

Nya perspektiv på svensk porträttkonst från perioden 1780–1810

Känslomhetens betydelse och närheten till naturen i relation till manligt–kvinnligt

Annika Christerson

Att historien är en konstruktion och inte någon objektiv sanning är ett påstående som sannolikt inte orsakar några höjda ögonbryn. Subjektiva tolkningar är allt vad vi människor förmår åstadkomma. Något man kan göra är ändå att försöka se utifrån strömningarna i sin egen tid. Jag ska göra ett sådant försök i följande skildring av ett litet stycke svensk konsthistoria. Undersökningsmaterialet består av några svenska porträtt från perioden 1780–1810. En av vår tids aspekter är genusperspektivet. Till äldre forskning kan nu läggas medvetenheten om att den image dessa människor presenterar, de könsroller de ger uttryck för, är kulturella konstruktioner beroende av tid och rum.

Schablonen för idealmänniskan ändrar verkligen utseende under det aktuella tidsavsnittet. Konstnärerna anpassar teknik och formspråk efter smakskiten som de samtidigt bidrar till. Det har ibland hävdats att människan under denna period allt starkare kom att uppfatta sig som en individ, en självständig enhet i förhållande till släkt och familj. Ett resultat av detta tycks exempelvis vara att lycka och kärlek får spela in i valet av äktenskapspartner. Det är en slutsats forskare av skiftande typer av material från tiden dragit (Bjurman 1998:15 och passim, Duncan 1995). Att inte då individen, den enskilda personen, i någon högre grad får träda fram med konstnärernas hjälp kan verka märkligt. I porträtteringsprocessen finns ju alltid spänningen mellan den avbildade, igenkännbara

människan och den version av denna man själv, konstnären och samhället anser fördelaktigt att hålla fram. Skillnaden kan kanske sägas ligga i mellanrummet mellan den man "är" och den man vill synas vara. "Image" står mot individ. Min bedömning (som jag kommer att motivera i det följande) är att porträttets representativa funktion mellan 1780 och 1810 fortfarande bestämmer dess utformning. Människorna anpassas till sina socialt accepterade mallar. Den nya, starkare jag-uppfattningen tar sig i konsten inte uttryck i mer individualiserade porträtt utan i justeringen av dessa mallar.

I denna framställning kommer tre linjer att löpa in i varandra:

- Kvinnlig känslomhet kontra manlig
- Naturen i förknippning med kvinnlighet respektive manlighet
- Det biologiska könets betydelse

Känslomheten och kopplingarna till naturen är intressanta ur den aspekten att bägge kännetecknas av tvetydighet. Pendlingen mellan feminina och maskulina associationer är lika tydlig som den mellan positivt och negativt. Alla tre punkter ringar in områden som kunde användas i argumenteringen om vari den största skillnaden mellan "manlighet" respektive "kvinnlighet" låg.

Porträtten jag har valt är utförda av ofta anlidade konstnärer vid tidpunkten. Vissa av dem förekommer ständigt i konsthistoriska



1. Elias Martin. Familjen af Ugglas på Forsmark, 1783. Foto SPA.

översikter som illustration till likartade beskrivningar av förloppet. Så här kan en alternativ läsning se ut.

Glidande könsgärser

Elias Martin tar oss med till parken vid Forsmark någon gång kring 1780-talet. Där finner vi familjen af Ugglas (bild 1). Barnen grupperas traditionellt vid respektive förebild; sonen/arvingen hos sin far och flickorna bredvid modern. De är helt upptagna av nuet. Pojken läser uppmärksamt en tjock bok, flickorna tycks vilja visa modern en bukett blommor de har plockat. En skugga av svärmod tycks falla över föräldrarna. Någon förnöjsamhet har inte velat infinna sig. Symbolen för den dygdiga kvinnans flit, ett garnnystan,

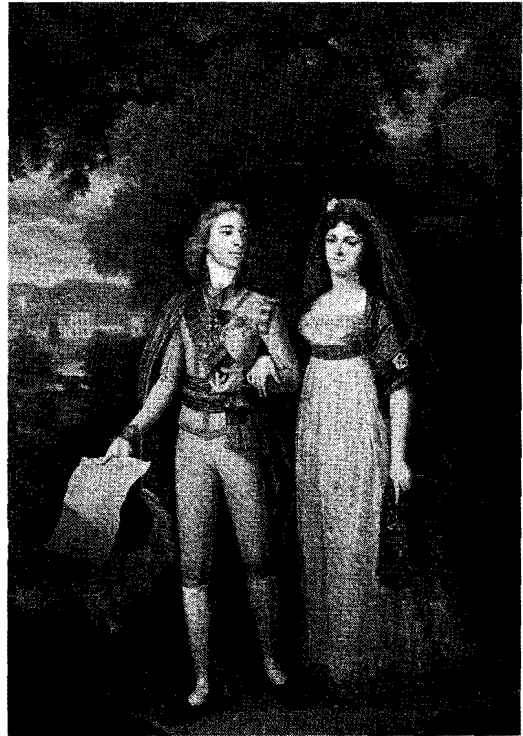
ligger orörlig i kvinnans knä. Både hon och hennes man är försjunkna i inåtvänd melankoli. Blickarna riktas åt olika håll. De sitter så nära men ändå så fjärran, utan kontakt med varandra. Fruen har visserligen lyft sin hand som för att titta på blommorna, men frusit i rörelsen, som slagen av en plötslig, gripande tanke. Mannens ansikte är som en svärmodig, ljus, isolerad ö i grönskan. Mot det dras våra blickar främst. Han ser mer själfull ut än sin fru. Bägge sitter ned. Manlig respektive kvinnlig sfär är urskiljbara men en formell över/underordning är inte tydligt markerad. Möjligen skulle en antydning om något sådant vara det där garnnystan som trots allt fått följa med ut, och betoningen på mannen, vilken lyfts fram ur gruppen. Samuel af Ugglas

särskiljs då inte bara genom kompositionen, utan även *emotionellt*.

Sveriges unga kungapar ses vandra i Hagaparken någon gång kring 1800 på ett välkänt porträtt av Jonas Forsslund (bild 2). Gustav IV Adolf och Fredrika Dorotea förmäldes år 1797 då de var 19 respektive 16 år gamla. Liksom i den föregående målningen är det den landskapsliknande engelska parkvarianten som utgör bakgrund. Den unge kungen står något före sin brud på vägen som en rangmässig distinktion, men intrycket motsägs av att hon är den som möter betraktarens blick, inte han. Papperet i hans hand är blankt, medaljongen vid hennes barm likaså. Porträttet utgör sinnebilden av tomhet och saknad. Efter vem? Efter mannen som lät bygga Hagapaviljongen som vi ser i bakgrunden och som monumentet åminner om på kullen bakom paret till höger. Det belyses dramatiskt i sin glänta. Hyllningstexten till Gustav III lyder:

Åt
SEGRAREN. STIFTAREN.
KONUNGEN.
FADREN
ODÖDLIG I MINNET
SONENS. OCH FOLKETS.

