



LUND UNIVERSITY

Historiska porträtt som kunskapskälla

Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning

Krispinsson, Charlotta

2016

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Krispinsson, C. (2016). *Historiska porträtt som kunskapskälla: Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning*. [Doktorsavhandling (sammanläggning), Stockholms universitet]. Nordic Academic Press.

Total number of authors:

1

Creative Commons License:

Ospecificerad

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Varje dag möts vi av bilder av kända människor – deras ansikten och kroppar fyller medierna. Intresset för att betrakta och bedöma andra utifrån deras yttre har en egen tradition. I samband med den moderna tidens inträde och ett framväxande intresse för historia blev porträttmålningar av välkända personer som levte innan 1800-talet – före fotografins inträde – mycket populära. Historiska porträtt gjorde det möjligt att stå öga mot öga med någon som levte för flera hundra år sedan. Men gick det verkligen att lita på att målningen inte ljög och visade upp en falsk bild av hur personen sett ut? Vad var ett porträtt – egentligen?

I *Historiska porträtt som kunskapskälla* diskuterar konstvetaren Charlotta Krispinsson hur konsthistoriker uppmärksammade och skrev om äldre porträtt vid sekelskiftet 1900. Hennes studie belyser också hur porträtt av svenskar dokumenterades för Svenska porträttarkivet, och om de slott och museer där nationella porträttsamlingar visades i Europa från sent 1700- till tidigt 1900-tal. Det är en utmanande bok som ger nya infallsvinklar på porträttets teori och receptionshistoria.

www.nordicacademicpress.com



Nordic Academic Press
Box 1206
221 05 Lund
www.nordicacademicpress.com

Omslag: PCG Malmö/Cia Björk
Omslagsbild: Bearbetad detalj av
Per Södermarks porträtt av Christoffer
Eichhorn 1889.

Charlotta Krispinsson

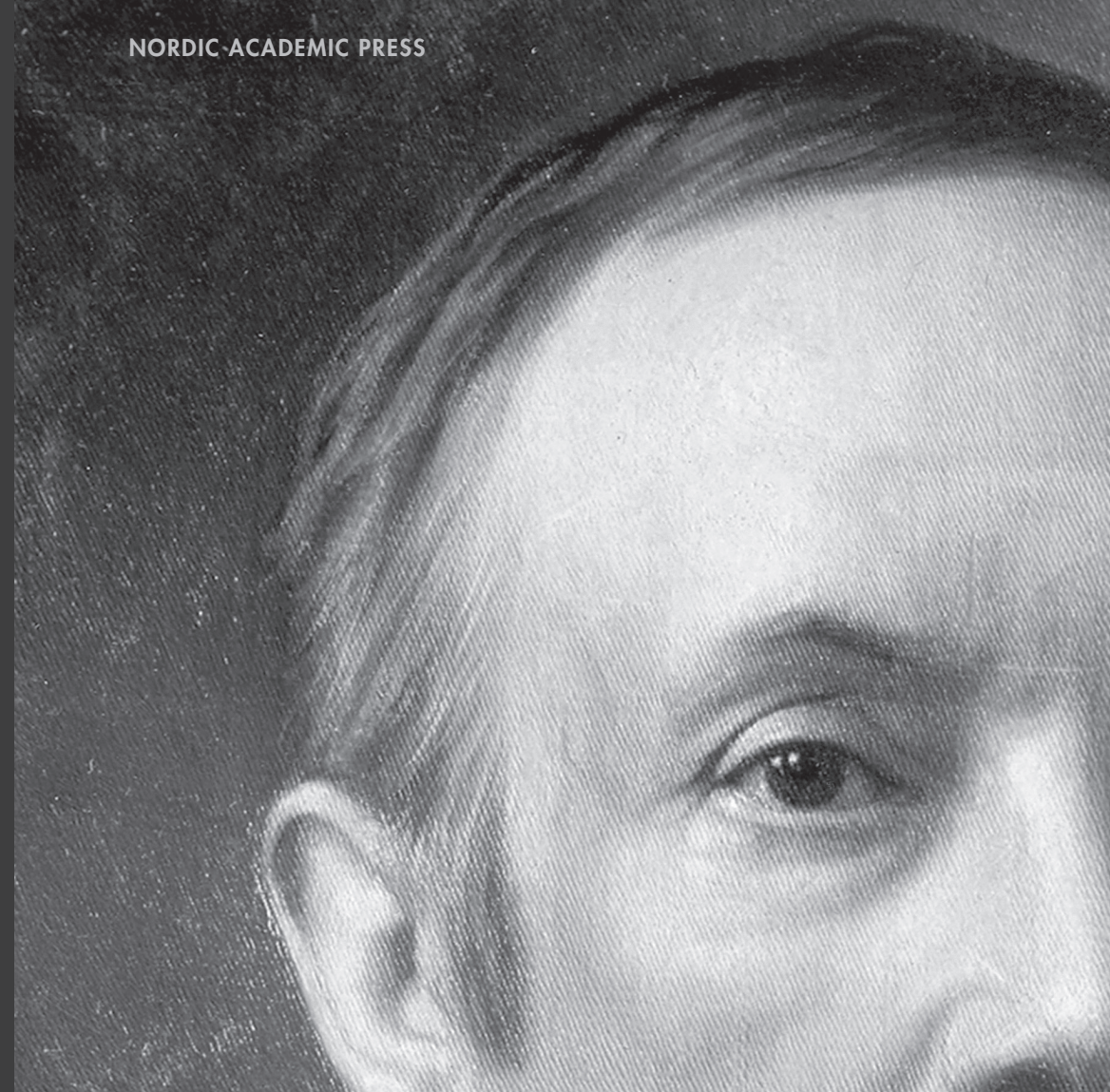
Historiska porträtt som kunskapskälla

Charlotta Krispinsson

Historiska porträtt som kunskapskälla

Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning

NORDIC-ACADEMIC PRESS



Charlotta Krispinsson, f. 1984, är
konstvetare verksam i Stockholm.
Historiska porträtt som kunskapskälla
är hennes doktorsavhandling.

Nordic
Academic
Press

HISTORISKA PORTRÄTT SOM KUNSKAPSKÄLLA

Historiska porträtt som kunskapskälla

Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning

Charlotta Krispinsson

Nordic
Academic
Press

NORDIC ACADEMIC PRESS

Publiceringen av denna avhandling har möjliggjorts genom generösa bidrag från
Berit Wallenbergs stiftelse
Gunvor och Josef Anérs stiftelse
Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Torsten Söderbergs stiftelse
Stiftelsen Längmanska kulturfonden



Kopiering eller annat mångfaldigande av denna inlaga
kräver förlagets särskilda tillstånd.

Nordic Academic Press
Box 1206
221 05 Lund
www.nordicacademicpress.com

© Nordic Academic Press och Charlotta Krispinsson 2016
Omslag: Cia Björk, PCG Malmö
Omslagsbild: Bearbetad detalj av Per Södermarks porträtt
av Christoffer Eichhorn 1889
Sättning: Anders Gutehall
Tryck: Livonia Print, Riga 2016
ISBN 978-91-88168-47-4

Innehåll

Förord	7
Inledning	9
Syfte och frågeställningar	11
Teori	12
Metod	19
Material	24
Forskningsläge	28
Disposition	34
I. PORTRÄTT SOM SAMLINGSKATEGORI	
FRÅN KONSOLIDERING TILL KARTLÄGGNING FRÅN SENT 1700-TAL	
TILL TIDIGT 1900-TAL	
1. Nationella porträttsamlingar	39
Uppkomst, uppdelning och utställningsformer	
Den osynliggjorda porträttsamlingen på Nedre Belvedere	42
Ett panteon innan Nationalmuseum. Sverige	45
Efter kungens <i>Kunstkammer</i> . Danmark	46
Som på Louvren fast tvärtom? Versailles	47
National Portrait Gallery	49
Rum för porträtt. Danmark igen	50
Porträttsamlingens dragningskraft som huvudsak.	54
Nationalmuseums Gripsholm	
Porträttsamlingar på konstmuseet. Berlin och Uffizierna	60
2. Konstforskning som empirisk vetenskap	69
<i>Ad vivum</i> och porträtt som kommer till liv	72
Stora volymer som resurs och problem	78
3. Svenska porträttarkivet och dess motsvarigheter i andra länder	85

II. BILDEN SOM DOKUMENT
PORTRÄTTETS RECEPTIONSHISTORIA OCH TOLKNINGSTRADITIONER
1880–1945

4. Ett personhistoriskt värde	97
Svensk konsthistoria som problem	107
Kultbild och porträttkonst	111
5. Ikonografibegreppet	117
Mångtydigt och porträttspecifikt	
En metodstrid med bildepistemologiska konsekvenser	128
6. Den ikonografiska kommissionen	135
Inriktning och ändamål	138
Nationella utskott	142
Agnarna bland vetet: De falska porträtten	144
Porträttforskning som tidig bildvetenskap?	147
7. Människans anlete	149
Lavater och den fysiognomiska känslan	154
Fysiognomiska traditioner inom svensk porträttforskning	159
Porträttet som psykologisk skildring	165
Tidens och typens fysiognomik	172
8. Kännarskap och känslor	181
<i>Iconographia Gustavi Adolphi</i>	
Den vetenskapliga texten	185
Ekfraser som representation av en tolkningsakt	188
Mer eller mindre trovärdiga porträtt	189
Hur det längre betraktandet främjar inbillningskraften	197
9. Sammanfattande diskussion	201
Summary – Historical portraits as document	209
Noter	219
Bilaga 1 Svensk porträttlitteratur	275
Bilaga 2 Sixten Strömboms tal	283
Bildförteckning	293
Källor och litteratur	295
Register	323

Förord

Det hör ju till att ett förord är det sista som skrivs innan en bok går till tryck, som ett försök till att rekonstruera hur det egentligen kunnat bli någon text överhuvudtaget. Idéer till forskningsämnen uppkommer heller inte i ett vacuum. Ämnet för den här avhandlingen tog bland annat form efter en utbytestermi n vid Humboldtuniversitetet i Berlin 2008, men också efter att jag skrivit en magisteruppsats som behandlade 1980-talets postmodernism, vilket gjorde att jag ville vidga perspektiven och skriva om något annorlunda. Jag ville heller inte forska om människor som fortfarande levde, så det blev döda vita män istället. Det var tur att jag tänkte så. Allt sammantaget har det nämligen varit mycket intressant och en utmaning, ibland beroendeframkallande – alltid tidskrävande – att fördjupa mig och att vrida och vända på alla de saker som lett fram till en färdig bok.

Jag vill först och främst tacka mina utmärkta handledare Jessica Sjöholm Skrubbe och Hans Hayden. Jessica har varit min huvudhandledare som följt mitt arbete i varje nytt skede, och det är jag väldigt glad för. Tack Jessica! Dina skarpa synpunkter, närgångna läsningar och de perspektiv du bidragit med har varit mycket viktiga – helt och hållet avgörande till och med. Tack Hans! För erfarenhet, kritiska läsningar och en alltid givande handledning. Jag kunde inte ha haft bättre handledare, jag har lärt mig mycket av er.

Jag vill också särskilt tacka Dan Karlholm som var granskare vid mitt slutseminarium, och som i samband med det bidrog med viktiga synpunkter och konstruktiv kritik. Tack! För att du så engagerat läst min text, diskuterat ämnet och tagit dig tid.

Avhandlingen har skrivits vid konstvetenskapen vid Stockholms universitet. Under de fem år det har tagit har institutionen varit en livfull plats där jag har fått många vänner och där jag har utbildats till forskare. Tack Sara Callahan, Anna Dahlgren, Inga Elmqvist Söderlund, Peter Gillgren, Vendela Grundell, Anna-Maria Hällgren, Jacob Kimvall, Fredrik Krohn Andersson, Johan Linder, Anna Lundström, Elin Mankell, Catharina Nolin, Sonya Petersson, Jimmy Pettersson, Elisa

Rossholm, David Rynell Åhlén, Mårten Snickare, Karolina Ugglå, Jeff Werner och Mia Åkestam som læst och diskuterat tidigare versioner av texten i samband med högre seminariet fr konstvetenskap. Jag har tur som har så intresserade och smarta kollegor. Jag vill dessutom rikta ett extra tack till Catharina Nolin, vars kritiska læsning i samband med mitt slutseminarium var ndvændig för att jag skulle kunna göra texten bättre.

Staffan Bergwik, Marta Edling, Malin Holdar, Hedvig Mårdh, Martin Olin, Roussina Roussinova, Joacim Sprung och Per Widén har vid olika stadier bidragit med viktiga læsningar och perspektiv, med tid och engagemang för att hjälpa mig se saker jag inte själv tänkt på, men som jag inte hade klarat mig utan. Tack!

Jag vill tacka mina tidigare lærare vid Södertörns högskola, Charlotte Bydler, Dan Karlholm (terigen) och Håkan Nilsson. Tack vare deras engagemang upptäckte jag hur intressant och utmanande konstvetenskap kan vara. De visade (och det är inte en överdrift) hur konstvetenskap r en nyckel till att bättre förstå världen. Jag är mycket tacksam för det.

Ulf G. Johnson, Eva-Lena Karlsson och Josefine Lindqvist har hjälpt mig i början av mitt projekt genom att de delat med sig av kunskap och erfarenheter om den plats och den samling som gjorde att jag fick upp ögonen för porträttsamlingar och porträttgallerier, Statens porträttsamling vid Gripsholms slott. Tack!

I would also like to thank Xavier Vert, who chose to spend his post-doc in a cold and dark country. Thank you Xavier, for stimulating discussions and being an intellectual inspiration.

Språk är svårt. Fatima Teffahi och Mirjam Nestor har tålmodigt lagt många timmar på att översätta och hjälpa mig att förstå källtexter på franska. Carina Rech har korrigerat mina verstningar från tyska till svenska så att de blivit bättre. Robin Böckerman har hjälpt mig med att härleda citat från latin. Tack för det!

Medarbetarna vid mitt förlag Nordic Academic Press har varit helt ovärderliga för att få boken klar. Tack Anders Gutehall fr en så fin sättning och Annika Olsson för gott redaktörskap och stort tålamod!

Vid några tillfällen har jag behövt resa också. Därför vill jag tacka Längmanska kulturfonden, Svensk-danska kulturfonden och Hildur dlungs stipendiestiftelse fr generösa resebidrag.

Jag vill slutligen speciellt tacka vinkollektivet och särskilt *Thomas*, vars svala intresse för min avhandling har varit uppskattat.

*Charlotta Krispinsson
Rågsved, 13 juni 2016*

Inledning

För att vinna en säker uppfattning af en människas karaktär vilja vi gärna se henne framför oss, vare sig lifslevvande eller i bild. Vi bygga då vårt omdöme med större själfstillit. Fotografier och snabba mekaniska reproduktionsmetoder ha i vår tid satt oss i tillfälle att med största lätthet taga kännedom om personer, som väckt en större eller mindre allmän uppmärksamhet. Ja, på sista tiden har ju i tidningar, tidskrifter och "porträttgallerier" uppenbarat sig en formlig mani att konterfeja hardt när hvarje människa, så att nästan ingen numer går trygg att ej blifva igenkänd. Hans värda porträtt finnes nog alltid i en illustrerad veckotidskrift, ett "porträttgalleri" eller ett förbrytaralbum. Framtidens kulturforskning skola dock väl dessa objektiva bilder blifva till gagn, vill jag tro.¹

August Hahr, ur "Karl XII:s-porträtten.
En porträtthistorisk studie" i *Ord och bild*, 1901

Hösten 2012 avslutade Svenska porträttarkivet (SPA), Nationalmuseums näst största separata bildarkiv, sin verksamhet. Därmed stängdes dörarna till en konstvetenskaplig institution. Efter det att arkivet öppnade 1916 hade det kontinuerligt utökats med nya fotografier av porträtt för att till slut omfatta runt 100 000 bilder.² Under nära hundra år hade SPS varit öppet för besök från allmänheten och vem som helst kunde vända sig dit med förfrågningar. Från släktforskare som letade efter porträtt av släktens anfäder via bildredaktörer på jakt efter illustrationer för historiska publikationer till konsthistoriker med ett vetenskapligt motiverat intresse för porträtten.

En av Sveriges första konsthistoriker som intresserade sig för äldre porträtt var August Hahr. När Hahr skrev om porträtten av Karl XII i *Ord och bild* 1901 motiverade han varför. Med hjälp av de bevarade porträtten av den tidigare regenten ansåg han sig kunna skapa sig en uppfattning om den avporträtterades karaktär, vilket han förklarade för läsaren genom att dra paralleller till den snabbt expanderande,

moderna bildkultur han själv och läsarna befann sig mitt i. Förbättrade reproduktionstekniker bidrog till att tidningar och tidskrifter fylldes med såväl bilder av kända och okända personer i samtiden som porträtt av personer från det förflutna. Ett porträttgalleri var inte längre enbart en plats utan kunde också finnas tillgängligt i behändig bokform, en vara på marknaden. Den rikliga mängden porträttfotografier av Hahrs samtida vid sekelskiftet 1900 förutspådde han skulle komma till användning för framtidens forskare av samma anledning som han själv studerade porträtten av Karl XII. För att komma den verkliga Karl XII nära hävdade Hahr att det krävdes noggranna studier av de bevarade porträtten från kungens egen tid.

Hahrs text från 1901 är ett av de första forskningsbidragen om äldre porträtt i Sverige. Sexton år tidigare hade den schweiziske kulturhistorikern Jacob Burckhardt förutspått att porträttmåleriet, ett tidigare så populärt område inom måleriet, var på väg att dö ut för att istället tas över av ett snabbare, helt mekaniskt förfarande – fotografen.³ Deras texter utgör båda exempel på hur porträttfotografiet i samband med sitt genomslag vid denna tid uppfattades ta över porträttmåleriets funktion som bild, eftersom porträttets syfte oavsett teknik och medium var att representera en specifik individ. Samtidigt växte det vid sekelskiftet 1900 fram ett konsthistoriskt intresse för porträtt, vilka utgjorde en stor del av den bevarade konstproduktionen från tidigmodern tid.

Denna avhandling handlar om texter, praktiker och forsknings-sammanhang under modern tid som behandlar äldre porträtt. Det kräver några förklaringar. Formuleringen ”äldre porträtt” tjänar i det här sammanhanget som en samlande benämning för porträtt från i huvudsak tidigmodern tid. Avhandlingen är skriven med utgångspunkt i ett särskilt forskningsfält: forskning om konsthistoriografi. Den förhåller sig därför till den process där äldre tiders bildkultur har beforskats och lyfts in i konsthistorieskrivningen av en framväxande profession konsthistoriker – men med äldre porträtt som den röda tråd som binder hela undersökningen samman. Annorlunda formulerat undersöker jag en kunskapsuppbyggnad som har skett i etapper av samlande, inventerande, arkivbildning och konsthistorieskrivning och som kronologiskt sträcker sig från det att porträtt systematiskt började sorteras ut från ett konstmusealt sammanhang under sent 1700-tal fram till 1940-talets porträttforskning i Svenska porträttarkivets regi.

Syfte och frågeställningar

Porträtt är mer än en genre eller ett begrepp. De är fysiska objekt som tillkommit vid en tidpunkt för att därefter bevaras som ett arv för eftervärlden. Varje porträtt har vid sin tillkomst vissa funktioner och effekter i en samtida kontext, för att sedan få en fortsatt receptionshistoria när tid och rum förändras och porträttet möter nya människor. Samtidigt utgör de tillsammans en gemensam kategori av bilder. Därför skriver jag fortsatt om äldre porträtt som en bildkategori.

Jag är intresserad av vad som hände med äldre porträtt i övergången från tidigmodern tid, när de olika sociala och politiska kontexter de en gång tillkommit i förändrats eller upphört för att istället bli ett ansvars- och kunskapsområde för en framväxande expertis.

Bildkategorin äldre porträtt har konsoliderats och dokumenterats på museer och bildarkiv, och där har också den konsthistoriska forskningens praktiker tagit form. Avhandlingens syfte är därför att bidra med ökad kunskap om nationella samlings-, utställnings- och arkiveringssammanhang för äldre porträtt i Europa från sent 1700- till tidigt 1900-tal, samt att undersöka hur äldre porträtt beforskades inom konsthistorisk forskning från cirka 1880 till 1945 i Sverige, och även internationellt. Detta syfte speglar en genomgripande kunskapsteoretisk inriktning för avhandlingen: jag undersöker kunskapsuppbyggnad om och genom äldre porträtt såsom den tagit sig uttryck genom konsthistorieskrivning och praktiker. Av särskilt intresse är mötet mellan vetenskapens företrädare och deras studieobjekt. Därför är mitt syfte även att historisera bildtolkning som konstvetenskaplig kompetens genom att analysera de outtalade metoder och tolkningsperspektiv som uppkommit i samband med de äldre porträttens reception inom konsthistorisk forskning.

Två stora frågor är övergripande för avhandlingen och spänner över såväl konsthistoriska texter som praktiker och institutionella forskningssammanhang: Hur samlades, värderades och klassificerades äldre porträtt som bildkategori? Och hur uppfattades äldre porträtt ge upphov till historisk kunskap? Dessa två övergripande frågeställningar har motiverat följande mer specifika frågor: Hur samlades, klassificerades och dokumenterades äldre porträtt på nationell nivå, i utställningssammanhang och på arkiv? Hur bedrevs konsthistorisk forskning om äldre porträtt i Sverige, samt i en internationell kontext? Hur behandlades äldre porträtt metodologiskt, och hur beskrevs och

analyserades de i konsthistorisk text? Går det att urskilja ett återkommande vetenskapligt begreppsbruk i de ovan nämnda sammanhang som rörde äldre porträtt? Vilka är i sådana fall dessa begrepp, och hur kan deras förekomst tolkas i relation till de övergripande frågeställningarna?

Teori

I avhandlingen analyserar jag såväl konsthistorisk text om äldre porträtt som ett antal platser för nationella porträttsamlingar och bildarkiv där det funnits stora volymer av äldre porträtt som beforskats. Mitt intresse för att belysa konsthistorieskrivningens historia utifrån relationen mellan konsthistoriker och empiri är teoretiskt motiverat.

Bild, agens och den ikoniska vändningen

I såväl vardagsspråkliga som gängse konstvetenskapliga sammanhang kan begreppet ”bild” användas på lite olika sätt. Det går att tala om ”bildkonst”, men det går också att tala om ”bild- och konstvetenskap”. I dessa fall förs ordet samman med ”konst”, vilket kan uppfattas som en underförstådd värdering och uppdelning mellan två områden. Begreppet ”bildkonst” syftar följaktligen på en underavdelning till ett bredare konstbegrepp, medan ”bild” – som när Hahr i det inledande citatet hävdar ett behov att se en människa ”vare sig livslevande eller i bild” – refererar till något som är skilt från det överordnade konstbegreppet. I en sådan formulering framträder också en mer modern användning av begreppet ”bild”, som massreproducerad ytframställning i nya medier.⁴

Bildbegreppets skiftande betydelser vill jag härmed lämna därhän. I avhandlingen fungerar ”bild” istället som ett aktivt, teoretiskt begrepp som genererar särskilda tolkningsperspektiv genom att jag använder det såsom det kommit att användas i en tyskspråkig, bildvetenskaplig forskningskontext. Där omfattar ”bild” enligt en grundläggande definition varje form av gestaltning som kan uppvisa ett minimum av mänsklig bearbetning.⁵ Ett sådant vidgat bildbegrepp omfattar alltså såväl en abstrakt idé som ett fysiskt objekt, en artefakt. Där ingår porträtt som en mindre kategori, oavsett dess tillskrivna konststatus och oavsett (men inbegripet) dess materialitet. Det är en vidare förståelse av begreppet ”bild” som är viktig för den här undersökningen eftersom den gör det möjligt att tänka kring äldre porträtt som en både materiell och mental kategori av bilder som behandlats i såväl konsthistorisk text som praktik.

Eftersom detta teoretiska perspektiv på bilder är centralt för min förståelse av äldre porträtt som bildkategori är det också centralt för hur jag tolkar bilders förmåga att påverka betraktare och väcka reaktioner eller med andra ord – bilders agens. Med agens syftar jag på hur människor kan behandla och reagera på bilder som om de vore levande aktörer, i enlighet med en antropologiskt orienterad förståelse av förhållandet mellan bild och betraktare som initierats av bland andra antropologen Alfred Gell och som konstvetaren Caroline van Eck kallat ”living presence response”.⁶ Det intressanta för min del är inte att kritiskt förklara huruvida ett sådant beteende är irrationellt, och inte heller att påpeka att bilder egentligen är död materia och inte biologiska organismer, utan snarare att identifiera, analysera och historisera hur porträtt kunde väcka sådana reaktioner i de sammanhang jag undersöker, och vilka följder det fick.

Två namn, Keith Moxey och W.J.T. Mitchell, har haft särskilt stor inverkan på min undersökning i kraft av att deras teori om bilder och bilders agens verkat som ett forskningsimperativ som motiverat min riktning och mitt ämnesval. Deras teori har gjort det möjligt att nå en fördjupad såväl vetenskapshistorisk som receptionshistorisk förståelse av förhållandet mellan forskarsubjekt och studieobjekt. I avhandlingen figurerar också fler namn som jag har valt på grund av att de anlägger teoretiska perspektiv på bilder och dess agens på ett sätt som ligger nära Moxey och Mitchell. Jag lyfter in deras argument i texten och går i dialog med dem för att utveckla tolkningar och stärka min argumentation, men också för att pröva deras ståndpunkter mot mitt källmaterial.⁷ Deras argument och positioner förklaras därför närmare i samband med att de operationaliseras tolkningsteoretiskt.

