningar av ruinmotiv under 1700-talet, hör Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) etsningar med motiv från Rom till de mer välkända. I Piranesis etsningskonst kan man se en förskjutning från klassicismens intresse för antikens idealiska proportioner till en mer individuell, emotionell tolkning av det antika arvet som leder över i rena fantasibilder. I sina etsningar kunde han lägga till saknade delar liksom vaser, altare och gravar som inte fanns där i verkligheten.³⁵

Även i italienaren Antonio Canals (Canaletto, 1697–1768) vedutamålningar förekommer antika ruiner. I *Arkitekturfantasi med motiv från Padua* (cirka 1756) skildras ett stadspanorama med vatten och en strandlinje i förgrunden till vänster och antika sarkofager, skulpturer och fragment till höger. Över dessa reser sig en ruin av en byggnad med spetsbågiga valv. Bakom denna finns byggnader av en mer antikiserande karaktär. Vid stranden och runt ruinerna finns figurer upptagna med vardagliga bestyr, men också män som pekar mot eller betraktar monumenten. Scenen är insvept i ett gyllene grynings- eller kvällsljus som faller in från höger. Canaletto, som var verksam i Venedig, skapade *vedute* (stadsvyer) som souvenirer för *Grand Tour*-turister. I denna veduta från Padua, har Canaletto kombinerat existerande byggnader med påhittade element på ett sätt som är typiskt för den ruinromantiska bildtypen.³⁶

Flera svenska konstnärer under den gustavianska tiden har avbildat antika ruiner i Rom, som Carl August Ehrensvärd, Martin, Rehn och Sergel. Här handlar det dock mer om att anspela på ett estetiskt ideal än om att suggerera romantiska stämningar. De svenska konstnärerna förhåller sig på lite olika sätt till det antika arvet.

Ehrensvärd hyllar det antika arvet förbehållslöst. Han ser antikens högtstående konst i Grekland och Rom som ett utslag av klimatet, som är idealt vid Medelhavet men blir bistrare ju längre norrut man kommer, med resultatet att det här knappast finns någon konstkultur. Mer än en renodlad konstnär är Ehrensvärd sjömilitär, arkitekt, tecknare, konstteoretiker, agronom med mera. Han relaterar alla dessa områden till varandra för att skapa sig en bild av ett land, dess landskap, folk och konst. När han efter sin italienska resa återvände till Sverige hade han lärt sig att älska det sydeuropeiska

FIG. 117

During the eighteenth century it became popular to combine ruins, sarcophagi, sculptures, urns, columns, and entablature, so-called ‘capricci con rovine’, caprices with ruins.³⁴ Of these representations of ruin motifs during the eighteenth century, Giovanni Battista Piranesi’s (1720–78) etchings with motifs from Rome are among the better known. In Piranesi’s etchings one can see a shifting from classicism’s interest in ideal proportions to a more individual, emotional interpretation of the classical heritage, which transfers into images of pure fantasy. In his etchings he might add missing items such as vases, altars, and tombs, which were not there in reality.³⁵

Ancient ruins also occur in the Italian Antonio Canal’s (Canaletto, 1697–1768) veduta paintings. *Architectural Fantasy with Motifs from Padua* (circa 1756) shows an urban panorama with water and a shoreline in the foreground on the left and ancient sarcophagi, sculptures and fragments on the right. Above these rises the ruin of a building with pointed arches. Behind this there are buildings of a more ancient-looking appearance. On the river bank and round the ruins there are figures occupied with everyday jobs, but also people pointing at or looking at the monuments. The scene is bathed in a golden dawn or evening light which falls in from the right. Canaletto, working in Venice, created *vedute* (panoramic views of the city) as souvenirs for travellers on the Grand Tour. In this veduta from Padua, Canaletto has combined existing buildings with invented elements in a way that is typical of romantic-type pictures displaying ruins.³⁶

A significant number of Swedish artists during the Gustavian period painted ancient Roman ruins, such as Carl August Ehrensvärd, Martin, Rehn, and Sergel. Here, however, it is more a question of hinting at an aesthetic ideal than suggesting romantic moods. The Swedish artists respond in somewhat different ways to the classical heritage.

Ehrensvärd embraces the classical heritage without any reservations. He sees the high art of ancient Greece and Rome as a manifestation of the climate, which is ideal by the Mediterranean but becomes more forbidding the further north you go, with the result that here there is hardly any art culture. More than just an artist, Ehrensvärd is, inter alia, a naval man, architect, draughtsman, art historian, and agronomist. He combines all these areas of interest to create a picture for himself of a country and its landscape, people and art. When he returned to Sweden after his trip to Italy he had learnt to love the south European landscape and complained about the ugliness of the woods in Småland with their spiky spruces and

landskapet och klagade över fulheten i de småländska skogarna med sina taggiga granar och nakna stenar som sticker upp som rumpor ur marken.³⁷ "Jag skall ännu i afton bese granar, tallar, dalar och knallar och våra svenska berg monotonas, runda, släta, liknar stusar och folket likna sine trackter", skriver han i ett brev.³⁸ I enlighet med klimatläran såg han folkets karaktär som en produkt av miljön. Nordens landskap tedde sig för honom oordnat, och svensken saknade följaktligen smak.³⁹

I de arkitekturprojekt Ehrensvärd skisserade, som inventarie-kammaren i Karlskrona, af Chapmans boställe på Skärva och diverse utförda, mer eller mindre fantasifulla projekt, är han trogen antika formelement med en förkärlek för den doriska ordningen.⁴⁰ Han försökte med antiken som grund finna en genuin stil som skulle lämpa sig för Nordens klimat och materiella förutsättningar.⁴¹

I en lavering i Göteborgs konstmuseum från mitten av 1780-talet har Ehrensvärd placerat en klassisk tempelruin av dorisk ordning i ett nordiskt skärgårdslandskap (*Nordiskt landskap med klassisk tempelruin*).⁴² Bakom det raserade templet sticker två granar upp sina spetsiga toppar mot himlen. I bakgrunden finns en timmerstuga och i förgrunden en antik staty. Det är en anakronistisk och möjligen ironisk bild. Någon antik kultur fanns aldrig i Norden, och skulle aldrig ha kunnat existera här enligt Ehrensvärd synsätt. Kanske kan man se bilden som en utopisk fantasi, men också som ett försök att lägga grunden för en civilisation i den nordiska vildmark där den mänskliga präglingen har så svårt att hävda sig, enligt Ehrensvärd. Som ett utslag av dessa idéer, utförde Ehrensvärd ett flertal teckningar av klassiska tempel i en nordisk natur, som *Klassiskt rundtempel ställt på granithäll* och "*Hyperkaraktäriserade*" doriska tempel med nordiska kojor i förgrunden (båda i Nationalmuseum).⁴³

Ehrensvärd är alltså klassicist och han döljer inte sitt förakt för den mörka och oordnade nordiska naturen. Endast Skånes böljande, öppna landskap finner nåd hos honom: "Skåne är en sammansättning av Småland och Italien, i litet Blekingen, i stort Skåne."⁴⁴ I Nationalmuseum finns ett flertal akvarellerade landskapsskisser från Skåne, där bland *Backiga åkrar med plöjande bönder i trakten av Tosterup* (1795). Intresset riktas här dock mer mot jordbruksmetoder, jordmån, landskaps- och folktyper än mot romantiskt stämningsskapande.⁴⁵ Likväl finns det bilder av Ehrensvärd som snarare leder tankarna till

FIG. 118

FIG. 119

FIG. 120

FIG. 118 bare stones that stuck up out of the ground like buttocks.³⁷ "This evening I shall look at spruces, pines, valleys and hills and our Swedish mountains, monotonous, round, smooth, resembling behinds, and the people resembling their neighbourhoods,' he writes in a letter.³⁸ In accordance with climate theory, he saw the people's character as a product of their environment. The Nordic landscape appeared to him disordered, and Swedes consequently lacked taste.³⁹

In the architectural projects Ehrensvärd sketched, as, for example, the stockroom in Karlskrona, af Chapman's home on Skärva, and various incomplete, more or less imaginary projects, he sticks to classical elements of form, with a predilection for the Doric order.⁴⁰ With the classical as his basis, he tried to find a genuine style amenable to the Nordic climate and material conditions.⁴¹

FIG. 119 In a wash drawing in Gothenburg Museum of Art from the middle of the 1780s, Ehrensvärd has placed a classical ruined temple in the Doric style in a Nordic skerries landscape (*Nordic Landscape with Classical Ruined Temple*).⁴² Behind the ruined temple two spruce-trees raise their pointed tops skywards. In the background there is a timber-built cottage and in the foreground an antique statue. It is an anachronistic or possibly ironic image. No classical culture ever existed in Scandinavia and would never have been able to arise here in Ehrensvärd's view. One might be able to see the picture as a utopian fantasy, but also as an attempt to create the basis for a civilization in the Nordic wilderness, where the human imprint has such difficulty in making its mark, according to Ehrensvärd. Based on these ideas, Ehrensvärd executed a number of drawings of classical temples in Nordic nature settings, such as *Classical Round Temple Placed on Slab of Granite* and '*Hyper-characterized*' Doric Temples with Nordic Cabins in the Foreground (both in Nationalmuseum).⁴³

Ehrensvärd is therefore a classicist and he does not hide his contempt for the dark, disordered nature of the north. Only Skåne's open, rolling landscape finds any favour with him: 'Skåne is a mixture of Småland and Italy, to a small degree Blekingen, to a larger extent Skåne.'⁴⁴ In the Nationalmuseum there are a number of watercoloured landscape sketches from Skåne, among them *Undulating Fields with Farmers Ploughing near Tosterup* (1795). Interest is directed here, however, more towards agricultural methods, soil, types of landscapes, and people than towards the romantic creation of atmosphere.⁴⁵ Nevertheless, there are pictures by Ehrensvärd that make one think rather of romanticism, where Nordic

romantiken, där den nordiska naturen lyfts fram i sin egen rätt. Trots sin avsmak, skildrar Ehrensvärd i sina teckningar det svenska landskapets granar och runda klippor. Även om antikens konst och arkitektur är oöverträffad, inser Ehrensvärd att Norden måste utveckla en egen konst och arkitektur som passar det nordiska klimatet och kynnet. Detta synsätt ligger i linje med klimatläran hos den politiska filosofen Charles-Louis de Secondant Montesquieu (1689–1755) liksom förromantikern Johann Gottfried Herders (1744–1803) tankar om hur konsten tar sig olika uttryck i olika länder.

Med sin dramatik, med vågorna som reser sig och stormen som piskar mot fyrtornet på sin klippa ute i bränningarna, ter sig laveringen *Fyrtorn i storm* (1767, Göteborgs konstmuseum) mer romantisk. Kanske ska man se den som ett utslag av Ehrensvärds mångfasetterade intressen och rastlösa temperament, men laveringen utgör också en föraning om Marcus Larsons (1825–1864) senare skildringar av skeppsbrott.

Som redan påtalats kommer antikvurmen till uttryck i ruinromantiska motiv, men det är också här som antikens företrädare utmanas. Ett exempel på ett svenskt arbete i ruinromantikens genre, är en liten målning av Jean Eric Rehn kallad *Ruiner* (Nationalmuseum). Till vänster i förgrunden finns en halvt övervuxen ruin, kanske en basilika med delvis gotiska drag. Två figurer vilar mot en balustrad. Till höger syns en antikiserande byggnad med en absid, valvöppningar, kolonner och balustrader i perspektiv. Framför denna finns en fontän, och längre in i bilden återfinns ytterligare två staffagefigurer. Med sin varierade komposition och suggestiva ljussättning, överensstämmer scenen med det pittoreska idiomet.

I en lavering i Göteborgs konstmuseum har Rehn skildrat en delvis överbyggd och övervuxen antik ruin. Nedanför en byggnadskropp med antikiserande inslag, promenerar två figurer. Framför ruinen finns en mur, och bakom denna vegetation med buskar och cypresser. En utskjutande tempelgavel kastar en slagskugga över den murade fasaden. Scenen ramas in av ett mörkare parti i förgrunden nere till vänster, där en figur står uppklichen på en klippa. Med ljuset skapar konstnären stämning och atmosfär och figurerna är ditsatta för en effekt. Detta är långt ifrån någon arkitektritning av antikens ideala proportioner. Istället möter vi en vardaglig scen kring en antik ruin i Rom, överbyggd sedan medeltiden.

FIG. 121

FIG. 122

FIG. 123

nature comes into its own. Despite his distaste for it, Ehrensvärd does depict the spruce-trees and rounded rocks of the Swedish landscape in his pictures. Even if classical art and architecture are unsurpassed, Ehrensvärd realizes that Scandinavia must develop an art and architecture of its own that suit the northern climate and character. This view is in keeping with the climate theory of the political philosopher Charles-Louis de Secondant Montesquieu (1689–1755) as well as the pre-romantic Johann Gottfried Herder's (1744–1803) thoughts on how art finds different types of expression in different countries.

With its drama, with its towering waves and storm whipping against the lighthouse out among the breakers, the wash drawing *Lighthouse in Storm* (1767, Gothenburg Museum of Art) appears more romantic. Perhaps the work should be seen as an expression of Ehrensvärd's multifaceted interests and restless temperament, but the drawing also provides a foretaste of Marcus Larson's (1825–64) later depictions of shipwrecks.

As already mentioned, the craze for the classical comes to be expressed in the romantic ruin motif, but it is also here that classical precursors are challenged. One example of a Swedish work in the romantic ruin genre is a little painting by Jean Eric Rehn entitled *Ruins* (Nationalmuseum). In the foreground to the left there is a half-overgrown ruin, perhaps a basilica with partly Gothic features. Two figures are leaning on a balustrade. To the right, a classical building with an apse, vaulted openings, columns, and balustrades in perspective. In front of it there is a fountain, and further into the picture there are another two figures. With its varied composition and suggestive lighting, the scene accords with the picturesque idiom.

In a wash drawing in Gothenburg Museum of Art Rehn has portrayed a partially overbuilt and overgrown ancient ruin. Below the shell of a building with classical features, two figures are walking. In front of the ruin there is a wall, and, behind this, vegetation with bushes and cypresses. A projecting temple gable casts a shadow over the wall facade. The scene is framed by a darker part in the foreground down to the left, where a figure stands on a rock he has climbed. With the light the artist creates a mood and atmosphere, and the figures are placed there to create an effect. This is a far cry from any architectural drawing of ideal classical proportions. Instead we are treated to an everyday scene around an ancient ruin in Rome, overbuilt since the Middle Ages.