Skeppsstävarna som sticker ut på vardera sida av monumentet anger att den segrare som åsyftas är den från slaget vid Svensksund.¹ Sonen ses som närmast sörjande iförd dräkten fadern skapade, stående i en miljö som till hela sin karaktär är ett minne av honom. Gustav IV Adolf och drottning Fredrika synes till lika delar fyllda av detta vemod. Det enda inslaget av ”manlig aktivitet och kvinnlig passivitet” som det så ofta talas om i samband med genuskonstruktioner är att han har tagit ett tveksamt steg framåt och håller i det tomma papper som han tycks gestikulera mot med andra handen medan han vänder sig mot sin fru. Tagande hans arm



2. Jonas Forsslund. Gustav IV Adolf och Fredrika Dorotea Wilhelmina, 1797. Grh 1703. Foto: Nationalmuseum, vykort.

hindrar hon med andra handen schalen från att släpa i marken. Hon är enbart bilden av stilla sorg, han anger dess orsak och fungerar som hennes stöd. Bakom hans allvarsamma läggning tycks det finnas en historisk verklighet, medan hon väckte uppmärksamhet genom sin barnsliga uppsluppenhet i början av äktenskapet. Ätminstone om vi ska tro svägerskans version av skeendet i hennes berömda dagbok (Hedvig Elisabet Charlotta, del 6: tiden kring 1798). Självfallet hade en glad och pigg person varit helt fel i sammanhanget men detta tydliggör ändå det konstruerade draget i porträttet och det fåfänga i att försöka utläsa någon ”personlighet” enbart utifrån en målning.

Som porträttet av familjen af Ugglas också pekade på är inte känslomsheten detta par utstrålar enbart tillfällig, betingad av situatio-

nen. Den gradvisa uppvärdering av det lyhörda, sensibla människoideal som är så tydlig i tidens konst och litteratur resulterade bl.a. i en omdefiniering av mansrollen. En bakomliggande faktor kan enligt Barker-Benfield (1992:104) vara att medborgaren-soldaten inte längre ansågs lika funktionell som mansideal i ett västerländskt, kapitalistiskt samhälle. Frågan om känslsamhetens betydelse för manligheten är av stor vikt i 1760- och 1770-talets romaner författade av män. Ambivalensen är uppenbar. Hur kunde en man uttrycka en känslomässig förfining utan att ge avkall på sin maskulinitet? Rädslan för effeminering gjorde ämnet brännbart. En fördel anammandet av denna justerade mansroll innebar för borgerskapets män var att den ökade polityren gjorde monetära intressen mer salongsmässiga. Detta tolkas av Barker Benfield (1992:142ff) som ett av socialgruppens medel till "social distinction". Uppåt tog man avstånd från vulgära utsvävningar, nedåt från råbarkad fattigdom. Ur den synvinkeln är försöken till nya inringningar av "manlighet" en följd av genomgripande ekonomiska förändringar i samhället. Borgerlighetens expansion kan bidra till att förklara den "image" både aristokraten Samuel af Ugglas och Sveriges kung Gustav IV Adolf presenterar. Man förstår att frågan om sensibiliteten blev laddad när dessutom kvinnans naturligt mer undermåliga tankeförmåga rationellt ansågs kunna härledas till hennes lätttrödda sinne. Fransk medicin "bevisade" just kring den här tidpunkten att kvinnans fysik, känsliga nerver etc., gjorde det omöjligt för henne att fullfölja längre, mer komplicerade resor, vilket exempelvis konsthistorikern Mary Sheriff behandlat (1996:20ff). Jakob Christensson har diskuterat hur tankegångarna vann gehör även på den svenska scenen (1997:37f). Intensiteten i Samuel af Ugglas gripenhet kan ses som ett försök att definiera en särskild typ av maskulin känslsamhet.

Den fysiska skillnaden är inte heller beto-

nad. Varken män eller kvinnor tycks ha värderat den styrka en stor muskelmassa symboliserar särskilt högt, tvärtom. Samma ideal fick t.ex. Johann Joachim Winckelmann att anse att en antik atletisk skulptur som Farnesiske Herkules saknade "gudalik ädelhet". Inte förvånande menade flertalet av periodens resenärer (manliga som kvinnliga) att Apollo di Belvedere stod för motsatsen. Konsthistorikern Chloe Chard skildrar situationen så:

The same definition of the male, classical body as one that should combine 'masculine' strength with 'feminine' softness, and temper force with grace, is constantly put forward in other commentaries of the same period.

En mjukare framtoning eftersträvades samtidigt som risken att anses feminin måste undanvärjas med kraft (Chard 1994:145ff). Debatten om känslsamhetens innebörd för könsrollerna och försöken till justerade preciseringar av "manligt" respektive "kvinnligt" har alltså en tydlig motsvarighet i diskussionen om kroppens uttryck.

Vad skilde då denne välavvägde, smidigt behagfulle och sensibla manlighet från det typiskt kvinnliga? Enklast uttryckt menar Chard att gränsen drogs med hjälp av ett ord. Samma adjektiv som räddade Apollo di Belvedere från att vara enbart skön användes för att rädda den nya mansrollen från feminina konnotationer: han förknippades med sublimitet. I bägge fallen blir ändå den begreppsmässiga kopplingen något problematisk. Varken Apollos graciösa uppenbarelse eller Forsslunds Gustav IV Adolf associeras med lätthet med ord som "väldig, mäktig" eller "skrämmande", innebörder som karaktäriserade det sublima (Chard 1994:148ff).² Det är i dagens läge svårt att tala om kulturellt konstruerade genusrelationer under den aktuella tidsperioden utan att nämna Edmund Burke och hans verk *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*

(1757). Många forskare från olika discipliner har visat hur väl hans definitioner av det sköna respektive det sublimes tycks stämma överens med uppfattningen av kvinnligt-mannligt. Sublimt är det som är kraftfullt, värdigt, starkt, väldigt, mäktigt, skrämmande; skönt det lugna, anspråkslösa, älskvärda, smyckade, behagfulla och milda. De senare kvaliteterna associeras med privatsfären, hushållet och fritiden. Burke uttryckte med detta oavsiktligt attityder om könsrollerna som präglade tiden och kulturen (Jones 1997:3f, Sheriff 1996:257, Bryson 1995:134). Att denna koppling har sin giltighet visar inte minst det faktum att även Mary Wollstonecraft, som ju tog avstånd från rådande värderingar av "kvinnlighet", enligt Susan Khin Zaws studie (1994:123ff) såg Burkes tankegångar som uttryck för den förhärskande samhällsideologin. I porträttkonsten kan vi följa hur sekelskiftets slanka, veka "Apollo-man" gradvis kom att anpassas till ovanstående beskrivning. I paret af Ugglas kan man tänka sig ekon av Burkes ord för att gradera de inre upplevelser som man och hustru tycks erfar. Garnnystanet är också en markör för hushållet och dygdig flit som ansågs höra dit. Drottning Fredrikas milda småleende och brist på annan funktion än ornament och förstärkande av vemodet kan man också utläsa. Ändå är det mest påfallande draget i det porträttet just de oskarpa genusdistinktionerna. Den tvetydighet som kunde uppstå kring Apollo di Belvedere som manlig förebild måste elimineras även här. Kungens ungdom och spädhet gör det nödvändigt med yttre tecken på auktoritet. Därför blir det av desto större vikt att monumentet över fadern leder via medaljongen över sonens gest mot papperet, målningens främsta symbol för tomhet och saknad, dess budskap. Han frambringar det, hon befäster det. Han leder, hon stödjer sig.

Det biologiska könet

Många kvinnor i naturen har smyckat sig

med dess blomster eller bär dem med sig i en liten doftande bukett som de kanske just har plockat. Levande blommor som kvinnlig prydnad dyker upp som ett stort mode under rokokon. För att de inte skulle förlora sin fräschör kunde man sticka ned stjälkarna i små glasflaskor, dolda i frisyrent.ex. (Boucher 1970:306). I samband med vistan i utomhus ser man hur väl vald denna symbol är på just det feminina könet. Den utgör ett dekorativt element, framhävande skönheten och naturligheten hos kvinnan, vilken i sin tur utgör samhällets främsta ornament.