I boken *Visual Time: The Image in History* (2013) utvecklar Moxey en teoretisk förståelse om bilder i relation till tid, materialitet och konsthistoriografi.⁸ Han tar fasta på att vår relation till bilder med nödvändighet är anakronistisk eftersom vi möter dem långt efter deras tillkomst. Bilder bryter sig ut ur kronologiska narrativ – som historisk periodisering, ursprunglig kontext och den linjära tidsuppfattningens stora avstånd. Samtidigt orsakas varje persons upplevelse av bilders agens i hans egen tid, vilket innebär att bilder aktivt styr tolkningen vid en viss tidpunkt. Bildens förmåga att väcka reaktioner och intresse kommer sig av en insikt om att bilden kommer från ett historiskt förflutet, av nödvändighet annorlunda än den egna tiden och därför också desto mer lockande.⁹ För avhandlingens vidkommande vinner

denna ingång analytisk relevans eftersom den hjälper till att rikta tolkningen mot konsthistorikers reception av äldre porträtt.

W.J.T. Mitchells *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images* (2005) bidrar med ett teoretiskt perspektiv för att tolka vad bilder gör med sina uttolkare.¹⁰ Både Moxey och Mitchell riktar in sig på bilders agens, men där Moxey utreder förhållandet ”bild och tid” utreder Mitchell snarare förhållandet ”bild och liv”. Han uppmärksammar hur bilder kan besjålas och bemötas som subjekt genom att adresseras som ”levande” eller ”döda” och något med förmåga att ”tala” till betraktaren. För Mitchell synliggör ett sådant språkbruk effekterna av hur bilder kan ge upphov till olika former av reaktioner, vilket han formulerar som att ”Konsthistoriker må ’veta’ att bilderna de studerar bara är materiella föremål som har förlänats färg och form, men de talar ofta och betar sig som om bilder hade känslor, vilja, medvetande, handlingsförmåga och begär.”¹¹ Att tolka, värdera och klassificera porträtt betraktar jag därmed – med stöd hos Mitchell – som en process där uttolkarens känslor såsom åtrå, vördnad, vidskepelse, avund, obehag eller avmätt ogillande inför bilder har bidragit till att forma konsthistorieskrivningen. Mitchells teori, tillsammans med Moxeys, har därför bidragit till att rikta min uppmärksamhet mot bilders förmåga att påverka de konsthistoriker som studerat äldre porträtt.

Mitchells och Moxeys inriktning mot bilders agens ingår i ett bredare teoretiskt sammanhang som har kallats ”den ikoniska vändningen” (”the iconic turn”) eller ”den bildliga vändningen” (”the pictorial turn”) och som Moxey behandlar i artikeln ”Visual Studies and the Iconic Turn” (2008).¹² Där jämför och utvärderar han visuella kulturstudier och ställer det mot den ikoniska vändningen inom det tyskspråkiga forskningsfältet *Bildwissenschaft*, till fördel för den senare. I artikeln skriver Moxey om olika tyskspråkiga och angloamerikanska forskare som har uppmärksammat och utvecklat en teoretisk förståelse om bilders närvaro och agens. I början av 2000-talet institutionaliserades nämligen bildvetenskap som ett nytt, tvärvetenskapligt forskningsfält inom tyskspråkig humaniora. Det var en del av det paradigmskifte som vann kraft genom det teoretiska nyckelbegreppet den ikoniska vändningen och som innebar att bilder av olika slag, deras uppkomst, funktioner, historia och effekter, uppmärksammades som ett ditills underutforskat område inom olika discipliner.

Moxeys artikel är en utmärkt introduktion till gemensamma intressen och inriktningar för det bildvetenskapliga fält som företräder

den ikoniska vändningen, och är av betydelse för min studie genom att den har stakat ut de skilda traditioner som den ikoniska vändningen och visuella kulturstudier bygger på. Även om artikeln fortfarande i högsta grad är aktuell så bör den åtskillnad som Moxey gjorde 2008 mellan det tyskspråkiga forskningsfältet *Bildwissenschaft* och det mer angloamerikanskt präglade *visual studies* eller *visual culture studies* numera betraktas som överspelad. Skillnaden handlar inte längre främst om språk och nationell bakgrund, vilket inte minst Moxeys och Mitchells bidrag är tydliga bevis för.¹³ Snarare visar det på ett för- enat intresse för de nya forskningsfrågor som är möjliga att formulera genom ett intensifierat intresse för bilder av olika slag, vad de är, vad de gör, deras uppkomst, funktioner, deras fortsatta anakronistiska historia och effekter. Det har också motiverat varför jag valt att utgå från en bildkategori i min undersökning, där mitt intresse ligger i hur äldre porträtt behandlats, upplevts och tolkats på ett för äldre porträtt gemensamt sätt under en given period.

Att jag väljer att lyfta fram min teoretiska ingång som bildvetenskaplig beror även på att den ikoniska vändningen och teorin om bilders agens tydligt formulerats som del av en upplysningskritisk tradition med syfte att underminera upplysningstankens logocentriska såväl som antropocentriska ideal. I boken *Was ist ein Bild?* (1994) kritiserade Gottfried Boehm, en av den tyskspråkiga bildvetenskapens förgrundsgestalter, den västerländska filosofihistoriens upptagenhet vid *logos*, ordet, som en styrande epistemologisk förnuftsprincip. Han menade att det fått till följd att bilder och bildmässighet, teoretiskt formulerat som *ikoniskt*, har misstänkliggjorts som bärare av kunskap. Boehm förespråkade därför en ikonisk vändning.¹⁴ Från detta har jag tagit fasta på ytterligare ett perspektiv: en epistemologisk förståelse av bilder som meningsalstrande såväl som kunskapsbärande.

Däremot behandlar jag inte sådana frågor som varit vanliga inom visuella kulturstudier eller museistudier och som motiverats utifrån en tradition av kulturteori. Jag utgår därför inte från historiska, rumsliga eller ideologiska kontexter för att analysera historiebruk, vem och vilka grupper som representeras respektive osynliggörs, eller hur äldre porträtt har använts i samlings-, arkiverings- och utställningssammanhang för att producera mening i ideologisk bemärkelse – och som en följd format publikationer och diskurser.¹⁵ Jag nämner detta eftersom jag vill vara tydlig med att om en sådan studie hade gjorts hade mitt källmaterial varit särdeles tacksamt, och det gäller nog särskilt de konsthistoriska

texter på svenska som jag behandlar. I mångt och mycket genomsyras de nämligen av stark nationalism (samt stundtals sexism och konservatism) på ett sätt som kan upplevas som tröttsamt för en nutida läsare.

Många av de porträtt som jag berör i avhandlingen har förlänats status som viktig konst (genom att till exempel inkluderas i översiktsverk om konsthistoria och benämns som "porträttkonst") någon gång innan, under eller efter perioden 1880–1950, vilket kan få till följd att det från senare tiders horisont är lätt att tro att så alltid har varit fallet med alla porträtt redan från deras tillkomst. Jag vill därför kort kommentera begreppet "konst". Med konst åsyftar jag i den här boken en värdering som konstrueras inom den diskursiva och institutionella kontext som ofta kallas konstvärlden, och som äger auktoritet att avgöra vad konst är, och vilken konst som är viktig och aktuell.¹⁶ Till sådana institutioner räknar jag den konstvetenskapliga disciplinen, den yrkesutövning vid museer som kräver (och ytterligare professionaliserar och utvecklar) konsthistorisk kompetens samt konstteori och konsthistorieskrivning inom och utanför akademiska lärosäten.¹⁷ När jag använder ordet "konst" i avhandlingen är det antingen för att återge källmaterialets begreppsanvändning eller för att peka ut en värdering som görs i källmaterialet, och som jag i min tolkning har anledning att förhålla mig till i relation till hur äldre porträtt samlats, värderats och klassificerats.

Konsthistoriografi som forskningsinriktning

Begreppet "historiografi" har kommit att få något olika betydelser i olika sammanhang. En vanlig användning av begreppet syftar i historieteoretikern Hayden Whites efterföljd på en metahistorisk analys av historieskrivning som narrativ, som kan utföras inom flera humanistiska discipliner.¹⁸ Historiografi i den här avhandlingen syftar dock inte på en bestämd metod eller teori för att analysera text, och inte heller enbart på konsthistorieskrivning som analysobjekt, utan på den konstvetenskapliga forskningsinriktning som på engelska heter *art historiography*.

Studier av konsthistoriografi har sedan 1980-talet tagit olika riktningar. Det kan vara en *new art history* med syftet att genomföra en kritisk uppgörelse med konstvetenskapens traditioner och synliggöra samt historisera oreflekterade metoder, praktiker, ideologier samt inte minst konsthistorieskrivning som konstruktion; konsthistorieskrivning som idé- och lärdomshistoria med inriktning mot biografier el-

ler tidigare teorier om konst; eller metahistoriska analyser av tidigare forskning som utförts om ett särskilt konsthistoriskt material eller område i syfte att synliggöra den tidigare forskningens brister. Dessa riktningar går ofta in i varandra och det finns inte någon anledning att dra upp strikta gränser mellan dem. Att avhandlingen är skriven som ett bidrag till forskningsinriktningen konsthistoriografi innebär att jag förhåller mig till annan forskning om konsthistoriografi samt analyserar konsthistorieskrivning. Min förståelse av konsthistoriografi som forskningsfält anknyter till det *mission statement* som den ledande tidskriften *Journal of Art Historiography* anger: att ”support and promote the study of the history and practice of art historical writing” samt att

The historiography of art has been strongly influenced by traditions inaugurated by Giorgio Vasari, Winckelmann and German academics of the nineteenth and early twentieth centuries. Consequent to the expansion of universities, museums and galleries, the field has evolved to include areas outside of its traditional boundaries. [...] This journal will ignore the disciplinary boundaries imposed by the Anglophone expression “art history” and allow and encourage the full range of enquiry that encompassed the visual arts in its broadest sense as well as topics now falling within archaeology, anthropology, ethnography and other specialist disciplines and approaches.¹⁹

Ett sådant forsknings- och undersökningsområde kan omfatta konsthistorieskrivningens egen historia och praktiker vid såväl universitet som museer, och utan några särskilda kronologiska begränsningar eller avgränsningar som begreppet ”konst” eller konstvärldens intresseområden kan medföra. Det är istället empirin – som i citatet ovan kallas ”visual arts in its broadest sense” och som jag i avhandlingen kallar bilder – som enar forskningsfältet. Konsthistorieskrivning kan utifrån denna definition beskrivas som en aktivitet som utförs av verk samma inom flera närliggande områden, där den här avhandlingens undersökningsområde omfattar konsthistoria som forskningsämne och som museal praktik. Jag har i anslutning till denna forskningsinriktning även gjort några teoretiska positioneringar, vilka diskuteras i det följande.

I artikeln ”Aby Warburg, *Homo victor*” (2011/2012) kritiserar Christopher S. Wood att studier av konsthistoriografi har kommit att bli något av konstvetenskapens egen stamfaderskult. Av de många konst-

historiker som var verksamma och den enorma mängd sidor som skrevs i 1900-talets början har ett fåtal kommit att lyftas fram som förgrundsgestalter och upphovsmän till vetenskapliga metoder och teorier om konst. Därför har till exempel Aby Warburgs artikel "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" (1902) enligt Wood kommit att läsas som en text om så mycket mer än det Warburg uttryckligen föresatte sig att göra: att uppmärksamma porträtten i en fresk från 1400-talets slut som dokument över medlemmar i Medicifamiljen och andra från det florentinska borgarskapet. För Wood är likheterna med hur forskning om konsthistoriografi upprättat ett ämnets panteon tydliga: "The living presence of the scholars within scholarship is structurally analogous to the magical presence of the real Florentines inside the narrative frescoes of Domenico Ghirlandaio analyzed by Warburg".²⁰ Följaktligen kan en text som Warburgs artikel lyftas fram på grund av sin upphovsman och vad den kan säga om honom som teoretiker, snarare än som en av många texter inom en kulmination av konsthistorisk forskning om äldre porträtt vid sekelskiftet 1900.

Jag ansluter mig till den varning som såväl Wood som andra uttryckt för att rekonstruera och reducera konstvetenskapens historia till några få förgrundsgestalter.²¹ I linje med denna kritik är min studie istället inriktad mot att analysera hur en text som Warburgs också kan uttrycka en för tiden vanlig syn på porträtt. Det är ett medvetet val av läsart. Istället för att fokusera på enskilda konsthistoriker som upphovsmän till teorier och metoder utgår jag från bildkategorin och dess receptionshistoria som urvalsverktyg för källmaterialets konsthistoriska texter. Det intressanta för avhandlingen syften är i första hand hur porträtt som bildkategori behandlats i konsthistorisk text vid en viss tid, snarare än vem som gör det.

Avhandlingens geografiska och tidsmässiga omfång är brett. Den spänner från naturvetenskapliga taxonomiska system som från 1700-talets slut användes för att dela in de tidigare dynastiska samlingarna i nya kategorier, till konstvetenskaplig, empirisk forskning och noggranna studier med stöd i primärkällor inom ramarna för ett större positivistiskt paradig under 1900-talets första hälft. Därför handlar avhandlingen också om professionalitet, expertkunskaper (i konstvetenskapliga sammanhang även kallat kännarskap eller konnässörskap) och en tilltro till dokument och arkiv som nödvändig infrastruktur för att nå sann historisk kunskap. Jag har därför valt att bredda avhandlingen med stöd i de teoretiska perspektiv som på

senare tid växt fram inom vetenskapshistoria (på engelska *history of science*, vilket tydliggör dess huvudsakliga inriktning mot natur- och samhällsvetenskapernas historia).

Vetenskapshistoriska studier har uppmärksammat vetenskap som med nödvändighet sammansmält med sina praktiker, med materialitet och empirier, rumsliga kontexter, mediehistoria, sinnlighet, forskarsubjektets känslor samt inte minst bilder.²² Dessa perspektiv är tydligt besläktade med mediearkeologisk forskning, och även om detta inte är en mediearkeologisk undersökning så är några kunskapsteoretiska insikter därifrån viktiga att lyfta fram eftersom de hänger samman med avhandlingens övergripande frågeställning som rör samlande, klassifikation och värdering av nationella porträttsamlingar och porträttarkiv.

Jag har tagit fasta på att arkivbildning och informationsinsamling har utgjort vetenskapshistoriens såväl som den konsthistoriska forskningens epistemologiska förutsättningar. Liksom arkiv består även en samling av en viss mängd objekt som struktureras efter vissa principer. Både samlingar och arkiv lagrar och tillgängliggör information, och vetenskapshistoriskt har de varit en nödvändig infrastruktur för forskning. Deras materialitet styr vetenskapliga praktiker och inverkar på vad som är epistemologiskt möjligt vid en given punkt i historien.²³ Därmed har också beforskningen av äldre porträtt gjorts möjlig med hjälp av materiell infrastruktur såväl som av de museala praktiker och kategoriseringar, inventeringsprojekt och arkivbildning som motiverats av föremålets materialitet.

Metod

Avhandlingen är en historisk undersökning, och för att behandla text använder jag begreppshistoria som metod, vilket diskuteras nedan. Därefter följer en redogörelse för metodologiskt motiverade val och avgränsningar.

Begreppshistoria

I undersökningen fungerar ett begreppshistoriskt angreppssätt som ett metodologiskt redskap för att källkritiskt undersöka källmaterialet genom att upptäcka och undersöka begreppsliggöranden. Begreppshistoria innebär ett stort fokus på och känslighet inför källmaterialet som text, genom att man studerar språket och förekomst, betydelser, funktioner och sammanhang av återkommande begrepp. Genom att

identifiera ett historiskt begreppsbruk blir det därför möjligt att spåra en vetenskaplig terminologi, även där en sådan kanske inte uttryckligen formaliserats. Begreppshistoria kan därmed fungera som ett verktyg för att synliggöra och historisera bilders receptionshistoriska effekter och epistemologiska funktioner för vidare teoretisk tolkning.

Begreppshistoria utvecklades av den tyska historieteoretikern Reinhart Koselleck och går ut på att studera det förflutna genom att historisera dess begrepps användning.²⁴ Genom att studera språkliga förbindelser, frekvenser, neologismer och förskjutningar av olika begrepps betydelser betonar Koselleck att språket är föränderligt och historiskt förankrat. Begrepp kan enligt Koselleck såväl indikera som styra historiska erfarenheter eftersom de får sina betydelser av de sammanhang där de används, samtidigt som begrepp också bidrar till att aktivt forma dessa sammanhang. Därmed innebär begreppshistoria att textens begrepp förstås nominalistiskt (det vill säga de verkar inte som överhistoriska konstanter med essentiella betydelser), eftersom textens språkbruk är historiskt situerat. Här ligger också det begreppshistoriska tillvägagångssättets styrka i förhållande till avhandlingens syfte, eftersom det möjliggör en historisk studie av erfarenheter och upplevelser som ligger utanför texten. Med detta avser jag de objektsnära och bildcenterade praktiker – undersökningar, kategoriseringar och tolkningsprocesser – som visserligen är vanskliga att nå en historisk kunskap om, men som jag ändå velat försöka rikta uppmärksamheten emot genom att analysera begrepps- och språkbruk.

Genom att uppmärksamma att begreppsbruk är historiskt situerat har begreppshistoria dessutom varit till hjälp för undersökningen överlag. Metoden synliggör nämligen vikten av att inte oreflekterat ta begrepps historiska betydelse för given och göra anakronistiska läsningar i studiet av det förflutna och därför har jag försökt undvika att ha några förutfattade meningar om texternas ärende. En begreppshistorisk medvetenhet har på så sätt bidragit till att klargöra vad som å ena sidan är källornas begrepp och semantik och å andra sidan det egna forskarjagets.

Vad skiljer ett begrepp från ett ord? Ordens betydelse är fast. Begrepp är däremot mer komplexa och får olika betydelser i olika sammanhang. De kan vara som koncentrat av olika betydelser, vilket gör dem mångtydiga och föränderliga. En del begrepp kan fungera som grundbegrepp, vilket innebär att de är så centrala för ett sammanhang att de inte går att undgå. Grundbegreppen sammanfattar och kan styra eller spegla de historiska erfarenheter eller fenomen som de är del av.²⁵

I avhandlingen uppmärksammar jag särskilt begreppen ”historisk”, ”personhistorisk”, ”ikonografi” och ”dokument”, medräknat adjektiv som ”historiskt” och verb som ”dokumenterar”. Orsakerna till varför just dessa begrepp har valts är flera. Den främsta förklaringen är att jag vid en första genomgång av källmaterialet upplevde att de var återkommande. Detta gäller särskilt begreppen ”historisk” och ”ikonografi”, eftersom jag identifierat dem som återkommande i samband med värdering och klassifikation i konsthistoriska texter och samlingsssammanhang. Jag uppmärksammar även begreppen ”dokument” och synonymer som ”källa”, om än inte lika systematiskt, eftersom det inte är dessa begrepps frekvens i sig som gör dem intressanta, utan att de indikerar receptionshistoriska sammanhang där bilder tjänat epistemologiska syften.

I kapitlet ”Människans anlete” och ”Kännarskap och känslor: *Icographia Gustavi Adolphi*” har jag kompletterat det begreppshistoriska tillvägagångssättet med mer fritt hållna analyser av hur porträtt beskrivs i konsthistorisk text. I det sistnämnda kapitlet för jag som en del av min analys även en fördjupad metoddiskussion om konsthistorisk text som receptionshistoriskt källmaterial.

Avgränsningar och val

Materialitet är ett genomgående, teoretiskt motiverat, tema för avhandlingen, eftersom samlingar och arkiv i sin mest grundläggande form består av en mängd föremål. Det är varje enskilt porträtts materialitet som betingar dess effekter i uttolkarens samtid. Porträtt som inte längre fanns kvar under konsthistorikerns levnad kunde inte, till skillnad från till exempel historiska händelser, studeras. Däremot handlar inte avhandlingen om alla porträttsamlingar och porträttarkiv, det är istället ett metodologiskt motiverat val att låta en del av undersökningen utgå från porträttsamlingar och arkiv på nationell nivå. Detta eftersom nationella ansamlingar av objekt på nationell nivå utgjorde, och utgör fortfarande, den största centraliserade mängden av äldre porträtt i respektive land, vilket innebär att det går att återfinna regelbundenheter och konventioner i hur de undersökts, tolkats, värderats och klassificerats på grund av att de är porträtt. Som en jämförelse hade en studie av praktiker och den konsthistoriografiska receptionen i relation till en enskild institutions (till exempel ett lärosäte eller en kyrkas) porträttsamling, holländska grupporträtt, ett enskilt verk (som Jan van Eycks Arnolfiniporträtt) eller ”svensk konsthistoria” sett annorlunda

ut och fått andra resultat. Utifrån en sådan studie hade det fungerat mindre väl att dra generella slutsatser om äldre porträtt som bildkategori, eftersom urvalet varit mer avgränsat.

Avhandlingen är inte geografiskt avgränsad till Sverige eller svensk konsthistorieskrivning. Däremot tar jag på många sätt min utgångspunkt i svenskspråkigt material och lägger en särskild tyngdpunkt på sammanhang i Sverige. Jag har dock inte sett det som vetenskapligt motiverat att göra en avgränsning som utgår från geografiska nationsgränser. Tvärtom har jag valt att leta efter motsvarigheter i andra länder för att berika och fördjupa undersökningen, eftersom konsthistorisk forskning, yrkesutövning och konsthistorieskrivning utvecklats genom utbyte över nationsgränserna.

Jag vill i det följande göra en kort sammanfattning av sedan tidigare kända omständigheter, eftersom dessa också motiverar den geografiska bredden: Från slutet av 1700-talet och fram till andra världskrigets utbrott var de tyskspråkiga länderna en förebild för konsthistorieskrivning och för institutionaliseringen av konsthistorisk forskning vid universitet och museer i Europa.²⁶ Under 1800-talet var det närmast en plikt för yrkesverksamma konsthistoriker att göra bildningsresor i Europa, kanske studera en period vid ett universitet i Tyskland, odla internationella kontakter och ta del av främst tyskspråkiga publikationer. Det innebär däremot inte att det är givet att de personer som var verksamma under 1800-tal och tidigt 1900-tal och som jag kallar konsthistoriker eller konstforskare också hade utbildning inom konsthistoria. Däremot var de specialister, kunniga inom området, och yrkesverksamma inom eller med anknytning till museiväsendet. På så sätt var de del av en framväxande konstvärld. Professionaliseringen inom museiväsendet i sin tur var beroende av ett internationellt kunskapsutbyte. Europas offentliga museer och samlingar modellerades efter – och mättes mot – varandra.

Under 1900-talets första hälft fick den tyskspråkiga konstvetenskapen en än starkare roll som förebild för andra länders konsthistoriker. De nordiska länderna bildade en språklig gemenskap med flertalet gemensamma specialiserade publikationer och med landsöverskridande kontaktnät mellan yrkesverksamma.²⁷ Gemensamma kongresser – däribland i regi av den internationella kommittén för historiska vetenskaper, vars ikonografiska kommission ägnas särskild uppmärksamhet i ett av avhandlingens kapitel – bidrog till att upprätthålla det internationella utbytet. Dessa sakförhållanden har varit avgörande i valet att inte enbart behandla förhållanden i ett land.

Även mitt tidsomfång är brett. Avhandlingens första del, ”Porträtt som samlingskategori: från konsolidering till kartläggning från sent 1700-tal till tidigt 1900-tal”, spänner över mer än hundra år. Den andra delen handlar om cirka 1880–1945 (med en viss koncentration på cirka 1900–1935). Det rör sig alltså om två delvis parallella tidsaxlar. I likhet med avvägningen om generös geografisk gränsdragning har jag bedömt att bredd i tid berikar och fördjupar undersökningen på ett sätt som inte vore möjligt med en snävare tidsavgränsning. Samtidigt har det också varit än viktigare att grundligt sätta mig in i forskningsläget och källtexter för varje enskild samlings- och utställningssituation för att därmed undvika att okritiskt tradera förgivettaganden som gjorts inom tidigare forskning, och istället kunna fokusera på det som är relevant i relation till min undersöknings syfte och frågeställningar.

Start- och slutpunkt för den första tidsaxeln har betingats av två situationer: Christian von Mechels insats för att omordna Belvedere i Wien till ett konstgalleri under åren cirka 1778–1781 och Ludwig Justis initiativ att upprätta en tysk motsvarighet till Londons National Portrait Gallery i Berlin mellan 1913 och 1933. Avhandlingen tar därmed sin början i det moderna paradigmskifte i Europa som innebär att dynastiska samlingar övergick i de nya nationalstaternas ägo.

Den andra tidsaxeln börjar 1880 eftersom det då skrevs in i Nationalmuseums nya stadgar att tjänstemännen hade till uppgift att ”uppmärksamt följa den konsthistoriska vetenskapens utveckling”.²⁸ Gemensamt för de båda tidsaxlarnas startpunkt är dessutom att större inventeringar och uppdelningar av den samlade mängden bevarade föremål i de tidigare dynastiska samlingarna, först i Europa och sedan i Sverige, inleddes då.

Orsakerna till den andra tidsaxelns slutpunkt är flera. Erwin Panofskys metod för ikonografisk analys samt modernismen fick fullt genomslag efter andra världskrigets slut. Två av de institutioner jag behandlar genomgick dessutom stora förändringar: det sista gemensamma mötet för den ikonografiska kommissionen hölls i Bukarest 1936 och det sista stora forskningsresultatet från SPA:s verksamhet publicerades 1943.

Metodologiskt kan stora geografiska och tidsmässiga avstånd orsaka problem i en historisk undersökning. Disparat material och disparata kulturella fenomen riskerar att i alltför hög grad homogeniseras och förenklas till mer lätthanterliga former av kronologiskt historieberättande om ett sammanhängande utvecklingsnarrativ med dramaturgisk kurva

blir undersökningens ändamål. Mitt tillvägagångssätt för att hantera dessa problem har inte varit att försöka göra det totalt motsatta. Istället har jag strävat efter att kombinera makro- och mikronivå, breda svep och närgångna analyser, i förhoppningen att de kan contextualisera och motivera varandra. Det intressanta har varit att hitta det återkommande och gemensamma för äldre porträtt som bildkategori, snarare än det enskilda undantaget. Det innebär att avhandlingen består av tematiskt upplagda kapitel om specifika begrepp såväl som kapitel som utgår från platser och institutioner, samt slutligen en fallstudie av en enskild text som knyter samman tidigare resultat.