The line and ink wash drawing *Classical Architectural Motif and Statue of Rider* (circa 1756, Gothenburg Museum of Art) gives a more constructed

Pennteckningen och tuschlaveringen *Klassiska arkitekturmotiv och ryttarstaty* (cirka 1756, Göteborgs konstmuseum) ger ett mer konstruerat intryck. Här har konstnären samlat antika fragment i en komposition: en ryttarstaty, kolonner som bär upp ett entablement i en delvis raserad byggnad till höger, som motsvaras av ett hörn av en annan antik byggnad till vänster. I förgrunden finns en figur som pekar i samma riktning som ryttaren. På en omkullvält kolonn sitter två figurer som studerar en antik relief, som delvis skuggas av ryttarstatyn på sin sockel. I bakgrunden framträder två andra byggnader, ett rundtempel till höger och centrerat i bilden en pyramid. Liksom många andra skildrare av antiken, målade eller tecknade Rehn sällan av ruiner som de såg ut i verkligheten utan komponerade dem till effektfulla scener, vilket denna louvering är ett illustrativt exempel på.

Pyramider förekommer ofta i skildringar av antika ruiner från Rom, exempelvis hos Piranesi. I regel är det Cestiuspyramiden i Rom som utgjort förebilden. Cestiuspyramiden är ett gravmonument i närheten av Porta San Paolo i södra Rom som uppfördes åt Gaius Cestius Epulonius (död 12 f.Kr.). Pyramiden, som är murad i tegel och klädd med vit marmor, har en brantare stigning än de mest kända egyptiska pyramiderna i Giza.⁴⁶ Pyramider var också ett återkommande motiv i den nyklassicistiska arkitekturen, inte minst i revolutionsarkitekten Étienne-Louis Boullées (1728–1799) pyramidformade kenotafer.

Cestiuspyramiden avbildas i en tuschlavering av Jean Eric Rehn (Nationalmuseum), vilken är en kopia efter en teckning av Johan Philip Lemke (1631–1711). Även i louveringen *Romerska antikviteter* (Nationalmuseum) finns bland tempelruiner och sarkofager en pyramid med stor likhet med Cestiuspyramiden.⁴⁷

En pyramid förekommer även i Elias Martins målning *Landskap med pyramid och figurer* (Göteborgs konstmuseum). Inspirationen kan ha kommit från Cestiuspyramiden, fastän stigningen i denna pyramid ter sig än brantare. Dessutom har Martin försett pyramiden med en asymmetriskt placerad ingång i form av en portik med en segmentbåge buren av två korintiska kolonner. Från etsningen *Cestiuspyramiden ur Vedute di Roma II* (1778) av Piranesi, kan vi få en bild av hur Cestiuspyramiden kan ha sett sig på 1700-talet, även om Piranesi kan ha lagt till och dragit ifrån element i bilden. Intill två av pyramidens hörn reser sig kolonner men de saknar all likhet med Martins portik.

FIG. 124

impression. Here the artist has collected ancient fragments together to form a composition: the statue of a rider, columns that support an entablature in a partly demolished building to the right, which is balanced by a corner of another ancient building to the left. In the foreground there is a figure that points in the same direction as the rider. On a fallen column sit two figures studying an ancient relief, partly in the shadow cast by the statue of the rider on its plinth. In the background two other buildings feature, a round temple to the right and a pyramid in the centre of the picture. In common with many other portayers of the ancient world, Rehn seldom painted or drew ruins as they appeared in reality but composed them as striking scenes, of which this wash drawing is an illustrative example.

Pyramids often appear in depictions of ancient ruins from Rome, for example, in Piranesi's works. As a rule it is the Pyramid of Cestius in Rome that provides the model. The Pyramid of Cestius, a tomb in the vicinity of Porta San Paolo in the south of Rome, was erected to Gaius Cestius Epulonius (died 12 BC). The Pyramid, which is built of bricks and clad in white marble, has a steeper incline than the best-known Egyptian Pyramids of Giza.⁴⁶ Pyramids were also a recurrent motif in neoclassical architecture, particularly in the revolutionary architect Étienne-Louis Boullée's (1728–99) pyramid-shaped cenotaphs.

The Pyramid of Cestius is depicted in an ink wash drawing by Jean Eric Rehn (Nationalmuseum), which is a copy of a drawing by Johan Philip Lemke (1631–1711). Also in the wash drawing *Roman Antiquities* (Nationalmuseum) there is, among the temple ruins and sarcophagi, a pyramid which has a strong resemblance to the Pyramid of Cestius.⁴⁷

A pyramid also occurs in Elias Martin's painting *Landscape with Pyramid and Figures* (Gothenburg Museum of Art). The inspiration may have come from the Pyramid of Cestius, although the incline in this pyramid appears even steeper. In addition, Martin has provided the pyramid with an asymmetrically placed entrance in the form of a portico with the segment of an arch borne by two Corinthian columns. From the etching *The Pyramid of Cestius* from *Vedute di Roma II* (1778) by Piranesi we can get a picture of how the Pyramid of Cestius may have appeared in the eighteenth century, even if Piranesi may have added to and taken away elements in the picture. Columns rise up next to two of the pyramid's corners, but they lack any resemblance to Martin's portico.

Nor can one glimpse in Martin's picture the integration of the Pyramid of Cestius in the Aurelian Walls, which were built in the third century.

FIG. 125

FIG. 126

I Martins bild kan man inte heller skymta Cestiuspyramiden integrerings i Aureliusmuren, som tillkom på 200-talet. Martin har knappast avbildat någon verlig plats. Istället har han sammanfogat en rad fragment till en ny, effektfull helhet. Pyramiden ingår som ett element i landskapet tillsammans med gravstenar, ett joniskt kapitäl, en jättelik gravurna, en antik kvinnostaty och en gigantisk medaljongrelief. Förrunden är mörkare och ramas in av ett grön-skande träd som lutar in från höger. Två kvinnor med parasoll betraktar ett lekande barn. Bakom dem men närmare betraktaren, vrider sig en halvliggande man i röd turban i riktning mot en hund. Figurernas klädsel ter sig orientalisk, och parasollet betraktades som ett kinesiskt attribut.⁴⁸ Längre in i bilden finns ytterligare två figurer i vita draperingar.

Här finns en parallell till Poussins målning *De arkadiska herdarna* (*Et in Arcadia ego*) (1637–1638, Louvren), där en herdinna och tre herdar studerar en gravinskription med orden ”Et in Arcadia Ego” (“även i Arkadien finns jag”) som syftar på döden. Poussins bild fungerar som ett *memento mori*.⁴⁹ Så kan man även betrakta Martins scen. Att det ideala landskapet har en teatral komponent, illustreras av det faktum att Poussin använde sig av vaxfigurer som modell för sina målningar. Han tänkte sig bilden som en teaterscen.⁵⁰ Det romantiska landskapet fungerar ofta på ett liknande sätt. Scenen i Martins bild ter sig mer pittoresk med en romantisk stämningsverkan. Vi är långt från Norden. Antiken står i fokus även om konstnären infogat orientaliska klädesdetaljer. Här finns också en kvadröjande ton av rokoko och Jean-Antoine Watteaus (1684–1721) *fête galante*.

Martins målning *Ruinlandskap* (Nationalmuseum) återger ett romantiskt landskap med en antik ruin bestående av en kolonn, ett fragment av ett entablement, en vägg och en grav med figurreliefer. Under ett valv till höger om ruinen samtalar några figurer vars dräkter ter sig kinesiska. Förrunden, som ramar in bilden med ett högt träd till vänster, är mörkare enligt receptet från Claude. Även denna målning kan beskrivas som en fantiseringad ruinscen.

I *Svensk landskapskonst. Från renässans till romantik* ser Gunnar Berefelt förebilder till Martins romantiska naturstycken hos Claude, Joseph Vernet, engelsmännen Richard Wilson och Gainsborough, samt vad gäller ruinmotivet Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) och Hubert Robert (1733–1808).

Martin hardly reproduced an actual place. Instead he combined a series of fragments to create a new, effective whole. The pyramid appears as an element in a landscape, together with gravestones, an Ionic capital, a gigantic burial urn, the antique statue of a woman and an enormous medallion relief. The foreground is darker and is framed by a tree in early leaf leaning in from the right. Two women with a parasol are watching a child at play. Behind them but nearer the viewer a semi-recumbent man in a red turban is turning towards a dog. The Figures' clothes appear oriental, and the parasol is regarded as a Chinese attribute.⁴⁸ Further into the picture there are another two figures, in white drapery.

There is a parallel here to Poussin's painting *The Arcadian Shepherds* (*Et in Arcadia ego*) (1637–8, Louvre), where a shepherdess and three shepherds are studying the inscription on a tomb, ‘Et in Arcadia ego’ ('Even in Arcadia, there am I'), which refers to Death. Poussin's picture functions as a *memento mori*.⁴⁹ Martin's scene can be viewed in the same way. That the ideal landscape has a theatrical component is illustrated by the fact that Poussin procured wax figures as models for his paintings. He imagined the picture as a stage.⁵⁰ The romantic landscape often functions in a similar way. The scene in Martin's picture appears more picturesque, with a romantic mood effect. We are very far away from the Nordic countries. Focus is on the classical world, even if the artist has included oriental clothing details. Here there is also a lingering tone of rococo and Jean-Antoine Watteau's (1684–1721) *fête galante*.

FIG. 127

Martin's painting *Ruin Landscape* (Nationalmuseum) presents a romantic landscape with an ancient ruin consisting of a column, a fragment of an entablement, a wall and a tomb with figures in relief. Beneath an arch to the right of the ruin there are a number of figures in conversation, whose attire looks Chinese. The foreground, which has a tall tree on the left framing the picture, is darker, just as Claude prescribes. This painting can also be described as an imagined ruin scene.

In *Svensk landskapskonst: Från renässans till romantik* ('Swedish Landscape Art: From Renaissance to Romanticism') Gunnar Berefelt sees prototypes of Martin's romantic landscape works in Claude, Joseph Vernet, the Englishmen Richard Wilson and Gainsborough, and, in the case of the ruin motif, Paolo Pannini (1691–1765) and Hubert Robert (1733–1808).

In the Röhsska Museum there is a painting by Pannini that connects with the romantic idiom. At the foot of an overgrown architectural ruin there is a sepulchral monument surrounded by two broken columns. Two

Av Pannini finns en målning i Röhsska museet som ansluter till det romantiska idiomet. Vid foten av en övervuxen arkitekturruin finns ett gravmonument omgivet av två brutna kolonner. Två figurer är inplacerade runt graven: den ena ligger på knä vid en trappa, den andra vilar på en omkullvänt kolonn.

I Roberts målning *Antikt rundtempel i ruiner med Apollo di Belvedere* (1799, Nationalmuseum), bildar det antika rundtemplet en scen, belyst av ett punktljus som faller över den antika skulpturen *Apollo di Belvedere*. Mellan kolonnfragmenten på marken finns några figurer: en man i förgrunden och längre in två kvinnofigurer i färd med att teckna av statyn. I Bakgrunden finns ett vattendrag med några figurer i en roddbåt som avtecknar sig mot skogens mörka fond. Arrangemanget påminner om det idealala landskapet. Arkitekturruinen fungerar som ett scenrum för det mänskliga drama som utspelar sig i bilden.

Efter Gustav III:s död 1792, förlorade det klassiska arvet sin lockelse bland svenska konstnärer. Antika lämningar ersattes av verkliga eller fantiserade medeltida ruiner.⁵¹ Ett exempel är en liten målning av Carl Johan Fahlcrantz i Göteborgs konstmuseum, föreställande en borgruin. Även i laveringen *Vattenfall och ruiner* (Göteborgs konstmuseum) förefaller dessa byggnadskonstruktioner med rundvalv vara mer romanska än klassiska. Sitt stipendium från Konstakademien för att studera i Italien, ansökte Fahlcrantz om att få använda för resor inom landet, då det svenska landskapet ”genom sin rikedom på naturskönhet af alla slag tillbjuder konstnären så ymniga tillfällen att idka och uppöfva sig i landskapsmålning”.⁵² Hädanefter kom den nordiska naturen att stå i fokus för Fahlcrantz alltmer dramatiska landskapskonst.

Ruinmotivet blev ett populärt element i den romantiska konsten. Genom ruinen kommer människan i kontakt med det förflutna, men enbart i form av brottstycken, fragmentariska tecken som hon måste tolka och sammanfoga till en bild, vilket ger utrymme för fantasin. Ruinen kan också ses som en bild av det romantiska verket, som inte sällan tar formen av fragment av en förlorad helhet. Romantikerna fascinerades av det förflutnas lämningar, inte minst från medeltiden med dess fantasieggande kloster- och slottsruijer, oregelbundna byggnader, till synes oöverblickbara och fulla av överraskningar. Ruinmotivet kan också laddas med mystik och kusliga stämningar i skräckgenren och den gotiska konsten. ”Gotik” får här en annan

FIG. 128

FIG. 128

FIG. 129

FIG. 129

figures are positioned round the grave: one is kneeling by steps, the other resting on a fallen column.

In Robert's painting *Ancient Round Temple in Ruins with Apollo di Belvedere* (1799, Nationalmuseum), the ancient round temple forms a scene illuminated by a point of light falling on the classical sculpture *Apollo di Belvedere*. Between the column fragments on the ground there are a number of figures: a man in the foreground and further in two female figures busy sketching the statue. In the background there is a watercourse with some figures in a rowing boat, which stands out against the dark backdrop of the forest. The arrangement is reminiscent of the ideal landscape. The architectural ruin functions as a stage space for the human drama being played out in the picture.

After Gustav III's death in 1792, the classical heritage lost its attraction for Swedish artists. Classical remains were replaced by real or imagined mediaeval ruins.⁵¹ An example is a little painting by Carl Johan Fahlcrantz in Gothenburg Museum of Art, featuring a ruined castle. Also in the wash drawing *Waterfall and Ruins* (Gothenburg Museum of Art) these building constructions with rounded arches appear more Romanesque than classical. Fahlcrantz applied for permission to use the grant he had been awarded by the Academy of Art for studies in Italy for travels within his own country instead, as the Swedish landscape ‘with its wealth of natural beauty of all kinds offers the artist such an abundance of opportunities to practise and develop his skills in landscape painting’.⁵² From now on the Nordic countryside came to be the focus for Fahlcrantz's increasingly dramatic landscape art.

The ruin motif became a popular element in romantic art. Through ruins one comes into contact with the past, but only in the form of bits and pieces, fragmentary tokens that one must interpret and fit together to form an image that will provide scope for the imagination. The ruin may also be seen as an image of the romantic work, which regularly takes the form of fragments of a lost whole. The romantics were fascinated by the remains of the past, especially from the Middle Ages with its fantasy-arousing ruins of monasteries and castles, asymmetrical buildings, seemingly vast and full of surprises. The ruin motif can also be packed with mystery and gruesome types of atmosphere in the horror genre and Gothic art. ‘Gothic’ takes on a different meaning from the concept as used in the history of style. The concept now refers to mystical or horrifying pictures and tales in which features of Gothic architecture are used as

innehörd är det stilhistoriska begreppet. Begreppet syftar nu på mästiska eller skräckfyllda bilder och berättelser där gotisk arkitektur används som rekvisita. Horace Walpoles (1717–1797) *Borgen i Otranto* (1764) räknas som den första gotiska skräckromanen och innehåller dess klassiska element som slott, spöken och rustningar. Han lät även uppföra slottet Strawberry Hill i nygotisk stil i kontrast till de rådande klassiska idealen.