Associationer mellan kvinna och natur har dragits långt tillbaka. Cennino Cennini kunde på 1400-talet i sin handbok om måleriet ange de exakta proportioner som en perfekt utformad manlig kropp borde ha. Detta lät sig dock inte göras när det gällde kvinnor och djur, då de inte hade några sådana rationella mått. Konsthistorikern Svetlana Alpers har visat hur denna irrationalitet ofta användes överförd i moralisk betydelse (Alpers 1983:223). Upplysningens vetenskapliga utforskarlusta upprätthöll detta tankesätt och närmade sig naturen och kvinnan utifrån samma premisser, menar Wendy Frith från samma disciplin som Alpers (Frith 1994:99ff). I bägge fallen rörde det sig om att producera kunskap om ett annat territorium. Kvinnan och kvinnligheten undersöktes, definierades och konstruerades därmed. I en arkitekturhistorisk studie av Colin Cunningham (1994:71) visas hur kvinnlig smak vad gällde exempelvis inredningsdekor under 1700-talets slut ansågs ansluta sig närmare till naturen och det naturliga. Även denna åsikt finner vi tidigt i målarkonstens historia (Alpers 1983:223).

I dessa fragmenterade resonemang tror jag att man kan skönja en kvinnosyn som verkat utslätande på det följande 1800-talets kvinnor i konsten. Tankarna har som visat i många fall långa anor, men argumentationen ändrade inriktning nu. Då kan man ju fråga sig vad

som särskiljer tidigare kvinnosyn från den som tar skepnad under det slutande 1700-talet och 1800-talets första tredjedel. Det kan tänkas att svaret finns att söka inom medicinens område. En eventuellt applicerbar hypotes kan utvinnas ur Thomas Laqueurs teorier om vetenskapens upptäckt av betydelsen av och olikheterna mellan de två biologiska könen (Laqueur 1994:173f). Istället för ett kön av olikartad utformning kom mänskligheten ungefär vid denna tid att delas in i två helt väsensskilda. Nu kom detta att utgöra grundvalen för skillnaden man–kvinna. Livmoder och fortplantningsorgan blev den främsta anledningen till kvinnans ”annorlundahet”. Detta avgjorde också hennes intellektuella kapacitet. Denna nya, skarpare betoning på orsaken till skillnaden mellan man och kvinna tror jag behövdes för att på nytt befästa attityderna om t.ex. skilda maktzoner som ju kunde bevisas ”objektivt” motiverade, rent fysiskt. Därmed fick man ju ett mycket användbart argument om man ville bortse från en kvinnas åsikter i allvarigare ämnen eller t.o.m. från hennes rätt att ha några åsikter om sådant överhuvudtaget. På grund av sitt kön kunde hon ju inte tänka riktigt lika bra som en man. Fortplantningsfunktionen var avgörande för hela kroppens utformning, från skelett till nervsystem. ”Med andra ord gjordes två kön till det nya fundamentet för genus”, som Laqueur formulerar situationen. Varför behövdes tydligare gränser just nu? Därför att de ifrågasattes. Den livliga debatten om kvinnans bildning och rikliga floran av uppförandelitteratur för kvinnor kan ses som försök att bestämma hennes position. Äktenskapet som åtminstone ytligt sett gav henne makten att på känslornas grundval välja make var en förändring som framkallade försök att styra detta för familj och socialgrupp så viktiga val (för vidare diskussion, se Bjurman 1998, Christensson 1997 samt Jones 1997). Medelklassidealet med två distinkta sfärer för offentlighet respektive fritid krävde också klara

argument för att placera den ena parten i kärleksäktenskapet ute och den andra inne.³

Exempel på hur väsensskilt det vetenskapliga ögat granskade kvinnans kropp jämfört med mannens, finner vi även i anatomernas vaxkabinett. Historikern Ludmilla Jordanova (1989:44f) har påvisat och tolkat skillnaderna i den manliga respektive kvinnliga vaxmodellen (den senare kallades ”venus”). Kvinnan vilar passivt inbjudande på siden eller sammetskuddar, endast iförd t.ex. ett pärlhalsband. En aura av ”naturlig sensualitet” omger henne. Hon ger ett mycket realistiskt intryck in i minsta detalj. Det går att ”öppna” henne och undersöka olika lager av organ.

Yet, I know of no male models which show the complete body either covered with flesh or recumbent. Instead there are either upright muscle men, with no flesh at all, or severely truncated male torsos,

konstaterar Jordanova. En intressant koppling mellan biologins betydelse och svensk juridik är att forskare visat att en negativ inställning till kvinnan baserad på hennes kön bildades först under 1800-talet (Andersson 1996:19). Enligt historikern Arne Jarrick rådde osäkerhet om de biologiska könen relationer till varandra in i detta århundrade (Jarrick 1997:121). Detta underbygger hypotesen om en förnyad gränsdragningsprocess mellan manligt–kvinnligt just kring det sekelskiftet.

Associationerna mellan kvinnlighet och den svårutgrundliga, irrationella naturen förstärktes alltså med kategoriindelningen i två biologiskt bestämda kön. Gränserna mellan ”man” och ”kvinna”, offentlighet och privat drogs säkerligen inte så medvetet av gemene man. Tidens uppfostringslitteratur uppvisar ändå att effekten av ovanstående resonemang upplevdes som självklara i samhället. En ”smak för lärdom” ansågs onaturlig för en kvinna, den ”liksom skiljer henne ifrån sitt eget kön”, vars uppgift främst ansågs vara att ”försköna

mannens dagar” (von Breda 1811:15 & 23). Det är denna människosyn som präglar periodens porträttkonst.

Porträttets funktion – sken eller verklighet?

Evald E:son Ugglas hävdar i sin monografi över Per Krafft d.y. att denna utpräglat borgerliga tid fordrade ett ”mera inträngande studium av personligheten”. Att inte konstnärerna i Sverige lever upp till detta krav tillskriver han de yngres allmänna brist på begåvning och de äldres oförmåga till förnyelse (Ugglas 1928:192). Porträttkonstens popularitet, exempelvis Kraffts och von Bredas riktiga beställningar, motsäger att kunden inte skulle ha blivit tillfredsställd. För Fredrik Westin fördelaktiga jämförelser med Corregio eller Rafael (ibid:171) antyder att de avbildade sökte ett annat uttryck i ett porträtt än den psykologiserande människotolkning vi idag kanske ofta letar efter. Porträttets syfte var oftast ännu inte att tolka, avslöja, utan snarare att presentera. Den ”image” man ville föra fram kunde vara annorlunda än motsvarande under exempelvis rokokon, men jag menar att dess representativa, officiella prägel var lika stark. Gill Perrys konstaterande om porträttkonsten i England under 1700-talets mitt är fortfarande aktuellt över ett halvt sekel senare i Sverige:

As an art form through which appearances were made public, it was a powerful medium for the communication of social and cultural ambitions, values and beliefs.