Material

Avhandlingens primära källmaterial utgörs i huvudsak av konsthistorisk text. Det svenskspråkiga källmaterialet har jag valt med utgångspunkt i katalogen *Svensk porträttlitteratur: Bibliografisk förteckning* från 1941, i redaktion av Carl Björkbom och Boo von Malmborg. Det var den tredje publikationen som gavs ut av SPA. Enligt förordet var dess syfte att ”förteckna den svenska porträttikonografiska litteraturen, det vill säga litteraturen dels om svenska porträtt och porträttsamlingar, dels om svenska porträttkonstnärer”.²⁹ Både denna formulering och det faktum att bibliografin omfattade lite över 1 800 nummer ger en fingervisning om att det fram till 1940-talet hade hunnit skrivas en hel del om porträtt. Från *Svensk porträttlitteratur* har jag hämtat alla texter – med undantag av artiklar i dagspressen – som författats av Christoffer Eichhorn (1837–1889), Gustaf Upmark (1844–1900), Georg Göthe (1846–1933), Georg Nordensvan (1855–1932), Ewert Wrangel (1863–1940), August Hahr (1868–1947), Nils Sjöberg (1871–1914), Axel Romdahl (1880–1951), Sixten Strömbom (1888–1983) och Karl Erik Steneberg (1903–1960). De finns förtecknade i bilaga 1, ”Svensk porträttlitteratur: Historiografisk förteckning”.³⁰ Urvalsprincipen för valet av upphovsmän har varit att de skulle vara väl etablerade inom svenskspråkig konstforskning och konsthistorieämnets tidigare historia samt ha publicerat ett flertal texter om porträtt som under deras levnad betraktats som vetenskapliga bidrag till forskningsläget. Däremot är inte listan uttömmande, på grund av att porträtt inte enbart studerades separat utan också behandlades inom annan konsthistorieskrivning. Därför har jag analyserat enstaka publikationer på svenska av andra forskare, i de fall som de refereras till i ovan nämnda konsthistorikers texter.

Vilka var de svenska konsthistorikerna? Eichhorn och Norden-
svan hörde till vad som kan beskrivas som det sena 1800-talets bil-
dade konst- och kulturvärld som bland annat ägnade sig åt att skriva
konsthistoriska publikationer och artiklar, utan att ha någon formell
anställning vid universitet eller konstmuseer. Eichhorn hade en tjänst
vid Kungliga biblioteket, där han bland annat arbetade med deras
samlingar med porträttgrafik. Till de bildade kulturkretsarna hörde
även Upmark och Göthe, som var anställda vid Nationalmuseum;
Upmark var intendent över hela museets verksamhet (motsvarande
nuvarande överintendent, det vill säga chef) och Göthe var amanuens
för dess ”tafvelsamling” (motsvarande nuvarande intendent).³¹ Genom
Nationalmuseum och därtill hörande Svenska statens konstsamlingar
ansvarade de för den stora porträttsamling som visades på Gripsholms
slott. Sjöberg var specialist på svenska porträtt och hade från 1907
uppdraget att för Nationalmuseums räkning inventera, registrera
och undersöka landets porträttbestånd.³² Strömbom var anställd
vid Nationalmuseum och ansvarig för Slottssamlingarna, däribland
Statens porträttsamling, vid Gripsholms slott mellan 1919 och 1944.
Han var även verksam som initiativtagare och förgrundsgestalt för
SPA fram till 1948.³³

Wrangel, Hahr, Romdahl, Strömbom och Steneberg tillhörde lan-
dets första professorer i ämnet konsthistoria med konstteori; Wrangel
var verksam vid Lunds universitet 1919–1928, Hahr vid Uppsala univer-
sitet 1917–1933 och Romdahl och Strömbom vid Göteborgs universitet
1948–1955. Steneberg innehade en professur i nordisk och jämförande
konsthistoria vid Stockholms universitet 1957–1960.³⁴ Deras akade-
miska position är visserligen inte av främsta vikt i sammanhanget,
men den bekräftar deras texters konsthistoriska genretillhörighet och
betydelse för konsthistorieforskningen under 1900-talets tidigare hälft.

I vilken mån kan det svenskspråkiga källmaterialet sägas vara repre-
sentativt för forskningen om äldre porträtt cirka 1880–1945? Det är en
metodologisk fråga som blir än mer relevant med tanke på att urvalet
har fått styras av en förteckning som upprättats av representanter för
SPA, en ledande institution för forskningen i Sverige om porträtt un-
der 1930- och 1940-talet. Den huvudsakliga metodologiska fördelen
är att *Svensk porträttlitteratur* har hjälpt till att synliggöra en empiri,
den ”svenska porträttikonografiska litteraturen”, som jag menar att
SPA var delaktigt i att göra till ett forskningsområde och som hade
varit svårt att upptäcka med andra urvalsförfaranden.

För att tas upp i SPA:s bibliografi skulle ett verk behandla ”svenska porträtt”, vilket (för att föregå avhandlingens undersökning) bör förstås som en avgränsning till porträtt av personer som enligt SPA:s uppfattning varit av svensk nationalitet. Det skulle därför kunna vara tänkbart att jag missat relevanta publikationer som behandlat andra äldre porträtt av ”fel bakgrund”. Därför har jag också undersökt den svenska konsthistoriska forskningens främsta publikationsföretag: *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning* (1882–1976) i serien ”Meddelanden från Nationalmuseum”, *Konsthistoriska sällskapets publikation* (1915–1925), *Tidskrift för konstvetenskap* (1916–1965), *Nationalmusei årsbok* (1919–1952) och *Konsthistorisk tidskrift* (1932–), samt även Maja Lundqvists omfångsrika *Svensk konsthistorisk bibliografi: Sammanställd ur den tryckta litteraturen till och med år 1950* (1967).³⁵ Till detta har jag lagt *Personhistorisk tidskrift* 1898–1945, eftersom rapporter om SPA:s verksamhet liksom flera av tidigare nämnda konsthistorikers texter om äldre porträtt publicerades där. Denna genomgång har bidragit till att jag har god kännedom om den konsthistoriska forskningen, och inneburit några kompletteringar till det svenskspråkiga källmaterialet, utan att jag dock funnit skäl att ifrågasätta att SPA:s bibliografiska urval är representativt för forskningen om äldre porträtt under den aktuella perioden. Årtalen inom parentes anger publikationsår. De publikationer som fortsatt komma ut efter 1950 har jag undersökt mer översiktligt, vilket bekräftat avhandlingens avgränsning i tid.

SPA:s bibliografi omfattar däremot inte konsthistoriska översiktsverk. Under 1900-talets början etablerades en nationell kanon och gemensam berättelse om Sveriges konsthistoria, som utgick från nya forskningsupptäckter. Översiktsverken byggde bland annat på tidigare publicerade resultat från ovan nämnda svenska konsthistorikers texter, och flera av dem författade också egna översiktsverk, antingen ensamma eller som kapitelförfattare. De delar av översiktsverken som behandlar måleri från 1500- till 1700-talet har jag därför lagt till källmaterialet.³⁶

Utöver analyser av det svenskspråkiga materialet består undersökningen av närläsningar av och referenser till konsthistoriska källtexter på andra språk – främst tyska – fram till 1930-talet. Här handlar det däremot inte om en systematisk insamling på samma sätt som för det svenskspråkiga materialet, utan om analyser av och referenser till enskilda texter som jag bedömt vara i sammanhanget relevanta. Valet av dessa texter utgår till största delen från urval och översikter som gjorts

inom tidigare forskning.³⁷ Om inte annat anges är översättningar från andra språk mina egna.

I ett kapitel behandlar jag den ikonografiska kommissionen, som var ett utskott inom organisationen International Committee of Historical Sciences. Det huvudsakliga källmaterialet för detta kapitel är hämtat från årgångarna 1928 till 1940 av organisationens bulletin och består av konferensprotokoll och föredrag, diskussionsinlägg samt rapporter.

Avhandlingsprojektet har också tagit form genom många besök vid slott och museer där nationella porträttsamlingar visas, samt tillhörande arkiv.³⁸ Det har bidragit till att jag lagt märke till återkommande museala konventioner vilket i sin tur motiverat valet att ta ett bredare geografiskt och kronologiskt grepp för att identifiera de länder där det har funnits, eller fortfarande finns, nationella porträttsamlingar som visats tillsammans på en för ändamålet avsedd plats. De jag behandlar har funnits (och finns i flera fall fortfarande) i Danmark, England, Frankrike, Italien, Sverige, Tyskland och nuvarande Österrike. Det är de fall där nationella porträttsamlingar har funnits och visats som jag under arbetets gång kunnat finna, främst tack vare att de refereras till i källmaterialet.

Det har varit svårt att finna någon sekundärlitteratur som överhuvudtaget behandlar utställningssammanhangen – slott och museer – utifrån att där även funnits och visats stora samlingar med porträtt. Detta faktum har, tillsammans med det begreppshistoriska angreppssättet, gjort det nödvändigt för mig att vända mig till det källmaterial som gått att finna i biblioteksdata-baser och digitaliserade arkiv och på antikvariat: huvudsakligen kataloger, vägledningar och reseskildringar. Jag har använt dem för att undersöka hur och med vilka begrepp äldre porträtt värderades och kategoriserades, men också för att finna gemensamma teman och samband. I några enskilda fall har jag använt opublicerat källmaterial från arkiv. I huvudsak har det dock varit såväl teoretiskt som metodologiskt motiverat att undvika opublicerat arkivmaterial eftersom kataloger, vägledningar och reseskildringar fungerar bättre för att på en övergripande nivå studera resultatet av objektsorienterade kategoriseringar och praktiker.³⁹

Jag har haft turen att skriva min avhandling under en tid som präglats av en ökande digitalisering av äldre texter och bilder, vilket har haft stor betydelse för undersökningen. Många äldre källtexter från 1800- och tidigt 1900-tal har funnits lätt tillgängliga, bland annat tyskspråkiga facktidskrifter, vägledningar och kataloger över samlingar i olika länder,

samt andra sällsynta publikationer som tidigare enbart kunde läsas i specialläsesalar om de ens fanns tillgängliga inom Sveriges gränser. Som ett konkret exempel på digital humanioras fördelar har det varit möjligt att gå igenom stora mängder av äldre publikationer för att hitta relevanta källtexter, utan hänsyn till tidigare geografiska begränsningar. Vidare har Nationalmuseums digitaliserade och lätt tillgängliga samlingar varit viktiga som referensmaterial eftersom de gjort det möjligt att se och få överblick över stora volymer av Statens porträttsamling. Genom digitalisering synliggörs den totala samlingen bortom det urval som visas idag. Det bidrar till att synliggöra den form av empiri som den tidiga forskningen om äldre porträtt intresserade sig för men som numera inte brukar ägnas konstvetenskaplig uppmärksamhet, och inte heller visas vid museer. Digitala arkiv skapar, som konstvetaren Cecilia Strandroth påpekat, ”nya forskningsvägar”.⁴⁰ Den stora tillgången till digitaliserat material har därför på ett mycket konkret sätt bidragit till en breddad undersökning som troligtvis inte hade varit möjligt att genomföra tio år tidigare, med en annan slags kunskapsuppbyggnad till följd.

Forskningsläge

Det finns få studier om konsthistoriografi som är inriktade på texter skrivna om äldre porträtts receptionshistoria under modern tid och som behandlar hur porträttgenren värderades, upplevdes och teoretiserades. Jag vill lyfta fram två viktiga forskningsbidrag som är de enda av sitt slag, och som ligger närmast min egen undersökning: Isa Lohmann-Siems *Begriff und Interpretation des Porträts in der Kunstgeschichtlichen Literatur* (1972) och Daniel Spankes *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst* (2004) utgör båda analytiska läsningar av konsthistoriska texter där teorier om det specifika för porträttet som genre formulerats.⁴¹ Lohmann-Siems och Spanke syntetiserar och systematiserar ett rikt material, och deras böcker kan läsas som översiktsverk som samlar och synliggör porträtteoretiska texter som ett eget område. Utöver Lohmann-Siems och Spanke har också Catherine Soussloff skrivit om konstvetenskaplig porträtthistoriografi från tiden kring sekelskiftet 1900 i Wien i *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern* (2006).⁴² Soussloff har velat spåra en tidig föregångare till forskningsinriktningen *social history of art* genom att hävda att det inom denna stora produktion av porträttstudier växte fram ett porträttbegrepp med socialt eman-

cipatoriska dimensioner som gick bortom enskilda konstnärskap och individkult och där konstvetare istället började formulera mer allmänna teorier kring porträttet som genre. Lohmann-Siems, Spankes och Soussloffs forskning är viktig eftersom de har synliggjort att det skrevs mycket inom tyskspråkig konsthistorisk forskning om porträtt under en intensiv period från 1800-talets slut till 1930-talet. Deras undersökningar skiljer sig däremot från min i fråga om både källmaterial och angreppssätt eftersom de behandlar i huvudsak tyskspråkiga texter av författare som formulerat teorier om porträttets ontologi, det vill säga svaret på frågan vad porträtt *är*.⁴³ Min undersökning utgår däremot specifikt från äldre porträtt som bildkategori, vilket innebär att jag till skillnad från Lohmann-Siems, Spanke och Soussloff lägger större vikt vid den lockelse som de äldre porträttens anakronistiska effekter hade på de konsthistoriker som skrev om dem.

Det finns inte några tidigare studier som enbart behandlar konsthistorieskrivning om äldre porträtt och hur de har beforskats inom konsthistorieämnet och tidigare konstforskning i Sverige. Däremot finns det en handfull studier som kommenterar en tidigare tradition av porträttforskning, men det rör sig inte om några utförliga undersökningar av detta område och deras syfte, frågeställningar och empiri skiljer sig från min.⁴⁴ Antalet studier som behandlar konsthistorieskrivning och konstvetenskap i Sverige generellt är något fler. Antologin *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige* (2000) erbjuder en värdefull introduktion till området, men bör på grund av sin funktion som pionjärbete främst betraktas som en grundläggande kartläggning av konstvetenskapsämnets framväxt och historia i Sverige.⁴⁵ Maria Görts har i likhet med mig studerat verksamheten vid Nationalmuseum som del av det sena 1800-talets konstforskning, i syfte att urskilja normer och värderingar. Hennes *Det sköna i verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (1999) behandlar dock det institutionella konstbegrepp som styrde den akademiska konstsmaken under 1800-talets hälft.⁴⁶

Sedan 1990-talet har det skrivits teoretiskt orienterade studier om porträtt som bland annat analyserar och problematiserar begrepp som ”likhet” och teman som minne och monument, makt och identitet samt porträttgenrens starka tradition av att aktualisera fysiognomiska tankemönster.⁴⁷ Hans Belting menar till exempel i sin *Eine Geschichte des Gesichts* (2013) att ”porträttet är en bild av en bild eftersom det avbildar ett ansikte som i sin tur är en bild av oss själva”.⁴⁸ I ett längre

tidsperspektiv ingår sådana texter i en tradition av konstteoretisk text med anor från åtminstone 1500-talet där normer, ideal och egenskaper som är specifika för porträttgenren artikuleras och repeteras. Denna typ av texter, vars syfte är att förklara vad ett porträtt är och vad det gör, har bidragit till att visa varför det är särskilt intressant att fokusera på texter och praktiker som behandlar just denna bildform, som har ansetts behöva förklaras och diskuteras i mycket högre grad än många andra bildformer och konstgenrer.

Det finns ingen tidigare forskning som studerat porträtthistoriografi och porträttsamlande som praktik tillsammans, eller ställt samman och jämfört flera nationella porträttsamlingar och utställningssammanhang. Det finns inte heller mycket tidigare studier överlag om nationella porträttsamlingar som samlingsfenomen och slott och museer som utställningsform för nationella porträttsamlingar, och jag vill betona att det särskilt i jämförelse med forskningen om andra publikt tillgängliga museityper och exponeringsformer under 1800-talet är ett underutforskat område. Det finns någon eller några studier om varje enskilt land, men i de fall då forskare uppmärksammat ämnet har det oftast varit som en del av en större undersökning med inriktning mot museologi och kulturarvsstudier, vilka främst behandlat det offentliga konstmuseets framväxt i respektive land.

Idéhistorikern Per Widén skriver om ett panteon med porträtt på Gripsholms slott under 1820-talet i sin avhandling *Från kungligt galleri till nationellt museum: Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845* (2009).⁴⁹ Han diskuterar hur platsen tog form av ett nationellt porträttgalleri, vilket är en tolkning som jag delar. Till skillnad från Widén uppmärksammar jag däremot även Nationalmuseums inflytande över och delaktighet i utvecklingen av en nationell porträttsamling på Gripsholm under det senare 1800-talet.

Britta Tøndborgs avhandling *From Kunstkammer to Art Museum: Exhibiting and Cataloguing Art in the Royal Collections in Copenhagen, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (2004) anlägger ett liknande perspektiv som Widén, men behandlar Danmarks museihistoria.⁵⁰ Liksom Widén studerar Tøndborg framväxten av en nationell porträttsamling med tillhörande utställningssammanhang som en del av en större undersökning av det nationella konstmuseets genealogi. Debora J. Meijers *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (1991) är en standardreferens i forskningen om uppkomsten av ett konstmusealt projekt vid Övre Belvedere i Wien runt 1780, men hon

nämner bara i förbigående att det vid sidan av konstgalleriet fanns en stor porträttsamling som också visades där.⁵¹

Mest skrivet finns det om National Portrait Gallery och dess historia, antagligen på grund av att det fortfarande är verksamt och välkänt tack vare sitt läge i centrala London. Marcia Pointon nämner i *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England* (1993) att museet som grundades 1856 hade en föregångare i porträttsamlingen vid Versailles historiska museum, och att det vid denna tid ansågs vara världens största samling. Pointon hävdar dock att nationella porträttgallerier skulle vara en särskild museityp som bara funnits i de engelskspråkiga länderna.⁵² Denna typ av kortare omnämningen och referenser är betecknande för forskningsläget och det har varit svårt att finna några studier av Versailles som museum för en porträttsamling under 1800-talet, det nationella porträttgalleriet i Berlin som stängdes 1934 eller den samling av äldre porträtt som visades separat vid konstmuseet Uffizierna under 1800-talets slut.⁵³ De tidigare studier som finns om dessa – vilka i huvudsak består av artiklar och kortare omnämningen i forskning om något annat – har jag i möjligaste mån försökt täcka mer utförligt i mina fotnoter. Det är genomgående i den forskning som finns att varje plats diskuteras som en enskild företeelse, och mitt bidrag är först och främst att jag sätter in dem i ett större internationellt sammanhang. Genom att belysa hur nationella porträttsamlingar kategoriserades och klassificerades reflekterar det också hur äldre porträtt som bildkategori värderades.

Nationella porträttarkiv är internationellt sett en mindre vanlig företeelse än nationella porträttsamlingar eller porträttgallerier. SPA är även i en internationell jämförelse en av de första och mest omfattande bildarkiven i sitt slag, om inte det allra första och mest omfattande. Trots det saknas det tidigare forskning även på detta område. I Per Bjurströms *Nationalmuseum 1792–1992* (1992), en officiell historieskrivning om Nationalmuseum, dess samlingar och verksamhet, nämns inte SPA ens. Detta trots att det har varit lokaliserat till Nationalmuseum och del av deras verksamhet sedan 1932.⁵⁴

En bildvetenskap avant la lettre?

I och med att bildvetenskap institutionaliserades som ett nytt tvärvetenskapligt forskningsfält inom tyskspråkig forskning i 2000-talets början kom konstvetenskap att genomgå en stark statushöjning i den tyskspråkiga forskningsvärlden. Konstvetenskap framhölls som ett

ämne med specifik kompetens och en stark forskningstradition av att arbeta med och tolka bilder; det har med ledning av tidigare studier om konsthistoriografi historiserats som en bildvetenskap *avant la lettre*. Mest framträdande i försöket att historisera konstvetenskapen som en bildvetenskap är Horst Bredekamp. I artikeln ”A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft” (2003) lade han fram argument som kan sammanfattas så här:⁵⁵ Konstvetenskap har växt fram som ett ämne som redan från sin uppkomst tagit tidigare lågt värderade historiska perioder, visuella fenomen och kategorier av bilder på lika stort allvar som den behandlat den redan kanoniserade högkulturen, oavsett deras status som konst; tagit hjälp av fotografier och andra former av bildreproduktionsmedier samt grundlagt och använt bildarkiv för att kunna arbeta med stora mängder av bilder. På grund av detta har konstvetenskapen en lång tradition av hög metodologisk kompetens att tolka och studera bilder, som andra humanioraämnen kan lära sig från.

Bredekamps teoretiskt motiverade intresse av att historisera konstvetenskap som en bildvetenskap *avant la lettre* har fått så många efterföljare och väckt så mycket reaktioner att det blivit något av en egen gren inom forskningen om konsthistoriografi.⁵⁶ Ett exempel på den form av studier som argumenterat för eller kommenterat konstvetenskapens roll som en bildvetenskap i dåtid och samtid är Jörg Probst och Jost Philipp Klenner's antologi *Ideengeschichte der Bildwissenschaft* (2009). I sin historieskrivning över bildvetare *avant la lettre* motiverar de sitt urval med att bilder ”inte primärt är estetiska objekt, utan bör förstås utifrån sina egna energier. Teoribildning som alstras från bilder är bildvetenskap”.⁵⁷ Med det menas att det finns en alternativ tradition av att använda bilder inte enbart som illustrationer till teoretiska resonemang utan som utgångspunkter för att utveckla ny teori. Till ett sådant intresse för bildvetenskap *avant la lettre* hör även den tidigare nämnda Spankes *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*.

Ett viktigt bidrag för den här avhandlingens vidkommande är Daniela Bohdes *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre* (2012). Bohdes bok går att läsa som en skarp kritik mot Bredekamps optimism inför konstvetenskapen som en bildvetenskap *avant la lettre*. Hon har velat utvidga förståelsen av fysiognomik som tankefigur från att gälla specifikt uppfattningen att ett ansikte går att ”läsa av” till att verka axiomatiskt för

hermeneutiska bildtolkningspraktiker överhuvud. Bohde har visat att konstvetenskap visserligen präglats av en stark tradition av att tro på bilder som epistemologiska kunskapsobjekt, men att många tillämpningar av bland annat rasistisk och nationalistisk natur från 1920- till 1940-talet gör det minst sagt tvivelaktigt att lyfta fram denna del av den tidiga konstvetenskapen som ”ett arv” och en förebild.⁵⁸

Lena Johannessons *Mörkrum & transparens: Studier i europeisk bildkultur och bildens historiska evidens* (2001) indikerar att intresset för att hävda konstvetenskapens traditionsgrundade kompetens att tolka och vinna historisk kunskap genom bilder återkommer också utanför en tyskspråkig kontext.⁵⁹ Enligt Johannesson går det att urskilja en ”tyst kunskapstradition” som föds vid de europeiska universiteten i början av 1900-talet, och hon lyfter fram Erwin Panofsky, Aby Warburg, Ernst Gombrich samt svenska konsthistoriker som Gregor Paulsson och Henrik Cornell som viktiga föregångare. De får representera en konstvetenskaplig förmåga att formulera metoder och förhållnings-sätt för att trovärdigt behandla bilder (inte enbart text) som historiskt källmaterial.⁶⁰ Johannesson företräder också en konst- och bildvetenskaplig skola i Sverige som i sin betoning av bildtolkningens centrala roll inom konstvetenskap har en stark likhet med den tyskspråkiga.⁶¹

Tidigare forskning som har haft som syfte att historisera konstvetenskap som en bildvetenskap handlar således starkt om ämnesidentitet. Det hör till den vetenskapsideologiska debatten att paralleller mellan nu och då repeteras och förstärks när bildvetenskapliga föregångare retroaktivt införlivas och valda delar av den konsthistoriska forskningens traditioner accentueras. Men går det verkligen att skriva konstvetenskapens historia som en utveckling av olika metoder för bildtolkning? Och om det är så att konstvetenskap verkligen har en stark tradition av att arbeta bildvetenskapligt, borde exemplen på det inte kunna gå att finna också utanför den konsthistoriografiska kanonbildningen, och utanför den tyskspråkiga konstvetenskapen? Enligt min uppfattning finns det tydliga risker när konstvetenskapens historia och dess metoder lyfts fram som ett arv att förvalta, och när det används som argument för ge prestige åt nutida forskning och stärka uppfattningen att konstvetenskapens bas är en kompetens att tolka bilder. Debatten om konstvetenskapen som en bildvetenskap *avant la lettre* har på så sätt verkat som en särskild resonansbotten också för den här undersökningen genom att den bidragit till att avgöra avhandlingens frågeställningar, inriktning och ämnesval.

Disposition

Kapitlen mellan inledning och slutdiskussion består av två delar som följer avhandlingens två tidsaxlar. Den första delen, ”Porträtt som samlingskategori: från konsolidering till kartläggning”, består av tre kapitel. Det första, ”Nationella porträttsamlingar: Uppkomst, uppdelning och utställningsformer”, behandlar praktiker för hur äldre porträtt samlades, klassificerades, värderades och visades i nationella samlingar i Europa från sent 1700- till tidigt 1900-tal. Det andra kapitlet, ”Konstforskning som empirisk vetenskap”, behandlar de äldre porträttens inverkan på en framväxande profession konstforskare, både i förhållande till kriteriet *ad vivum* och som faktiska volymer. Slutligen undersöks även den kartläggning, dokumentation och arkivbildning som lade grund för SPA:s uppkomst och verksamhet, samt dess motsvarigheter i andra länder.