Ruinen utgör inte bara en källa till kunskap om äldre tider utan också ett *memento mori* riktat till betraktarens tid. Liksom det antika Grekland och Romarriket föll, kommer också det närvarande att förgås och ersättas av något annat. Fantasian om undergången återkommer i den romantiska konsten. Ett exempel är Thomas Coles (1801–1848) exposé över civilisationens utveckling från det vilda stadiet, via det arkadiska eller pastoralia, till bildandet av imperiet, förödelse och ödeläggelse i fem stora målningar i New York Historical Society med titeln *Imperiets gång* (1833–1836). Märk väl att det här inte är fråga om skildringar av bibliska undergångsberättelser om syndafloden eller yttersta domen. Cole är upptagen av historiens processer.⁵³

För romantikerna ter sig ruinens imperativ inte längre lika moraliskt som tidigare. Under 1600-talet påminde ruinen om döden och alltings förgänglighet. I nyklassicismen var den antika ruinen snarare en erinran om en odiskutabel högkultur, ett föredöme och en måttstock för konsten. Om nyklassicisterna försökte skapa en ny ordning baserad på antikens efterlämnade rester, så använde romantikerna istället ruinen som ett fantasieggande element i landskapet.

VAD GÖR LANDSKAPSBILDEN?

Utifrån exemplen kan vi konstatera att landskapsbilder inte bara avbildar ett existerande stycke natur. Deras relation till naturen är mycket mer aktiv. Under barocken, rokokon, nyklassicismen och romantiken var landskapet inte en naturalistisk representation av naturen utan en gestaltning av ett ideal. Ofta utgör landskapsbilden en sammansättning av element till en ny helhet. Det kan handla om

stage properties. Horace Walpole's (1717–97) *The Castle of Otranto* (1764) is considered to be the first Gothic horror novel, containing such classical elements as castles, ghosts, and coats of armour. He also had the castle Strawberry Hill built in neo-Gothic style in contrast to the prevailing classical ideals.

The ruin constitutes not only a source of knowledge of bygone times but also a *memento mori* intended for the viewer's time. Just as ancient Greece and the Roman Empire collapsed, the present will also perish and be replaced by something else. The fantasy about destruction returns in romantic art. One example is Thomas Cole's (1801–48) exposé of civilization's development from the savage state via the Arcadian or pastoral to the consummation of empire, decline, and desolation, in five large paintings in the collection of the New York Historical Society entitled *The Course of Empire* (1833–6). Note that this is not a question of portrayals of Biblical end-of-the-world accounts of the Flood or Doomsday. Cole is concerned with historical processes.⁵³

For the romantics the ruin's imperative does not appear any longer to be as moral as it once was. During the seventeenth century the ruin is a reminder of death and the transience of everything. In neoclassicism the ruins of classical antiquity were, rather, the reminder of an indisputable high culture, a model and yardstick for art. If the neoclassicists tried to create a new order based on the classical world's left-over remains, the romantics used the ruin as a fantasy-inducing element in the landscape instead.

WHAT DOES THE LANDSCAPE PICTURE DO?

These examples demonstrate that landscape pictures not only depict an existing slice of nature. Their relation to the countryside is much more dynamic. In the case of the baroque, rococo, neoclassicism, and romanticism, the landscape was not a naturalistic representation of the countryside but the creation of an ideal. The landscape picture often constitutes a combination of elements in a new whole. It may be a question of uniting sketches to form a new composition, or of allowing ancient ruins to be

att sammanfoga skisser till en ny komposition, eller att låta placera ut antika ruiner i ett nordiskt landskap. Med romantiken blev landskapsbilden än mer fantasifull och dramatiserad. Landskapet framträdde som teater, där konstnärer utvecklade olika retoriska grepp för att skapa effekter som fängade in åskådaren: skalförskjutning, dramatisk belysning, formupplösning med flera. Landskapsbilden riktar sig till en implicerad betraktare som bjuds in i bildrummet, exempelvis genom figurer som betraktaren kan identifiera sig med och vars position han eller hon kan inta. Ofta kan det vara svårt att skilja det beskrivande från det fantiserade och inte sällan blandas olika metoder i samma bild. Men landskap är inte bara bilder av naturen eller produkter av inre föreställningar. De förhåller sig också till andra bilder, inte minst andra landskapsbilder.

Av det material som studerats här framgår Claude Lorrains omfattande inflytande på landskapskonsten. Detta inflytande begränsas inte till andra landskapsmålare, som i det svenska materialet exempelvis Elias Martin och Carl Johan Fahlcrantz. Claude förändrade även människors sätt att betrakta och förhålla sig till landskapet i vidare mening. Genom bland annat William Gilpins skrifter, lärde sig resenärer att se naturen som en målning, det vill säga att anlägga en estetisk blick på landskapet, kontemplera och beundra vyer som påminde om landskapsmålningar, där just Claude utgjorde den främsta förebilden. Det tillverkades till och med tekniska hjälpmittel för att underlätta denna förvandling.

I det svenska 1700-talet var intresset för den nordiska naturen inledningsvis litet. Konstnärer reste till Italien för utbildning och hänfördes av antikens landskap. I enlighet med klimatläran föreställde man sig att stor konst endast kan skapas där. Det är främst detta landskap som skildras i nyklassicismen under den gustavianska eran. Men successivt blev skildringar av nordisk natur vanligare – dels genom beskrivande, instrumentella bilder i militära, industriella eller agrara sammanhang, dels som bakgrund till porträtt och alltmer även som rena landskapsbilder.

Elias Martin var den förste betydande svenska landskapsmålaren. Han tog intryck av utländska, inte minst engelska, förebilder. Hans elev, Carl August Ehrensvärd, har i brev och teckningar ironiserat över det svenska landskapet som framstår som fult i jämförelse med Italiens skönhet. Carl Johan Fahlcrantz förebild är Claudes

placed in a northern landscape. With romanticism the landscape picture became still more fanciful and dramatized. The landscape appeared as theatre, where artists developed various rhetorical approaches towards creating effects that captured the spectator: scale displacement, dramatic lighting, decomposition, and so on. The landscape picture is directed at an implicit viewer who is invited to enter into the picture space, for example, through figures the viewer can identify with and whose position he or she can assume. It may often prove difficult to separate the descriptive from the fantasized and quite often different approaches are combined in the same picture. But landscapes are not just images of nature or products of inner representations. They also connect to other pictures, especially to other landscape pictures.

Claude Lorrain's extensive influence on landscape art is evident from the works under study here. This influence is not confined to other landscape painters, such as, for instance, Elias Martin and Carl Johan Fahlcrantz among the Swedish. Claude also transformed people's way of looking at and relating to the landscape in a wider sense. Through the writings of William Gilpin and others, travellers learnt to see the natural environment as a painting, that is to say, to cast an aesthetic eye over the landscape, contemplate and admire views that reminded them of landscape paintings, where it was precisely Claude himself who constituted the foremost model. Even technical means were produced to facilitate this transformation.

Early on in eighteenth-century Sweden there was scant interest in the natural scenery of the Nordic countries. Artists travelled to Italy to extend their knowledge and were thrilled by the classical landscape. In accordance with the theories of climatology, one imagined that great art could be created only there. It is this landscape above all that is portrayed in neoclassicism during the Gustavian era. But depictions of Nordic country scenes gradually became more frequent—partly in descriptive, instrumental pictures in military, industrial, or agrarian contexts, partly as the background to portraits and also more and more as pure landscape pictures.

Elias Martin was the first important Swedish landscape painter. He was influenced by foreign, particularly English, models. His pupil, Carl August Ehrensvärd, has portrayed the Swedish landscape in letters and drawings in ironic terms: for him, it appears ugly in comparison with the beauty of Italy. Carl Johan Fahlcrantz's model is Claude's ideal landscape, but Fahlcrantz nevertheless depicts Nordic landscapes. Martin,

ideala landskap, men Fahlcrantz skildrar likväld nordiska landskap. Gemensamt har Martin, Ehrensvärd och Fahlcrantz ett nyvaknat intresse för den nordiska naturen – om än med ett kvardröjande förakt hos Ehrensvärd. Italiens landskap utmanas av den nordiska naturens gran- och tallskogar, forsar och fjäll. I Martins, Ehrensvärds och Fahlcrantz intresse för den svenska naturen kan vi se fröet till romantikens storslagna skildringar av en vild nordisk natur hos exempelvis Marcus Larson. Upplysningens ambition att kartlägga och kategorisera står här mot en ny strävan mot inlevelse och en ny fascination för det otyglade. Under större delen av 1700-talet var dock gränsen otydlig mellan nyktert beskrivande bilder av instrumentell karaktär och inlevelsefulla naturskildringar som förebådar det romantiska landskapet.

Under 1700-talet skedde en ökad specialisering, där landskap successivt skildes från andra motiv. Detta ska, hävdar jag, ses i relation till en framväxande konstmarknad, nya bildpraktiker och en professionalisering av konstnärsrollen. Landskapsmåleriets etablering ska också ses i relation till en ny syn på naturen. När allt fler människor genom industrialism, handel och växande statsadministration flyttade till städerna, förlorade de den produktiva relationen till naturen och började se på den med andra ögon. Naturen och landsbygden blev en tillflyktsort för rekreation och kom att representera drömmen om det naturliga och ursprungliga, som odlades i samtidens filosofi och litteratur av bland andra Rousseau. Borgerskapet började som ett resultat av denna förändring efterfråga bilder av landsbygden, ett för dem i en mening förlorat, i en annan mening nyupptäckt, landskap.

Ett nytt intresse för det vilda och naturliga skapade en efterfrågan på landskapsmåleri. Men det omvända är också sant. Landskapsbilderna skapade eller underblåste ett estetiskt förhållningssätt till naturen. Detta förkroppsligas i den engelska parkens till synes naturliga utformning skapad med förebild i landskapsmåleriet. När naturen började betraktas som ett föremål för kontemplation kunde också en rad egenskaper, till och med mänskliga känslor, tillskrivas naturen och dess nycker. Det väcktes ett intresse inte bara för det ideala, pastorala landskapet utan också för vildmarkens storslagna landskap med hotfulla naturfenomen som stormar, blixtnedslag och vulkanutbrott. Därmed har vi trätt in i romantikens föreställningsvärld.

Ehrensvärd, och Fahlcrantz share a newly aroused interest in Nordic scenery—even if, in Ehrensvärd's case, with a lingering contempt.

Italy's landscape finds itself challenged by Nordic nature's spruce and pine forests, waterfalls and mountains. In the interest that Martin, Ehrensvärd, and Fahlcrantz show in Swedish nature we can see the seed of romanticism's great depictions of the northern wilds in works by Marcus Larson, for example. The ambition of the Enlightenment to map and categorize is here replaced by a new effort to achieve emotional insight and a new fascination with the unbridled. During much of the eighteenth century, the boundary between soberly descriptive images of an instrumental character and insightful portrayals of nature that presage the romantic landscape was, however, blurred.

During the eighteenth century there occurred an increase in specialization, where landscapes were gradually being separated from other motifs. This should, I maintain, be seen in relation to a developing art market, new picture practitioners and a professionalization of the artist's role. The establishment of landscape painting should also be seen in relation to a new view of nature. When, through industrialism, trade and growing state administration, ever more people were moving into the towns and cities, they lost the productive relationship they had with nature and began to see it through different eyes. The world of nature and the countryside became a place of refuge for recreation and came to represent the dream of the natural and original that was being cultivated in the contemporary philosophy and literature of Rousseau and others. As a result of this shift, the urban middle-class began to want pictures of the countryside, a landscape which for them was, in one sense, lost, in another, newly discovered.

A new interest in the wild and natural created a demand for landscape painting. But the reverse is also true. Landscape pictures created or added fuel to an aesthetic way of relating to nature. This was embodied in the shaping of the English park, apparently by natural processes, but created on the model of landscape painting. When nature began to be seen as an object of contemplation, a series of attributes, even human feelings, could also be ascribed to Nature and her whims. This aroused an interest not only in the ideal, pastoral landscape but also in the magnificent landscape of the wilderness, with its menacing natural phenomena such as storms, strokes of lightning, and volcanic eruptions. At this point, we have now stepped into the conceptional framework of romanticism.

Framställningen har så här långt begränsats till ett historiskt undersökningsmaterial. Som avslutning vill jag analysera nutida konstverk som förhåller sig till den landskapstradition som här behandlats: landskapet som det förvaltades och utvecklades från barocken till romantiken.

En svensk konstnär som arbetat i dialog med det romantiska landskapet är Ann Böttcher (f. 1973). I sin konst behandlar hon landskapets ideologiska laddning, hur naturen använts i nationalistiska projekt, som skogarna i den tyska romantiken, Yosemite Nationalpark i den amerikanska romantiken och Alperna i Nazityskland. Med förskjutningar öppnar Böttcher för nya tolkningar av historiska landskapsbilder.

I *Den svenska serien (ett urval)* (2003–2005) har Böttcher spårat granmotivets olika framträdanden och skiftande innehörder i Sverige från Erik Dahlberg (1625–1703) till nutida frimärken. Verket är en vägginstallations med konstnärens egna teckningar uppsatta längs en tidslinje tillsammans med fotostatkopior ur böcker och arkivdokument, fotografier, vykort, frimärken och post-it-lappar. Tillsammans bildar de en karta över konstnärens kultursociologiska utforsknings av granmotivet, med egna kommentarer till fynden. Här ingår mörkare upptäckter som ett svenskt nationalsocialistiskt vykort från 1930-talet med två höga granar och en strålande svastika. Men här finns också material och citat av 1700-talskonstnärer som Carl August Ehrensvärd, Jacob Gillberg, Pehr Hilleström, Johan Philip Korn, Jonas Carl Linnerhielm, Elias Martin, Johan Pasch och Jean Eric Rehn.

Teckningen *Lövrika uddar* (2005, Moderna Museet), som ingår i *Den svenska serien (ett urval)*, ligger till grund för det textila offentliga konstverket *Ramverk (de lövrika uddarnas stöttepelare)* i Tandvårdshögskolans aula vid Odontologiska fakulteten i Malmö 2008. Vid papperets kanter och från alla håll har konstnären med omsorgsfull precision tecknat granar hämtade från svenska bilder från 1600- till 1800-tal av bland andra Dahlberg, Korn, Martin och Arthur Hazelius. Högresta granar samsas med vajande grantoppar och spröda ris. I nederkanten

FIG. 130

PRESENT-DAY INTERPRETATIONS

My presentation has so far been limited to a historical set of examples. In conclusion I shall analyse present-day art works that connect with the landscape tradition treated here: the landscape as it was managed and developed from the baroque to the romantic.

One Swedish artist who has worked in dialogue with the romantic landscape is Ann Böttcher (born 1973). In her art she shows how the landscape is ideologically charged, how nature has been used in nationalistic projects, such as the forests in German romanticism, Yosemite National Park in American romanticism and the Alps in Nazi Germany. With her shifts, Böttcher provides a key to new interpretations of historical landscape pictures.