Refererande till David Solkin skriver hon att skenet/utseendet (appearances) var av enormt stor politisk betydelse under en tid då den styrande samhällsklassens dominans utövades mer med kulturen som instrument än med styrka (force). Perry tar upp hur medelklassens betoning på familj och hemliv förstärkte kvinnans utestängande från en roll i offentligheten och hävdar att porträtten både visar detta och på ett avgörande vis bidrog till det. Perry ser alltså porträttkonsten som ett ideo-

logiskt verktyg, användbart att definiera kvinnlig ”status” och ”femininitet”. Den svårighet hon tar upp är samma som vi ofta förnimmer vid betraktande av periodens borgerligt präglade kvinnoporträtt: hur kopplar man ihop ”femininitet” med ”dignitet”? (Perry 1994:18ff. Jämför Burkes definitioner av det sköna kontra det sublimes.) Eller, uttryckt på ett annat vis, vad betydde det då för en kvinna att träda ut i offentligheten genom sin utbildning? Vad kunde hon kommunicera?

När det gällde rang och social ställning var fortfarande 1600-talets ordspråk att ”kvinnan har sitt ljus av mannen liksom månen av solen” (Holm 1980:90) aktuellt. Förutsättningarna för ett personligt uttryck är således redan från början mycket begränsade. Kvinnans främsta funktion som maka och mor finns i den privata sfären. Hennes identitet och status bestäms i förhållande till en annan person: maken eller barnet. Vad är hon utan dem? Ute i offentligheten har hon oftast ingen roll, ingen egen identitet. Det som återstår skulle kanske kunna vara en allmänt positiv framställning av vad ”kvinnlighet” innebar vid tidpunkten? Man får nämligen inte glömma att beställningsporträttets grundförutsättning inte i första hand är att skapa det oförglömliga konstverket, åtminstone inte på bekostnad av att kunden via det träder fram som den vill synas vara. Så länge som kvinnans personlighet verkar stämma med rådande värderingar får den då lysa igenom, i annat fall är den ointressant. Det är dessutom inte konstnärens främsta uppgift att framhäva någon sådan, med hänvisning till citatet av Perry ovan. Ugglas finner att Krafft d.y. lyckats bättre med karakteriseringen av ledande borgare än att porträttera ”kvinnlig charme” (Ugglas 1928:98, 108, 114, 116). Karl Peter Mazers ”betagande” porträtt av sin syster visar ”1830-talets unga kvinna, sådan som hon levde i och för sin familjekrets” men hans styrka som konstnär låg i ”tolkningen av andligt djup hos sina modeller” (skalder,

konstnärer etc. *ibid*: 187f). Olof Johan Södermarks dampporträtt är ”sköna men oftast själslösa. Hans mansporträtt däremot äro i allmänhet präglade av god människoanalys” (*ibid*:191). Frågan är om dessa påståenden säger mest om Uggla och hans tid eller den åsyftade porträttkonsten... Kanske man ändå kan uppfatta dem som någon slags fingervisning om hur svenska konstnärer när sekelskiftets rök skingrats lyckades med att kombinera ”femininitet” med ”dignitet”, att föra ut kvinnan i offentligheten utan att hon hade någon funktion där. Hur ska man då närma sig tidens kvinnoporträtt? Den väg jag försöker följa här är att se något av vad det kan ha inneburit att leva upp till kvinnoidealet. Vilken kvinnoideal rymmer det, vilka positiva respektive negativa aspekter innebar etiketten ”kvinna” för sin bärare? Observera att jag bara ser till den offentliga scenen, den privata (genremåleriet) uppvisar andra dimensioner av ”verkligheten”.⁴

Porträttens representativa karaktär övervägde alltså vare sig det gällde man eller kvinna och det är därför männen ytligt tycks mer individualiserade. Deras mer varierade rollutbud på den offentliga scenen motsvaras av en större valmöjlighet av framtoning i porträttkonsten. Min användning av begreppen ”sken” och ”verklighet” i styckets rubrik är en anspelning på detta. Jag tror att skenet (”image”, utstrålning, framtoning) var viktigare än verkligheten (personligheten) i bedömningen av ett porträtt fram till modernismen. Porträttets förmåga att signalera ett budskap som gagnade modellen och stärkte samhällets värderingar var viktigare än att avbilda en ”verklig” person med även mindre tilltalande karaktärsdrag i sin mänskliga skröplighet. Här ligger värdet av porträttkonsten för att spegla och upprätthålla ett existerande samhälle. Männen syns styra i olika positioner, kvinnorna är samhällsbyggnadens främsta ornament. En risk med den attityden kunde vara att hon förvandlas till

innehållslös dekor utan sin byggnad, ett smycke utan sin bärare, definierad utifrån någonting annat än sig själv. Får vi det intrycket beror det på schablonen konstnären klistrat på sin modell. Mannens respektive kvinnans revir och biologiska särtecken var som visat föremål för diskussion. Porträttet presenterar exakt den indelning av mänskligheten i två helt olikartade kön med helt olikartad maktsfär och kapacitet som medicinsk vetenskap ”bevisade”. På så vis kan man se det som en ideologisk mekanism, bidragande till den kulturella ordning den visar upp. Biologin kunde användas som ett medel att hålla kvinnans maktanspråk inom ”rimliga” gränser. Porträttkonsten står inte utanför detta.

Nyklassicismens skulpturala kvinna

Hur skildras då positivt borgerligt färgad kvinnlighet av svenska representanter för tidens två stora konstriktningar? Ett par verk ur Per Krafft den yngres oevre får exemplifiera nyklassicismen.

År 1802 signerade Per Krafft d.y. porträtt både av Bror Cederström och av makan Chri-

3. Per Krafft d.y. Christina Charlotta Mörner, gift Cederström, 1802. Foto: SPA.





4. Per Krafft d.y. Bror Cederström, 1802. Foto ur Uggla 1928.

stina Charlotta, född Mörner (bild 4 resp. 3). Mansporträttet är mycket större. Då ägaren till det uppges vara Kungl. Arméförvaltningen förklaras förmodligen denna skillnad av att det är ett beställt representationsporträtt. Cederström var generallöjtnant och president i Krigskollegium (Uggla 1928:262; nr 34 & 36). Vi bortser här från yttre detaljer av den typen och frågar istället vad bilderna uttrycker om tidens "kvinna" respektive "man". Den avgörande, mest iögonenfallande skillnaden är att hon tycks avklädd medan han är väldigt påklädd. Nyklassicismens plasticitet gäller henne men inte honom. Klänningen och schalen framhäver snarare än döljer hennes byst, mage, ben etc. Hans mörka, ordensbehängda

uniform utgör ett skyddande pansar. Detta pansar neutraliserar hans fysiska bräcklighet och upphöjer honom till symbol för sin rang och position i samhället. Han skulle ha kunnat vara utan alla omkringliggande attribut konstnären har försett honom med (ritningar, hatt, sabel t.ex.).

Fru Cederströms skulpturalt uppfattade figur (nakenhet) framhåller hennes kropp som betydelsebärande. Laqueurs tankar om biologiskt grundade genuskonstruktioner har åter relevans. Man skulle kunna invända att modet, inte Krafft, föreskrev tunna klänningar med hög midja. Modet uppstod i Frankrike under revolutionsår och avklingande upplysning (Contini 1967:216). Mycket av den

medicinska vetenskap som bidrog till "upp-täckten" av mannens och kvinnans fundamentala, avgörande olikhet, bedrevs i Frankrike. Nyklassicismen med män som David i spetsen betonade med hänvisning till antik skulptur människans kroppslighet, samtidigt avslöjades kvinnans figur i klädmodet som aldrig förr. En rokokodam formades och kontrollerades med korsetterat liv, styv underkjol, peruk och puder. Den nya tidens kvinna dolde ingenting, opudrade lockar och tunna tyger markerade hennes naturlighet, hennes fysik. Porträttkonsten både uttrycker och befäster synen på kvinnan som bestämd av det biologiska könet.