I den andra delen, ”Bildens som dokument: Porträttets receptions-historia och tolkningstraditioner 1880–1945, behandlas i huvudsak konsthistorieskrivning och forskning om äldre porträtt. I fokus står hur äldre porträtt uppfattades ge upphov till historisk kunskap. Denna del förhåller sig till resultat från tidigare kapitel och består av fördjupade tolkningar där begreppsanvändningar kartläggs och analyseras begreppshistoriskt och bildteoretiskt. Dessutom ägnas ett avsnitt åt porträttforskningens konstvetenskapliga position i ljuset av den så kallade metodstriden, eller annorlunda uttryckt de inomvetenskapliga debatter som präglade och formulerade vetenskapliga regler och normer för ämnets vidare institutionalisering innan Erwin Panofskys ikonografi och ikonologi vann genomslag. Utöver detta undersöks begreppskategoriernas operationalisering såsom de kom till uttryck vid den ikonografiska kommissionen inom International Committee of Historical Sciences. I kapitlet ”Människans anlete” behandlas fysiognomiska bildtolkningstraditioner och hur de tog sig uttryck i skildringar av äldre porträtt. Avhandlingen avslutas med kapitlet ”Kännarskap och känslor. *Iconographia Gustavi Adolphi*” som består av en fallstudie av den svenska porträttforskningens förgrundsfigur Sixten Strömbom och hans arbete *Iconographia Gustavi Adolphi* från 1932. Eftersom det ligger mer eller mindre artikulat i en fallstudies motiv att resultaten bör ha mer allmängiltig bäring så är syftet med kapitlet följaktligen att tolka det fenomen som jag kallar ikonografisk porträttforskning, dess metoder och bildtolknings-

processer, och kapitlet verkar även som en brygga till avhandlingens avslutande diskussion.

I slutet av boken finns två bilagor. Den ena består av en förteckning över de svenska publikationer som nämns i *Svensk porträttlitteratur* och som är del av källmaterialet. Den andra bilagan består av ett tidigare opublicerat föreläsningsmanus från Nationalmuseums arkiv. Manusets har varken rubrik, författarnamn eller årtal, men det framgår av innehållet att det med största säkerhet är Strömboms tal inför Personhistoriska samfundet 1915, då SPA initierades.

I

PORTRÄTT SOM SAMLINGSKATEGORI

FRÅN KONSOLIDERING TILL KARTLÄGGNING
FRÅN SENT 1700-TAL TILL TIDIGT 1900-TAL

Nationella porträttsamlingar

Uppkomst, uppdelning och utställningsformer

Consider the average portrait, standing in a portrait gallery with hundreds of others, waiting for someone to pay attention to it. Average portraits – that is, the conventional, official images of forgotten personages by forgotten painters – are the most forlorn figures of longing for recognition. No one cares about them except historians and specialists.⁶²

W.J.T. Mitchell i *What do Pictures Want?*, 2005

Vad är ett porträtt? Vad är det som utmärker porträtt, och vad skiljer dem från andra konstgenrer? Det är frågor som behandlats många gånger och under lång tid, från konstteoretiska och normerande utsagor och regler under tidigmodern tid till teoretiska förklaringar inom den senaste konstvetenskapliga forskningen. Sällan utgår sådana definitioner av porträtt från deras materiella villkor eller de vardagsnära känslor de ger upphov till, som i W.J.T. Mitchells iakttagelse ovan. Konstteori har, vilket konstvetaren Marta Edling även påpekat, under olika tider interagerat med konstproduktionen, samtidigt som det också funnits motsättningar mellan teori och konstnärlig praktik.⁶³ Det gäller även i hög grad relationen mellan teori och reception, och relationen mellan den teori som konsthistoriker lärt sig och de värderingar som återspeglas i deras praktiker. Jag utgår heller inte från någon på förhand fastslagen definition av vad ett porträtt är. Däremot bör något grundläggande nämnas om äldre porträtt som bildkategori, om deras uppkomst och om porträttbruk under tidigmodern tid i Europa.⁶⁴

Porträttmåleri har ofta utgjort en viktig del av konstnärers försörjning och verksamhet. Dels har det funnits många beställare för nya motiv, dels har det varit vanligt att låta konstnärer mångfaldiga porträtt i olika tekniker för vidare spridning. För de övre samhällsskiktens furstehus och aristokrati hörde det till att få sitt porträtt målat och det finns dessutom en stor mängd porträtt bevarade som representerar

ett framväxande civil- och yrkessamhälle i form av militärer, präster, vetenskapsmän, ingenjörer, konstnärer, skaldar, författare, riksråd och många fler. Porträtt kunde även tjäna som kuriositeter för samhällets eliter att samla på, som bilder av kortväxta, eller rekordgamla personer eller ”exotiska” människor från andra delar av världen. Därför är porträttets historia också en historia över det samhälle som låtit sig porträtteras: varje porträtt representerar den avporträtterades faktiska eller önskade bild av sig själv.

Som del i dynastiska eller aristokratiska porträttgallerier och andra rumsliga sammanhang kunde porträtten verka ideologiskt för att bekräfta makt och position, genealogi och politiska nätverk. Genom miniatyrer, grafiska illustrationer i tryckta biografier och i form av profiler på mynt, spreds porträttbilder ytterligare. De har också utgjort en del av människors sociala och intima relationer till varandra, som minnen av vänner och släktingar som avlidit eller bor långt borta. Bruket återspeglar porträttens faktiska funktion och popularitet som minne och representation av specifika personer.⁶⁵

Däremot värderades porträttgenren lägre inom den institutionaliserade konstteorin under tidigmodern tid och vidare in på 1800-talet. Där ifrågasattes dess konstnärliga status med hänvisning till att verkets mimetiska likhet med den avporträtterade kunde inskränka den konstnärliga friheten vad gäller fri komposition och originalitet.⁶⁶ Oavsett konstteoretisk värdering indikerar dock faktorer som bruk, funktion och marknad tydligt att en stor del av den samlade konstproduktionen i olika länder under tidigmodern tid bestod av porträtt.

Det här kapitlet tar avstamp i skiftet mot modern tid med början vid 1700-talets slut, då dynastiska samlingar utvecklades till att bli ett ansvars- och intresseområde för de framväxande nationalstaterna. Dynastiska samlingar övergick gradvis till statliga samlingar, som kom att samlas och visas vid de nya nationella konstmuseerna.⁶⁷ I Sverige fattades 1880 ett officiellt beslut om att staten skulle ha ansvar för de tidigare kungliga konstsamlingarna. Det innebar att Nationalmuseum ansvarade inte bara för de föremål som fanns vid museet utan också för all konst som sedan tidigare förvarades vid olika kungliga slott. I samband med Nationalmuseums övertagande inleddes inventeringar för att få en samlad översikt över vad som fanns. Som villkor för att en målning inte skulle gallras bort från det som blivit Statens konstsamlingar slog museets intendent Gustaf Upmark fast tre kriterier: målningar behövde vara intressanta ur

”konstnärlig”, ”dekorativ” eller ”historisk” synpunkt.⁶⁸ Den stora mängden nya och olikartade föremål som kommit i statens ägo delades in i tre kategorier:

- 1 Porträtt
- 2 Målningar af allmänt historiskt, personal- eller kulturhistoriskt intresse, såsom bataljstycken, ceremonibilder, festligheter, folkdräkter o.d.
- 3 Målningar af konsthistoriskt eller dekorativt intresse.⁶⁹

Varför skildes porträtt från andra former av målningar, borde inte porträtt lika väl kunna rymmas inom den andra eller tredje kategorin? Ett syfte med uppdelningen var att tydliggöra var de olika samlingarna skulle placeras, vilket ger en ledtråd till varför kategorierna utformades som de gjorde. Upmark beslutade att den första kategorin, porträtten, skulle förvaras på Gripsholm, den andra på Drottningholms slott, och den tredje på Nationalmuseum.⁷⁰

Upmarks uppdelning är tydligt värderande, men fyllde också ett praktiskt behov och innebar en institutionell formalisering av en rådande ordning. I språket speglas även samlingarnas materialitet: Upmark skrev om föremål – tavlor, målningar och porträtt – och var de i framtiden skulle placeras. Han skrev däremot inte om måleriet som konstform, och inte heller om konstteoretiskt orienterade genreindelningar – däremot motiverades uppdelningen genom konstteoretiskt och ideologiskt motiverade värderingar.

När det som tidigare varit kungliga samlingar övergick i nationens ägo bestod de statligt ägda tavlorna till största delen av porträtt, och de allra flesta av dem förvarades sedan tidigare på Gripsholms slott. När Georg Nordensvan 1880 jämförde samlingarna på Nationalmuseum och på Gripsholm uppskattade han antalet målningar på Gripsholm till cirka 1 700, varav nästan alla var porträtt, medan Nationalmusseums ”tafvelsamling” bestod av cirka 1 500 objekt.⁷¹ Under de följande 40 åren skulle samlingen med porträtt växa med nära 200 objekt.⁷² Storleksförhållandet pekar mot en lång tradition av att koncentrera porträtt till särskilda samlingar och mot att porträttsamlingen under den period jag studerat inte enbart handlade om att bevara ett statiskt arv från gångna tider utan också om att utifrån konventioner och praktiker utformade inom ett framväxande museiväsende aktivt arbeta med en växande, föränderlig samling av äldre porträtt. För en sådan

arbetsuppgift krävdes specialister, som de Mitchell nämnde i citatet som inledde denna del av boken.

En av de första som forskade om konstvetenskapens historia var Heinrich Dilly. Han skrev 1979 om konsthistoria som institution och noterade då att det sällan nämndes att den diskursiva (det vill säga den skrivna) konsthistorien skilde sig från den faktiska konstproduktionen under förfluten tid. Den fråga som enligt Dilly snarare behövde ställas var i vilken mån sätten att ordna objekten hade stimulerat konsthistoriska system, teorier, metoder, insikter och kunskaper.⁷³ Konsthistorie-skrivningens och konstvetenskapens framväxt har, enligt såväl Dilly som denna avhandlings övergripande teoretiska perspektiv, utvecklats i direkt kontakt med deras empirier. Museala praktiker och konstmuseet som institution är en del av konsthistorie-skrivningens infrastruktur. Hur såg då de nationella porträttsamlingarnas och porträttgalleriernas historia ut? Och hur förhöll sig deras historia till de praktiker och uppgifter som utvecklades parallellt vid konstmuseerna?

Vid sidan av de nationella konstsamlingarnas framväxt och exponering vid konstmuseer menar jag att det också är möjligt att urskilja en parallell utveckling av vad som kan beskrivas som nationella porträttgallerier med nationella porträttsamlingar i Europa. Syftet är i det följande att undersöka och jämföra uppkomsten av ett sådant samlings- och utställningsfenomen i Europa mellan cirka 1780 och 1920. Särskild uppmärksamhet läggs dels vid hur dessa platser benämndes, dels huruvida begreppstillämpningarna kan visa på likheter sinsemellan. Genom att urskilja de specifika villkor som formulerats i samband med nationella porträttsamlingars exponering lägger det också en grund för att närmare analysera porträttets effekter som bild.

Den osynliggjorda porträttsamlingen på Nedre Belvedere

Cirka 1778–1781 iordningställdes det kejserliga slottskomplexet Belvedere i Wien som konstgalleri. Det var det första museet där hängningen av samlingarna underordnades en övergripande systematik som grundades på kronologi och nationella skolor. Därför brukar Belvedere nämnas som en föregångare för hur 1800-talets nya, offentliga konstmuseer kom att utforma sina hängningar runtom i Europa. Enligt hängningarnas initiativtagare, konsthandlaren och gravören Christian von Mechel, var syftet med den nya hängningen att den i

sin helhet rumsligt skulle gestalta en ”sichtbare Geschichte der Kunst”, med andra ord synliggöra konstens historia.⁷⁴ I vägledningen till Belvedere skildrades varje verk och varje rum för de venetianska mästarna, det nederländska måleriet eller den äldre tyska konsten noggrant. von Mechel motiverade hängningen med att det enda sättet för besökaren att utvecklas till en kännare av konst var att med blicken betrakta och jämföra olika verk, och det är så som det nya så kallade bildgalleriet var tänkt att göra konsthistorien synlig.⁷⁵

Som en konsthistoriografisk handling hade Belvederes hängningsprincip stor betydelse för hur en berättelse om västerlandets konsthistoria kom att konstrueras under 1800-talets början. Jag vill därför skifta fokus från tidigare forskning, som koncentrerat sig på Belvederes roll som det första museet för konsthistorisk bildning, för att istället rikta uppmärksamheten mot vad som inte visades: en stor mängd av de kejsrerliga konstsamlingarnas porträtt.⁷⁶ Den konsthistoriska hängningsprincip som senare museiforskning fäst uppmärksamhet på och som formulerades i von Mechels vägledning tillämpades i Övre Belvedere, så när Belvedere nämns som en föregångare för 1800-talets konstmuseer är det egentligen Övre Belvedere som åsyftas. Men Belvedere bestod av två delar.

I Nedre Belvedere visades en stor mängd porträtt, samt två rum fyllda av bataljscener. I övrigt fanns där ett magasin med målningar som inte fått plats i Övre Belvedere. I en reseskildring från 1781 av ett besök vid Belvedere nämns att det i Nedre Belvedere ska ha funnits 1 500 porträtt av familjerna av ”de främsta” furstehusen som förvarades ”tills vidare”.⁷⁷ I samma skildring hävdas att de 1 500 porträtten var tänkta att ställas ut på en mer lämpad plats – men om det här går att uttyda en idé om en särskild museityp för porträtt så kom den i vilket fall inte att förverkligas.⁷⁸

Även om uppgiften om antalet porträtt måste bedömas som osäker ger en jämförelse med antalet målningar som visades i Övre Belvedere – cirka 1 260 – en uppfattning om hur konsthistorisk kanonisering praktiskt kan gå till.⁷⁹ Att den habsburgska monarkins stora samling av porträtt koncentrerades till en egen byggnad och därmed utslöts från Övre Belvedere påverkade vad som rumsligt, estetiskt och ideologiskt skulle komma att befästas som viktig konst. Vad för porträtt det rörde sig om och hur många de var lämnar von Mechels vägledning knappa uppgifter om, men det nämns kort att där ska ha funnits ett ”ansenligt antal” kejsrerliga familjeporätt, ”många av dem märkvärdiga

personer, och några av dem målade av skickliga mästare”.⁸⁰ Här vill jag betona att enbart ett litet urval, tjugo porträtt av de cirka 1 500, lyftes fram i von Mechels vägledning som viktiga att besöka, som Velázquez porträtt av ärkehertiginnan Anna Maria av Spanien, Louise Elisabeth Vigée Le Bruns porträtt av Marie Antoinette och Alexander Roslins porträtt av Gustav III. Av konstnärernas namn att döma (välkända redan vid denna tid) framstår det som att dessa porträtt motiverades som konstnärligt särskilt intressanta verk som var värda att leta upp för de konstkännare som vägledningen var riktad till.⁸¹

von Mechels nyordning på Belvedere var det första konsekvent genomförda system som i den naturvetenskapliga taxonomins efterföljd berättade oljemåleriets – det vill säga konstens – utvecklingshistoria som en genomgripande kontinuitet med utgångspunkt i geografiska områden, skolor, perioder och enskilda konstnärer. Genom hängningarna presenterades en linjär berättelse i rummen genom dels tydlig åtskillnad, dels tydlig samhörighet mellan konsthistoriska skolor och perioder.⁸² Det kan jämföras med det tidigare system som etablerats vid 1700-talets gallerier, där hängningar konstruerades för att uppmuntra jämförelser mellan olika konstnärers verk genom accentuerade kontraster på samma vägg.⁸³ På Belvedere representerade varje rum en konsthistorisk gemenskap, samtidigt som väggarna som skilde rummen åt konkretiserade konsthistoriens gränsdragningar. Uppdelningen mellan Övre och Nedre Belvedere, med konstens historia i den ena och en mängd porträtt i den andra, befäste på samma sätt både samhörighet och åtskillnad.

Uppdelningen väcker frågor. Kan den ha haft sin förklaring i att samlingarna vid Belvedere vid slutet av 1700-talet fortfarande var i kejsarfamiliens och inte nationens ägo, och att ägarna av olika orsaker ville förvara porträtten av sina släktingar och bundsförvanter åtskilda från andra målningar? Kanske var de många porträtten tänkta att fylla en annan funktion, som dynastiskt porträttgalleri? En sådan tolkning vore tänkbar, men kan på grund av avhandlingens avgränsningar inte i tillräcklig utsträckning beläggas. Att vägledningen ändå i förbigående nämner porträtten vid Nedre Belvedere visar att dessa var tillgängliga att besöka för en framväxande offentlighet, inte enbart för kejsarfamiljen, hovet och inbjudna gäster. För den här undersökningens övergripande syften är det i vilket fall viktigt att lyfta fram att den stora mängden porträtt vid Nedre Belvedere inte visades tillsammans med det måleri vid Övre Belvedere som skulle verka som ”synliggjord” konsthistoria.

Ett panteon innan Nationalmuseum. Sverige

Under 1800-talet genomgick det kungliga slottet Gripsholm vid Mariefred en musealiseringprocess. I likhet med flera andra slott i Sverige under detta århundrade övergick det från huvudsakligen en bostad för monarkin till ett kulturarv och en besöksattraktion för en framväxande turism.⁸⁴ Slottet övergick från att vara bostad, förråd och exponeringsplats för en dynastisk porträttsamling under tidigmodern tid till att fungera som en mer publik utställningsplats för en nationell porträttsamling. Det innebar dessutom en övergång från ett dynastiskt porträttbruk till att hängning, samlande och katalogisering blev ett arbetsområde för yrkeskunniga och professionella. Under 1800-talet var denna förändring som mest intensiv i två etapper, först under 1820-talet och därefter i samband med Nationalmuseums övertagande efter 1880.

Från 1820-talets början och vidare mot 1830-talets första hälft engagerade sig hovmannen och historikern Adolf Ludvig Stjerneld i att systematiskt anskaffa en större mängd porträtt till Gripsholm. Per Widén har slagit fast att syftet var att skapa ett panteon och galleri med såväl dynastiska porträtt som kronologiskt hängda porträtt av välkända medborgare.⁸⁵ Porträtt skänktes från olika delar av samhällets högre skikt: kungen, lärda institutioner som Vitterhetsakademien, Stjerneld själv och en stor mängd privatpersoner.⁸⁶ Sammantaget bör det ha rört sig om uppemot 1 000 porträtt under ett årtionde, med en stadig tillväxt av hundratals porträtt från privatpersoner och institutioner under återstoden av århundradet.⁸⁷ Stjerneld skrev att det troligtvis var den största samlingen av porträtt i Europa. Detta sätt att framhäva antalet skulle komma att vara ett framträdande tema i hur samlingen beskrevs även efter 1820-talet.⁸⁸ Samlingens storlek lyftes fram som något prestigeladdat i kataloger och vägledningar. Mängden i sig bidrog till att samlingen ansågs viktig.

Den fördelning av Statens konstsamlingar mellan olika slott och Nationalmuseum som Upmark sanktionerade 1880 var i praktiken redan given. Redan för Nationalmuseums föregångare Kongl. Museum var de andra slottens samlingar tillgängliga att plocka verk från, och när Nationalmuseum öppnade 1866 var det som visades där hämtat från andra slott och från det tidigare konstmuseet.⁸⁹ Efter 1880 och framåt ökade antalet förflyttningar mellan dessa olika ställen ytterligare. Gripsholms slott och Kongl. Museum/Nationalmuseum under 1800-talet förhöll sig därmed till varandra som två platser tillgängliga för en fram-

växande offentlighet där det vid båda platser visades en större samling med måleri. En skillnad är däremot hur enbart det som ställdes ut vid konstmuseet oproblematiskt institutionaliserades inom det estetiska konstbegrepp som från 1700-talets slut och framåt legitimerades genom en framväxande konstvärld av museer, kännare och konsthistoriker.⁹⁰

Efter kungens *Kunstkammer*. Danmark

I Danmark går det att spåra en liknande utveckling i samband med de tidigmoderna dynastiska samlingarnas gradvisa omstrukturering till nationella samlingar. I slutet av 1700- och början av 1800-talet flyttades föremålen i den kungliga konstkammaren till olika samlingar, som från 1820-talet låg till grund för landets första museer. Tidens högt värderade konstmuseala kategorier – italienska skolor, holländskt måleri och danska så kallade mästare – gavs 1827 plats vid det nyöppnade Det Kongelige Billedgallerie på slottet Christiansborg. Det var landets första offentliga konstmuseum enligt europeisk förebild samt en föregångare till vad som 1896 övergick till att bli Statens Museum for Kunst.⁹¹ Redan 1812 hade porträtt börjat flyttas till slottet Frederiksborg från andra slott och tidigare förvaringsplatser, och donationer från privatpersoner hade börjat komma in. Det fick till följd att när måleri senare samlades in till bildgalleriet hämtades verk från samtliga förvaringsplatser för kungliga samlingar utom porträttsamlingen, som istället kom att betecknas som en ”historisk” samling.⁹²

Den förste som blev ansvarig för att ordna den danska porträttsamlingen på Frederiksborg var konsthistorikern Nils Høyen, som också var den förste som skrev om och undervisade i konsthistoria i Danmark.⁹³ Høyen fick i uppdrag att arbeta med porträttsamlingen 1828, och med ledning av hans verksamhet går det att uttyda en intention för hur porträtten skulle kunna användas. Tillsammans med vetenskapsmannen Adam Wilhelm Hauch (känd för att han vid denna tid delade upp Danmarks tidigmoderna *Kunstkammer* enligt en ny taxonomi som han hade utvecklat) ska Høyen nämligen ha planerat att uppföra ett panteon med porträtt av berömda danska män. Idén var att hänga deras porträtt i kronologisk följd tillsammans med porträttet av den kung som de verkat samtidigt med.⁹⁴ För att fylla ”luckor” i den kronologiska framställningen anlätades sedan konstnärer för att måla kopior av de porträtt som saknades men fanns i andra samlingar, eller nya porträtt med äldre skulpturer eller epitafer som förlaga.⁹⁵

Danmark styrdes som kungligt envælde fram till 1848, men vid 1800-talets början går det att liksom vid Gripsholm märka ett för tiden nytt fokus på att bredare representera olika delar av samhället – till skillnad från ett dynastiskt porträttgalleri, som stannar vid att främst representera monarkin och dess genealogi. Frågan om vilka personer eller grupper i samhället som representerades är visserligen inte i fokus i denna avhandling, men det är värt att notera att intresset för nationens historia öppnade för en eskalerande samlingsiver på grund av att ett nationellt porträttgalleri kunde rymma många fler porträtt än ett dynastiskt sådant. Om det kan anas att mängden objekt i fallet Belvedere främst borde ha varit en följd av att porträtt sorterades bort, så fanns det i Frederiksborgs och Gripsholms fall ett mer aktivt behov av ett stort antal porträtt samlade på en viss plats.

Både Gripsholm och Frederiksborg hade från början fungerat mer som förvaringsplatser för porträtt, men kom under 1800-talets början att tjäna som musealiserade rum för porträttens exponering. Båda dessa initiativ hade som uttalat syfte att presentera porträtten kronologiskt, vilket kan sättas i relation till att den kronologiska presentationen var en vetenskaplig nyhet inom det framväxande museiväsendet vid denna tid. Porträttens funktion var att ge en linjär och synliggjord, i bemärkelsen bildmässig, framställning av historiens gång.

Som på Louvren fast tvärtom? Versailles

I Frankrike kom nationens mängder av äldre porträtt till nytta på det historiska museum (Musée Historique) som uppfördes vid Versailles 1837. Salarna i det tidigare kungliga palatset inreddes som gallerier och fylldes med såväl nymålat historiemåleri som tusentals porträttmålningar, porträttskulpturer och byster, vapensköldar och andra antikvariska föremål hämtade från Musée des Monuments Français (1795–1816), som inom senare museihistorisk forskning väckt stor uppmärksamhet.⁹⁶ Under 1800-talet bör däremot det historiska museet vid Versailles ha varit mer välkänt. Det var vida omtalat i resten av Europa – inte minst på grund av vad som då betraktades som världens största samling av porträtt.⁹⁷ Porträttsamlingen upptog två våningar av slottet och hade som tydligt syfte att berätta nationens historia och verka som en sorts panteon över viktiga historiska personer och händelser.⁹⁸

Redan i samband med revolutionen, då de tidigare kungliga konstsamlingarna togs över av folket och blev nationens, hade den högt vär-

derade italienska renässanskonsten flyttats från Versailles till Louvren (som blev nationellt konstmuseum 1793). Samtidigt kom Versailles att fungera som förvaringsplats för målningar som inte värderades tillräckligt högt för att visas på Louvren.⁹⁹ När sedan det historiska museet vid Versailles skulle uppföras, så kom det att utvecklas med Louvren i åtanke, men dess regler var omvända.

Här finns en tydlig skillnad mot konstmuseets uppgift, en skillnad som visar porträttens status och funktion som bild vid denna tid. Om det närliggande Louvrens syfte var att visa konst för estetisk kontemplation, att rummets och hängningarnas kronologiska organisering och uppdelning skulle bilda besökare i konsthistoriens utveckling, så var det istället nationens historia som skulle visas vid det historiska museet vid Versailles.¹⁰⁰ Det uttrycktes tydligt att det ansågs handla om två skilda principer. Så här presenterade föreståndaren Eudoxe Soulié museets syften i en vägledning till museet från 1859: "Versaillesmuseets omständigheter är exceptionella; det har inte formats ur ett konstperspektiv utan från ett historiskt perspektiv."¹⁰¹ Soulié framhöll även att Louvrens för tiden moderna katalogiseringsprincip hade importerats men inverterats: konstmuseet angav först konstnärens namn och därefter verkets motiv, det historiska museet vid Versailles skulle ange den avporträtterades namn först, och därefter konstnärens.¹⁰² Denna värdering av vad som var huvud- och bisak förekom såväl före som efter museet vid Versailles. Det återkommer som en etablerad standard för alla de porträttsamlingar, porträttgallerier och porträttarkiv som behandlas i denna studie. Det kan sägas utgöra en grundläggande anledning till att porträtt förs samman till en egen samlingskategori.