In *The Swedish Series* (2003–5) Böttcher has tracked the various appearances and shifting meanings of the spruce motif in Sweden from Erik Dahlberg (1625–1703) to the present-day postage stamp. The work is a wall installation with the artist's own drawings posted along a time-line together with photocopies of book pages and archive documents, photographs, picture postcards, letters, and Post-it notes. Together they form a map of the artist's cultural-sociological researches into the spruce motif, with her own commentaries on the finds. Here darker discoveries are included, such as a Swedish National Socialist picture postcard from the 1930s featuring two tall spruce-trees and a shining swastika. But there are also material and quotations here of eighteenth-century artists such as Carl August Ehrensvärd, Jacob Gillberg, Pehr Hilleström, Johan Philip Korn, Jonas Carl Linnerhielm, Elias Martin, Johan Pasch, and Jean Eric Rehn.

FIG. 130

The drawing *Leafy Capes* (2005, Moderna Museet) is the basis of the textile public artwork *Framework (Mainstay of the Leafy Capes)* in the auditorium of the School of Dental Care, the Faculty of Odontology in Malmö, 2008. At the edges of the paper and from every direction the artist has drawn, with great precision, spruce trees taken from Swedish pictures from the seventeenth to the nineteenth century by artists including Dahlberg, Korn, Martin, and Arthur Hazelius. Tall spruces share the space with the swaying tops of spruces and brittle twigs. In the lower corner there are a number of spiky stumps. The picture's cultural-sociological pattern-card

finns några taggiga stubbar. Bildens kultursociologiska provkarta över granens plats i svensk kultur bildar samtidigt en finstämd vy, påminnande om den man ser om man ligger på marken och tittar upp mot himlen med granar omkring sig.

Vurmen för den storlagna naturen i det romantiska landskapsmåleriet har hos Böttcher en mörkare skugga. Hon avtäcker hur granen används som symbol av olika ideologier, från 1800-talets nationalister till 1930-talets nazister. Böttchers konst kan ytligt uppfattas som ett misstänkliggörande av det romantiska landskapet för dess kopplingar till nationalism och nazism. Samtidigt finns det en stor omsorg, inte minst i hennes teckningar. Genom sin tyska bakgrund och uppväxten i Småland, har konstnären en nära relation till denna natur och bilderna av den. Hennes konst kan därför ses som en undersökning av förhållandet mellan bild, natur och ideologi, där hon själv är djupt involverad i motivet.

Den svenska konstnären Matts Leiderstam (f. 1956) har i sin konst bearbetat landskapstraditionen från Claude Lorrain och Nicolas Poussin. Hans arbete kan beskrivas som en kritisk undersökning av landskapet och hur det hanterats av museer och konsthistoriker. I sin kritiska omläsning av landskapshistorien, uppmärksammar Leiderstam dolda betydelse-lager, inte minst knutna till homoerotik. Det idealala landskapet hos Claude och Poussin kopplas samman med nutida cruisningkultur, den subkultur bland homosexuella män där de träffas och raggar i städernas parker, parker som är skapade med förebild i landskapsmåleriet.⁵⁴ Leiderstam är intresserad av seendet och visuella teknologier som Claudeglaset, kikare och andra instrument som ramar in och styr blicken. Han har också arbetat med förflyttningar, där exempelvis kopior av historiska landskapsmålningar ”återbördas” till parker som utgör samlingspunkter i cruisingkulturen och lämnas där för den som hittar målningen. Det är kontextbyten som ger en ny tolkningsram åt bilderna.

I Göteborgs konstmuseum finns fotosviten *The Eruption of Vesuvius* (2000), bestående av tre fotografier i vilka en målning av den franske konstnären Pierre-Jacques-Antoine Volaire (1729–1799) figurerar. Målningen, som har titeln *Vesuvius utbrott* och målades 1771, finns idag i Art Institute of Chicago. I denna avbildas adelsmän som klättrar upp på klipporna för att beskåda vulkanens mäktiga utbrott, där den sprutar glödande lava mot himlen i månskenet med Neapelbukten i

FIG. 131

of the spruce's place in Swedish culture simultaneously forms a finely-tuned view, similar to the view one may have when lying on one's back on the ground and staring up at the sky with spruces all around.

The passion for magnificent scenery in romantic landscape painting has a dark side in the case of Böttcher. She reveals how the spruce has been used as a symbol by various ideologies, from the nineteenth century's nationalists to the nineteen-thirties' Nazis. Böttcher's art may be superficially understood as casting suspicion on the romantic landscape for its connections to nationalism and Nazism. At the same time there is great care shown, not least in her drawings. Through her German background and upbringing in Småland, the artist has a close relationship with this scenery and the pictures of it. Her art can therefore be seen as an investigation of the relationship between picture, nature, and ideology, where she herself is deeply involved in the motif.

The Swedish artist Matts Leiderstamm (born 1956) has, in his work, pursued the landscape tradition begun by Claude Lorrain and Nicolas Poussin. His work can be described as a critical investigation of the landscape and how it has been treated by museums and art historians. In his critical re-reading of the history of the landscape Leiderstam perceives hidden layers of meaning, particularly ones connected to homo-eroticism. The ideal landscape for Claude and Poussin are bound up with present-day cruising culture, the subculture among homosexual men where they meet and pick up casual partners in urban parks, parks modelled on those in landscape painting.⁵⁴ Leiderstam is interested in the way we see and visual technologies such as the Claude glass, telescope and other instruments that frame and control what we see. He has also worked with transplantations, where, for example, copies of historical landscape paintings are moved out into parks to mark meeting places in the cruising culture. It is the change of context that provides the pictures with a new frame of interpretation.

In Gothenburg Museum of Art there is a photo suite entitled *The Eruption of Vesuvius* (2000), consisting of three photographs in which a painting by the French artist Pierre-Jacques-Antoine Volaire (1729–99) figures. The painting, under the same title, executed in 1771, hangs today in the Art Institute of Chicago. Noblemen are portrayed in this climbing up the cliffs to watch the volcano's powerful eruption, where it is shooting out glowing lava into the moonlit sky with the Bay of Naples in the background. The motif is typical of pre-romanticism's attraction

bakgrunden. Motivet är typiskt för förromantikens dragning till det dramatiska och kan beskrivas som ett typexempel på det sublima, men här finns också drag av det ideala landskapets uppdelning av förgrund, mellangrund och bakgrund. Leiderstams fotografier visar målningen i tre olika sammanhang. Den första bilden är ett svartvitt fotografi från de tidigare ägarnas hem i Göteborg, taget under krigsåren på 1940-talet, där målningen hänger på väggen med den dekorerade julgranen intill.⁵⁵ I den andra bilden har Leiderstams målade kopia fotograferats vid Vesuvius brant.⁵⁶ Det sista fotografiet visar originalmålningens nuvarande hängning på Art Institute of Chicago.

Förutom att utgöra en undersökning av ett konstverks förflyttningar och kontextens betydelse för hur vi tolkar målningen, riktar Leiderstam uppmärksamheten mot andra betydelseskikt än de som tidigare lyfts fram. Vid sidan av det romantiska temat kring kontemplation och det sublima, kan man läsa in en homoerotisk underström, särskilt om verket ses i ljuset av Leiderstams konstnärschap i stort. Målningen skildrar en homosocial situation med män som tillsammans betraktar en fallisk symbol: den lavasprutande vulkanen. Genom subtila förskjutningar antyder Leiderstam närvronen av en annan blick i konsthistorien, en blick som förträngts men som finns där om man letar efter den. Vidare pekar Leiderstams kopia mot 1700-talets avsaknad av en modern föreställning om originalitet som garant för kvalitet. Leiderstam gör det som konstnärer under 1700-talet ägnade sig åt, att kopiera andra konstnärers verk. Denna praktik har visserligen fortsatt in i våra dagar, men kom att nedvärderas under 1800-talet.

Det är inte bara i målningar, teckningar och fotografier som 1700-talets pittoreska och romantiska landskap turneras. Hos den svenska konsthantverkaren Frida Fjellman (f. 1971) tar vulkaner, som hämtade från en romantisk landskapsmålning, plats i tre dimensioner i rummet. I *Volcanoes* (2006) har Fjellman skapat rök- respektive en lavasprutande vulkaner i keramik och glas, där den stelnade lavans grå, matta yta kontrasteras mot den flytande lavans färgrika glans. Det naturens destruktiva skådespel som fascinerade romantikerna, har här tämjts till något mer dekorativt men inte mindre stor slaget och visuellt utmanande. I ett oväntat möte mellan det romantiska landskapsmåleriet, förknippat med den (manlige) konstnärens genialitet, och konsthantverket, förknippat med hemmet,

to the dramatic and may be described as a typical example of the sublime, but there are also features of the division of the ideal landscape into foreground, middle ground, and background. Leiderstam's photographs show the painting in three different contexts. The first picture is a black-and-white photograph from the former owners' home in Gothenburg, taken during the war years in the 1940s, where the painting hangs on the wall with the decorated Christmas tree next door.⁵⁵ In the second picture Leiderstam's painted copy has been photographed by the steep side of Vesuvius.⁵⁶ The last photograph shows the original painting's present hanging in the Art Institute of Chicago.

Besides carrying out an investigation of the movements of an artwork and the significance of the context, Leiderstam directs attention to other layers of significance than those that were highlighted earlier. Alongside the romantic theme of contemplation and the sublime, a homoerotic undercurrent can also be detected. The painting portrays a homo-social situation with men watching a phallic symbol together: the lava-spewing volcano. The interpretation is not made obvious. Instead, Leiderstam hints, through subtle shifts, the presence of a different way of perceiving in art history, a way that has been repressed but is there if you search for it. Further, Leiderstam's copy points towards the eighteenth century's lack of a modern representation of originality as a guarantee of quality. Leiderstam does what artists during the eighteenth century devoted themselves to: to copying other artists' work. This practice has certainly continued into our own times but came to be disparaged during the nineteenth century.

It is not only in paintings, drawings, and photographs that eighteenth century picturesque and romantic landscapes are toured around. Swedish craftswoman Frida Fjellman (born 1971) takes volcanoes from a romantic landscape painting and turns them into three dimensional objects in space. In *Volcanoes* (2006) Fjellman has created smoke and lava-spewing volcanoes in ceramic and glass, where the dull grey surface of the solidified lava is contrasted with the colourful sheen of the flowing lava. Nature's destructive drama that fascinated the romantics has been tamed here to something more decorative but no less grand and visually challenging. In an unexpected meeting between the romantic landscape painting, associated with the (male) artist's genius, and artistic craftsmanship, associated with the domestic sphere, interesting shifts occur that make us consider both these traditions in a new light.

FIG. 132

FIG. 132

uppstår intressanta förskjutningar som får oss att se på båda dessa traditioner på ett nytt sätt.

I mötet mellan nutida konstverk och 1700-talets landskapsbilder understryks landskapsbildens övergång från antika förebilder till andra teman som den nordiska naturen och en mer känslosam och dramatisk tolkning av landskapet, ett intresse för naturens krafter som hotar mänskligheten. Böttcher, Leiderstam och Fjellman antyder genom sin konst det som utgör hypotesen i denna text, att det romantiska landskapet inte bara avbildar naturen utan också skapar vår bild av den och därmed vårt sätt att förhålla oss till naturen. För mänskligheten finns ingen ren natur bortom bilderna av den.

297

In the encounter between present-day works of art and eighteenth-century landscape pictures, I have highlighted the transition of the landscape picture from classical models to other themes such as Nordic nature and a more emotional and dramatic interpretation of the landscape, an interest in the forces of nature that threaten humankind. Through their art Böttcher, Leiderstam, and hint at what constitutes the hypothesis in this text, that the romantic landscape not only models nature but also creates our picture of it and, in so doing, our way of relating to nature. For us human beings there is no pure nature apart from our images of it.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY MARTIN AND ANNA-LISA MURRELL

1. William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1782), andra utgåvan, R. Blamire, in the Strand, London 1789, s. 30–31.
2. Carl August Ehrensvärd, *Resa till Italien, 1780, 1781, 1782*, Stockholm 1786, citerad i: Ulf Cederlöf, "Ehrensvärd – tecknaren", *Carl August Ehrensvärd. Tecknaren och arkitekten*, red. Ulf Cederlöf, Nationalmuseum, Stockholm 1997, s. 92.
3. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962.
4. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Inlevelse och vetenskap. Om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm, 2007, s. 19–20. I formuleringen av sitt tolkningsperspektiv, utgår Rossholm Lagerlöf från den tyske konstvetaren Wolfgang Kemps teorier. Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik*, Reimer, Berlin 1992.
5. Rossholm Lagerlöf 2007, s. 11–24.
6. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, Yale University Press, New Haven och London 1990, s. 1–4.
7. Rossholm Lagerlöf 1990, s. 7–11.
8. Landskapsmålserier baserades ofta på naturstudier. För en sammanfattningsvis av oljestudiens historia, se: Torsten Gunnarsson, *Friulftsmåleri före friulftsmålariet. Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*, diss. Uppsala universitet 1989, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1989, s. 21–42.
9. För en studie av den engelska parkens påverkan på svensk trädgårdsarkitektur, se: Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*, diss. Uppsala universitet 1993, Piper Press, Stockholm 1993.
10. För en analys av de tre konstnärskapen, se: Rossholm Lagerlöf 1990.
11. Gilpin 1789, s. 1–2.
12. Gilpin 1789, s. 31–32 och 34.
13. Jfr: Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholms universitet 1999, Stockholm 1999.
14. De svenska konstnärernas studieresor till främst Italien beskrivs av Anna Greta Wahlberg, Anna Greta Wahlberg, "Studieresorna", *Signums svenska konsthistoria. Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998a.
15. Longinos, *Om litterär storhet (Peri hypsous)*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg 1997.
16. Edmund Burke, *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och det sköna. Med en inledande essä om smaken (A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful 1757)*, övers. Per Dahl, Symposium, Stockholm/Stehag 1995.
17. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften (Critik der Urtheilskraft 1790)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003.
18. Anna Greta Wahlberg, *Jean Eric Rehn*, Bokförlaget Signum, Lund 1998b, s. 178.
19. Ett flertal av bilderna från Sveaborg finns i Göteborgs konstmuseum. Tre av museets målningar attribuerade till Elias Martin har av Hans Eklund istället attribuerats till Augustin Ehrensvärd: *Sveaborg. Galärdockan under byggnad. Vy från väster* (GKM 0858), *Sveaborg. Vargön med varvsområdet* (GKM 0859) och *Sveaborg. Galärdockan under byggnad. Däremot är Vy från söder* (GKM 0856) enligt Eklund utförd av båda. Hans Eklund, *Augustin Ehrensvärd. Målaren, upplysningsmannen, mäniskovänningen, byggaren, sjömannen och flaggmannen*, Nationalmuseum, Stockholm 1997, s. 68–73.
20. Mikael Ahlund, "Katalog", *Pehr Hilleström. 1700-talet i blickpunkten*, red. Kirsikka Eskelinen och Reetta Kuojärvi-Närhi, Konstmuseet Sinebrychoff, Finlands Nationalgalleri, Helsingfors 2014a, s. 111.
21. Mikael Ahlund, "Att se vardagen. 1700-talet genom Pehr Hilleströms ögon", *Pehr Hilleström. 1700-talet i blickpunkten*, red. Kirsikka Eskelinen och Reetta Kuojärvi-Närhi, Konstmuseet Sinebrychoff, Finlands Nationalgalleri, Helsingfors 2014b, s. 28–33; se även: Torsten Westlund, *Auspplingar. Kring några svenska 1700-talskonstnärer*, Trellis förlag, Solna 2009, s. 24–36.
22. Förteckningen finns i Konstakademiens arkiv, Stockholm. Publicerad i: Gerda Cederblom, *Pehr Hilleström som kulturskildrare*, vol. 1, Uppsala 1927; se även: Ahlund 2014b, s. 21–22.
23. Se: Pontus Grate, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, s. 273.