Processens omedvetenhet och effektivitet visas genom att bildkonventioner av den här typen utan problem kunde användas på en dam som beskrivs som "vitter och snillrik", "andligt rikt utrustad". Symbolerna för att hon också tycks ha haft en viss offentlig roll som "målarinna och poet" är synnerligen diskreta. Hon är "kvinna" först och främst, övriga särtecken kommer i andra hand. Minervabysten med sin hyllande inskription ("Åt henne som gynnar och lifvar konsterna egenat") smälter nästan samman med den mörka bakgrunden (Uggla 1928:96). Kroppen och det älskvärda småleendet utgör porträttets huvudsakliga budskap.⁵

Plastiskt uppfattade människokroppar är ju ett av den nyklassicistiskt influerade konstens kännetecken, men jag menar alltså att kvinnans kropp ägnades särskild uppmärksamhet och att detta kan ha ett samband med tidens ideologiska debatt om könsskillnaderna. Krafft d.y. är inte ensam i Sverige om att ta upp detta drag, vi finner det helt följdriktigt hos t.ex. Adolf Ulrik Wertmüller och tidvis även hos Jonas Forsslund.⁶

En nykter kyla utmärker ofta såväl man som kvinna i de nyklassicistiska porträtten. Hon syns biologiskt bestämd men i full kontroll av sina klena nerver. Uppfostringslitteraturens kvinna, således, av mången pläde-

rad för. Hon är ingen revoltör men heller inte viljesvag och lättledd. I konstens schablon tror jag mig se samma möjlighet att genom "moralisk överlägsenhet" ifrågasätta manlig dominans som tidens kvinnokämpar uppfattade. Den självbehärskning vi ser ansågs önskvärd hos kvinnor men kunde också användas för att markera avstånd och fördelaktig åtskillnad. Kvinnokämpen Mary Robinson konstaterade år 1799 möjligheterna i att anamma en sådan attityd: "the passions of men originate in sensuality; those of women, in sentiment: man loves corporeally, women mentally: which is the nobler creature?" (Jones 1997:239). Hon anser alltså att kvinnan i motsats till mannen kan styra kroppens begär med hjärnan/viljan. I den första svenska skärgårdsromanen, *Rosen på Tistelön* från 1842 (av Emilie Flygare-Carlén), kan man också finna budskapet att kvinnan genom denna moraliska överlägsenhet väcker respekt och kan bli styrande i kärleksrelationen (Leffler 1990:160). Redan Mary Wollstonecraft hade konstaterat att kvinnan hade en stor möjlighet just genom speciella kvaliteter som mjukhet och dygd att utöva inflytande över man och barn (Laqueur 1994:232f). Trots olika motiv talar alltså samhällsdebatt och förkämpar för kvinnans rättigheter samma språk: kvinnan bör inte ge sig hän åt känslorna. Då finns mycket att förlora. Intressant är att konstatera att denna sansade, skulpturala kvinna trots det successivt får träda tillbaka för helt andra ideal. Förnuft ger vika för Känsla. Vad kan man utläsa ur periodens andra dominerande konstriktning härstammande från England: den begynnande romantiken?

Genusbestämd känslsamhet och kontrollerad sensualitet kontra individualitet?

Vi lämnar därmed "det manligt betonade nyantika måleri, som David skapat" (enl. Uggla 1928:22) och vänder oss till periodens främste företrädare för ett konstnärligt alternativ i Sverige, Carl Fredrik von Breda. Pon-

tus Grate skrev år 1998 om dennes berömda porträtt av skådespelerskan och sångerskan Teresa Vandoni (1797, bild 5): "Teresa Vandonis ansiktsuttryck må vara aldrig så smäktande ljuvt, det motsägs av den blodfulla, sensuella kropp som Bredas plastiska formgivning skänkt henne – en dualitet som inte är ovanlig i hans kvinnoporträtt" (Grate 1998: 295). Framhävandet av kvinnans kropp är alltså ett av tidsavsnittets särdrag och kunde passera konstriktningarnas gränser. Det präglar nyklassicismen men tycks avhängigt av den västerländska ideologiska debatten om kvinnans plats i samhället etc. och färgar därför människors syn på bilden av "femininitet". Men vad innebär ett "smäktande ljuvt" ansiktsuttryck?

Ett ständigt återkommande drag i Bredas kvinnskildringar (som också kan iakttas i Vandoniporträttet) är det tårblanka ögat. Vid jämförelse mellan ett kvinnoporträtt före och ett efter Englandvistelsen blir det tydligt att

5. Carl Fredrik von Breda. Teresa Vandoni, 1797. NM 1429. Foto ur Ulf Abel m.fl., *Nationalmuseum, Stockholm*, 1984, sid. 40.



han använde effekten redan tidigt i karriären. Hertiginnan/drottning Hedvig Elisabeth Charlotta ser minst lika innerlig ut år 1784 som hon gör i Bredas tolkning år 1814. Veka drag och stora, själfulla ögon kunde Breda använda vid avporträttering av pojkar på gränsen till vuxenstadiet⁷, men inte glansigheten. Intrycket blir snarare ömtålig ungdom och eftertänksamhet.

Pointon har pekat på olika samband mellan avbildningar av barn och kvinnor.⁸ Hon menar att detta kan ha sin orsak i att beroendesituationen är stark i bägge fallen. Porträttkonsten upprätthåller då verklighetens analogi mellan femininitet och barndom (Pointon 1997:184). Idéhistorikern Ronny Ambjörnsson har visat hur redan det faktum att kvinnan och barnet tillhörde en värld där mannen bara var ett tillfälligt inslag knöt dem samman i motsats till mannen (Ambjörnsson 1979:98). Så sent som 1850 kan man i en handbok i porträttkonst finna vissa tekniker rekommenderade som särskilt lämpliga till skildrandet av kvinnor och barn. Där nämns speciellt det kvinnliga ögats "thin thread of watery fluid trembling within the under eyelid" hos konstnären Lawrence i uppskattande ordalag (Pointon 1997:205).

Vuxna män i Bredas värld kan liksom konstnären Carl Johan Fahlcrantz tyckas brinna av en inre glöd (gudomlig inspiration?), eller gripna av stora, allvarliga funderingar som friherre Carl Adam Wrangel. Ögonen, blicken, är då den "själens spegel" som talesättet anger. Sådana män har oftast en påfallande nedtonad kroppslighet. Deras halvt skuggade ansikten framhävs av stora, vita kragar i kontrast mot i övrigt mörk klädsel. Associationer till Rembrandt är svåra att undvika.

Vilken själ speglar den kvinnliga blicken? Den är ofta likartad från ett porträtt till ett annat och därmed opersonlig. Alla damerna utstrålar genom den trånad, längtan. Detta ständigt återkommande budskap om kvinn-

lighet som jämställt med ett särskilt anlag för lätttrördhet och känslsamhet var en del i grundförutsättningarna för samhällets struktur, enligt Ambjörnsson (1979:22f). Man och kvinna är olika och kompletterar därför varandra. Hans intellekt motsvaras av hennes större förmåga att ge sig hän åt känslor. I sin undersökning om kvinnors romanläsande har Erich Schön visat att de egenskaper som likställdes med manlighet inte uppfattades som ensidigt eftertraktansvärda. Kvinnans större närhet till naturen och förmåga till lätttrördhet framkallade både rädsla och avund. Den högre inlevelseförmåga kvinnan kunde känna vid romanläsning kunde vara "farlig" för henne, men upplevdes också hos de manliga kritikerna som en brist hos dem själva (Schön 1998:347ff). Samtidigt som detta i Bredas konst blivit en schablon är det ju en förutsättning för kvinnans förmåga att på starka känslors grundval "självständigt" utse mannen som hon ska komplettera (se vidare t.ex. Ambjörnsson 1978:23, 181).