Det historiska museet vid Versailles, liksom de andra porträttgallerier och -samlingar som behandlas i denna undersökning, präglades av nationalism. Detta bör betraktas som närmast en självklarhet, och analyseras inte heller vidare i denna avhandling. Däremot kan den ideologiska kontexten ge upphov till felaktiga antaganden om vad som i denna avhandling menas med nationella porträttsamlingar. Ett sådant är att nationella porträttsamlingar enbart bestod av porträtt av det egna landets medborgare, eller att källtexternas återkommande beskrivning av galleriet som ett "panteon" skulle ha medfört att enbart ett litet urval visades. Tvärtom bestod och består nationella porträttsamlingar till stor del av porträtt av personer från andra länder. Porträtten kan ha hamnat i landet för att upprätthålla politiska kontakter mellan olika dynastier, som minnen och livstecken från avlägsna släktingar eller av

helt andra orsaker. Vid det historiska museet vid Versailles fanns det gott om porträtt av europeiska furstligheter och kungligheter, bland andra de svenska kungarna Gustav Vasa, Gustav II Adolf, Karl XII och Gustav III, liksom flertalet av Osmanska rikets sultaner och emirer. Dessutom fanns där porträtt av utländska historiska berömdheter som reformatorerna Jean Calvin och Martin Luther, Oliver Cromwell, Dante Alighieri, Petrarca, den tyske poeten Gottfried Friedrich Klopstock, liksom de flesta påvar.¹⁰³ Likaså omfattade porträttsamlingen på Gripsholm vid samma tid en stor del äldre porträtt som bland annat föreställde preussiska prinsar, landgrevinnor av Hessen, Sardinienens förste kung, Danmarks kungahus och många andra från det tidigmoderna Europas aristokratier.¹⁰⁴

Genom att peka på storleksförhållandet mellan Gripsholms porträttsamling och Nationalmuseums tavelsamling, och genom att på ett övergripande plan diskutera porträttens popularitet, bruk och funktion under tidigmodern tid, har jag i inledningen till detta kapitel velat visa på det stora antal som äldre porträtt utgjorde. De nationella porträttsamlingar som växte fram i Europa under 1800-talet kan betraktas som encyklopediska projekt, och en stor volym och bredd kunde bekräfta nationens prestige. På så sätt fungerade de som bildbanker och kan jämföras med arkiv, där själva *mängden* objekt är ett utmärkande drag. De framstår som platser där utgallrade bilder hamnar, vilka fortsätter att fyllas på eftersom en initial mängd kommit att uppfattas som en samling av nationell betydelse.

National Portrait Gallery

När National Portrait Gallery öppnade i London 1856 byggdes samlingen, till skillnad från tidigare nämnda fall, upp från grunden. Galleriets förste intendent och föreståndare var konsthistorikern George Scharf. Hans roll som konsthistoriker kan sägas motsvara Nils Høyens yrkesgärning i Danmark eller Gustaf Upmarks i Sverige. De var konsthistoriker som var yrkesverksamma vid museer innan ämnet hade etablerats vid universiteten, och de hade välutvecklat kännarskap och konsthistorisk bildning importerad från det tyskspråkiga kulturområdet.¹⁰⁵

Storbritannien är ett särskilt intressant fall eftersom landets nationella konsthistorieskrivning under 1800- och 1900-talet i så hög grad utgår från en stark vurm kring *portraiture* som en särskilt engelsk konstgenre och del av en nationell självbild. Det finns två möjliga

orsaker: en empirisk, eftersom ett stort kulturarv av *country houses* med stora aristokratiska porträttsamlingar innebar att det fanns en stor mängd föremål; och en konstnärscentrerad, ett ideologiskt behov av att lyfta fram *old masters* uppfylldes av porträttmålare som Joshua Reynolds, Anthonis van Dyck och Hans Holbein. De två sistnämnda kom visserligen från andra länder, men de ansågs ha bidragit till Englands konsthistoria eftersom de målade porträtt på engelsk mark.¹⁰⁶ Detta var också skäl som uppgavs i samband med att National Portrait Gallery grundlades.¹⁰⁷ Galleriets urvalskriterier utgick däremot helt från den avporträtterades historiska betydelse, och syftet var inte att berätta porträttkonstens historia. Museet grundades med samma argument som många andra nationella museer under detta århundrade: nationens prestige. Konkurrenten var Frankrike: de hade Versailles, så hur kunde England stå utan ett än mer framstående porträttmuseum?¹⁰⁸

Även i Storbritannien fick de kungliga samlingarnas porträtt utgöra grunden för National Portrait Gallerys samling, och till skillnad från vid National Gallery skulle porträttgalleriets nyförvärv styras främst av "the celebrity of the person represented rather than to the merit of the artist".¹⁰⁹ För att förtydliga vilka av porträttets egenskaper som värderades högst, och att det var något i grunden annorlunda än porträtt som konst betraktat, användes begreppet "dokument"; i tidskriften *Art-Journal* 1857 stod det att "many of these existing portraits have a value far beyond their value as documents", men att det också just därför var särskilt viktigt att skilja olika former av bilder åt: "In this new institution we are in search of history, not art – collecting records, not masterpieces."¹¹⁰ Under 1890-talets slut utvecklades den avporträtterades betydelse som huvudkriterium i interna dokument utifrån *prima facie* som princip. Då uttryckte museets *trustees* nämligen ett önskemål om att varje målning eller skulptur som förvärvades till de nationella konstsamlingarna och som vid en första anblick bedömdes vara ett porträtt av stor historisk betydelse också borde deponeras vid National Portrait Gallery.¹¹¹

Rum för porträtt. Danmark igen

Jag har hittills visat på hur nationella porträttsamlingar som fenomen uppkommer i samband med en gradvis övergångsprocess från tidig-modern tid till 1800-talets nationer och i förhållande till det offentliga

konstmuseet som museityp, då måleri från tidigmodern tid delas upp i konst- respektive porträttsamlingar. Men hur de värderas och vilka effekter de har haft på betraktare återspeglas inte endast i kategorisering utan också i hur de visas i en rumslig kontext.

Andrew McClellan har hävdad att det offentliga konstmuseets framväxt gav upphov till en andra utställningsform, vars syfte var att visa historiska föremål i stämmningsfulla miljöer istället för att estetisera äldre tiders konst i museisalar. Han spårar dess rötter till Musée des Monuments Français och ser den förverkligad på kulturhistoriska Germanisches Nationalmuseum i Nürnberg (som uppfördes i en avsakraliserad kyrkobyggnad), i Wilhelm von Bodes rumsliga helhetsgestaltningar som ett *Gesamtkunstwerk* med italienska konstföremål på Kaiser-Friedrich Museum i Berlin och på Skansen i Stockholm vid 1800-talets slut.¹¹² Gemensamt för dessa museer skulle kunna sägas vara en strävan att erbjuda en historisk upplevelse i en kontext som kändes mer autentisk. De hörsammade dåtida museikritiska invändningar om att museet riskerade att avkontextualisera en förfluten ursprunglighet och ”döda” sina objekt med en anakronistisk, alltför modern utställningskontext.¹¹³ Verket förväntades kunna ta med besökaren på vad David Carrier kallat en ”imaginär tidsresa” till tiden för sin tillkomst, ett försvar mot en uppfattning om att upplysningens nya offentliga konstmuseer skulle försvåra eller till och med omöjliggöra sådan inlevelse. Bilden som anakronism, i enlighet med Moxeys teori om relationen mellan tid, rum och objekt, var som en särskild resurs som behövde skyddas. Det visar på en oro för att fel rumslig kontext skulle riskera att ”tysta ner” bilden och göra den stum. Intressant nog uttrycktes sådan kritik gärna av yrkesverksamma vid museiinstitutioner. Georg Göthe beskrev museernas brokiga mångfald av verk som själva problemets kärna:

En madonnabild eller annan religiös tafla, som kanske målades för att pryda väggen i någon mystisk klosterkyrka och der höja munkars och nunnors andakt, ett franskt kabinetstykke med en kokett behandling af en antikt mytologisk scen, bestämdt för en hofdams rococo-budoir i Versailles, ett kungligt porträtt i peruk afsedt för porträttgaleriet i ett slott, ett holländskt genrestycke från 1600-talet måladt för en köpmansvåning i Amsterdam – alla sitta de här i en broderlig jämlikhet delande samma belysning på samma museivägg.¹¹⁴

Äldre porträtt samlade vid musealiserade slott kan sägas vara en yttersta konsekvens av 1800-talets museikritik, eftersom den utställningsmetoden garanterade porträttens fortsatta liv i ett sammanhang som åtminstone gav intrycket av att vara ursprungligt. Det kungliga porträttet med peruk får leva vidare i den miljö det från början varit avsett för.

När det danska slottet Rosenborg öppnade 1858 för att visa Danska kungars kronologiska samling, de danska kungarnas kronologiska samling, hade rumsföljden ordnats så att besökare vandrade genom landets dynastiska historia med ett rum för varje regent, framåt genom historien och uppåt i slottet. Byggnaden restaurerades under 1860-talet med en tydlig plan om att musealisera slottet. I en vägledning skrev slottets inspektor (motsvarande intendent eller föreståndare) Peter Brock att slottet skulle vara ett ”national- og kulturhistorisk Museum”.¹¹⁵ Rummen ställdes i ordning med porträtt av de olika kungarna och deras familjer, föremål som de hade ägt och använt och andra förunderliga ting från den tidigare konstkammaren. Ett rum (till exempel det som representerade kungen Kristian IV) kunde fyllas med tidstypiska möbler, kungens blodbestänkta kläder från ett välkänt historiskt slag, ett tvåhandssvärd med namnsigill tillsammans med andra saker som kungen ägt, samt ett porträtt av kungen *post mortem* från hans likbädd och väggar fyllda med porträtt av kungens familjemedlemmar (däribland ett flertal 1800-talskopior av äldre porträtt).¹¹⁶ Tillsammans bidrog de rekonstruerade bostadsinteriörerna, deras materiella kultur, de kungliga relikerna och de många porträtten till att uppnå en suggestiv rumslig gestaltning. Det var en nödvändig del i det överhängande historiedidaktiska syftet att också kunna visa porträtt av alla personer som hörde till respektive kungs familj. För en besökare till Rosenborg idag kan det vara lätt att inte reflektera över det uppenbart konstruerade i att varje kung representeras med varsitt rum i kronologisk följd, och att det som bevarats därför snarast är ett museum med epokrum från 1800-talet. Som sådant betraktat är det däremot relevant att lyfta fram att äldre porträtt utgjorde en stor del av det som visades där.

Tjugofem år senare, 1882, öppnade Det nationalhistoriske museum, ett nationalhistoriskt museum, vid ett nyuppfört Frederiksborg. En brand hade 1859 ödelagt hela slottet såväl som huvudparten av den då cirka 900 nummer stora porträttsamlingen, och det fanns heller inte så mycket kvar av Høyens tidigare porträttfyllda panteon över landets

berömda män. Initiativet till att bygga upp slottet igen kom från Jacob Christian Jacobsen, en konstintresserad, patriotisk och inte minst rik bryggare som hade studerat konsthistoria under Høyen. Han hade besökt både det historiska museet vid Versailles och Gripsholms slott (som vid denna tid var ett populärt besöksmål även för utländsk turism) och dessa blev förebilder för Frederiksborgs andra musealiseringsetapp.¹¹⁷ Den nya byggnaden uppfördes redan från början som ett museum, med linjär kronologi och historiserande rumsgestaltningar. Rummen möblerades med nytillverkat konsthantverk blandat med tidsenlig äldre materiell kultur, påkostade historiserande stilinteriörer från golv till tak – och väggar med täta hängningar av porträtt och historiemåleri. Den som besökte det rum som fick representera Kristian IV och hans tid skulle därför mötas av en helhetsupplevelse av visuella tidsintryck. Plafondens ornamentik var hämtad från tak vid förebilden Gripsholm, och inredningen blandade nytillverkad stilenlighet med äldre föremål som troddes ha varit i kungens ägo. Storskaligt historiemåleri återberättade en välkänd episod i kungens liv och väggarna var fyllda av målade och tecknade porträtt av kungen och hans familj och släkt, men också andra danskar som levt under samma tid.¹¹⁸



Porträtt vid Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott i Danmark. Fotografiet är taget 1926.

De danska kungarnas kronologiska samling vid Rosenborg och Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborg skilde sig åt så till vida att det första enbart representerade kungamaktens historia, medan det andra även gjorde anspråk på att representera det danska folket. I sin utställningsform, som starkt vilade på ett samspel mellan äldre porträtt, materiell kultur, rum och plats, var de däremot lika. Porträtten användes för att berätta historia, och att den stora mängden äldre porträtt från Danmarks tidigare dynastiska samlingar visades på detta sätt bekräftade att det uppfattades som naturligt och självklart att porträtt ”hörde hemma” i sådana rekonstruerade tidskapslar.

Porträttsamlingens dragningskraft som huvudsak.

Nationalmuseums Gripsholm

Under 1880-talets senare hälft genomfördes en andra musealiseringsetapp vid Gripsholms slott. Den initierades efter appeller riktade mot kungamakten och den bildade offentligheten om en restaurering av byggnaden. Initiativtagare var Gustaf Upmark, och han hade ett tydligt syfte: att Gripsholm, med andra musealiserade slott som Rosenborg och Frederiksborg som förebilder, skulle bli en ändamålsenlig utställningsplats för nationens stora samling av äldre porträtt.¹¹⁹ I en artikel i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* 1887 motiverade Upmark restaureringen med att ”sin hufvudsakliga prydnad och sin största dragningskraft skall slottet äga i den stora porträttsamlingen”, samt:

Vår odlings historia, våra fosterländska minnen skulle här träda fram i stora samlade, naturliga drag, ej torrt och schematiskt som i ett vanligt museum. Gripsholm blefve på detta sätt en den ståtligaste kungaboning, på samma gång det kunde göra tjänst som ett nationalhistoriskt museum.¹²⁰

Liksom Göthe uttryckte Upmark farhågor om verkens nivellering på museet i olika artiklar vid denna tid, och citaten ovan är ett utslag av en sådan kritik.¹²¹ Plats, rum och porträtt i samspel, men med porträtten som huvudsak, skulle enligt Upmark säkra att porträtten kom till sin rätt och motivera slottets publika funktion som nationalhistoriskt museum.

Projektet fick snabbt starkt stöd av både statsmakten och offentligheten i form av den nystartade Gripsholmsföreningen, som till stor del

bestod av museimän och akademiker.¹²² Genom donationer från Oscar II och föreningens medlemsavgifter kunde ombyggnaden inledas 1892, och den fortsatte i etapper fram till 1903.¹²³ Byggnaden ordnades enligt en fastslagen rumsföljd som skapades genom mindre ombyggnationer, vilket ledde till en planlösning med tydligare styrning av besökarnas rörelsemönster. Den anpassades för besökare med besöksentré, biljettkassa och avgränsningar med uppspända rep. Fasta öppettider infördes och besökare fick möjlighet att röra sig fritt i slottet med hjälp av en vägledning och katalog över porträttsamlingen.¹²⁴

Restaureringen resulterade i flera olika typer av interiörer. Det som blivit mest känt i efterhand är dess historiskt enhetliga helhetsgestaltningar i form av sammanhängande rumssviter. Men i samband med restaureringen uppfördes också interiörer utan spår av vare sig stil-



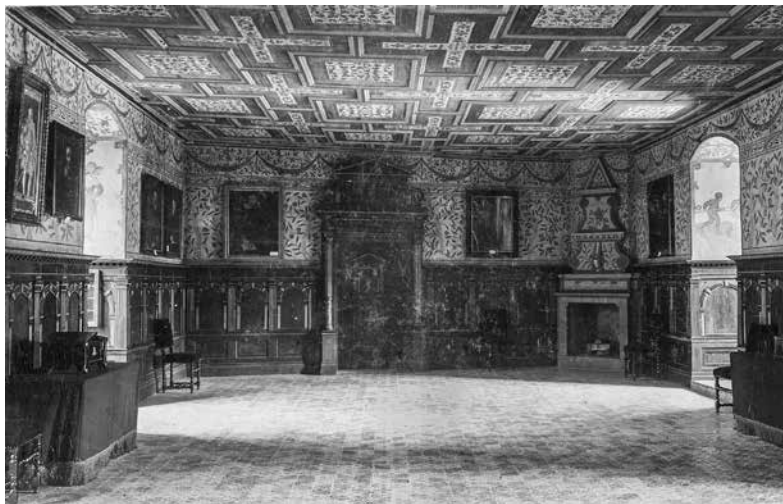
Tavelgalleri på Gripsholms slott cirka 1898. Porträtten hade hängt enligt instruktioner av Gustaf Upmark. Hängningens täthet, symmetri och mönster (ovala och rektangulära målningar omlott, till exempel) var i enlighet med hur målningarna var arrangerade på väggfälten vid Nationalmuseum under samma tid. Hängningen är dessutom ideologiskt strukturerad, både genom valet av porträtt och hur de är placerade hierarkiskt i relation till varandra. Inga porträtt av kungar hänger i ögonhöjd, de är istället placerade för en betraktare att se upp till, som med de större porträtten i vänster respektive höger kant av fotografiet.

historiska referenser, historicism eller bevarade tidslager. Det gäller främst det så kallade tavelgalleriet, en för tiden konventionellt uppförd museisal med symmetriskt täta hängningar, enfärgade pappers- tapeter som neutral bakgrund och en rund modern sammetsdivan i mitten av rummet.

Inom tidigare forskning har denna ombyggnation kommit att tolkats utifrån sin arkitekturhistoriska och restaureringsideologiska kontext. Det museala projektet har främst setts som en konsekvens av byggnadsantikvariska ambitioner, och slottets historia och miljöer har framstått som den främsta orsaken till restaureringen. Den tolkningen kan härledas till en konflikt under sent 1800-tal, som aktualiserades i en vid tiden uppmärksammas kulturdebatt i dagspressen i kölvattnet av Gripsholmsrestaureringen. Debatten handlade om huruvida restaurering borde sträva efter stilren ideal enhetlighet eller bevara olika tidslager utifrån en starkare tro på autenticitetens betydelse. Av dessa två positioner har den sistnämnda – platsens egenart framför generisk stilrenhet – styrt senare tolkningar.¹²⁵ Men det tidigare 1800-talets förkärlek för en mer generisk stil, vilket kom till uttryck i såväl byggnadens historiserande interiörer som dess samtida tavelgalleri, kan även tolkas som en typ av musealiserade epokrum. De lämpade sig väl som utställningskontext när man utifrån väggarnas porträtt ville göra anspråk på ett mer generellt historieberättande.

Det museala projektet under sent 1800-tal har inom senare forskning omväxlande kallats ett ”konst- och konstindustrimuseum”, ett ”museum över svensk konst- och kulturhistoria”, ”ett museum för porträtt- och inredningskonst” och helt enkelt ett ”nationellt museum”.¹²⁶ Benämningarna är inte felaktiga; de utgår från de föremål och de ideologier som platsen förknippats med. Men som benämningarna är konstruerade tangerar de också flera av de museityper som etablerades under 1800-talet, utan att närmare belägga klara idéhistoriska samband. Begreppshistoriskt blir den historiskt situerade semantiken





I porträttet på s. 56 av Gustaf Upmark, utfört av Carl Larsson, är ett porträtt av Gustav Vasa tydligt placerat snett bakom Upmark som en bild i bilden. 1894, samma år som porträttet av Upmark målades, publicerades även hans artikel "Gustaf Vasas porträtt" i *Ord och bild*. I artikeln skrev Upmark inlevelsefullt om de olika porträtt av Gustav Vasa han kände till, och vilka av dem han uppskattade mest utifrån hur de framställde renässanskungen. Det förgyllda porträtt i trä som syns i bakgrunden återfinns också i fotografiet ovan från ett av de rum på Gripsholms slott som Upmark var med om att gestalta i renässansstil. Fotografiet är taget cirka 1898 och visar hur interiören skulle samverka med porträtten. Porträtten föreställde olika personer som varit samtida med Gustav Vasa, och hade som en del i att slottets museala funktion förstärkts fått nya skyltar för att det tydligt skulle framgå för besökare vilka de avbildade personerna var.

viktig, eftersom den tydliggör det museala projektets position inom 1800-talets museilandskap. Att Upmark menade att Gripsholm utöver "kungaboning" även skulle vara "ett nationalhistoriskt museum" hänvisar till en direkt förebild, nämligen Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott i Danmark, vilket i sin tur uppfördes med det historiska museet vid Versailles som förebild. Upmarks val att beskriva målsättningen med restaureringen med beteckningen "nationalhistoriskt museum" bör därmed förstås som en referens till en vid denna tid etablerad museityp och utställningsform: en vandring i ändamålsenliga slottsmiljöer genom kronologiska rums-

och epoksföljder, där äldre porträtt spelade en central roll för det historiedidaktiska syftet.

Redan under 1890-talet kom detta museala koncept att kritiserars i samband med den kulturdebatt som rörde principerna för restaureringen. Kritiken har främst fått representeras av Verner von Heidenstams debattartikel ”Modernt barbari”, som publicerades i *Dagens Nyheter* 1893. Där kritiserade han restaureringen av Gripsholm genom att attackera den museitanke som Upmark formulerat i sin artikel 1887. Heidenstam menade att restaureringen innebar att platsen ”kläddes ut” till ett ”panoptikon”, och han varnade för att det riskerade att bli ett Skansen eller som Versailles. Heidenstams kritik mot Upmark var implicit men tydlig: ”tavlorna [skulle vara] till för rummets skull” och inte tvärtom – ”hur mycket sömnigare genomströva icke däremot åskådarna Versailles’ långa och tröttande museigalleri, hvilka plundrat slottet på minnen och historisk prägel?” Ett nationalhistoriskt museum i ett slott med alltför många porträtt var inte önskvärdt.¹²⁷

Trots kritiken genomfördes restaureringen. Sedan dess har slottet fortsatt att fungera som utställningsplats för porträttsamlingen i Nationalmuseums regi. Däremot är det tydligt att tidigare forskning verkat i Heidenstams efterföljd genom att fokusera på platsen, interiörernas stilhistoriserande gestaltning, deras materiella kultur och byggnadens äldre, bevarade skikt – kort sagt det som är utmärkande för Gripsholms slott som enskild plats. Så har också Frederiksborg och Versailles studerats. Med Heidenstams ord kan man säga att rummen har ägnats större intresse än ”tavlorna”. Här finns därmed mer att säga om Nationalmuseums roll och Upmarks yrkesbakgrund som konsthistoriker.

Under Upmarks ledning underordnades porträttsamlingen en tydlig taxonomisk struktur, med kategorier som förhöll sig hierarkiskt till varandra. Samlingen delades upp i två huvudgrupper, en ”svensk” och en ”utländsk”. Inom varje huvudgrupp fanns det sedan flera underkategorier. Inom den svenska gruppen sorterades kungliga och furstliga porträtt först, därefter ”enskilda” (strängt taget alla som inte tillhörde den första kategorin) och slutligen övrigt som värderades lägst – fantasiporträtt, gravyrer och porträtt av djur. Inom den utländska gruppen delades porträtten in efter nationalitet. Porträtt av drottning Hedvig Eleonoras släktingar fanns högst upp i undergruppernas inbyggda hierarki (och utgjorde den största gruppen). Därefter följde en fallande skala med i tur och ordning porträtt från de hessiska och kurländska furstehusen, Danmark, England, Frankrike, Italien och Spanien, samt

slutligen ”ryssar, polacker, orientaler”.¹²⁸ Uppdelningen syftade till att gruppera hängningarna och rummen användes för att föra samman porträtt eller skilja dem åt. Därför delade till exempel porträtten av fältmarskalken Lennart Torstenson, diplomaten Henrik Fleming och greven Bengt Oxenstierna rum med många andra ”enskilda” svenskar från perioden 1520–1650. Direkt en våning ovanför, således längre fram i historien, hängde utländska porträtt av ”regerande furstar med gemåler från perioden 1650–1750”, vars placering dessutom syftade till att skapa en logisk kedja mellan två äldre dynastiska gallerier med porträtt av olika europeiska regenter från 1500- respektive 1700-talet. För den tredje våningen ställdes grundläggande principer upp – bland annat bereddes ett ”utländskt galleri” plats på motsatt sida till ”svenska galleriet”, vid platsbrist skulle till exempel serafimerriddare och riksrådet prioriteras framför ”mindre betydande personer” och överhuvudtaget gällde att porträtten skulle ordnas gruppvis efter ”tid och stånd”.¹²⁹

De olika rummens porträtthängningar återspeglade ett tydligt musei-didaktiskt syfte. Urvalet gjorde anspråk på att vara representativt för hela landets, såväl som de europeiska furstehusens, historia. Det gjordes därmed inga försök att rekonstruera de hängningskonventioner som rådde under 1500- och 1600-talet. Det tycks heller inte ha setts som viktigt huruvida de historiska personerna Jacob De la Gardie eller Martin Luther haft någon anknytning till platsen, eller om porträtten haft ett förflyttat i rummet, på slottet eller i porträttsamlingen. Byggnadens rum tjänade med andra ord som exponeringsytor för en samling där hängningen anpassades efter ett övergripande kategoriseringssystem i linje med dåtida vetenskapliga ideal om att ordna och sortera.

Avslutningsvis vill jag jämföra Gripsholm och Nationalmuseum. På Gripsholm visades till exempel 1925 mellan 5 och 25 porträtt i varje rum på första våningen, och cirka 1 100 porträtt sammanlagt i byggnaden.¹³⁰ Samma år hängde ungefär lika många målningar totalt på Nationalmuseums väggar.¹³¹ I båda byggnaderna fanns det en ansevärd mängd målningar från Statens konstsamlingar, men bara Nationalmuseum gjorde anspråk på att synliggöra en idé om måleriets utvecklingshistoria. Porträtten på Gripsholms slott ordnades enligt ett system som följde tidens konstmuseala konventioner, men kategorier som nationella skolor och stilepoker ersattes av de avporträtterades nationstillhörighet och ett epokbegrepp baserat i regentlängden. Det intressanta i sammanhanget är inte *hur* en sådan ordning såg ut, utan snarare *att* en porträttsamling gav upphov till egna regler.