NOTES

1. William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1782), second edition, R. Blamire, in the Strand, London 1789, pp. 30–1.
2. Carl August Ehrensvärd, *Resa till Italien, 1780, 1781, 1782*, Stockholm 1786, quoted in: Ulf Cederlöf, 'Ehrensvärd—tecknaren', *Carl August Ehrensvärd. Tecknaren och arkitekten*, ed. Ulf Cederlöf, Nationalmuseum, Stockholm 1997, p. 92.
3. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962.
4. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Inlevelse och vetenskap: Om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm, 2007, pp. 19–20. In formulating her interpretive approach, Rossholm Lagerlöf takes as her base-point the German art historian Wolfgang Kemp's theories. Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik*, Reiner, Berlin 1992.
5. Rossholm Lagerlöf 2007, pp. 11–24.
6. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, Yale University Press, New Haven and London 1990, pp. 1–4.
7. Rossholm Lagerlöf 1990, pp. 7–11.
8. Landscape painting was often based on studies of nature. For a summary of the history of the study of oil-painting, see: Torsten Gunnarsson, *Friulftsmåleri före friulftsmålariet: Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*, diss. Uppsala University 1989, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1989, pp. 21–42.
9. For a study of the influence of the English park on Swedish landscape gardening, see: Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*, diss. Uppsala University 1993, Piper Press, Stockholm 1993.
10. For an analysis of the three types of artistry, see: Rossholm Lagerlöf 1990.
11. Gilpin 1789, pp. 1–2.
12. Gilpin 1789, pp. 31–2 and 34.
13. Cf: Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin: Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholm University 1999, Stockholm 1999.
14. The Swedish artists' study trips to Italy in particular are described by Anna Greta Wahlberg, Anna Greta Wahlberg, "Studieresorna", *Signums svenska konsthistoria: Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998a.
15. Longinos, *Longinus On the Sublime: the Greek Text Edited after the Paris Manuscript with Introduction, translation and appendices by W.Rhys Roberts (Peri hypsous)*, trans. W.Rhys Roberts, Cambridge University Press, Cambridge 1907.
16. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London (1757) 1801.
17. Immanuel Kant, *The Critique of Judgement (Critik der Urtheilskraft 1790)*, transl. James Creed Meredith, Clarendon Press, Oxford (1952) 1980.
18. Anna Greta Wahlberg, *Jean Eric Rehn*, Bokförlaget Signum, Lund 1998b, p. 178.
19. There are a number of pictures of Sveaborg in Gothenburg Museum of Art. Three of the museum's paintings attributed to Elias Martin have been attributed, instead, by Hans Eklund to Augustin Ehrensvärd: *Sveaborg: Galley Dock under Construction: View from the West* (GKM 0858), *Sveaborg: Vargön with Shipyard Area* (GKM 0859) and *Sveaborg: Galley Dock under Construction*. On the other hand, according to Eklund, *View from the South* (GKM 0856) was executed by both of them. Hans Eklund, *Augustin Ehrensvärd: Målaren, upplysningsmannen, mäniskovänningen, byggaren, sjömannen och flaggmannen*, Nationalmuseum, Stockholm 1997, pp. 68–73.

24. Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system. En studie i estetikens historia*, övers. Eva-Lotta Holm, Skriftserien Kairos, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm 1996.
25. Mikael Ahlund, *Landskapets röster. Studier i Elias Martins bildvärld*, diss. Uppsala universitet 2011, Atlantis, Stockholm 2011, s. 367.
26. Ahlund 2011, s. 214 och 234.
27. Ahlund 2011, s. 235.
28. Spårberoende ("path dependency") är en term som används för att beskriva hur nya företeelser eller förhållanden till en början fogas in i etablerade mönster. Vad som i ett skede är framgångsrikt kan i ett senare skede visa sig hindra utvecklingen. Jeff Werner har tidigare använt begreppet i en konstvetenskaplig kontext. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA del 1*, Gidlunds, Hedemora/Möklinta 2008, s. 34, 158–159, 167, 386 samt del 2 s. 97, 112, 167–169, 195, 237, 312–314.
29. Andra svenska landskapsmålare under 1700-talet är Carl Peter Hilleström (1760–1812), son till Pehr Hilleström, Anders Fredrik Skjöldebrand (1757–1834), Jonas Carl Linnerhielm (1745–1792), Johan Petter Cumelin (1764–1820), Martin Rudolf Heland (1765–1812) och Per Nordquist (1771–1085).
30. Ahlund 2011, s. 77.
31. Ahlund 2011, s. 11 och 14.
32. Ahlund 2011, s. 85. Se även: Grate 1998, s. 246–258.
33. Johann Joachim Winckelmann, *Tänkar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst 1764)* övers. Sven-Olov Wallenstein, Daidalos, Göteborg 2007.
34. Wahlberg 1998b, s. 162.
35. 29 foliovolymer med omkring två tusen blad gavs ut i Paris 1835–1837, och det är troligen dessa som finns i Göteborgs konstmuseums samling.
36. Björn Fredlund, "Äldre utländsk konst", *Samlingen. Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström och Anna Hyltze, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2014, s. 40.
37. Cederlöf 1997, s. 142.
38. Carl August Ehrensvärd citerad i: Sten Åke Nilsson, *1700-talets ansikte. Carl August Ehrensvärd*, Norstedts, Stockholm 1996, s. 79.
39. Ragnar Josephson, *Carl August Ehrensvärd*, Norstedts, Stockholm 1963 s. 122–123.
40. Sten-Åke Nilsson, "Ehrensvärd – arkitekten", *Carl August Ehrensvärd. Tecknaren och arkitekten*, Nationalmuseum, Stockholm 1997, s. 231–275. Även om det var den grekiska och romerska antiken Ehrensvärd höll högst, har han i några skisser till aldrig utförd tillfällig arkitektur till drottning Lovisa Ulrikas begravning infogat egyptiska pyramiderna. Ibid., s. 242–245.
41. Nilsson 1997, s. 263.
42. Sten-Åke Nilsson anger en annan titel för laveringen: *Dorisk ruin insatt i ett mellansvenskt landskap*. Nilsson 1997, s. 262.
43. Nilsson 1997, s. 263–265.
44. Nils-Olof Olsson, *Skåne genom konstnärens öga*, Färgrappan AAA, Malmö 1999, s. 70.
45. Se: *Carl August Ehrensvärd. Tecknaren och arkitekten*, red. Ulf Cederlöf, Nationalmuseum, Stockholm 1997, s. 145–148; Olsson 1999, s. 70–71.
46. I nuvarande Sudan finns nubiska pyramiderna i Napata och Meroë från omkring 1 000 f.Kr. till omkring 300 e.Kr. som även dessa har en brantare stigning än Gizapyramiderna.
47. Anna Greta Wahlberg, "På resa söderut", *Signums svenska konsthistoria. Frihetstidens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, s. 157. Se även: Grate 1998, s. 224.
48. I väggmålningar av Johan Pasch på Kina slott på Drottningholm i Stockholm bär "kinesiska" figurer parasoll. Jfr: Ritwa Herjulfsdotters text i detta nummer av *Skiascope*.
49. Rossholm Lagerlöf 1990, s. 10–11; se även: Erwin Panofsky, "Et in Arcadia Ego": Poussin and the Elegiac Tradition" (1936) och Louis Marin, "Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Shepards'" (1980), båda i *The Art of Art History. A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford och New York 1998.
50. Rossholm Lagerlöf 1990, s. 159.
51. Gunnar Berefelt, *Svensk landskapskonst. Från renässansen till romantik*, Sveriges Allmänna konstförening och P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1965, s. 137.
52. Carl Johan Fahlcrantz citerad i: *Svenskt konstnärslexikon. Tiotusen svenska konstnärers liv och verk. II*, Dahlbeck-Hagström, red. Gösta Lilja et al., Alhelms förlag, Malmö 1953, s. 178.

20. Mikael Ahlund, 'Katalog', *Pehr Hilleström: 1700-talet i blickpunkt*, eds. Kirsi Eskelinen and Reetta Kuojärvi-Närhi, Konstmuseet Sinebrychoff, Finlands Nationalgalleri, Helsingfors 2014a, p. 111.
21. Mikael Ahlund, 'Att se vardagen: 1700-talet genom Pehr Hilleströms ögon', *Pehr Hilleström: 1700-talet i blickpunkt*, eds. Kirsi Eskelinen and Reetta Kuojärvi-Närhi, Konstmuseet Sinebrychoff, Finlands Nationalgalleri, Helsingfors 2014b, pp. 28–33; see also: Torsten Westlund, *Auspeglings: Kring några svenska 1700-talskonstnärer*, Trellis förlag, Solna 2009, pp. 24–36.
22. The catalogue can be found in the archive of the The Royal Swedish Academy of Arts, Stockholm. Published in: Gerda Cederblom, *Pehr Hilleström som kulturskildrare*, vol. 1, Uppsala 1927; see also: Ahlund 2014b, pp. 21–2.
23. See: Pontus Grate, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria: Den gustavianska konsten*, Bokförlaget Signum, Lund 1998, p. 273.
24. Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system: En studie i estetikens historia*, trans. Eva-Lotta Holm, Skriftserien Kairos, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm 1996.
25. Mikael Ahlund, *Landskapets röster: Studier i Elias Martins bildvärld*, diss. Uppsala University 2011, Atlantis, Stockholm 2011, p. 367.
26. Ahlund 2011, p. 214 and 234.
27. Ahlund 2011, p. 235.
28. 'Path dependency' is a term that has been used to describe how, to begin with, new phenomena or circumstances are fitted into an established pattern. What at one stage is successful may at a later stage prove to hinder development. Jeff Werner has previously used the concept in an art history context. Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA del 1*, Gidlunds, Hedemora/Möklinta 2008, pp. 34, 158–9, 167, 386, and del 2, pp. 97, 112, 167–9, 195, 237, 312–14.
29. Other Swedish landscape painters of the eighteenth century include Carl Peter Hilleström (1760–1812), son of Pehr Hilleström, Anders Fredrik Skjöldebrand (1757–1834), Jonas Carl Linnerhielm (1745–1792), Johan Petter Cumelin (1764–1820), Martin Rudolf Heland (1765–1812), and Per Nordquist (1771–1085).
30. Ahlund 2011, p. 77.
31. Ahlund 2011, pp. 11 and 14.
32. Ahlund 2011, p. 85. See also: Grate, pp. 246–58.
33. Johann Joachim Winckelmann, *Tänkar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst 1764)*, trans. Sven-Olov Wallenstein, Daidalos, Gothenburg 2007.
34. Wahlberg 1998b, p. 162.
35. 29 folio volumes comprising around two thousand leaves were published in Paris in 1835–7, and it is probably these that are in the Gothenburg Museum of Art collection.
36. Björn Fredlund, 'European Art 1400–1800', *The Collection: Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström, and Anna Hyltze, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2014, p. 40.
37. Cederlöf 1997, p. 142.
38. Carl August Ehrensvärd quoted in: Sten Åke Nilsson, *1700-talets ansikte: Carl August Ehrensvärd*, Norstedts, Stockholm 1963, p. 79.
39. Ragnar Josephson, *Carl August Ehrensvärd*, Norstedts, Stockholm 1963, pp. 122–3.
40. Sten-Åke Nilsson, 'Ehrensvärd–arkitekten', *Carl August Ehrensvärd: Tecknaren och arkitekten*, Nationalmuseum, Stockholm 1997, pp. 231–75. Even if it was the classical Greek and Roman he held in highest esteem, in some sketches Ehrensvärd included Egyptian pyramids as temporary architecture for Queen Lovisa Ulrika's funeral, but never constructed. Ibid., pp. 242–5.
41. Nilsson 1997, p. 263.

53. Verket var inspirerat av Lord Byrons dikt *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818).
54. Leiderstam refererar till en guidebok som riktar sig till homosexuella män: *Spartacus International Gay Guide*, som givits ut årligen sedan 1970.
55. Volaires *Vesuvius utrbott* såldes på 1930-talet av Gunnar Trädgårdh till dr Sven Langert i Göteborg. Familjen Langert ägde målningen fram till 1971, då Langerts hustru, Majken Langert sålde den i London. Målningen såldes vidare till Art Institute i Chicago 1978, där den finns idag. Fotografiet är taget i Langerts hem under 1940-talet. Se proveniens på Art Institute of Chicagos webbplats: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/57996?search_no=1&index=0, hämtad 2015-12-14.
56. Den målade kopian finns idag i Magasin III, Stockholm.

42. Sten-Åke Nilsson mentions a different title for the wash drawing: *Doric Ruin Set in a Landscape in Central Sweden*. Nilsson 1997, p. 262.
43. Nilsson 1997, pp. 263–5.
44. Nils-Olof Olsson, *Skåne genom konstnärens öga*, Färgtrappan AAA, Malmö 1999, p. 70.
45. See: *Carl August Ehrensvärd: Tecknaren och arkitekten*, ed. Ulf Cederlöf, Nationalmuseum, Stockholm 1997, pp. 145–8; Olsson 1999, pp. 70–1.
46. In present-day Sudan there are Nubian pyramids in Napata and Meroë from circa 1000 BC to circa AD 300, these also having a steeper incline than the Giza pyramids.
47. Anna Greta Wahlberg, 'På resa söderut', *Signums svenska konsthistoria: Frihetstidens konst*, Bokförlaget Signum, Lund 1997, p. 157. See also: Grate 1998, p. 224.
48. 'Chinese' figures carry parasols in murals by Johan Pasch in the Chinese Pavilion at Drottningholm in Stockholm. Cf: Ritwa Herjulfsdotter's text in this issue of *Skiascope*.
49. Rossholm Lagerlöf 1990, pp. 10–11; see also: Erwin Panofsky, "Et in Arcadia Ego": Poussin and the Elegiac Tradition' (1936) and Louis Marin, 'Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's "The Arcadian Shepards"' (1980), both in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford and New York 1998.
50. Rossholm Lagerlöf 1990, p. 159.
51. Gunnar Berefelt, *Svensk landskapskonst: Från renässans till romantik*, Sveriges Allmänna konstförening and P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1965, p. 137.
52. Carl Johan Fahlcrantz quoted in: *Svenskt konstnärslexikon: Tiotusen svenska konstnärers liv och verk: II Dahlbeck-Hagström*, eds. Gösta Lilja et al., Alhelms förlag, Malmö 1953, p. 178.
53. The work was inspired by Lord Byron's poem *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–18).
54. Leiderstam refers to a guidebook aimed at homosexual men: *Spartacus International Gay Guide*, which has been published annually since 1970.
55. Voltaire's *The Eruption of Vesuvius* was sold in the 1930s by Gunnar Trädgårdh to Dr. Sven Langert in Gothenburg. The Langert family owned the painting until 1971, when Langert's wife, Majken Langert sold it in London. The painting was sold to the Art Institute of Chicago in 1978, where it remains today. The photograph was taken in Langert's home during the 1940s. See the provenance of the Art Institute of Chicago's website: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/57996?search_no=1&index=0, accessed 2015-12-14.
56. The painted copy is today in Magasin III, Stockholm.