I sin utredande bok om *The Culture of Sensibility* skriver Barker-Benfield (1992:35f) angående denna känslans dubbla egg:

./.../ the ambiguous values of a fine 'sensitivity' took on a particular meaning in the relations between women and men. The aggrandizement of a certain kind of consciousness on the one hand was associated with the powers of intellect, imagination, the pursuit of pleasure, the exercise of moral superiority, and wished-for resistance to men. On the other, it betokened physical and mental inferiority, sickness, and inevitable victimization, circumstances throwing severe doubt on the effectiveness of the female will.

Denna risk för att ryckas med av sina känslor måste kontrolleras. Varken kvinnorna med kroppar nakna som antika skulpturer eller de med den blanka, smäktande blicken kännetecknas av ansiktsuttryck utstrålande någon typ av sensualism. Idealkvinnan var till sin nelaget tydligt "aerotisk". Om hon också tidvis kände en stark dragning till sinnlig

kärlek så förväntades hon viljemässigt behärska den (Holmquist 1990:36, 47). Hon inte bara förväntades göra detta, det var en livsnödvändighet för henne. Som Mary i Jane Austens *Stolthet och fördom* (Austen 1972:305) uttrycker saken:

./.../ that loss of virtue in a female is irretrievable – that one false step involves her in endless ruin – that her reputation is no less brittle than it is beautiful, – and that she cannot be too much guarded in her behaviour towards the undeserving of the other sex.⁹

Häri ligger förklaringen till situationen som den skisserats av Ambjörnsson (1979:171): kvinnans beroende och utsatthet i på kärlek grundade äktenskap, att värden och omsorgen om den känslan blev hennes uppgift och hennes behov av att kunna styra sexuella impulser. Därför är det trånad och längtan men inte sensualitet en kvinnas blick bör uttrycka. Exponerandet och utforskandet av kvinnokroppen får den att framstå som viktig för kvinnans status. Hon ska väcka sexuella drifter men inte äga några. Den nyklassicistiska damen är iskallt behärskad, romantikens kvinna barnsligt oanande. Carl Fredrik von Bredas kvinnoideal bär på en förstärkt version av den dubbelhet som Pointon har utläst ur bl.a. Reynolds flickporträtt. Hon ser där den hjältinga som i litteraturens värld fick sin charm från en "extremt intressant air av oskuld och oerfarenhet". I etikettböcker kunde man dessutom finna åsikten att den ideala frun "till sin natur" var barnslig (Pointon 1997:182ff samt 202). Naivitet i kombination med sensualism som hos Breda uppfattar jag som en beskrivning av ett "kvinnoideal" i behov av manlig ledning. Intrycket av schablon förstärks vid jämförelse mellan porträtten av Hedvig Elisabeth Charlotta. Trettio år passerar, men i spegeln Breda håller upp har inte mycket förändrats.

Som också Jones har visat (1997:57ff) var en åstundan att reglera kvinnlig sexualitet ett ständigt återkommande inslag i samhällsde-

batten. Vi möter den i uppförandelitteratur, medicinsk vetenskap och i inlägg istitutionsfrågan, exempelvis. I den framväxande kärleksromanen belönas kvinnan som kan vänta med att ge utlopp för sina känslor tills hon ingått äktenskap (Ambjörnsson 1978: 171). Enligt Ronny Ambjörnsson härstamar dagens uppfattning om hur kärlek och relationer mellan man och kvinna idealt ska se ut från Rousseaus tid (ibid:186). Kan man därav dra slutsatsen att en vacker kropp och ett känsligt sinne fortfarande kännetecknar positiv "kvinnlighet"? Att romantikens könsgränser där kvinnan står för "känsla, fantasi, intuition och mjukhet, medan mannen utmärks av förnuft, abstrakt tänkande, styrka och skapande förmåga" (Holmquist 1990:36) består? Genomslagskraften av en film som *Pretty woman* med bl.a. Julia Roberts och Richard Gere talar i varje fall för att de inte är passé. Roberts rollfigur där bygger på precis samma schablon. Hon är en ung, vacker, barnligt oförstörd prostituerad (sic!) som med sin "naturliga" intuition får den framgångsrike affärsmannen att inse vilket omoralismens trask han i sitt arbete gått ner sig i. Med hennes hjälp lyckas han naturligtvis finna tillbaka till det goda samvetets stig. Jämför den beskrivningen av "man" och "kvinna" med romantikens indelning och försök hitta någon skillnad...

Naturligtvis kunde män också uttrycka känslomässig mottaglighet i en tid då detta värderades så högt. Detta har vi ju sett skildrat av Elias Martin, Jonas Forsslund och Carl Fredrik von Breda. Också en man med en i allmänhet så nykter och sansad syn på sina modeller som Per Krafft d.y. har i ett tidigt skede utfört ett sentimentaliserande porträtt av en starkt gripnen man. Carl Christian Ehrenhoff, kapten vid änkedrottningsens livregemente, låter sig år 1801 i Paris avbildas i första hand som en sörjande make. Han sitter bredvid fruns minnesurna mot en landskapsfond. Ugglan har beskrivit honom som en

"gråtmild parissvensk med trånfullhet i blicken" (Ugglan 1928:92). Samhällsställning markeras inte. För en man som bl.a. har deltagit i franska revolutionen (ibid:259) ser han anmärkningsvärt mjuk och sårbar ut. Kroppen följer moderiktigt snarare Apollo di Belvederes slanka linjer än Farnesiske Herkules muskulösa fysik. Det gick således an att koppla ihop maskulinitet, natur och känsla. Skillnaden är att vi inte kan tänka bort minnesurnan. Han skulle aldrig kunna sitta på det viset med bortvänd blick och gråten i halsen utan synbar anledning. Det kunde däremot en kvinna. Vad gör egentligen Teresa Vandoni i den där parken? Hon verkar synnerligen lätt klädd för att vara så långt från civilisationen med tanke på de anhopande molnen. I famnen bär hon en liten fluffig knähund som förutom "frisyr-mässig" likhet med sin ägarinna har ett lustigt likartat uttryck i ögonen. Mer får vi inte veta. Gården Bellevue skymtar avlägset i fonden, där lyser solen men Vandoni trånar under sönderslitna skyar. Kvinna, natur, hund: kropp och känsla markeras, bara detta, ingenting annat. Konstnärens far, skildrad samma år i ett lika känt porträtt (bild 6), är utomhus av en anledning. Han bär stor täckande slängkappa, hatt, handskar och käpp. Möjligheten av en ostadig väderlek som även hans oroliga himmel talar om kan inte störa promenaden. Han ger oss ett eftertänksamt ögonkast men utan skymten av innerlig längtan.

Än en gång, hans kropp är helt neutraliserad, vi anar knappt dess konturer.

De mansporträtt som jag tagit upp av Breda är sådana som visat känslor med olika grader av intensitet, som inte i första hand presenterat sin modell som en symbol för ställning eller socialgrupp. Detta är egentligen missvisande, de senare tycks vid genomgång av exempelvis Nationalmusei allmänna arkiv utgöra en större grupp. Per Krafft d.y. har avbildat män på olika vis, men i huvudsak kan samma sak sägas känneteckna hans produktion:



6. Carl Fredrik von Breda. Konstnärens fader, Lucas von Breda, 1797. NM 941. Foto ur *Nationalmuseum, Stockholm*, sid. 39.