Porträttsamlingar på konstmuseet. Berlin och Uffizierna

Hittills har jag visat att det fanns en generell återkommande tendens i hur man under 1800-talet samlade, värderade och klassificerade äldre porträtt som bildkategori, en tendens som framträder först genom en historisk jämförande undersökning som tar i beaktande att många äldre porträtt faktiskt inte var önskvärda att visas vid Europas konstmuseer. Det innebar däremot inte att det inte också visades några äldre porträtt på konstmuseer. Verk som Leonardos *Mona Lisa* på Louvren i Paris och Rembrandts *Nattvakten* på Rijksmuseum i Amsterdam har alltid varit välkomna där.¹³² I dessa fall är det dock i första hand konstnärens position i konsthistorieskrivningen som har gett tillräde till konstmuseet, snarare än den avporträtterades roll inom 1800-talets historieskrivning. I samband med att konsthistorieskrivning institutionaliserades och konstmuseer växte fram under 1800-talet så gavs många äldre bilder också nya titlar. När porträtten estetiserades, bekräftades och populariserades inom dåtidens konstvärld som just viktiga verk av äldre mästare följde att de inte enbart värderades som viktiga porträtt av en enskild person, de kunde också behandlas som intressanta motiv oavsett vem porträttet föreställde. ”Mona Lisa” och ”Nattvakten” är sådana exempel – men det stod inte i motsättning till en fortsatt fascination för vem ”Mona Lisa” ”egentligen” hade varit. Redan när utställningen på Övre Belvedere hängdes upp var många av verken katalogiserade som porträtt, men då ofta som ”porträtt av en gammal ärevördig man” eller ”porträtt av en ung kvinna”.¹³³ Sådana anonyma titlar, där den avporträtterades identitet antingen är okänd eller inte uppfattades som viktig (på grund av kön och klass, bland annat) är återkommande genom konstmuseets historia. I de följande behandlas porträttsamlingarna vid Berlins Nationalgalerie och Florens Uffizierna som två undantag från en sådan regel, och sätts i relation till utsagor från representanter för den institutionella konstvärlden rörande porträttens status och effekter.

År 1846 besökte konsthistorikern Franz Kugler det historiska museet vid Versailles. Hans tryckta reseberättelse från besöket handlar i huvudsak om det nya franska historiemåleri som visades vid museet. Han lägger stor möda på att nämna konstnärsnamnen och resonera kring de historiska motiven och deras konstnärliga utförande. Däremot nämner han den största delen av museets samlingar endast i förbigående, nämligen den stora mängden porträtt. Kugler beskriver det som självklart

att dessa *enbart* är porträttbilder, och för den konstintresserade var de därmed endast intressanta för att studera hantverksskicklig stoffåtergivning (det vill säga av textilier).¹³⁴ Porträttens brist var enligt Kugler att de till skillnad från historiemåleriet inte genomsyrades av historisk anda eller kunde ge liv åt historiska händelser.¹³⁵ Porträtten döms ut som mimetisk efterbildning, som ”enbart” en skildring av verkligheten var de knappast ens mödan värda att hasta förbi.¹³⁶

Fyrtio år senare, 1886, rapporterade Georg Nordensvan för läsare av *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* (ett tidigt organ för konstforskning) om sitt besök på Berlins Nationalgalerie (numera Alte Nationalgalerie). Han beklagade att galleriet inverkade ”tröttande på konstforskaren”:

För den stora mängdens konstuppfattning och konstbehof tyckes [galleriet] ypperligt lämpadt, men därför känner man sig nedtryckt och ofri mellan dessa dukar, kejsarporträtt, fältmarskalkar och generaler, segerscener af gammal patent, düsseldorfgenrer och koloristiska bravurnummer, Tannhäuser i rampljus, lekande barn à la Meyer von Bremen.¹³⁷

Det var en konst helt skild från det unga franska friluftsmåleri som han föredrog.

Kuglers och Nordensvans smakpreferenser skiljde sig kanhända åt, men positionen var densamma. De var auktoriteter inom konstområdet – att vara konstforskare, konstkännare, konsthistoriker och konstkritiker var i stort sett synonymt. Till en sådan yrkesroll hörde att kunna skilja mellan kvalitet och popularitet. I deras kritik framstår många officiella porträtt som svårförenliga med den konstsmak som de förespråkade. Så varför ansåg Nordensvan att denna typ av porträtt inte hörde hemma på Nationalgalerie?

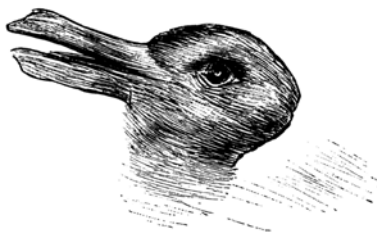
Nationalgalerie öppnade 1876. Vid denna tid var Berlin huvudstad för det nya Tyska Riket. Stadens museer och samlingar var följaktligen också av intresse för en konstforskare, kännare och kritiker som Nordensvan att känna till och bilda sig ett omdöme om, på samma sätt som det var viktigt för Kugler att besöka det historiska museet vid Versailles och för Upmark att besöka Uffizierna.

I tidigare musei- och utställningshistorisk forskning har Nationalgalerie uppmärksamats på grund av att det som institution under 1800-talet och 1900-talet kom att präglas av två motstridiga ideologier.

Denna förändring rymmer i sig en övergång till en modernistisk konstsyn. Kortfattat var den tyska kejsarfamiljen fram till första världskrigets slut galleriets beskyddare. Deras politiska inflytande var starkt. Museet skulle rymma nationens egna konstnärer och akademisk, moraliskt uppbygglig konst för att bibringa folket bildning om nationen och dess historia. Men en sådan akademisk konstsyn hade sina kritiker, och i 1900-talets början banade föreståndarna Hugo von Tschudi och Ludwig Justi – museimän och konsthistoriker med radikala anspråk – ny mark genom att reformera Nationalgalerie. De ställde ut franska impressionister och annan utländsk samtida konst och tysk modernism i för tiden nytänkande experimentella museiinteriörer, och deras modernisering av Berlinmuseet stod därefter modell för något av ett estetiskt paradigmskifte även på andra länders konstmuseer.¹³⁸

Inom dessa två paradigmm, parallellt med såväl storskaligt historiemåleri som antiakademiskt avantgarde, rymdes även en nationell porträttsamling med ett eget porträttgalleri som del av det nationella galleriets verksamhet. Det är troligt att det var dessa ”kejsarporträtt, fältmarskalkar och generaler” som Nordensvan kände sig nedtryckt av. På initiativ av den preussiske kejsaren Vilhelm I grundlades en porträttsamling med ”betydande prussiska män” 1872.¹³⁹ Syftet var att samlingen skulle visas som ett eget porträttgalleri inom museet, som en underavdelning inom nationalgalleriet. Det första konkreta förslaget om hur porträttgalleriet skulle utformas kom från historikern Leopold von Ranke. I rollen som sakkunnig ombads han att komma med förslag på vilka avdelningar porträttgalleriet skulle bestå av och vilkas porträtt som skulle visas där.¹⁴⁰ Eftersom museets uppgift var att visa konst från 1800-talet var det inte aktuellt att ta över någon stor tidigare dynastisk samling av äldre porträtt, utan museet fick bygga upp en ny samling genom att beställa nya porträtt. Urvalet utgick från en process av förslag, godkännanden, konflikter och kompromisser om vilka tyska medborgare, från det förgångna eller samtiden, som skulle finnas representerade, och på vilka grunder. Varken von Rankes eller någon annans förslag om hur ett eget nationellt porträttgalleri inom det nationella galleriet skulle gestaltas kom att förverkligas. Museets porträttsamling kom däremot till stånd, men visades tillsammans med museets övriga samling av måleri. Fram till 1911 bestod det av trettiofyra porträtt av bland annat militärer, lärda akademiker och forskare, von Ranke själv och naturligtvis även rikskanslern Otto von Bismarck.¹⁴¹

I december 1909 tog Ludwig Justi över som föreståndare för Nationalgalerie. Då hade näste kejsare, Vilhelm II, sista ordet om museets verksamhet, och fyra månader senare lämnade Justi över ett skriftligt förslag rörande museets framtid till honom. Justi framhöll att porträttsamlingen borde flyttas från konstens tempel till en egen byggnad för att istället visas i samlad form som ett nationellt porträttgalleri. De argument som han anförde tog huvudsakligen två riktningar, och bör förstås som högst strategiska. Dels åberopade han patriotiska skäl och att Tyskland måste kunna hävda sig internationellt genom att konkurrera med det engelska National Portrait Gallery.¹⁴² Dels hävdade han att det han såg som bildkategorins särskilda egenskaper ställde särskilda krav: porträtt väckte störst intresse ”först när de arrangeras i sitt enda rätta perspektiv, det vill säga främst som porträtt, och inte som konstverk”.¹⁴³ Justi verkade mena att det finns två skilda sätt att se och uppleva porträtt, som med den berömda fixeringsbild där betraktaren antingen kan se en kanin eller en anka (aldrig båda samtidigt).¹⁴⁴ Enligt en sådan inställning till vad ett porträtt var kunde en porträttsamling på ett konstmuseum formuleras som ett problem, medan den i ett porträttgalleri ansågs kunna komma till sin rätt på porträttets egna villkor.

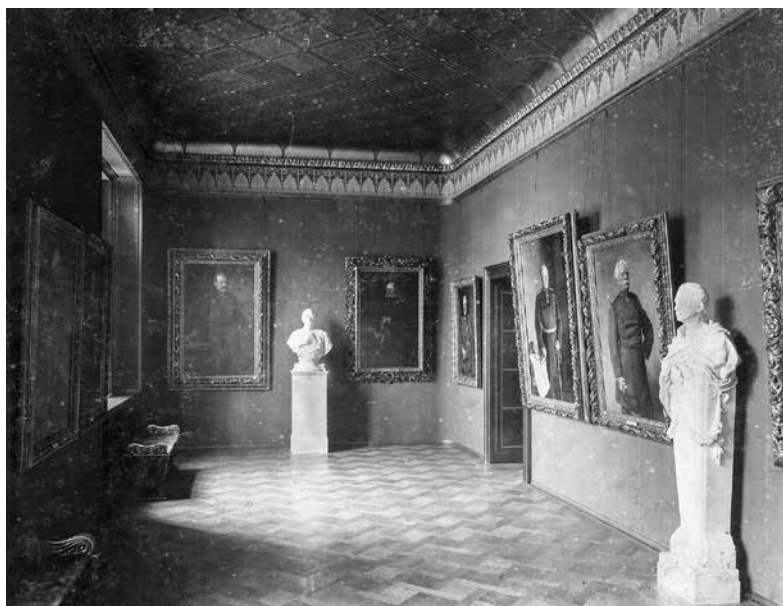


När Justi skrev om det nya nationella porträttgalleriet hävdade han att porträttets fördel låg i att ansiktsdrag intresserade människor mer än karaktärsdrag. Tanken var att besökare skulle guidas genom porträttsamlingen av den skrivna vägledningen. Enligt Justi skulle de lättare minnas vad som skrivits om den avporträtterade om de inför varje porträtt läste biografien, samtidigt som de gavs möjlighet att lägga ansiktet på minnet. Porträttgalleriet sågs som särskilt lämpat för att bibringa bildning om historiens viktiga personer eftersom det till skillnad från storskaliga monument över kända personer gjorde det möjligt att närstudera ansiktsdragen.¹⁴⁵

År 1913 öppnade arkitekten Karl Friedrich Schinkels då ungefär åttio år gamla Bauakademie upp i nyrestaurerat skick, anpassat för att fungera som bland annat utställningsplats för den tyska porträttsamlingen. På tredje och översta våningen av den före detta arkitekturskolan inreddes nio utställningsrum för ändamålet. Porträttgalleriets planlösning ändrades och rummen gavs olika storlek och geometrisk

form (ett rum var till exempel åttakantigt), i syfte att uppnå variation. För att framhäva porträtten hängdes de enradigt och glest, mot omväxlande röd, grön och blå bakgrund. Monotoni undveks genom att porträttmåleri varvades med porträttbyster som placerades i ungefärlig ögonhöjd för betraktaren.¹⁴⁶ Det visar på en omsorg från intendenten Justis håll om att bildens exponering i möjligaste mån skulle främja ett närmare – och rätt – betraktande av ansiktena i porträtten.

Det sena 1800-talets samling med akademiskt porträttmåleri föreställande ”betydande preussiska män” skilde sig från det tidiga 1900-talets nationella porträttgalleri under Justi på ytterligare en viktig punkt. Först när porträttgalleriet blev en egen verksamhet i samband med att det skildes från konstmuseet förändrades det från att bekräfta samtida personers betydelse till att bli en historisk växande samling med äldre porträtt, från trettiofem porträtt av tyska män som levt under 1800-talet till porträtt som spände från nationens avlägsna förflutna fram till 1900-talets början. Förhållandet mellan bild och tid, det vill säga att lockas av upplevelsen av porträtt som anakronistiska relik,



Ett av rummen i det nationella porträttgalleriet i Berlin 1913. Rummets tema var ”generaler och anförare i fälttågen under det tyska enhetskriget 1866 och 1870–71”.

blev viktigare i samband med att den nationella porträttsamlingen skildes från den mer samtida konsten vid Nationalgalerie.

När det nationella porträttgalleriet utvecklades till en egen verksamhet i början av 1900-talet förändrades samlingens logik från att bestå av ett urval porträtt av viktiga personer till att även mängden porträtt blev viktig. På så sätt skulle samlingen komma närmare att kunna mäta sig med Londons National Portrait Gallery även i storlek och bredd, vilket också innebar att den fick mer gemensamt med Sveriges, Danmarks och Frankrikes motsvarigheter. Samlingen fortsatte växa och hängdes om 1929, och en besökare det året kunde se porträtt av Dürer, Luther, Kant och Beethoven, men också porträttbyster, ett rum med porträtteckningar som föreställde tyska romantiker och ett målat porträtt av den svenska sångerskan Jenny Lind.¹⁴⁸ Liksom på andra nationella porträttgallerier lyftes de avporträtterades namn och biografi fram framför konstnärens på skyltar, i rummens tematiska indelning och i tillhörande vägledning. Under Justis ledning angavs dock konstnärerna bakom samtliga porträtt som visades vid porträttgalleriet, vilket var ny standard för 1900-talet. Så var nämligen inte fallet tidigare, då konstnärer i regel inte angavs i katalogerna över nationella porträttsamlingar.

Efter nationalsocialisternas maktövertagande 1933 stängdes det nationella porträttgalleriet i Berlin. Alla personer som fanns avporträtterade där bedömdes inte vara "rasrena" nog, vilket gjorde porträttsamlingen för kontroversiell för den nya regimen.¹⁴⁹ Jag vill kort stanna upp och i relation till detta ställa några frågor: Vad hade hänt om verksamheten vid Tysklands nationella porträttgalleri hade fortsatt även efter kriget, och det hade blivit ett museum bland andra i 2000-talets Berlin? 1966 framförde Nationalmuseums ledning ett önskemål till staten om ett nationellt porträttgalleri för Statens porträttsamling på Skeppsholmen. Om de inte fått avslag på detta förslag, vilket inflytande hade ett sådant museum kunnat få på konstlivet i Stockholm och den nationella konsthistoriekrivningen överlag?¹⁵⁰ Hade nationella porträttgallerier i så fall betraktats som också en europeisk museitradition, snarare än en anglosaxisk som numera är fallet?¹⁵¹ Och om det hade varit slottet Louvren vars interiörer under tidigt 1900-tal "återställdes" till hur de såg ut före revolutionen, samtidigt som slottet Versailles moderniserades till ett konstmusealt utställningskomplex?¹⁵² Vilken inverkan hade en sådan utveckling haft på den senare konsthistoriska forskningen och synen på äldre tiders konsthistoria? Om sådana frågor kan man

bara spekulera, men de gör tydligt att äldre porträtt som bildkategori minskade i popularitet först under 1900-talet, och i samband med det kom att utgöra mer av ett problem i konstsammanhang.

Även vid Uffizierna i Florens visades under sent 1800-tal en större mängd äldre porträtt, och då inte enbart som inslag i det större konsthistoriska narrativet utan också i ett eget porträttgalleri inom museet. I likhet med andra museisamlingar runtom Europa utgick Uffiziernas samlingar från tidigare dynastiska samlingar som övergått i den nya nationen Italiens ägo, vilket hade lagt grund för Uffizierna som ett statligt museum 1882.¹⁵³ Den minst kända delen av dessa samlingar, enligt ett senare översiktsverk om museet, var en stor mängd äldre porträtt.¹⁵⁴ Det syftar inte främst på museets mer välkända stora samling av konstnärers självporträtt utan på den stora mängd porträtt som föreställde europeiska kungligheter och furstar, militärer och så kallade stora män (*uomini famosi*) som samlats av Medicifamiljen och kommit till dem genom utrikespolitiska kontakter och på andra sätt under tidigmodern tid. Från 1881 visades de äldre porträtten som en samling vid Uffizierna, vilket innebär att även om samlingens uppkomst var äldre så var det som en del av ett samtida europeiskt museiväsende som porträttgalleriet tog form vid 1800-talets slut.¹⁵⁵ År 1898 beskrev Gustaf Upmark Uffiziernas porträttgalleri i en artikel i *Ord och bild*:

Väggarna äro täckta med konterfej af mer eller mindre värderik art, porträtt af påfvar och kejsare, af konungar och furstar, af krigare och statsmän, lärde och konstnärer. Det är en stor och brokig samling, täflande i omfång med vår egen Gripsholms-samling, om också ej överträffande densamma, och i det hela af ungefär samma karakter. Besökaren, som hastar från mästerverken i Uffiziernas Tribuna till Rafaelsbilderna på andra sidan floden, ägnar de gamla konterfejen i allmänhet endast några förströdda och likgiltiga ögonkast. Men den uppmärksamme iakttagaren finner äfven här åtskilligt att betrakta ur både konstnärlig och historisk synpunkt.¹⁵⁶

Artikeln, som bar rubriken ”Ett porträtt af Sigismund”, var inte främst ämnad som en reseskildring från ett av Europas mer kända museer, utan Upmark ville delge läsarna en för den dåtida konstforskningen viktig upptäckt: vid Uffizierna hade han funnit ett tidigare okänt porträtt av den svenske kungen Sigismund. Upmark argumenterade för att porträttet var utfört av konstnären Johan Baptista van Uther,

hovmålare i Sverige under 1500-talets senare hälft.¹⁵⁷ Upmarks attribution blev sedan vedertagen när Sveriges ”allmänna” konsthistoria författades i början av 1900-talet, i samband med att konsthistoria etablerades som akademiskt ämne.¹⁵⁸ Men resan och upptäckten var också en del i en vetenskapshistorisk utveckling som på grund av sin empiriska riktning utgjorde en förutsättning för konsthistorieämnets framväxt. Det behandlas därför närmare i nästa kapitel.

Konstforskning som empirisk vetenskap

I det följande kapitlet kommer jag behandla hur äldre porträtt som bildkategori började beforskas under sent 1800-tal, och därmed också etablerades som ett särskilt undersökningsområde. Min utgångspunkt är Gustaf Upmarks artikel om det Sigismundporträtt han upptäckte vid Uffizierna 1898, och som fick avsluta det tidigare kapitlet. Genom att följa de argument Upmark lägger fram för att porträttet som han funnit vid Uffizierna av Sigismund skulle vara målat av van Uther, kan man också säga något om de vetenskapliga praktikernas förhållande till äldre porträtt som empiri. Först och främst vill jag nämligen göra tydligt att Upmarks initiala intresse för porträttet ifråga *inte* utgick från att han skulle söka efter en svensk hovmålares verk i en utländsk konstsamling. Han var istället ute efter att i den stora porträttsamlingen även finna porträtt av svenska "landsmän", vilket gjorde att han upptäckte två porträtt som enligt latinska inskriptioner skulle föreställa Sigismund. Det ena avfärdade han direkt eftersom det enligt honom föreställde en äldre man från den tid då Sigismund inte längre befann sig i Sverige utan i Polen. Det andra porträttet fäste sig Upmark däremot vid. Enligt en inskription var det målat under Sigismunds nittonde levnadsår, vilket skulle innebära att det föreställde en ung prins som aldrig lämnat Sverige. För Upmark blev det ett skäl till att porträttet borde skrivas in i svensk konsthistoria. Porträttet var inte signerat, men Upmark antog att det bör vara målat av hovmålaren van Uther, som visserligen var utländsk men verksam i Sverige under den tid på 1500-talet då Sigismund var prins.¹⁵⁹

Sin bedömning att porträttet var målat direkt efter levande modell, prins Sigismund *ad vivum* i original av van Uther, motiverade Upmark med att porträttet gav intryck av liv: bilden var enligt honom en "karakteristisk och liffull tidsbild" och gjorde "intryck af att vara ett original, måladt efter lefvande lifvet".¹⁶⁰ (se bild s. 80). Det visar på

en bärande idé om äkthet som inte i första hand pekar mot konstnären utan mot realism och betraktarens upplevelse av den avporträtterades vitalitet i bilden, vilken användes som belägg för att försäkra sig om att porträttet borde vara likt Sigismund.

De frågor som Upmark formulerar rörande Sigismunds porträtt skulle kunna sammanfattas som ”Vem är konstnären?” och ”Är porträttet ett original?” Sådana frågor hörde till vad som kallades den historie-kritiska metoden vid denna tid. ”Vetenskap” (*Wissenschaft*) och att ägna sig åt ”forskningar” – vilket Upmark visade prov på i sin artikel – innebär under det sena 1800-talet en positivistisk och empiriskt inriktad vetenskapssyn. Istället för att okritiskt tradera tidigare uppgifter och uppfattningar skulle forskaren gå till primärkällorna för att ta reda på, som von Rankes välkända formulering lyder, *wie es eigentlich gewesen ist*, hur det egentligen låg till. Forskarsubjektets auktoritet låg i självständigt formulerad säker kunskap, vunnin genom att noggrant studera äldre dokument för att vinna säker information om det förflutna. Här ingick historieforskning och så kallad konstforskning inom samma vetenskapliga paradig. Likt naturvetenskapen var empirisk kunskap baserad på egna observationer, upptäckter och erfarenheter, till skillnad från den metafysiskt betingade idealistiska filosofi som hade dominerat den humanistiska vetenskapen under 1800-talets början.¹⁶¹

Om den dåtida vetenskapssynens metod i allmänhet var empiriska studier så var konstforskningens grundläggande syfte såsom det kom att institutionaliseras vid konstmuseer mer specifikt attribution, att fastställa äkthet, att skilja original från kopior och kvalitet från det mindre intressanta. Det kännarskap som odlades vid museer skulle således kunna delas upp i två delar som förutsätter varandra. Å ena sidan fanns den uppgift som ligger närmare konstkritik och ett humanistiskt lärt ideal och som krävde bildning: att värdera, fälla omdömen och i såväl text som museipraktik syntetisera vetenskapens framsteg. Å andra sidan fanns också en epistemologisk praktik inriktad mot att ackumulera ny kunskap, vilket vetenskapshistoriskt ligger nära positivism och empirism. Den krävde upptäcktsresor för att med egna ögon undersöka avlägsna samlingar, besök vid arkiv för att undersöka nya fynd och närgångna studier för att upptäcka detaljer och se sammanhang. Dessa objektsnära praktiker kan även kallas inventering, katalogisering och klassifikation.

Empiri och objektsnära konstforskning hör samman med kännarskapets praktiker. En välkänd gestalt i det sena 1800-talets konstforskning var Giovanni Morelli, som varit först med att i skrift formulera kännar-

skapets metodlära. ”Alla vetenskaper [...] är grundade på observationer och erfarenhet”, skrev Morelli i en fiktiv dialog mellan ryssen Lermolieff och en konstälskande italienare i *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei* 1874.¹⁶² Konstkännarens uppgift var enligt Morelli till syvende och sist att inte som tidigare tyska konsthistoriker enbart sätta sin tilltro till böcker och arkivens historiska textkällor, utan också att källkritiskt skapa sig en egen uppfattning där verken aktiverades som dokument:

Som botanikern lever och verkar med sina färska och torkade växter, mineralogen och geologen med sina stenar och fossiler, så bör även konstkännaren leva tillsammans med sina fotografier, och om densamme är välbärgad, så om möjligt också med målningar och skulpturer. Det är hans värld, där han varje dag övar och förfinar sitt öga. [...] Det enda verkliga dokumentet [...] är för konstkännaren slutligen endast konstverket själv.¹⁶³

För det kännarskap som Morelli utövade var den empiriska praktiken av grundläggande betydelse. Idealet var att själv resa till Italien och undersöka olika samlingars verk för att kunna kritiskt ifrågasätta och ompröva tidigare traderade attributioner.

I 1800-talets spridda och väl lästa konsthistoriska handböcker använde författare som Franz Kugler och Carl Schnaase gärna kartan som metafor för översiktsverkets syfte.¹⁶⁴ Men kartan var mer än bara metafor; kartläggningen var nödvändig på grund av de stora kunskapsluckor som fanns. Det speglade en uppfattning om forskningens progression från okänd mark till tilltagande mängder av empiri, som krävde kritiska undersökningar för att kunna leda till ökad kunskap.