**TIDIGARE NUMMER AV
GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE SKIASCOPE:**

**PREVIOUS ISSUES OF
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES SKIASCOPE:**

●
SKIASCOPE 1

Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum / Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg
2009, 384 sidor/pages, ISBN 91-87968-64-9.

●
SKIASCOPE 2

Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet / Open the Shades! Art in Gothenburg During the 1960s and 1970s, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2009, 382 sidor/pages, ISBN 91-87968-65-7.

●
SKIASCOPE 3

Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet / A Disarranged Playing Board: Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2010, 310 sidor/pages, ISBN 91-87968-70-3.

●
SKIASCOPE 4

Konstpedagogik / Art Education, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2011, 287 sidor/pages, ISBN 91-87968-73-8.

●
SKIASCOPE 5

Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum / Received and Rejected. The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2012, 583 sidor/pages, ISBN 978-91-87968-79-2.

●
SKIASCOPE 6

Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur / Blond and Blue-eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2014, 393 sidor/pages, ISBN 978-91-87968-87-7.

●
SKIASCOPE 7

Konstmuseiarkitektur / Art Museum Architecture, red./ed. Kristoffer Arvidsson, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2015, 392 sidor/pages, ISBN 978-91-87968-92-1.

FIG. 54



Jonas Åkerström, svensk 1759–1795, *Elymas slagen med blindhet*, laverad pennteckning i brunt, 18,8 x 31,9 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1913, T 50/1913.

Jonas Åkerström, Swedish 1759–1795, *Elymas Struck Blind slagen*, washed pen-and-ink drawing in brown, 18.8 x 31.9 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1913, T 50/1913.

FIG. 56



Adolf Ulrik Wertmüller, svensk 1751–1811, *Gustaf Mauritz Armfelt*, 1751–1814, friherre, hovman, general, i skytisk dräkt, 1785, olja på duk, 73 x 58,5 cm, omförd 1951 från Målerisamlingen, NM 1037 (Gustav III:s samling), Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 2350, photo: Nationalmuseum.

Adolf Ulrik Wertmüller, Swedish 1751–1811, *Gustaf Mauritz Armfelt*, 1751–1814, Baron, Courtier, General, in Scythian Costume, 1785, oil on canvas, 73 x 58.5 cm, transferred from the Painting collection 1951, NM 1037 (collection of King Gustav III), Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 2350, photo: Nationalmuseum.

FIG. 55



Elias Martin, svensk 1739–1818, *Kustlandskap*, ca 1775, olja på duk, 91,5 x 137,5 cm, gåva av Werner Lundqvist 1919, Göteborgs konstmuseum, WL 31.

Elias Martin, Swedish 1739–1818, *Coast Landscape*, c.1775, oil on canvas, 91.5 x 137.5 cm, gift of Werner Lundqvist 1919, Gothenburg Museum of Art, WL 31.

FIG. 57



Vinjettbild ur De La Fortelle, *Riddarinnan d'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne*, Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781, foto: Kungliga biblioteket, Stockholm.

Frontispiece to De La Fortelle, *Riddarinnan d'Eons militäriska, politiska och enskilda lefverne*, Joh. Chr. Holmberg & L.W., Stockholm 1781, photo: the Royal Library, Stockholm.

FIG. 58



Vinjettbild till Carl Gyllenborg, *Swenska sprättöken, comédie*, Stockholm, 1740,
foto: Kungliga biblioteket, Stockholm.

Frontispiece to Carl Gyllenborg, *Swenska sprättöken, comédie*, Stockholm, 1740,
photo: the Royal Library, Stockholm.

FIG. 60



David Klöcker Ehrenstrahl, tysk-svensk 1628–1698,
Okänd dam porträtterad som Diana 1653, olja på duk,
112 x 87,5 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1925,
GKM 0804.

David Klöcker Ehrenstrahl, German-Swedish 1628–98,
Unknown Lady Portrayed as Diana 1653, oil on canvas,
112 x 87,5 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased
1925, GKM 0804.

FIG. 59



David Klöcker Ehrenstrahl (hans ateljé), svensk 1628–1698, *Hedvig Sofia, 1681–1708, prinsessa av Sverige, hertigina av Holstein-Gottorp*, olja på duk, 120 x 146 cm, Nationalmuseum, Stockholm, inköpt 1962, NMGrh 2906, foto: Nationalmuseum.

David Klöcker Ehrenstrahl (his studio), svensk 1628–98, *Hedvig Sofia, 1681–1708, Princess of Sweden, Duchess of Holstein-Gottorp*, oil on canvas, 120 x 146 cm, Nationalmuseum, Stockholm, purchased 1962, NMGrh 2906, photo: Nationalmuseum.

FIG. 61



David Klöcker Ehrenstrahl, tysk-svensk 1628–1698, *Karl XI, 1655–1697, kung av Sverige, som Apollo Pythias*, olja på duk, 107 x 84,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande från Drottningholm 1866, NMDrh 179, foto: Nationalmuseum.

David Klöcker Ehrenstrahl, German-Swedish 1628–98, *Charles XI, 1655–97, King of Sweden, as Apollo Pythias*, oil on canvas, 107 x 84,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from Drottningholm 1866, NMDrh 179, photo: Nationalmuseum.

FIG. 62



Justus van Egmont, flamländsk 1601–1674, *Kristina, 1626–1689, drottning av Sverige, som Minerva*, 1654, olja på duk, 114 x 87,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av envoyé Herman Wrangel, NMGrh 1853, foto: Nationalmuseum.

Justus van Egmont, Flemish 1601–1674, *Christina, 1626–1689, Queen of Sweden, as Minerva*, 1654, oil on canvas, 114 x 87,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of Envoy Herman Wrangel, NMGrh 1853, photo: Nationalmuseum.

FIG. 64



Cornelis Cornelisz. van Haarlem, holländsk 1562–1638, *Tidens spegel*, 1628, olja på koppar, 29 x 38 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av kanslirådet Fredrik Sander 1892, NM 1433.

Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Dutch 1562–1638, *The Mirror of Time*, 1628, oil on copper, 29 x 38 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of deputy assistant undersecretary Fredrik Sander 1892, NM 1433.

FIG. 63



Jean Michel Moreau, fransk 1741–1814, illustration ur *Garçon et fille hermaphrodites vus et dessinés d'après nature par un des plus célèbres artistes et gravés avec tout le soin possible pour l'utilité des studieux*, Paris 1772–1773, foto: Hagströmerbiblioteket.

Jean Michel Moreau, French 1741–1814, illustration from *Garçon et fille hermaphrodites vus et dessinés d'après nature par un des plus célèbres artistes et gravés avec tout le soin possible pour l'utilité des studieux*, Paris 1772–73, photo: Hagströmerbiblioteket.

FIG. 65



Jea-Marc Nattier, fransk 1685–1766, *Madame de Maison-Rouge som Diana*, 1756, olja på duk, 136,5 x 105,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1903, inv. nr 03.373, foto: Metropolitan Museum of Art.

Jean-Marc Nattier, fransk 1685–1766, *Madame de Maison-Rouge as Diana*, 1756, oil on canvas, 136.5 x 105.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1903, inv. nr 03.373, photo: Metropolitan Museum of Art.

FIG. 66



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Juliana Henck*, pastell på papper på duk, 67 x 53 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1932, WL 83.

Gustaf Lundberg, Swedish 1695–1786, *Juliana Henck*, pastel on paper on canvas, 67 x 53 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1932, WL 83.

FIG. 68



Louise Élisabeth Vigée Le Brun, fransk 1755–1842, *Porträtt av ung dam som Flora*, 1811, olja på duk, 72 x 60 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av direktör Ernst Davidssons arvingar 1919, NM 2187, foto: Nationalmuseum.

Louise Élisabeth Vigée Le Brun, French 1755–1842, *Portrait of a Young Lady as Flora*, 1811, oil on canvas, 72 x 60 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift from the heirs of Director Ernst Davidsson 1919, NM 2187, photo: Nationalmuseum.

FIG. 67



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Christina Margareta Augusta Törnflycht, grevinna Wrede-Sparre av Sundby* (1714–1780), 1739, pastell, 82 x 64 cm, privat ägo.

Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Christina Margareta Augusta Törnflycht, Wrede-Sparre Countess of Sundby* (1714–80), 1739, pastel, 82 x 64 cm, private collection.

FIG. 69



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Porträtt – föreställande Lovisa Amalia von Kochen, född von Düben* (1745–1773), pastell på papper, 65 x 50 cm, privat ägo, foto: Uppsala Auktionskammare.

Gustaf Lundberg, Swedish 1695–1786, *Portrait – Depicting Lovisa Amalia von Kochen, Born von Düben* (1745–73), pastel on paper, 65 x 50 cm, private collection, photo: Uppsala Auktionskammare.

FIG. 70



François Boucher, fransk 1703–1770, *Trätofflorna*, 1768, olja på duk, 62,2 x 52,1 cm, Art Gallery of Ontario, inv. nr 78/6, foto: Wikimedia Commons.

François Boucher, French 1703–1770, *The Clogs*, 1768, oil on canvas, 62.2 x 52.1 cm, Art Gallery of Ontario, inv. no. 78/6, photo: Wikimedia Commons.

FIG. 72



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, Porträtt av skådespelaren Andreas Widerberg (1766–1810) behängd med blomstergirland – bröstbild, pastell på papper fäst på duk, 48,5 x 39,5 cm, förgyllt och bronserad ram i rokoko, privat ägo.

Gustaf Lundberg, Swedish 1695–1786, *Portrait of the Actor Andreas Widerberg (1766–1810) hung with garland of flowers – half-length portrait*, pastel on paper on canvas, 48.5 x 39.5 cm, private collection.

FIG. 71



Gustaf Lundberg, svensk 1695–1786, *Friherrinnan Ulrica Fredrika Cedercreutz (1730–1784)*, pastell, 67 x 51 cm, privat ägo.

Gustaf Lundberg, Swedish 1695–1786, *Baroness Ulrica Fredrika Cedercreutz (1730–1784)*, pastel, 67 x 51 cm, private collection.

FIG. 73



Lotta Antonsson, svensk f. 1963, *Elephant ur Anyway You Want Me*, 1994, färgfotografi, Skövde konstmuseum.

Lotta Antonsson, Swedish b. 1963, *Elephant from Anyway You Want Me*, 1994, colour photograph, Skövde Museum of Art.

FIG. 74



Cindy Sherman, amerikansk f. 1954, *Untitled #397*, 2000, färgfotografi, 91,4 x 61 cm, MP# CS-397, foto: Metro Pictures.

Cindy Sherman, American b. 1954, *Untitled #397*, 2000, chromogenic colour print, 91.4 x 61 cm, MP# CS-397, photo: Metro Pictures.

FIG. 76



Nathalia Edenmont, svensk-ukrainsk f. 1970, *Forget Me Not*, 2011, c-print monterad på glas i svart träram, upplaga om 6, © Nathalia Edenmont, courtesy Wetterling Gallery/BUS 2016.

Nathalia Edenmont, Swedish- Ukrainian b. 1970, *Forget Me Not*, 2011, c-print mounted to glass in a black wooden frame, edition of 6, © Nathalia Edenmont, courtesy Wetterling Gallery/BUS 2016.

FIG. 75



Cindy Sherman, amerikansk f. 1954, *Untitled # 474*, 2008, färgfotografi, 230,5 x 152,4 cm, MP# CS-474, foto: Metro Pictures.

Cindy Sherman, American b. 1954, *Untitled # 474*, 2008, chromogenic colour print, 230.5 x 152.4 cm, MP# CS-474, photo: Metro Pictures.

FIG. 77



Carl Bengtsson, svensk f. 1952, *Kiera Gormley*, 2009, färgfotografi: pigment tryck, 70 x 50 cm.

Carl Bengtsson, Swedish b. 1952, *Kiera Gormley*, 2009, colour photograph: pigment print, 70 x 50 cm.

FIG. 78



Tobias Bernstrup, svensk f. 1970, *Re-Animate Me*, 2002–2005, färgfotografi laminerat lambda print 150 x 120 cm, inköpt 2010, Göteborgs konstmuseum, GKM 2010-6, © Tobias Bernstrup/BUS 2016.

Tobias Bernstrup, Swedish b. 1970, *Re-Animate Me*, 2002–5, chromogenic colour print, 150 x 120 cm, purchased 2010, Gothenburg Museum of Art, GKM 2010-6, © Tobias Bernstrup/BUS 2016.

FIG. 80



Jean Paul Gaultier, fransk f. 1952, parfymflaskor med korsetter, foto: Hossein Sehatlou.

Jean Paul Gaultier, French b. 1952, perfume bottles with corsets, photo: Hossein Sehatlou.

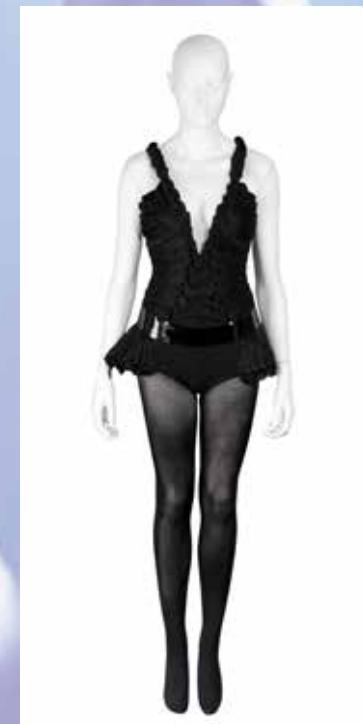
FIG. 79



Alexander Roslin, svensk 1718–1793, *Dubbelporträtt*, 1754, olja på duk 161,5 x 202 cm, inköpt 1947, Göteborgs konstmuseum, WL 85.

Alexander Roslin, Swedish 1718–93, *Double Portrait*, 1754, oil on canvas 161.5 x 202 cm, purchased 1947, Gothenburg Museum of Art, WL 85.