- Män åtföljs ofta av attribut som anger deras rang och position.
- En man kan välja "image" i relativt hög utsträckning, därför ter sig dessa porträtt mer varierade än de som föreställer kvinnor. Man får uppfattningen att de visar olika personligheter medan kvinnorna som regel är relativt likartade, framför allt i uttrycket.

När en man i enlighet med exemplet Ehrenhoff väljer en sensitiv framtoning (för att inte säga sentimental) är det ett mode han kan ta upp utan större risk att förlora i maskulinitet. Enligt undersökningen om romanläsandet uppskattades och avundades ju förmågan till detta. Där finns dock en skillnad mellan manlig och kvinnlig känslsamhet som Barker-Benfield (1992:xviii) har pekat på:

Men cultivated sensibility, too, but unlike women their

doing so was not to be at the expense of the cultivation of other qualities and their participation in larger and more various goals, including the elaboration of a public nature of their own. Nor did they have to overcome sexual subordination.

Vi ser denna verklighet speglad och befast i porträttkonsten.

Slutdiskussion

I dagens debatt hör man ofta åsikten att det slutande 1900-talet präglats av romantikens återupplivande. Frågan blir då om etnologernas konstaterande om att vår uppfattning av kärleken är ett arv från den tiden motsvaras av ett accepterande av dess genuskonstruktioner. Tiden, då människan i allt högre grad kom att uppfatta sig som en individ. Jag har sökt svaret i den bild av verkligheten som människorna i Sverige kring perioden 1780–1810 valt att lämna efter sig, konstnärernas tillrättalagda verklighet. Existensutrymmet för romantikens definition av kvinnan enligt vår då mest anlitade konstnär, Carl Fredrik von Breda, tycks mycket begränsat. Stora, glansiga ögon talar om ett lättört sinnelag, kroppen är varmblodigt markerad men blicken barnsligt oskuldsfull. Att ungdom föredragits framför livserfarenhet antyds av de olika porträtten av hertiginnan av Södermanland, Hedvig Elisabeth Charlotta. Flickhustrun man ser är *ett* alternativ för kvinnorna att identifiera sig med. Nyklassicismens version tycks något annorlunda. Denna vuxna, nyktra kvinna sänder ut de signaler om moralisk överlägsenhet som både uppfostringslitteratur och kvinnokämpar hävdade var ett faktum. Som konstvetare observerat många gånger förut är porträtten av manlighet mer varierade. Här finner vi en osäkerhet speglad genom mångfalden. Vilken definition av "man" är mest gångbar i denna brytningstid? Den nya tidens "homo economicus" förfinas och görs salongsmässig genom sitt känsliga sinne. Han anammar vissa drag från traditionell feminini-

tet som börjat uppvärderas men kroppen tonas ständigt ned. Det är enbart blicken, själens spegel, som markerar hans sensitivitet. Han är inte sina klena nervers rov.

Min tolkning av de schabloner konstnärerna tillgripit i porträtteringsprocessen rör endast den officiella värld där konstnärer och modeller möttes. Situationen för individerna eller ideal ”manlighet” respektive ”kvinnlighet” i den privata sfären säger jag ingenting om här. För att återvända till idag kan man faktiskt dra vissa paralleller mellan då och nu. Det faktum att någon riktig debatt angående de könsroller som filmen *Pretty woman* serverade oss inte utbröt antyder att detta fortfarande är en ”image” som en kvinna kan välja. Kvinnan som gör karriär idag (träder ut i offentligheten) bör dock förmodligen inte göra det. Den största likheten med vår tid är ändå den att definitionen av positiv manlighet är lika oklar. Hur ska en ”karl” vara? I svensk dagspress har man kunnat läsa modeskaparen Oscar de la Renta hävda att ”den feministiska revolutionen har trängt undan traditionella maskulina värden”. Manliga fotomodeller beskrivs som ”androgyna flickslynglar” och frågan om ”sexuell identitet” är högaktuell på klädkollektionernas estrader (Pagold: *DN* 1999-07-09). Manligheten sägs vara i kris och ”rop efter den gode fadern” höras emedan ”själva fadersidentiteten skakar i sina grundvalar” (Hansell: *DN* 1999-04-02). Precis som under romantiken är det således frågan om hur *mannen* ska vara som dominerar. Att ”kvinnoforskning” allt oftare ersatts med ”genusforskning” är ett tecken i tiden. Om förhandlingen om maktutrymme könen emellan har någonting gemensamt med den tidsålder som frambringade det vi kallar romantiken, så är det detta.

Annika Christerson, *fil. mag.*

Bjärred

Noter

- 1 Jämför exempelvis rostrakolonnen i vakrummet som föregår den ibland s.k. Hoglandsalen på hertig Karls/Karl XIII:s Rosersberg. Se Vahlne 1988: 140f.
- 2 Chard resonerar kring sammankoplandet av Apollo med det sublima och menar att detta lösgjorde ordet från traditionell maskulinitet. Femininitet var också ett glidande begrepp, positivt eller negativt beroende på vilken synvinkel man anlade. I det längre perspektivet drar Chard en parallell med en önskan hos västerländska resenärer vid tidpunkten att ”lösgöra” den beundrade antika skulpturtraditionen från jorden/kulturen där den är sprungen, på samma gång som den ansågs uttrycka just det sambandet.
- 3 Laqueur framhåller specifikt maktkampen mellan könen med uttryckligen politiska syften som drivkraft. Jag menar däremot att processen är mycket mer subtil och att den i de flesta fall skett på ett mer omedvetet plan. Laqueur 1994: 222f.
- 4 Min tolkning av genremåleriet finns i min D-uppsats *Sken eller verklighet? Genuskonstruktioner speglade och skapade i svensk konst ca 1780–1830*, framlagd vid Stockholms universitets konstvetenskapliga institution vt 1999.
- 5 Det kan tänkas att man kan se Joshua Reynolds allegoriska kvinnoporträtt som ett steg på vägen i denna utveckling. Han rekommenderar att konstnären ”dresses his figures something with the general air of the antique for the sake of dignity” (se Perry 1994: 20). Den löst sittande ”pseudo-classical” klädsel som då användes framhävde kroppen på ett sätt som vid tidpunkten måste ha varit påfallande. En inte ovanlig iscensättning med naturen som bakgrund poängterade det uppfattade sambandet mellan kvinna och natur (ibid: 29).
- 6 Karl XIII:s gemål Hedvig Elisabeth Charlotta porträtterades ett antal gånger men skildras aldrig med så markant byst som i Wertmüllers version (se Annika Christerson: *Hedvig Elisabeth Charlotta – hertiginna av Södermanland, Sveriges drottning. Genom livet, i konsten*, C-uppsats i konstvetenskap vt 1998. Se även Marianne Uggla: *Adolf Ulrik Wertmüller. Sverigeåren 1797–99*, D-uppsats i konstvetenskap, vt 1990, bäge vid Stockholms universitet. Angående Forsslund, se Norlander 1994, bild sid. 20 exempelvis.
- 7 Se t.ex. porträttet av 13-åriga Jean Martin de Ron från år 1802, foto finns i Svenskt porträttarkiv, Nationalmuseum.