I Sverige hörde utvecklingen i riktning mot empirisk konstforskning samman med att Nationalmuseums verksamhet fick ett tydligt uppdrag från riksdagen. I samband med de reformer som drevs igenom för Nationalmuseum 1880 skrevs det in i museets stadgar att tjänstemännen hade som uppgift att ”uppmärksamt följa den konsthistoriska vetenskapens utveckling”.¹⁶⁵ I Nationalmuseums årsberättelse för år 1908 beskrev den dåvarande intendenten (det vill säga föreståndaren) Ludvig Loostrom vad det konkret innebar: En vardag på arbetsplatsen bestående av praktiskt arbete med att hänga och ordna samlingarna, inventera, upprätta kataloger samt ha kontakt med allmänheten, samlare och svenska såväl som utländska konstforskare. Det krävdes långa kvällar och annan ledig tid i hemmet med att läsa och författa

vetenskapliga arbeten, samt närmast obligatoriska och oftast egenfinansierade studieresor under semestern till inhemska samlingar (särskilt de kungliga slotten) och utländska samlingar och museer (särskilt de tyska i Dresden och Berlin).¹⁶⁶

Looströms beskrivning visar konstmuseets betydelse för framväxten av konsthistoriker som profession under 1800-talet, även innan konsthistoria etablerats som eget universitetsämne. Empiriskt inriktad konstforskning innebar att det inte räckte med att läsa sig till det som man behövde se med egna ögon, det krävdes även objektsnära erfarenhet. Upmarks upptäckt av Sigismund på Uffizierna är ett exempel – det är inte konsthistorieskrivning så mycket som en rapport med syftet att bidra till kunskapsläget för senare konsthistorieskrivning. Mycket av kunskapsproduktionen från konstforskningens tid består av samma anledning av kataloger och inventarieförteckningar. Sådana texter utgjorde en egen genre av vetenskaplig textproduktion, långa listor med beskrivningar av föremål i olika samlingar.¹⁶⁷

I samband med att Nationalmuseum fick i uppdrag att representera den konsthistoriska vetenskapen i Sverige inleddes undersökningar av de delar av Statens konstsamlingar som befann sig utanför huvudstadens museibygnad. Detta arbete inleddes genom att Christoffer Eichhorn, Gustaf Upmark och Georg Nordensvan under 1880-talet utförde ”forskningar” på ett tidigare utforskat material, Gripsholms porträttsamling, för att med kännarskapets metoder komma fram till nya uppgifter rörande både konstnärsnamn och de avporträtterades identitet. Upmark skrev 1890 att de ägnat sig åt ”kritisk granskning af de gamla porträtten” och att det hade föranlett omhängningar och väckt ett behov av mer ändamålsenliga rum för porträttsamlingen.¹⁶⁸ På så sätt motiverades Upmarks initiativ till Gripsholms musealisering av upptäckten av och intresset för den stora mängd äldre porträtt som fanns där. Det visar i sin tur att det vetenskapshistoriskt är nödvändigt att ta i beaktande att det inte går att skilja konstvetenskapens historia från varken den museala praktiken eller de rum och objekt som betingat dess villkor.

Ad vivum och porträtt som kommer till liv

När kännarskap diskuteras har det framför allt varit som en metod för att kunna attribuera konst till konstnärer genom att ha kännedom om deras stil.¹⁶⁹ Men hur fungerade kännarskap när intresset gällde

den avporträtterades identitet snarare än konstnärens, som i fallet med Upmarks upptäckt av Sigismundporträttet? Identifierade Upmark verkligt den porträttet som Sigismund *ad vivum* genom att studera stil-typiska detaljer och tekniken i penseldragen? Argumentet som han förde fram i sin artikel handlade snarare om att han *upplevde* porträttet som livfullt och likt den unge 1500-talsprinsen. På denna punkt är kännarskapets professionella omdöme inte väsentligt annorlunda än människans fenomenologiskt betingade upplevelse av andra personer i sin omgivning. Däremot har konsthistoriker oftare än andra tenderat att skriva ned sina intryck av och uppfattningar om bilder. På så sätt är Upmarks sätt att skriva om porträtt långt ifrån unik, det är ett exempel på ett utbrett sätt att skriva och tänka kring porträtt som bildkategori.

Det finns många reseberättelser och andra former av texter där personer under 1800-talet och senare redogjort för sin starka upplevelse av att besöka porträttgallerier och stå öga mot öga med den historiska person som porträttet föreställer. Exemplet från National Portrait Gallery är kanske de mest väldokumenterade. Marcia Pointon har påpekat att porträttgalleriet i fråga initierades på grund av historikern Thomas Carlyles yttrande om att ett porträtt hade satt honom i kontakt med en person från det förflutna.¹⁷⁰ Liknande formuleringar återfinns hos de tidiga konstforskare i Sverige som var med om att återupptäcka och utforska Gripsholms porträttsamling. Så här skildrade Georg Nordensvan ett besök till slottet och dess porträttsamling i en artikel i *Ord och bild* 1902:

Från väggarna i det gamla Gripsholm blicka fyra århundraden ner på oss. Hvert man där än kommer i salar och smårum, i korrider och vindsgångar [...] öfver allt följes man af blickarna från de tusentals gestalter, som befolka hvarje vinkel och vrå af minnas slott. Allvarliga ansikten och leende, sträfvä och förbindliga, vördnadsbjudande och fadda, pratsamma och slutna. Där finnas narrar, där sitter den personifierade hederligheten ram vid ram med den förkroppsligade fåfängan, där gör man bekantskap med hjärtegodhet och själsfinhet, stram kärfhhet, bred skrytsamhet och okonstlad simpelhet. Det finns martyrer och det finns bödlar i samlingen, och aktörer finnas där, som äro inne i sin rol af den välvillige och välgörande, af statsmannen, härföraren och alla dygders tillbedjare.

Här skriver Nordensvan om de gestalter som med sina blickar följer honom i en vandring genom slottet. Tillsammans visade bilderna ett

brett spektrum av olika mänskliga identiteter, utseenden och egenskaper.¹⁷¹ Gripsholmsgalleriet erbjöd, sammanfattade Nordensvan, ”en historisk repetitionskurs i bild”.¹⁷² Det kan jämföras med von Mechels för sin tid radikala idé om att låta en hängning synliggöra konstens historia, med den skillnaden att effekten av en stor porträttsamling – i kraft av mängden verk och den kronologiska bredden – var ämnad att fungera som en översikt över representanter för en vid denna tid allmänt välkänd, personcentrerad historia.

1909 beskrev Ludvig Looström i en artikel i *Ord och bild* hur han hade gått tillväga för att identifiera den avporträtterade på ett porträtt på Gripsholm. Bevarade inventarielistor indikerade att ett oidentifierat och osignerat porträtt borde föreställa en hertiginna av Cleveland, känd som älskarinna till den engelske kungen Karl II, något Looström själv betvivlade. Med patos skildrar han hur han vid varje resa till slottet brukade besöka ”den blå damens” porträtt allra först, och att dessa besök kom att lägga grund för ett växande tvivel:



Så kom en ny vår, och åter stod jag inför den blå damen, jämförde hennes porträtt med några medtagna fotografier af hertiginnan och hoppades kunna bryta inseglet på hennes hemlighet. Men det var då märkvärdigt hvad hon föreföll ha förändrat utseende! Hon såg på mig förebrående med sina trofasta ögon och tyckte liksom säga: ”Jag är ingen sköka. Det borde ni se!” Det var första gången jag hörde henne tala. Hennes utseende talade till hennes försvar.¹⁷³

Därefter följer en skildring av hur Looström likt en detektiv reser till London och besöker National Portrait Gallery samt Londons andra porträttsamlingar för att undersöka om detta porträtt verkligen kunde föreställa hertiginnan i fråga. På plats, efter många jämförelser mellan medtagna fotografier samt en konsultation med National Portrait Gallerys föreståndare Lionel Cust, kom han fram till att det okända porträttet föreställde drottningen Katarina av Bragança, maka till

kungen och inte älskarinna.¹⁷⁴ En sådan slutsats menade sig Looström kunna dra av det direkta intrycket av personen i porträttet. Bilden ansågs bära på sin egen evidens och agens genom att den vittnade om dygd och majestätisk upphöjdhet, vilket motiverade Looström att omvärdera det man tidigare trott sig veta om den.

För en sentida läsare står det troligtvis klart att slutsatsen av Looströms undersökning ger uttryck för en nattstånden kvinnosyn som färgar hans omdöme. Men texten innehåller även en av många beskrivningar av hur porträtt kommer till liv inför och talar till sina betraktare.

Ad vivum är ett starkt begrepp på så sätt att det liksom en konstnärs signatur eller monogram används för att bekräfta ett verks trovärdighet och äkthet. Det vinner, likt begreppet ”likhet”, styrka i sammanhang där bildens mimetiska funktion är ett viktigt kriterium, eftersom det betyder att konstnären har avbildat något direkt och i närvaro av motivet. Det indikerar att bilden vittnar om det som är avbildat. Under tidigmodern tid och i en nordeuropeisk kontext kunde det användas om vetenskapliga bilder där realistisk, naturtrogen avbildning var avgörande för bildens epistemologiska evidens. Det användes också ofta om porträtt, som i den nederländska Karel van Manders konsthistorieskrivning *Het Schilder-Boeck* från 1604. Där förekommer fraser om att någon är ”avkonterfejad efter livet” frekvent.¹⁷⁵ Men *ad vivum* kan läsas som både ”efter livet” och ”till livet”, och begreppet blir därmed även intressant i förhållande till den generella tendens som finns att tala om och till porträtt som om de vore historiens levande aktörer.

Det är också en väletablerad trop att beskriva målade porträtt som minnen av och över döda eller andra frånvarande personer. Det är en bildkategori som i sin effekt ligger nära porträttbyster, gravmonument, dödsmasker, vaxskulpturer och porträttminiatyrer.¹⁷⁶ Flera av de porträttgallerier jag har behandlat beskrevs vid deras uppkomst som panteon, som minnestempel över berömda män. Genom att dra en sådan parallell till den klassiska förlagan som begravningsplats och hedrande monument blir kopplingen mellan förevigade och döda kroppar högst konkret. Stilhistoriska bostadsinteriorer blev en lämplig miljö för porträtten att, likt historiska aktörer, leva vidare i. Det är också svårt att tänka sig en mer tydlig symbios än när de avporträtterades politiska makt och sociala ställning bekräftas av passande miljöer och materiell kultur, som på Gripsholm, Frederiksborg och Rosenborg. Interiör och plats bidrog till att förstärka porträttets effekter. Lorraine

Daston skriver: ”Things communicate by what they are as well as how they mean. A particular setting may accentuate this or that property, but a thing without properties is silent.”¹⁷⁷

Äldre porträtt är ofta gestaltade som bostadsmiljöer, med draperier, tygbeklädda bord, dyrbara mattor och mönstrade golv. Det medverkar till att porträttens bildrum och slottets miljöer flyter över i varandra, och bidrog säkerligen till att förstärka att personerna i porträtten erfors som rumsligt placerade subjekt från det förflutna. Porträtt av en gång i tiden politiskt mäktiga kungligheter, adeln, erkända och berömda författare, ingenjörer och lärda syftar till att verka som starka ikoniska bilder eftersom det är så de kan fungera som minnen över döda personer.

Ett tema hittills, från von Mechels omgestaltning av Belvedere till Justis plädering för att samlingen bör arrangeras med rätt perspektiv (”som porträtt och inte konstverk”), har varit konstkännarens och konsthistorikers ofta avoga inställning till porträttsamlingar. I vissa fall, som när Upmark påpekade att besökarna på Uffizierna hastade förbi porträttsamlingen eller Göthe beskrev hur verk från vitt skilda sammanhang trängdes ihop på samma museivägg, gav de även uttryck för en institutionaliserad museikritik. I fel kontext skulle porträtten riskera att blekna i jämförelse med museets övriga verk, förlora kraft och bli till svaga bilder.

Porträtt är objekt som i ord och tanke gärna tillskrivs mänskliga egenskaper. De förmänskligas genom att om- och tilltalas som mänskliga subjekt. Fenomenet har behandlats som ett uttryck för bilders agens av bland andra W.J.T. Mitchell, Horst Bredekamp och Caroline van Eck. Bredekamp har velat hävda att *imagines agentes*, av människohandskapade objekt som tilltalas som levande subjekt, finns i alla mänskliga kulturer. Det bildvetenskapliga argumentet är att de som aktiva agenter påverkar människors medvetande och strukturerar deras tänkande på grund av de reaktioner bilder kan ge upphov till hos betraktaren. Denna subjekt–objekt-omkastning där bilder agerar på betraktaren kallar Bredekamp *Bildakt*.¹⁷⁸ En av bildaktens tre grundformer är *substitutive Bildakt*: det fenomen där kropp och bild upplevs som utbytbara och människors reaktioner och handlingar riktas mot en bild som ersättning för en person inom områden som religion, naturvetenskap och politik.¹⁷⁹ Alla former av porträtt kan enligt Bredekamps teori om *Bildakt* därmed potentiellt ge upphov till en sådan intuitiv förväxling mellan biologisk kropp och bild. För Mitchell kan ”levande bilder”

förklaras som symptom på det ”dubbla medvetande” som omgärdar bilder och människors relationer till dem. Trots att motivet, som ju även representerar eller refererar till något eller någon från en annan tid och plats kan människors respons ändå tyda på att bilden upplevs och tilltalas som en aktör i sig.¹⁸⁰ När porträtt sägs ”komma till liv” eller – som i fallet när Upmark identifierade Sigismunds porträtt – upplevs som livfulla och därmed antas vara utförda *ad vivum*, tyder det på bildens effekter. Det Mitchell kallar uttolkarens dubbla medvetande framträder i språkbruket och i metaforiska motsatspar som talar om närvaro och frånvaro, liv och död.¹⁸¹ Oavsett om fenomenet förklaras i termer av substitution, dubbelt medvetande eller förväxling så känns det enligt van Eck igen på att det tar sig uttryck i olika känslor hos betraktaren. I Looströms fall visade det sig i en attraktion i kombination med en gentlemannareflex att skydda en utsatt kvinnas heder. Det blir typiskt som exempel på *Bildakt* eller dubbelt medvetande hos betraktaren. Känslomässiga reaktioner inför bilder som om de vore levande blir enligt van Eck som mest förstaeliga om man betänker att de uppkommer trots att betraktaren naturligt inser att verket är död materia.¹⁸² Denna dubbelhet är särskilt vetenskapshistoriskt intressant när den tar sig uttryck i sammanhang där någon gör anspråk på kännarskapets källkritiska vetenskaplighet.

I förhållande till den längre traditionen att tala om porträtt *ad vivum*, så är det också fruktbart att tala om ”aura”. Den mest välkända analysen av bilders aura är Walter Benjamins, särskilt formuleringen ”Vad som blir lidande i den tekniska reproducerbarhetens era, det är konstverkets aura.”¹⁸³ Men vad menas egentligen med aura, och kan en närmare förståelse av Benjamins användning av begreppet säga något om aura som är relevant för äldre porträtt? Diarmuid Costello har övertygande argumenterat för att Walter Benjamins aurabegrepp särskilt syftar på bilden av ett ansikte. Den tidiga fotografin imiterade porträttmåleriets konventioner (i poserna men också i att båda krävde långa, stilla sittningar) och fotografiet kom därför att uppfattas på ett sätt som tidigare varit förbehållet det målade porträttet, nämligen att ansiktets aura gjorde bilden besjälad. En sådan tolkning skiljer sig från tidigare tolkningar av Benjamins aurabegrepp som gjort gällande att aurans upplösning skulle syfta på att fotografiet, på grund av dess medie-specifika egenskaper, dekonstruerar tron på konstnärens individuella upphovsmannaskap och det unika konstverkets aura. Costello menar att upplevelsen av aura enligt Benjamin snarare upplöstes när fotografer

som Eugène Atget eller August Sander bröt med porträttfotografins initiala fixering vid det unika anletets aura. En sådan förändring i hur fotografiet användes gör att det kan nå politisk verkan – när det inte längre försöker förmedla det borgerliga subjektets, det vill säga den avporträtterades individuella personlighet utan istället avbildar folk-tomma städer eller typer som representanter för olika grupper inom det moderna klassamhället.¹⁸⁴ Objektets aura, det Benjamin beskrev som en ”sällsam väv av rum och tid”, upplevdes enligt Costellos läsning av Benjamin som starkast genom porträttets ansikte, och när det tilläts bli till som subjekt.¹⁸⁵ Därför får bilden kultvärde genom att betraktaren upplever bilden inlevelsefullt och kontemplativt, som ett minne över den avporträtterade. Bildens aura verkar som starkast när porträttet tilläts fånga sin betraktares blick och det uppstår ett möte mellan två personer.

Stora volymer som resurs och problem

I undersökningen har jag hittills pekat på de nationella porträttsamlingarnas storlek, och menat att den visar att en förhållandevis stor del av konstproduktionen totalt under tidigmodern tid bestod av just porträtt. En möjlig orsak är att porträtt användes för att överbrygga avstånd. Motiven kopierades, spreds, upprepades och reproducerades. Porträtt var en bildkategori där originalets suveränitet under lång tid inte begreppsliggjordes eller ens existerade som idé, och texter och inskriptioner som angav den avporträtterades identitet och biografi var långt mycket vanligare än konstnärssignaturer och monogram.

Målade porträtt har historiskt sett kunnat ersättas av nya målningar som framställts som kopior av tidigare motiv, men också reproducerats inom olika medier och tekniker. Konstnärlig, det vill säga manuellt utförd, kopiering var innan industrialiseringen det normala tillvägagångssättet för att tillverka en ny bild som kunde ersätta eller komplettera en tidigare förlaga, då en mer modern uppfattning om ett originals auktoritet ännu inte hade slagit igenom.¹⁸⁶ Det blir särskilt tydligt i de fall då nationella porträttsamlingar under 1800-talet enligt kataloger och inventarier ska ha innehållit porträtt av personer som med tanke på vad man numera vet om oljemåleriets historia rimligen inte kan ha tillkommit vid den tid då personen levde. I porträttgalleriet på Gripsholm under 1820-talet fanns det exempelvis målningar som upp-gavs föreställa Totila (ostrogotisk kung, död



Målning som uppges föreställa Totila. Konstnär och årtal okänt. Målningen tillhör Statens porträttsamling.



Målning som uppges föreställa Totila, målad av Francesco Salviati ca 1549. Målningen finns i Musei Civici di Comos samlingar i Rom och kan ha varit förlaga för Totila till vänster.



Målning som 1825 uppgavs föreställa Richissa som levde under början av 1300-talet. Konstnär och årtal okänt.

552) och Richissa (abbadissa och dotter till Birger jarl, död 1339).¹⁸⁷ En del av de bilder som av tradition har betecknats som porträtt av personer som levte under medeltiden och tidigare bör istället förstås som tidigmoderna kopieringar av till exempel äldre gravmonument, mynt, väggmålningar i kyrkor eller tidigare historiemåleri. Sådana porträtt finns det många av i de porträttsamlingar som jag har diskuterat, och de har i efterhand kommit att kallas fantasiporträtt. Det

var ett begrepp med negativa konnotationer, motsatsen till porträtt tillkomna *ad vivum*.

Ännu under 1800-talet var kopiering ett praktiskt sätt att reproducera en bild. Den samlings- och utställningskontext som nationella porträttsamlingar och porträttgallerier erbjöd speglar inställningen till porträttets äkthet och synen på förhållandet mellan original och kopia. Utom på National Portrait Gallery och Berlins Nationalgalerie (vilket innan det nationella porträttgalleriet öppnade 1913 enbart innehöll nybeställningar) var kopior av äldre porträtt accepterade 1800-talet igenom. Nybeställningar av målade kopior tillverkades för Frederiksborgs porträttsamling på 1830-talet, och igen under sent 1800-tal med en mängd nykopieringar av äldre porträtt från bland annat Gripsholms samling.¹⁸⁸ Vid det nationella porträttgalleri som Justi initierade i Berlin 1913 visades bland annat en äldre kopia av den tyske konstnären Albrecht Dürers självporträtt som en del av den historiska porträttsamlingen.¹⁸⁹ I Sverige ledde Upmarks upptäckt av Sigismundporträttet på Uffizierna till att Nationalmuseum anlätade konstnären Olle Hjortzberg för att måla av porträttet på plats. Några år senare beställde museet ytterligare ett porträtt från samma konstnär: en kopia av Johan III:s porträtt från en samling i Siena. Båda dessa hängdes vid 1900-talets början på Gripsholm.¹⁹⁰ Beställningen av kopior till porträttsamlingen på Gripsholm visar att det sågs som viktigt att förlagorna faktiskt föreställde Sigismund och



Porträttet är en kopia av det Sigismundporträtt som Upmark menade sig ha känt starkt inför när han besökte Uffizierna 1898, utfört 1900 av Olle Hjortzberg för att visas tillsammans med andra Vasaporträtt vid Gripsholms slott.

Johan III målade *ad vivum* av Baptista van Uther, men att det inte var lika nödvändigt att ha ett unikt, bevarat verk – ett original – målat av konstnärens hand. Det kan från ett nutida perspektiv (då marknadslogik skapat ett starkt behov av att ”original” och ”äkthet” upprätthålls som ideologi inom konstvärldens olika instanser) framstå som märkligt. Under 1800-talet var – i de sammanhang som jag behandlar – konstnärskult däremot inte lika framträdande som annan personkult.



Det så kallade Chandosporträttet som anses föreställa William Shakespeare.

Att det sågs som viktigt att belägga att porträttet var välliknande den avporträtterade kan kopplas till det centrala kriterium som formulerades i samband med att National Portrait Gallery grundlades i mitten av 1800-talet: "The authenticity of a portrait". Nya porträtt i samlingen skulle vara äkta. Skrivningen tillkom i samband med att det första porträttet skänktes till National Portrait Gallerys samling 1856, ett porträtt som ansågs föreställa William Shakespeare och som i efterhand kallats Chandosporträttet efter en hertig som ägt det. Det bedömdes vid denna tid inte vara särskilt väl utfört, men det vann uppskattning för det starka intryck det gjorde som en samtida avbildning av Shakespeares verkliga utseende.¹⁹¹

Flera forskare har antagit att National Portrait Gallerys krav på autenticitet eller äkthet innebar att porträtten i museets samlingar behövde vara konstnärliga "original" och att kopior av äldre porträtt liksom fantasiporträtt var uteslutna. Denna uppfattning har Lara Perry kritiserat, hon menar att det bygger på en missuppfattning om att äkthetsbegreppet i National Portrait Gallerys fall åsyftade konstnärlig äkthet. Perrys tolkning stärks av den tidigare nämnda, dåtida inställningen till att dokument och mästerverk borde betraktas som skilda värden som inte fick förväxlas. Snarare borde det enligt Perry betraktas som ett antikvariskt äkthetsbegrepp: enligt detta synsätt fick motivet inte vara postumt komponerat utan behövde vara från den tid då den avporträtterade levde, vilket alltså inte uteslöt porträtt som kopierats från andra porträtt så länge det utförts vid ungefär samma tid som förlagan tillkommit. Porträttet behövde inte heller ha utförts efter levande modell, *ad vivum*; om det hade tillkommit under personens levnad ansågs bildens trovärdighet som avbildning vara tillräckligt garanterad.¹⁹²

Det arv från tidigmodern tid som olika länders porträttsamlingar utgjorde bestod till stor del av porträtt som tillkommit i en historisk kontext där deras spridningseffekt och bildens funktion i en rumslig kontext ansetts viktigare än singularitet och ursprunglighet. Ännu på 1800-talet accepterade de porträttgallerier jag har behandlat både nybeställda kopior av äldre porträtt och kopior som tillkommit tidigare i historien, eftersom de ändå ansågs förmedla viss information om hur den avporträtterade sett ut.

Allt detta fick till följd att de samlingar jag har behandlat utmärkte sig genom sin omfattning. Med ökande volymer följde en förändring som blir tydlig i skillnaden mellan porträttens existens under tidigmodern tid och deras existens tillsammans med många andra porträtt i ett helt

lands samling. När starkt växande porträttsamlingar under 1800-talet inrymdes i mer eller mindre hela byggnader – Frederiksborg, Gripsholm, Versailles och National Portrait Gallery – vidgades betydelsen av vad ett porträttgalleri kan vara. Till skillnad från dynastiska eller aristokratiska porträttgallerier under tidigmodern tid behövde de inte få plats i ett enda rum. Jämfört med den inställning som växte fram under 1900-talet, att tillskott till ett museums samlingar gjordes medvetet, ideologiskt och möjligen restriktivt av ansvariga aktörer, styrdes museisamlingars tillväxt under 1800-talet till större del av slumpen, och devisen ”ju fler desto bättre”.¹⁹³ Mängden blev i sig viktig. Det framgår av Upmarks uppdelning 1880, som visade på ett behov av att skapa ordning genom att fördela Statens konstsamlingar på tre olika platser. Det framgår också av att kataloger över porträttsamlingarna på Gripsholm och Frederiksborg visar att privatpersoner var välkomna att skänka porträtt till dessa samlingar, som därigenom blev än mer heterogena.¹⁹⁴ Det utgjorde inte något hinder om ett snarlikt porträtt redan fanns i samlingen, eller om porträttet inte passade in i någon övergripande tematik. Ett porträttgalleri behövde inte längre vara ett tematiskt konsekvent eller begränsat urval porträtt. Stora porträttsamlingar utgjorde också centraliserade mängder med bilder.