FIG. 81



Helena Hörstedt, svensk f. 1977, dräkt ur kollektionen *The Black Whole*, SS2008, Stockholm, 2007, siden och bomull, Röhsska museet, Göteborg, RKM 3-2012, foto: Röhsska museet.

Helena Hörstedt, Swedish b. 1977, dress from the collection *The Black Whole*, SS2008, Stockholm, 2007, silk and cotton, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 3-2012, photo: the Röhsska Museum.

FIG. 82



Bea Szenfeld, polsk-svensk f. 1972, *Flickrumsfeminism*, 2007, installation, Röhsska museet, Göteborg, RKM 55:1-4-2007, foto: Röhsska museet.

Bea Szenfeld, Polish-Swedish b. 1972, *Little Girl's Bedroom Feminism*, 2007, installation, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 55:1-4-2007, photo: the Röhsska Museum.

FIG. 84



Virpi Vesanen-Laukkanen, finländsk f. 1957, *Carla, Godispapperskorsett*, 2006, Karamellpapper från Fazer, Röhsska museet, Göteborg, RKM 69-2009, foto: Mikael Lammgård.

Virpi Vesanen-Laukkanen, Finnish b. 1957, *Carla, Candy Wrapper Corsets*, 2006, caramel Paper from Fazer, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 69-2009, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 83



Snörliv, 1700-tal, gul sidenrips, Göteborgs stadsmuseum, GM-7704, foto: Göteborgs stadsmuseum.

Eighteenth century corset, yellow silk rep, the Gothenburg City Museum, GM-7704, photo: the Gothenburg City Museum.

FIG. 85



Linnea Bach Gärde, svensk f. 1980, *Kameleon*, Sverige 2004, Röhsska museet, Göteborg, gåva av Röhsska Konstslöjd museets Vänner, RKM 26:1-5-2007, foto: Mikael Lammgård.

Linnea Bach Gärde, Swedish b. 1980, *Chameleon*, Sweden 2004, the Röhsska Museum, Gothenburg, gift of Röhsska Konstslöjd museets Vänner, RKM 26:1-5-2007, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 86



Vivienne Westwood, engelsk f. 1941, Dräktdel, korsetterad överdel och strumpor, London 1970–1999, Röhsska museet, Göteborg, RKM 151-2009, foto: Röhsska Museet.

Vivienne Westwood, English b. 1941, Part of a Dress, Corset Top and Stockings, London 1970–99, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 151-2009, photo: the Röhsska Museum.

FIG. 88



Vivienne Westwoods klänning i museets interiör, Barockkammaren, foto: Seek (Cooper and Gorfer), 2009. Vivienne Westwood, engelsk f. 1941, Chaos Point brudklänning, ca 2008, handsydd och målad textil, Gold Label-kollektion: AW 08 09 Chaos Point, London, Röhsska museet, Göteborg, inköpt, RKM 16-2009.



Vivienne Westwood's Dress in the Interior of the Museum, the Baroque Chamber, photo: Seek (Cooper and Gorfer), 2009. Vivienne Westwood, English b. 1941, Chaos Point Wedding Dress, c.2008, hand-sewn and painted textiles, the Gold Label collection: AW 08 09 Chaos Point, London, the Röhsska Museum, Gothenburg, purchased, RKM 16-2009.

FIG. 87



Okänd, Damdräkt, sent 1700-tal, robe av randig taft, Göteborgs stadsmuseum, GM-7703, foto: Göteborgs stadsmuseum.

Unknown, Dress for a Lady, late eighteenth century, gown of striped taffeta, the Gothenburg City Museum, GM-7703, photo: the Gothenburg City Museum.

FIG. 89



Okänd, Sko, Frankrike 1760–1780, siden med foder och klack av skinn, spänne av järn, 12 x 23,5 cm, Röhsska museet, Göteborg, RKM 76-1923, foto: Röhsska museet.

Unknown, Shoe, France 1760–1780, silk with lining and heel leather, iron buckle, 12 x 23.5 cm, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 76-1923, photo: the Röhsska Museum.

FIG. 90



Okänd, *Tekanna med lock av så kallat jesuitporcelin*, Jingdezhen och Kanton 1750–1770, porstn med målad dekor i svart sepia och något guld, detaljer i metall, höjd 13,9 cm, Röhsska museet, Göteborg, RKM 110-1985, foto: Frida Lönnberg.

FIG. 92



Okänd, *Kinesiskt sidentäcke av vit sidensatäng med kulört silkebroderi i plattöm och klyvsöm*, Röhsska museet, Göteborg, förvärvat från adjunkt Anders Nilssons samling i Skara, RKM 977-1906, foto: Mikael Lammgård.

Unknown, *Chinese silk blanket of white silk satin with coloured silk embroidery in satin stitch and split seam*, the Röhsska Museum, Gothenburg, acquired from Lecturer Anders Nilsson's collection in Skara, RKM 977-1906, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 91



Okänd, *Märkduk (detalj)*, 1789, Sverige, korstygn och petits points, silke på ylle, 38,3 x 32 cm, Röhsska museet, Göteborg, RKM 10-1917, foto: Mikael Lammgård.

FIG. 93



Okänd, *Täcke*, 1700-talets andra hälft, England, broderi i ullgarn och silke, Röhsska museet, Göteborg, RKM 716-1949, foto: Mikael Lammgård.



Unknown, *Duvet*, second half of the eighteenth century, England, embroidery of wool and silk, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 716-1949, photo: Michael Lammgård.

Unknown, *Teapot with cover of so-called Jesuit porcelain*, Jingdezhen and Canton 1750–70, porcelain with painted decoration in black and sepia and slightly gilt, metal parts, height 13.9 cm, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 110-1985, photo: Frida Lönnberg.

Unknown, *Sampler (detail)*, Sweden 1789, cross stitch and petits points, silk on wool, 38,3 x 32 cm, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 10-1917, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 94



Okänd, *La Paris Gardiéditeur Rue Aumaire No 51 Gard No 356*, Frankrike, gravyr för solfjäderdekoration, Röhsska museet, Göteborg, RKM 21-1954, foto: Carl Ander.

Unknown, *La Paris Gardiéditeur Rue Aumaire No 51 Gard No 356*, France, engraving for fan decoration, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 21-1954, photo: Carl Ander.

FIG. 96



Okänd, dekormåleri eventuellt utfört av Gregorius Höroldt, tysk 1696–1775, Fat, Kopp, 1720–1730, Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH, Tyskland, bemålat porslin, fatets diameter 13 cm, koppens höjd 7,2 cm, Röhsska museet, testamentarisk gåva av Marianne Levison, RKM 34-1924, foto: Mikael Lammgård.



Unknown, decorative painting possibly by Gregory Höroldt, German 1696–1775, Saucer, Cup, 1720–30, Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH, Germany, painted porcelain, saucer diameter 13 cm, cup height 7.2 cm, the Röhsska Museum, Marianne Levison bequest, RKM 34-1924, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 95



Okänd, *Ung flicka i blå sidendräkt*, glasmålning, 1700-talets andra hälft, Röhsska museet, Göteborg, RKM 19-1982, foto: Mikael Lammgård.

Unknown, *Young Girl in Blue Silk Dress*, stained glass, second half of the eighteenth century, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 19-1982, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 97



Elias Adam, tysk, dekormåleri eventuellt utfört av Gregorius Höroldt, tysk 1696–1775, Kaffekanna, 1730–1739, Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH, Tyskland, porslin med gulddekor och beslag av förgylt och graverat silver, Röhsska museet, RKM 17-1928, foto: Mikael Lammgård.

Nils Adam, German, decorative painting possibly by Gregory Höroldt, German 1696–1775, Coffeepot, 1730–9, Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH, Germany, porcelain with gold decor and fittings of gilt and engraved silver, the Röhsska Museum, RKM 17-1928, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 98



Okänd, Krus, 1800-tal, Tyskland, Meissenstil, kopia i vitt porslin med dekor i guld och färger, lock i tenn signerat G. Lock, Röhsska museet, Göteborg, RKM 14-1928, foto: Mikael Lammård.



Unknown, Jug, nineteenth century, Germany, in the style of Meissen, copy in white porcelain with gold and colour decorations, tin lid signed G. Lock, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 14-1928, photo: Mikael Lammård.

FIG. 100



Bacqueville, *Livre d'Ornements propre...*, ur svit om nio blad, graverad i Paris ca 1720 av F.I. Spätt, Röhsska Museets bibliotek, Göteborg, foto: Carl Ander.

Bacqueville, *Livre de'Ornements propre ... from a suite of nine prints*, engraved in Paris c.1720 by F.I. Spätt, the Röhsska Museum Library, Gothenburg, photo: Carl Ander.

FIG. 99



Okänd, Tallrik, omkring 1750, Meissen, Tyskland, porslin med dekor i guld och färger, Röhsska museet, Göteborg, RKM 09-1954-2630, foto: Mikael Lammård.



Unknown, Plate, about 1750, Meissen, Germany, porcelain with gold and colour decorations, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 09-1954-2630, photo: Mikael Lammård.

FIG. 101



Okänd, Fat, 1760-1770, Guangzhou, Kina, Porslin med dekor i emalfärger, runt kanten tusch och gulddekor, diameter 13 cm, Röhsska museet, Göteborg, testamentarisk gåva av Hjalmar Wijk, RKM 93-1965, foto: Mikael Lammård.

Unknown, Dish, 1760-1770, Guangzhou, China, porcelain with decoration in enamel colors, around the edge ink and gold decor, diameter 13 cm, the Röhsska Museum, Gothenburg, Hjalmar Wijk bequest, RKM 93-1965, photo: Mikael Lammård.

FIG. 102



Okänd, Snäckformat skålfat ur vapenservis, porslin med dekor i färg och guld, Röhsska museet, Göteborg, RKM 94-1965, foto: Mikael Lammgård.

Unknown, *Heraldic Service*, porcelain with gold and colour decorations, the Röhsska Museum, Gothenburg, RKM 94-1965, photo: Mikael Lammgård.

FIG. 104



Jean Eric Rehn, svensk 1717–1793, *Man som tecknar i naturen*, 1756, blyertsteckning och lavering, 16,4 x 22 cm, Göteborgs konstmuseum, T 10/1916.

Jean Erik Rehn, Swedish 1717–1793, *Man Drawing in the Open*, 1756, pencil drawing and washes, 16.4 x 22 cm, Gothenburg Museum of Art, T 10/1916.

FIG. 103



Okänd, Vikskärmb med kineserier, 1800-tal, målad, Röhsska museet, RKM 154-1979, foto: Carl Ander.



Unknown, *Folding Screen with Chinoiserie*, nineteenth century, painted, the Röhsska Museum, RKM 154-1979, photo: Carl Ander.

FIG. 105



Pehr Hilleström, svensk 1732–1816, *Gustav III:s besök i Falu koppargruva*, olja på duk, 49,5 x 61,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Gåva av Oscar Dickson 1872, GKM 0102.

Pehr Hillström, Swedish 1732–1816, *Gustav III, King of Sweden, visiting the Falun Copper Mine*, oil on canvas, 49.5 x 61.5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Oscar Dickson 1872, GKM 0102.

FIG. 106



Pehr Hilleström, svensk 1732–1816, *Kanongjuteri*, olja på duk, 49 x 61,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Gåva av Oscar Dickson 1872, GKM 0104.

Pehr Hillström, Swedish 1732–1816, *Cannon Foundry*, oil on canvas, 49 x 61.5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Oscar Dickson 1872, GKM 0104.

FIG. 108



Carl Gustaf Gillberg, svensk 1774–1855, *Gruva*, akvarellerad och laverad pennteckning, 28 x 18 cm, Göteborgs konstmuseum, T 224/1906.

Carl Gustaf Gillberg, Swedish 1774–1855, *Mine*, watercolour, washes and pen drawing, 28 x 18 cm, Gothenburg Museum of Art, T 224/1906.

FIG. 107



Fredrik Adolf von Numers, svensk 1745–1792, *Gruvschakt*, 1786, blyerts, penna, svart bläck och akvarell på papper, 59,5 x 45 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 3/1930, foto: Nationalmuseum.

Fredrik Adolf von Numers, Swedish 1745–1792, *Mine Shaft*, 1786, pencil, pen, black ink, and watercolour on paper, 59.5 x 45 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 3/1930, photo: Nationalmuseum.

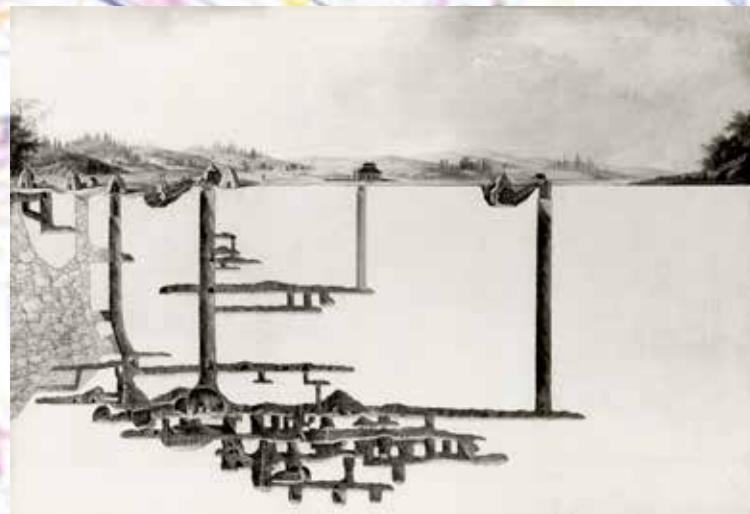
FIG. 109



Louis Belanger, fransk 1756–1816, *Landskap med lada*, 1803, tuschlavering, 31 x 46 cm, Göteborgs konstmuseum, T 754/1906.

Louis Belanger, French 1756–1816, *Landscape with Barn*, 1803, wash in Indian ink, 31 x 46 cm, Gothenburg Museum of Art, T 754/1906.

FIG. 110



Johan Philip Korn, svensk 1727–1796, *Sala silvergruva*, olja på duk, 80 x 115,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av Statens Industriverk 1982, NM 6753, foto: Nationalmuseum.

Johan Philip Korn, Swedish 1727–96, *The Sala Silver Mine*, oil on canvas, 80 x 115.5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the National Industrial Department 1982 NM 6753, photo: Nationalmuseum.

FIG. 112



Elias Martin, svensk 1739–1818, *Romantiskt landskap med gran*, 1768–1780, olja på duk, 115 x 89 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av Nationalmusei Vänner med bidrag av direktör Bengt Bernström 1950, NM 4629, foto: Nationalmuseum.

Elias Martin, Swedish 1739–1818, *Romantic Landscape with Spruce*, 1768–80, oil on canvas, 115 x 89 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the Friends of the Nationalmuseum with the contribution of the Director Bengt Bernström in 1950, NM 4629, photo: Nationalmuseum.

FIG. 111



Thomas Gainsborough, engelsk 1727–1788, *Maria, Lady Eardley* (1743–1794), olja på duk, 215 x 149 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva 1966 av Nationalmusei Vänner och enskilda givare till minne av drottning Louise, NM 5893, foto: Nationalmuseum.