- 8 T.ex. porträtt av Hedvis Tersmeden med döttrar, von Breda ca 1795. Gripsholm (Grh 3783).
- 9 Jämför uppfostringsskrift från 1766: "the least slip in a woman's honour, is never to be recovered. /.../ chastity is so essential and natural to your sex, that every declination from it is a proportionable receding from womanhood. An immodest woman is a kind of monster, distorted from its proper form" (Jones 1997: 29).
- Referenser**
- Otryckta källor:*
- Nationalmuseum: Svenska porträttarkivet (SPA)
Allmänna arkivet
- Christerson, Annika: *Hedvig Elisabeth Charlotta – hertiginna av Södermanland, Sveriges drottning. Genom livet, i konsten*. C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, vt 1998.
- Christerson, Annika: *Sken eller verklighet? Genuskonstruktioner speglade och skapade i svensk konst ca 1780–1830*. D-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, vt 1999.
- Norlander, Sabrina: *Jonas Forsslund 1754–1809. Om ofrivillig originalitet, inspiration och eklekticism*. C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, vt 1994.
- Uggla, Marianne: *Adolf Ulrik Wertmüller. Sverigeåren 1797–99*. D-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, vt 1990.
- Tryckta källor och litteratur:*
- Alpers, Svetlana 1983: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago.
- Ambjörnsson, Ronny 1979: *Familjeporträtt. Essäer om familjen, kvinnan, barnet och kärleken i historien*, Stockholm.
- Andersson, Gudrun 1986: "Myndig eller omyndig – kvinnans rättsliga och samhälleliga ställning under stormaktstiden", *Kvinnorna och rätten*, Gudrun Andersson et al., Uppsala.
- Austen, Jane (1813) 1972: *Pride and Prejudice*, Harmondsworth.
- Barker-Benfield, G.J. 1992: *The Culture of Sensibility. Sex and society in eighteenth-century Britain*, Chicago.
- Bjurman, Eva Lis 1998: *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830*, Stockholm/Stephag.
- Boucher, François 1970: *Klädedräktens historia. Den västerländska dräkten genom 20 000 år*, Malmö.
- Breda, Jeanette von 1811: *Betraktelser Öfver Qvinnan och dess Bestämmelse*, Stockholm.
- Bryson, Norman 1995: "Stillebenmåleri och det 'kvinnliga' rummet", *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Anna Lena Lindberg (red.), Stockholm.
- Chard, Chloe 1994: "Effeminacy, pleasure and the classical body", *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, G. Perry & M. Rossington (red.), New York.
- Christensson, Jakob 1997: "Upplysningen och kvinnan. Den gustavianska tiden", *RIG*, nr 1–2.
- Contini, Mila (1965) 1967: *Fashion. From ancient Egypt to the present day*, London.
- Cunningham, Colin 1994: "'An Italian house is my lady': some aspects of the definition of women's role in the architecture of Robert Adam", *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, G. Perry and M. Rossington (red.), New York.
- Duncan, Carol 1995: "Lyckliga mödrar och andra nya idéer i det franska 1700-talsmåleriet", *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till modernism*, Anna Lena Lindberg (red.), Stockholm.
- Frith, Wendy 1994: "Sex, smallpox and seraglios: a monument to Lady Mary Wortley Montagu", *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, G. Perry & M. Rossington (red.), New York.
- Grate, Pontus 1998: "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Den gustavianska konsten*, Lund.
- Hansell, Sven 1999: "Män utan kvinnor", *Dagens Nyheter* 1999-04-02.
- Hedvig Elisabet Charlotta 1940–42: *Dagbok*, volym VI, översatt och utg. av Cecilia af Klercker, Stockholm.
- Holm, Pelle 1980: *Ett ord i rätten tid och 2529 andra ordspråk och talesätt*, Stockholm.
- Holmquist, Ingrid 1990: "Att söka lycksalighetens – Malla Silfverstolpe och salongskulturen", *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, Birgitta Ahlmo-Nilsson m.fl. (red.), Johanneshov.
- Jarrick, Arne 1997: *Kärlekens makt och tårar – en evig historia*, Stockholm.
- Jones, Vivien (red.) (1990)1997: *Women in the eighteenth century – constructions of femininity*, London & New York.
- Jordanova, Ludmilla 1989: *Sexual Visions. Images of*

- Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison.
- Khin Zaw, Susan 1994: "Appealing to the head and heart": Wollstonecraft and Burke on taste, morals and human nature", *Femininity and masculinity in the eighteenth-century art and culture*, G. Perry & M. Rossington (red.), New York.
- Laqueur, Thomas (1990) 1994: *Om könsens uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig*, Stockholm.
- Leffler, Yvonne 1990: "En skräckromantisk kvinnoroman från mitten av 1800-talet. Rosen på tistelön av Emilie Flygare-Carlén". *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, B. Ahlmo-Nilsson m.fl. (red.), Johanneshov.
- Pagold, Susanne 1999: "Skägglösa pojkar tar över", *Dagens Nyheter* 1999-07-09.
- Perry, Gill 1994: "Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of 'feminine' portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds", *Femininity and masculinity in 18th-century art and culture*, G. Perry & M. Rossington (red.), New York.
- Pointon, Marcia (1993) 1997: *Hanging the Head. Portraiture and social formation in 18th-century england*, New Haven and London.
- Schön, Erich 1998: "Kvinnors läsning – romanläsare i det sena 1700-talet", ur *Böcker och bibliotek – bokhistoriska texter*, Margareta Björkman (red.), Lund.
- Sheriff, Mary 1996: *The Exceptional Woman – Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago.
- Uggla, Evald E:son 1928: *Per Kraftt d.y. och samtida svenskt porträttmåleri*, Stockholm.
- Vahlne, Bo 1988: *Nyinredningen av Rosersbergs slott 1797–1818 – en ikonologisk studie*, Stockholm.

Förkortningar

- Grh Gripsholm
 NM Nationalmuseum
 SPA Svenskt porträttarkiv, Nationalmuseum

SUMMARY

New Perspectives on Swedish Portraiture During the Period 1780–1810

In this article, I have tried to study the way man and woman is being presented in the art of the Neo-classicism and the Romanticism. Individuality has not yet entered the art of portraiture, but at this time there are alterations in how the two sexes are being shown. We have new "moulds" and patterns to investigate.

By taking the matter of gender in consideration while examining certain aspects of these adjusted definitions of masculinity and femininity, it is perhaps possible to start to understand why these changes took place at this time in history. Perhaps also, to relate those definitions to the ones we use today.

One major element clearly distinguishable both in man and woman is the high value that was placed on a fine sensibility. In the process of man taking over this traditionally female territory, the difference between sexes had to be re-established. In the portraits, we can see how men are characterized by a special kind of deeper feeling, more intense, more serious. The Neo-classical movement seems instead to emphasize the kind of woman put forward in the conduct-literature of

the time: sober, calm and composed.

The Romantic woman is very sensitive, but tearfully so. One suspects influence from the medical debate of the day where women because of their weak nervous systems in fact were considered unable to follow longer, more complicated lines of argument. Science proved that the female sex was very different from the male at a time in history when modern society was being formed. It was in fact their nature, biology itself, that excluded women from the public scene.

Another obvious trait is the nakedness of women in the portraiture of the day. Fashion dictated thin fabrics and revealing gowns with high waists, and artists painted them with great emphasis on chest and limbs. This is visible in both artistic movements in vogue. Body was important to female identity. Masculine bodies were toned down. Conscious sensuality is nowhere to be seen, however.

Again, we see to which degree the portraits functioned as ideological instruments.