Thomas Gainsborough, English 1727–88, *Mary, Lady Eardley* (1743–94), oil on canvas, 215 x 149 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the Friends of the Nationalmuseum and individual donors in memory of Queen Louise 1966, NM 5893, photo: Nationalmuseum.

FIG. 113



Carl Fredrik von Breda, svensk 1759–1818, *Konsträrens far, dispaschören Lucas von Breda*, 1797, olja på duk, 127 x 102 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 941, foto: Nationalmuseum.

Carl Fredrik von Breda, Swedish 1759–1818, *The Artist's Father, Average Adjuster Lucas von Breda*, 1797, oil on canvas, 127 x 102 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 941, photo: Nationalmuseum.

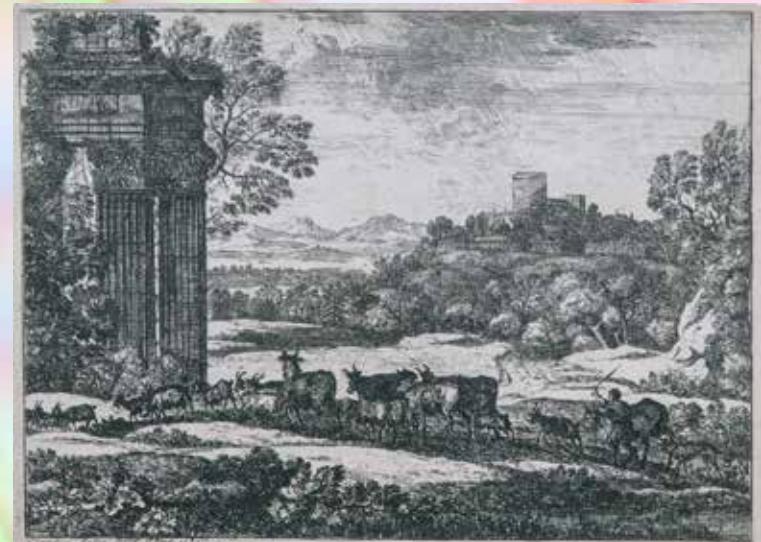
FIG. 114



Carl Fredrik von Breda, svensk 1759–1818, *Teresa Vandoni, italiensk sångerska vid Kungl. Operan i Stockholm*, 1797, olja på duk, 178 x 150 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1429, foto: Nationalmuseum.

Carl Fredrik von Breda, Swedish 1759–1818, *Teresa Vandoni, Italian Singer at the Royal Opera, Stockholm*, 1797, oil on canvas, 178 x 150 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1429, photo: Nationalmuseum.

FIG. 116



Claude Lorrain, fransk 1604–1682, *Landskap med kor och getter (Herde som återvänder under en storm)*, 1651, etsning, 15,7 x 21,7 cm, Göteborgs konstmuseum, G 9/1948.

Claude Lorrain, French 1604–1682, *Landscape with cows and goats (The Herd Returning in Stormy Weather)*, 1651, etching, 15.7 x 21.7 cm, Gothenburg Museum of Art, G 9/1948.

FIG. 115



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, tysk 1751–1828, *Goethe på den romerska campagnan*, 1787, olja på duk, 164 x 206 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, gåva av baroness Salomon von Rothschild 1887, Inv. No. 1157, foto: Wikimedia Commons, Google Cultural Institute.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1751–1828 German, *Goethe in the Roman Campagna*, 1787, oil on canvas, 164 x 206 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, gift of Baroness Salomon von Rothschild 1887, Inv. No. 1157, photo: Wikimedia Commons, the Google Cultural Institute.

FIG. 117



Antonio Canal (Canaletto), italiensk 1697–1768, *Arkitekturfantasi med motiv från Padua*, (cirka 1756), olja på duk, 63,5 x 75,5 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Osvald Arnulf-Olsson 1949, GKM 1367.

Antonio Canal (Canaletto), Italian 1697–1768, *Imaginary Architecture with Motifs from Padua*, oil on canvas, 63.5 x 75.5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Oswald Arnulf-Olsson 1949, GKM 1367.

FIG. 118



Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Nakna klippor. Nidbild över Småland*, 1798, penna och brunt bläck på papper, 21,3 x 30,5 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 241/1882, foto: Nationalmuseum.

FIG. 120



Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Backiga åkrar med plöjande bönder i trakten av Tosterup*, 1795, penna, grått bläck och akvarell på papper, 20,2 x 32,3 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 164/1866, foto: Nationalmuseum.

Carl August Ehrensvärd, Swedish 1745–1800, *Hilly Farmland with Plowing Farmers in the Area of Tosterup*, 1795, pen, gray ink, and watercolour on paper, 20.2 x 32.3 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH 164/1866, photo: Nationalmuseum.

FIG. 119



Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Nordiskt landskap med klassisk tempelruin*, 1780-talets mitt, tuschlavering på papper, 27,8 cm x 43 cm, Göteborgs konstmuseum, T 11/1922.

FIG. 121



Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Fyr torn i storm*, 1767, 16,7 x 26,5 cm, teckning och lavering i tusch, Göteborgs konstmuseum, T 308.

Carl August Ehrensvärd, Swedish 1745–1800, *Lighthouse in the Storm*, 1767, 16.7 x 26.5 cm, drawing and washes of ink, Gothenburg Museum of Art, T 308.

Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Nordic Landscape with Classical Temple Ruin*, mid-eighteenth century, Indian ink on paper, 27.8 cm x 43 cm, Gothenburg Museum of Art, T 11/1922.

FIG. 122



Jean Eric Rehn, svensk 1717–1793, *Ruiner*, olja på pannå, 28 x 27 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 3118, foto: Nationalmuseum.

Jean Eric Rehn, Swedish 1717–93, *Ruins*, oil on panel, 28 x 27 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 3118, photo: Nationalmuseum.

FIG. 124



Jean Eric Rehn, svensk 1717–1793, *Klassiska arkitekturmotiv och ryttarstaty*, ca 1756, pennteckning och lavering i tusch, 22,3 x 23 cm, Göteborgs konstmuseum, T 12/1916.

Jean Eric Rehn, Swedish 1717–93, *Classical Architectural Motifs and Equestrian Statue*, c.1756, pencil drawing and washes of Indian ink, 22.3 x 23 cm, Gothenburg Museum of Art, T 12/1916.

FIG. 123



Jean Eric Rehn, svensk 1717–1793, *Romerska ruiner*, 1752, pennteckning och lavering i tusch, 20 x 29 cm, Göteborgs konstmuseum, T 542/1906.

Jean Eric Rehn, Swedish 1717–93, *Roman Ruins*, 1752, pencil drawing and washes of Indian ink, 20 x 29 cm, Gothenburg Museum of Art, T 542/1906.

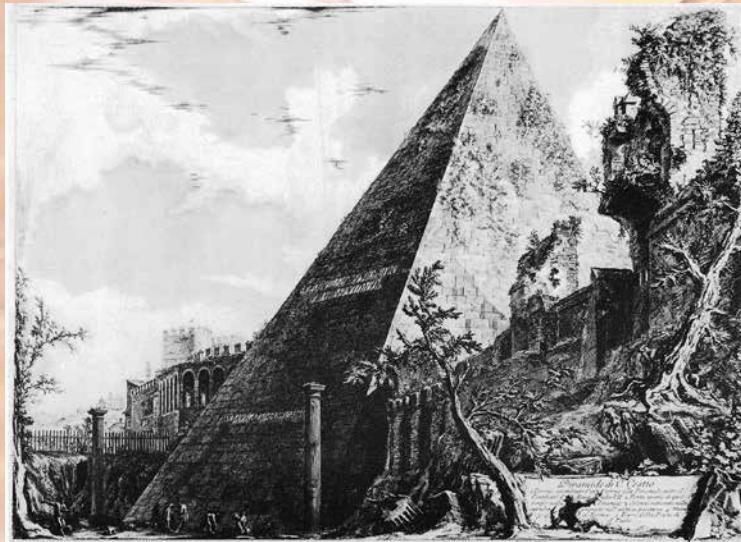
FIG. 125



Elias Martin, svensk 1739–1818, *Landskap med pyramid och figurer*, olja på duk, 93 x 64,5 cm, Göteborgs konstmuseum, WL 70.

Elias Martin, Swedish 1739–1818, *Landscape with Pyramids and Figures*, oil on canvas, 93 x 64.5 cm, Gothenburg Museum of Art, WL 70.

FIG. 126



Giovanni Battista Piranesi, italiensk 1720–1778,
Cestiuspyramiden, etsning ur *Vedute di Roma II*, 1778.

Giovanni Battista Piranesi, Italian 1720–78, *The Pyramid of Cestius*, etching from *Vedute di Roma II*, 1778.

FIG. 128



Hubert Robert, fransk 1733–1808, *Antikt rundtempel i ruiner med Apollo di Belvedere*, 1799, olja på duk, 288 x 139 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva av Nationalmusei Vänner 1948, NM 4508, foto: Nationalmuseum.

Hubert Robert, French 1733–1808, *Ancient Round Temple in Ruins with Apollo di Belvedere*, 1799, oil on canvas, 288 x 139 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift of the Friends of the Nationalmuseum 1948, NM 4508, photo: Nationalmuseum.

FIG. 127



Elias Martin, svensk 1739–1818, *Ruinlandskap*, olja på duk, 53 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1543, foto: Nationalmuseum.

Elias Martin, Swedish 1739–1818, *Ruin Landscape*, oil on canvas, 53 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1543, photo: Nationalmuseum.

FIG. 129



Carl Johan Fahlcrantz, svensk 1774–1861, *Vattenfall och ruiner*, lavering och pennteckning i tusch, 20,2 x 14 cm, Göteborgs konstmuseum, T 311.

Carl Johan Fahlcrantz, Swedish 1774–1861, *Waterfall and Ruins*, washes and pen drawing in Indian ink, 20.2 x 14 cm, Gothenburg Museum of Art, T 311.

FIG. 130



Ann Böttcher, svensk f. 1973, *Lövrika uddar*, 2005, ur
Den svenska serien (ett urval), 2003–2005, blyerts på
papper, Moderna Museet, Stockholm, inköpt 2005,
MOM/2005/86.

Ann Böttcher, Swedish b. 1973, *Leafy Surroundings*, 2005,
from *The Sweden Series (a selection)*, 2003–05, pencil
on paper, Moderna Museet, Stockholm, purchased 2005,
MOM/2005/86.

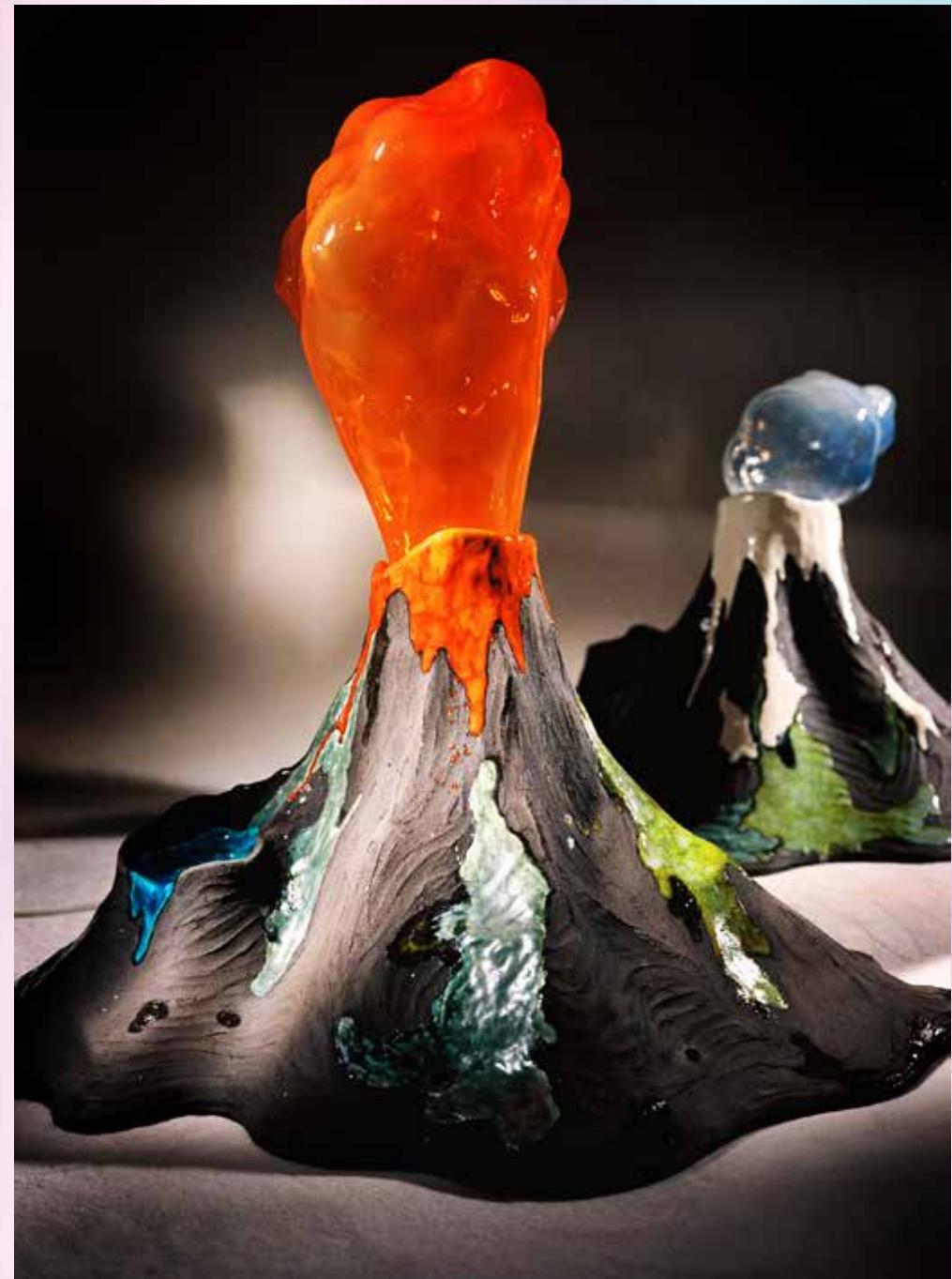
FIG. 131



Matts Leiderstam, svensk f. 1956, *The Eruption of Vesuvius*, 2000, fotografi, Göteborgs konstmuseum,
Fo 6a-c/2002, © Matts Leiderstam/BUS 2014.

Matts Leiderstam, Swedish b. 1956, *The Eruption of Vesuvius*, 2000, photography, Gothenburg Museum of Art,
Fo 6a-c/2002, © Matts Leiderstam/BUS 2014.

FIG. 132



Frida Fjellman, svensk f. 1971, *Volcanoes*, 2006, keramik
och glas, foto: Patrik Johansson, © Frida Fjellman/
BUS 2016.

Frida Fjellman, Swedish b. 1971, *Volcanoes*, 2006, ceramic
and glass, photo: Patrik Johansson. © Frida Fjellman/
BUS 2016.