Många porträtt som senare kommit att hamna i nationella porträttsamlingar hade från början tillkommit som kopior i syfte att spridas till många olika platser – ett porträtt av regenten till varje slott och herresäte, eller till släktingar och furstehus i när och fjärran. När dessa sedan koncentrerades från mindre, spridda samlingar till den egna nationens stora samling innebar det att personer kunde vara representerade på mångdubbla porträtt på samma plats. Den svenska porträttsamlingen växte till exempel med sjuttio procent bara under perioden mellan 1820-talet och 1880, och Gustaf Upmark tog upp det som ett problem i en artikel 1889 om arbetet med att ordna samlingen. Med ledning av de inventeringar som genomförts under ledning av Nationalmuseum under 1880-talet kunde Upmark konstatera att där bland annat fanns tolv porträtt av Gustav Vasa, tretton av Gustav II Adolf, femton av Gustav III, men också tre porträtt av Klas Kristersson Horn, tre av Axel von Fersen d.ä., sju av lantgreven Carl av Hessen med hans gemål Maria av Kurland, fyra av den polske kungen Stanisław I Leszczyński, och så vidare.¹⁹⁵ Med tolv Gustav Vasa som kunde se sinsemellan helt olika ut eller bara skilja sig åt i färgnyanser, detaljer eller kostymer, samtidigt som de lätt kunde förväxlas med en mängd

andra europeiska fursteporträtt från samma period, ligger det nära till hands att referera till Benjamins ofta upprepade hävdande att reproduktionen berövar verkets aura– det unika anletets – dess kultvärde. Det är nödvändigtvis inte så att upprepningen tömde varje bild på kraft, men de mycket likartade motiven bör i vilket fall som helst ha gjort de konventioner som styrde porträttmåleriet väl så tydliga.¹⁹⁶

Hur förhöll sig dessa porträtt till varandra? Vilka av porträtten var värda att lyfta fram som viktiga i en svensk konsthistoria, vilka var original och vilka var kopior? Det är här konsthistorikerns roll blir tydlig. Den troligtvis första gången som äldre porträtt nämndes som ett forskningsområde i Sverige var i en artikel av Christoffer Eichhorn 1867: "Porträttkritiken är inom vårt land något fullkomligt nytt" och "Det är först på allra sista tiden spår till en verklig kritisk undersökning af i synnerhet våra äldre porträtt visat sig."¹⁹⁷ I artikeln "Äkta och falska drottningporträtt från yngre Vasatid" sju decennier senare kritiserade August Hahr mängden av vad han ansåg sig kunna avfärda som falska porträtt: "när sådana fantasier fått innästla sig i våra porträttsamlingar [...] förstå vi den moderna porträttforskningens mödor att avslöja många fromma lögner och skilja agnarna från vetet."¹⁹⁸ För den profession av konsthistoriker som vid denna tid växte fram i Sverige kom äldre porträtt att bli ett eget forskningsområde, präglad av det källkritiska kännarskapets problemformuleringar inriktat på äkthet i förhållande till personen i bilden.

Svenska porträttarkivet och dess motsvarigheter i andra länder

Det skisserade företaget gällde en allmän inventarisering och fotografering af svenska porträtt, i afsikt att det en gång sammanbragta materialet skulle knytas till en central statsinstitution, föreslagsvis Nationalmuseum, Nordiska muséet eller Kgl. Biblioteket, och sålunda utgöra ett svenskt nationellt porträttgalleri, i smått visserligen, men mera representativt än något annat lands.¹⁹⁹

Sixten Strömboms förslag till ett svenskt porträttarkiv, 1915

Det har sagts om fotografiet att det utgjorde ett villkor för den konsthistoriska forskningens framväxt, eftersom fotografier gjorde bilderna mobila. På liknande sätt som koncentrationen av en mängd objekt till en och samma samling möjliggjorde också fotografier närstudier, komparationer och syntetiseringar av ett heterogent material. Fotografiska dokumentationer av spridda objekt innebar tillgänglighet, oberoende av ljusförhållanden, väder och vind och andra praktiska hinder. Steget innan dess bestod av inventeringar, katalogiseringar och arkivbildning.²⁰⁰ Från 1800-talets slut och vidare under 1900-talet fick det till följd att porträttinventeringar och porträttarkiv initierades på nationell nivå i flera länder. Det var omfattande projekt där konsthistoriker, studenter och andra medhjälpare reste land och rike runt för att upptäcka, katalogisera och fotografera de äldre porträtt som stod att finna i porträttsamlingar som tillhörde privatpersoner, staten, olika former av organisationer, kyrkan eller kungamakten.

Arkiv och samlingar var en materiell förutsättning för den konsthistoriska forskningens utveckling, av den enkla anledningen att det annars inte fanns något att beforska. På denna punkt går det att dra paralleller mellan porträtt samlade i en byggnad och porträtt samlade i ett arkiv. Båda är bildbanker som präglas av de möjligheter och begränsningar som kommer med att ha många objekt samlade på en

och samma plats. Jämförelsen mellan porträttgalleri och porträttarkiv anfördes också som ett argument för att skapa ett porträttarkiv i Sverige, som i citatet ovan. Porträttsamlingen på Gripsholm, som runt denna tid började kallas för Statens porträttsamling, och porträttgalleriet där angavs som föregångare till SPA. Nyckelordet var ”bestånd”, det är ett återkommande begrepp i texter från SPA om deras verksamhet och uppdrag. ”Redan för 100 år sedan ägde vårt folk ett nationellt porträttgalleri, Gripsholmssamlingen, som med sina över 2,000 bilder numera utgör ett av de största museer i sitt slag i världen”, skrev Sixten Strömbom om SPA 1935.²⁰¹ Det porträttbestånd som SPA lyckades föra samman omfattade, på grund av fotografien, runt tio gånger så många bilder samma år.

Det var inte bara i Sverige som det fanns ett intresse för att kartlägga landets äldre porträtt, liknande projekt genomfördes också i övriga nordiska länder. I Finland påbörjade Svenska Litteratursällskapet porträttinventeringar av landets äldre porträtt på 1870-talet, och inventeringarna fortsatte på 1890-talet i Finska fornminnesföreningens regi. Porträttinventeringarna var del av en våg av konsthistoriska kartläggningar på nationell nivå och resulterade i ett register över landets porträtt som upprättades vid Finlands nationalmuseum 1898. Denna katalog kompletterades från 1800-talets slut och fortsatt under 1900-talet med nya uppgifter om var olika porträtt fanns, samt ett bildarkiv med olika former av porträttgrafik, tecknade porträtt och fotografier av äldre porträtt. Tonvikten låg vid att det skulle föreställa personer från Finland, vilket i kombination med arkivets omfattning innebar att det också byggdes upp ett nationellt porträttarkiv i Finland vid denna tid.²⁰²

I Danmark utmynnade porträttinventeringar i uppslagsverket *Danske malede portræter* vars första upplaga kom 1895.²⁰³ Det danska projektet drevs av konsthistorikern Emil Ferdinand Svitzer Lund, som var föreståndare och ansvarig för den nationella porträttsamlingen vid Det nationalhistoriska museet på Frederiksborgs slott mellan 1897 och 1913. Han efterträddes av konsthistorikern och museimannen Otto Andrup (se kapitel 6 om den ikonografiska kommissionen), som i början av 1900-talet fortsatte att leda inventeringar av Danmarks äldre porträtt, forska om dem och bygga upp ett nationellt porträttarkiv vid museet.²⁰⁴

I Norge inleddes porträttinventeringar 1911 i samband med utställningen *Bergenske malte portrætter 1600–1850* på Bergens museum 1912. Utställningen åtföljdes av en konsthistorisk översikt över

landets porträtthistoria som författades Carl W. Schnitler, Norges enda innehavare av en konstvetenskaplig professur vid denna tid. Det insamlade materialet fördes samman och lade grund för ett norskt porträttarkiv 1935.²⁰⁵

Utanför Norden publicerades katalogen *Iconographia Batava* 1897–1905, med anspråket att presentera en samlad lista på alla bevarade porträtt (i måleri och skulptur) av personer från Noord-Holland från före sekelskiftet 1800. Initiativtagare var konsthistorikern Ernst Wilhelm Moes, verksam vid Amsterdams Rijksmuseum.²⁰⁶ Initiativet följdes sedan upp i samband med att världens idag största konsthistoriska arkiv, det nederländska Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie grundlades i Haag 1929, och då som ”Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie”, det vill säga en nationell byrå för både konsthistorisk och ikonografisk dokumentation. Vid deras bildarkiv sorterades dokumentation om äldre porträtt av landets invånare under en särskild avdelning, dess ikonografiska byrå, och i likhet med bildarkivets motsvarigheter i andra länder indexerades porträtten efter den avporträtterades namn.²⁰⁷ Denna ikonografiska byrå var därmed som ett nationellt porträttarkiv, motsvarande SPA.

Det tidigaste nationella porträttarkivet bör däremot ha varit en referens katalog vid National Portrait Gallery som påbörjades i samband med att museet inledde sin verksamhet vid 1800-talets mitt. Där indexerades och fotograferades inte bara museets samling, utan i likhet med SPA utvecklades det till ett fotografiskt arkiv med ambitionen att dokumentera alla brittiska porträtt. De avbildade prioriterades framför konstnärerna.²⁰⁸ Under 1930-talet var intresset för nationella och internationella inventeringsprojekt och arkivbyggande gällande äldre porträtt särskilt starkt. Det senaste nationella porträttinventeringsinitiativet initierades i samband med, och som en del av, att USA:s National Portrait Gallery inrättades vid Smithsonian Institution i Washington D.C. 1962.²⁰⁹ Min avsikt med att peka på utländska paralleller till SPA är inte att belysa några orsakssamband eller någon influenskedja – även om sådana definitivt fanns.²¹⁰ Snarare vill jag förtydliga att ett projekt som SPA – utöver att det har ett nationsstärkande syfte – bekräftar ett stort intresse för äldre porträtt inom konsthistorisk forskning i europeiska länder från 1800-talets slut till tiden för andra världskriget. Dessutom visar ansatsen – att inventera äldre porträtt – att det uppfattades som en något annorlunda uppgift än att enbart inventera all äldre konst i landet.

I Sverige inledde Eichhorns, Upmarks och Nordensvans beforsknings av Gripsholms porträttsamling under 1880-talet vad som skulle komma att utvecklas till en stark iver att inventera landets porträtt, samt i förlängningen alla ”svenska” porträtt, under ett halvt decennium framöver. Dessutom upprättade Upmark vid 1890-talets slut ett kompletterande porträttregister över Nationalmuseums andra samlingar, vilken listade avporträtterade svenskar.²¹¹ I början av 1900-talet genomfördes systematiska inventeringar av landets bevarade porträtt. Första steget var en enkät till Personhistoriska samfundets medlemmar 1905, där de uppmanades skicka in detaljerade förteckningar över sina egna porträttsamlingar.²¹² Utifrån dessa uppgifter inleddes inventeringar och katalogiseringar av landets olika offentliga och enskilda porträttsamlingar. För Nationalmuseum utfördes de av Nils Sjöberg från 1907 fram till hans död 1915.²¹³

Som en fortsättning på dessa inventeringar initierades SPA vid Personhistoriska samfundets årsmöte 1915.²¹⁴ Förslaget presenterades av den tjugosjuårige nydisputerade konsthistorikern Sixten Strömbom, som hade inlett sin karriär vid Nationalmuseum samma år. Några år senare, 1919, blev han utnämnd till föreståndare för Slottssamlingarna vid samma museum, vilket innebar att han fick ansvar för den nationella porträttsamlingen. Även om detta visar hur viktig den institutionella kontext som Nationalmuseum erbjöd var för att bygga upp ett porträttarkiv, så fanns det ett konstvetenskapligt intresse och engagemang för projektet även utanför huvudstadens gränser. Det framgår av att det även fanns planer på att undersökningen av Skånes porträtt skulle genomföras lokalt under ledning av Ewert Wrangel, professor i konsthistoria i Lund. Idén om ett skånskt porträttarkiv föll dock på bristen på finansiering.²¹⁵

Mellan 1915 och 1926 genomfördes landsomfattande porträttinventeringar i syfte att bygga upp det som skulle komma att bli SPA. Projektets medarbetare – nyexaminerade studenter från universitetet och ett par fotografer – sökte upp landets många porträttsamlingar för att förteckna och fotografera. Verksamheten inleddes i Södermanland för att därefter röra sig vidare mot Göteborg, Uppland och Västmanland och vidare ut från landets nav för slott och herresäten, mot de mer glest befolkade landsdelarna. I publikationer som *Tidskrift för konstvetenskap* och *Personhistorisk tidskrift* rapporterades kontinuerligt om fältarbetet och vilka landskap; härad; provinser; orter; statliga,

militära och akademiska institutioner; kyrkor; slott; herresäten och gårdar som projektet hade hunnit klara av.²¹⁶

Utöver tidigare porträttinventeringar fanns två stora nationella inventeringsprojekt som hade stor betydelse för SPA:s uppkomst och utformning: Svenska slott och herresäten samt Sveriges kyrkor. Flertalet av det tidiga 1900-talets konsthistoriker, däribland August Hahr, hade deltagit i inventeringen och skrivit artiklar om slott- och herrgårdsmiljöer för uppslagsverket *Svenska slott och herresäten*. Verkets band publicerades 1908–1915, och eftersom de var påkostade böcker med mycket bilder blev en del av byggnadernas interiörer och föremål fotografiskt dokumenterade och därmed för första gången möjliga att beskåda för en större allmänhet.²¹⁷ Det var en tidig sorts hemma-hos-reportage hos klassamhällets övre skikt, adeln, som legitimerades av att deras hem och ägodelar uppvärderades som ett kulturarv av nationell dignitet. Samtidigt som adelns historiskt starka politiska inflytande försvagades bidrog konsthistoriker till att adeln kunde få fortsatt makt och status som bevarare av hela landets kulturarv.

Genom att adelns ärvda släktsamlingar blev inventerade blev det tydligt att det landet runt fanns stora mängder porträtt, en dittills obeforskad empiri. På så sätt hade projektet betydelse för senare konsthistorisk forskning, även om det mer riktade sig mot en bred, vetgirig läsekrets än ett vetenskapligt sammanhang. De vetenskapliga ambitionerna var däremot mer uttalade för det konsthistoriska kartläggningsprojektet och bokverket *Sveriges kyrkor. Konsthistoriskt inventarium*. Det inleddes 1912 av bland andra konsthistorikern Johnny Roosval, bror till Albin Roosval som var redaktör för *Svenska slott och herresäten*. Projektet utmärktes av inventeringar, katalogiseringar och ambitiösa publikationsplaner på riksnivå i syfte att lämna bidrag till den konsthistoriska vetenskapen i Sverige. Redan i samband med att SPA initierades planerades för ett samarbete ”i möjligaste utsträckning” mellan projekten SPA och Sveriges kyrkor, vilket i praktiken kom att innebära att porträtt i kyrkor inventerades och registrerades för SPA av dem som deltog i att kartlägga Sveriges kyrkor.²¹⁸

En sak som skilde SPA:s porträttinventering från såväl Sveriges kyrkor som Svenska slott och herresäten var att den inte utgick från undersökningar av byggnader, och därför inte var begränsad till nationen som geografiskt område. Den styrande principen var att porträtten skulle ”föreställa svenskar” – däremot behövde porträtten inte nödvändigtvis finnas i Sverige. Det möjliggjorde i högre grad internationella



Det enda fotografi som arkiverades i Nationalmuseums arkiv över SPA:s verksamhet under 1900-talets första hälft. Årtal, fotograf och personen i bilden är okända. En man lyfter fram en fil i arkivet märkt "1919-165". Av vinkel, komposition och motivval att döma framstår fotografiet vara taget av en kunnig fotograf och väl regisserat. Bilden har antagligen använts i publikt syfte.



Siri Magnus-Lagercrantz, logotyp för SPA, okänt årtal. Trädet med dess tjocka stam och många grenar går att associera med både en enskild släkt – ett släktträd – och med föreställningen om en nationell folkstam. Valet av motiv visar på nationalism och värnandet av en föreställd svenskhet som en av orsakerna till varför ett arkiv över "svenska porträtt" ansågs behövas.

kontakter och nätverk, resor och kunskapsutbyte. Av särskilt intresse var, inte helt överraskande, porträtt av kungligheter. Under 1930-talet utvecklades ett aktivt kunskapsutbyte med bland annat Danmarks porträttsamlingar och porträttarkiv vid Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborg, den nationella porträttsamlingen vid Versailles, National Portrait Gallery i London, Uffizierna i Florens och Kunsthistorisches Museum i Wien (vars samlingar bland annat utgick från de tidigare på Belvedere).²¹⁹ Principen utgjorde dock ett bekymmer när inventeringarna landskap för landskap inleddes 1916: det visade sig nämligen vara svårt att vid en första anblick avgöra vilka porträtt som verkade föreställa svenskar och inte bland mängden av i många fall anonyma porträtt i de olika samlingarna. Denna omständighet diskuteras i en första årsrapport för SPA:s arbete, vilket indikerar att det intressant nog inte verkar ha föresvävat någon innan projektet drog igång att det skulle kunna bli ett problem. Problemet löstes genom att man i osäkra fall registerade och fotograferade så många porträtt som möjligt.²²⁰

Alla inventeringarna utgick från en tidsgräns framåt som på skilda grunder markerade en gräns mot vad som betraktades som övergången till modern tid. I SPA:s fall sattes perioden till 1500–1850: från vad som ansågs vara det individuella porträttets uppkomst till porträttfotografins genomslag. Alla former av konstnärligt framställda porträtt skulle fotograferas och registreras för arkivets räkning, som oljemåleri, byster, teckningar och silhuetter. Däremot uteslöts alla former av vad som sågs som mekaniskt framställda porträtt, med vilket menades fotografi och grafik.²²¹

Jag menar att gränsdragningen gentemot fotografi och grafik inte främst bör tolkas som ett utfall av estetisk värdering (även om det nog också i viss mån stämmer), utan som en konsekvens av arkivets tänk-

ta funktion. Porträttarkivet tog över det nationella porträttgalleriets syfte att likt ett panteon först och främst omfatta äldre porträtt, som minnen av personer från förfluten tid. Vid denna tid hade dessutom redan en stor mängd porträtt vid Kungliga bibliotekets och Nationalmuseums grafiksamlingar katalogiserats och undersökts av Eichhorn och Upmark.²²² Resultaten av deras undersökningar med tillhörande reproducerade porträtt fanns tillgängliga i några av den tidens mest kända tryckta porträttgallerier, däribland Eichhorns *Svenska konungar och deras tidehvarf* och Upmarks *Svenska porträtt*.²²³ Det fanns en tradition från 1800-talet att grafiksamlingar vid konstmuseer fungerade som bilddatabanker, dit det var populärt för allmänheten att vända sig med porträttförfrågningar. Denna europeiska tradition har beskrivits av konsthistorikern Hans Singer. Han var verksam vid Kupferstichkabinett i Dresden och uppskattade 1929 att sextio procent av alla förfrågningar om museets samling med grafik rörde just porträtt. Amatörläktaforskare, förläggare och allmänt historieintresserade – alla var de starkt intresserade av att söka efter äldre porträtt för att nå viss-het om hur någon från det förgångna sett ut.²²⁴ SPA tjänade samma publika behov, och 1800-talets porträttgravyrer ersattes av fotografiska reproduktioner av äldre porträtt. Liksom 1800-talets nationella porträttsamlingar uppfattades äldre porträtt som en viktig resurs för den allmänt historieintresserade.

År 1932 skänktes SPA till Nationalmuseum. Arkivet, som då betraktades som långt ifrån färdigställt, bestod av cirka 20 000 fotografier och en kortkatalog över mer än dubbelt så många katalogiserade porträtt. Som ett villkor för att SPA skulle förläggas till just Nationalmuseum (och inte Nordiska museet eller Kungliga biblioteket, vilket också hade betraktats som möjligt i samband med att arkivet initierades 1916) var att porträttarkivet skulle vårdas som en enhet under en tidsrymd av minst trettio år. Så kom det också att fortsätta fram till dess att arkivets verksamhet avslutades och arkivet i sin tur arkiverades i samband med Nationalmuseums ombyggnation 2012.²²⁵

Mellan 1932 och 1950 publicerades en rad skrifter genom SPA, man ville att det skulle fungera som en egen forskningsinstitution. SPA:s verksamhet gick med andra ord utöver att förteckna, fotografera och arkivera – där fanns också en samlad historisk kunskap som skulle bearbetas vetenskapligt och förmedlas av verksamhetens konsthistoriker.²²⁶ Verksamhetens *magnum opus* var uppslagsverket *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* i tre

band.²²⁷ De två första banden av *Index* publicerades 1935 och 1939 och var kataloger över alla förtecknade porträtt av icke-kungliga svenskar i porträttarkivet tillsammans med fotografier i svartvitt av ett urval äldre porträtt. Porträtten listades efter den avporträtterades namn, och presenterades tillsammans med levnadsdatum och annan kortfattad biografisk information. Det tredje bandet däremot, *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar*, var inte bara en förteckning utan innehöll också långa artiklar skrivna av Strömbom om varje svensk kunglighets samlade porträtt från Gustav Vasa till Karl XII. Den blev en av SPA:s sista publikationer, och den viktigaste. Där syntetiserades nämligen tidigare forskningsresultat, från Eichhorns initiala ”kritiska forskningar” fram till alla de samlade resultat som SPA:s inventeringar och katalogiseringar lett fram till. Strömbom lämnade SPA 1948, och i och med det upphörde i princip det som jag hädanefter refererar till som svensk porträttforskning. Om hur denna forskning fram till dess tog sig uttryck handlar avhandlingens nästa del.

II
BILDEN SOM DOKUMENT

PORTRÄTTETS RECEPTIONSHISTORIA
OCH TOLKNINGSTRADITIONER 1880–1945

Ett personhistoriskt värde

Så måste också regentporträtten bli en viktig och innehållsdjup källa till vår historia, en källa som kanske mer än hvad fallet är borde anlitas, ej minst då det gäller att gifva ungdomen konkreta och liffulla bilder ur det förgångna. Men denna källa liksom andra måste rensas och pröfvas till sin halt. De gamla porträtten måste ej blott ordnas efter konstnärlig och teknisk godhet utan äfven och framförallt ställas på prof till sitt sanningsvärde genom konfrontation sinsemellan och med de bilder af människorna, som framgå ur en oväldig häfdaforskning. En sådan analys är en fordrande och lockande uppgift; måhända skulle därur kunna uppstå ett motstycke i sin art till ”Romerska kejsare i marmor”.²²⁸

Axel Romdahl, ur ”Drottning Kristina-porträtt” i *Ord och bild*, 1904

Citatet ovan skrevs innan ett mer systematiskt inventerings- och dokumentationsarbete för att kartlägga landets så kallade porträttbestånd påbörjats. I sin artikel om porträtt av drottning Kristina uppmanade Axel Romdahl forskarna att ägna sig åt den stora mängd regentporträtt som fanns i landet, och han hoppades på en fortsättning på den form av analys som författaren och tillika Sveriges förste professor i konsthistoria Viktor Rydberg hade genomfört i sin *Romerska kejsare i marmor*.²²⁹ Boken hade först publicerats under 1875–1876 som en reseskildring från Rom, och kan antas ha varit välkänd för en bildad läsekrets vid sekelskiftet. Däri beskrev Rydberg sina tankar och intryck av olika romerska kejsare, deras liv, personligheter och öden, med utgångspunkt i deras porträttbyster. När Romdahl formulerade en uppgift i Rydbergs efterföljd skilde han mellan två olika analysvägar. Den ena innebar att kategorisera och klassificera (”ordna”) efter konstnärlig kvalitet, den andra att analysera porträttets äkthet och ”sanningsvärde” som historisk källa. Med en sådan analys skulle porträtten enligt Romdahl kunna erbjuda konkreta, levande bilder från ett historiskt förflutet.

Jag har tidigare tagit upp de kategorier och kriterier som Gustaf Upmark satte upp för de föremål som skulle bevaras i Statens konstsamlingar. Upmark ansåg att de behövde vara intressanta ur ”konstnärlig”, ”dekorativ” eller ur ”historisk synpunkt” för att undkomma gallring. De målningar som var av ”konsthistoriskt eller dekorativt intresse” fann sin självklara plats på Nationalmuseum, medan porträtt hörde hemma på Gripsholm. Dessa kriterier repeterades därefter av Upmark, när han skrev att ”[e]tt antal porträtt, som hvarken ur konstnärlig eller personalhistorisk synpunkt ega något värde” gallrades från Gripsholm 1887.²³⁰ Likaså skrev Nordensvan om porträttsamlingen 1903: ”Somt är värdelöst, rätt mycket har mer historiskt än konstnärligt intresse”, men även för den besökare som ”tänker mindre på hvilka människor han där gör sig bekantskap med” fanns det enligt Nordensvan även goda konstverk att ta del av.²³¹ I en vägledning för Gripsholms slott 1925 finns ett liknande omdöme av Göthe. Där förklarade han att det visserligen fanns enstaka verk ”av konstnärligt värde”, men till övervägande del ”personhistoriskt” intressanta porträtt eftersom ”det är mindre en *konstsamling* än ett *porträttgalleri*”.²³² Inte minst visar sig denna uppdelning av äldre porträtt på SPA. Det var katalogiserat efter så kallad personhistorisk ordning på den avbildades efternamn, som ett närmast antropologiskt arkiv över porträtt av människor från förgångna tider, men med ett kompletterande konstnårsregister som en alternativ sökväg.²³³

Jag har tidigare pekat på att det går att se ett mönster i att nationella porträttsamlingar växte fram parallellt med det offentliga konstmuseet, genom att stora volymer porträtt skildes från konstmuseets övriga samlingar av måleri. Vid nationella porträttsamlingar kom porträtten istället till att värderas som än mer historiska. Danmarks porträttsamling nämndes redan 1812 som ”den historiske Portraitsamling” för att sedan bli del av Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott. Frankrikes porträttsamling visades på det historiska museet vid Versailles och det brittiska National Portrait Gallery grundlades enligt principen att det var porträttets uttryckligen historiska betydelse som skulle styra urvalet, och inte det konstnärliga utförandet.

Den språkliga associationen mellan ”historiskt” och äldre porträtt som något skilt från (men inte nödvändigtvis motsatt) konstens område återfinns i det svenskspråkiga källmaterialet från slutet av 1890-talet och framåt. I Upmarks tidigare nämnda artikel ”Ett porträtt af Sigismund” från 1898 menade han att det vid Uffizierna fanns ”åtskilligt

att beakta ur både konstnärlig och historisk synpunkt” för den besökare som förmådde slita sig från de givna publikdragarna vid museet.²³⁴ Som redaktör för *Svenska porträtt* 1886–1890, ett av många tryckta porträttgallerier i albumform vid denna tid, motiverades däremot urvalet i första hand utifrån ”ett allmänt historiskt intresse”, vilket helt i linje med dåtida historiesyn syftade på kungligheter, statsmän, militärer, präster och bildade. I andra hand nämndes ett ”kulturhistoriskt intresse”, vilket Upmark förtydligade som att olika tiders ”lynne och karakter” avspeglades ”ej blott i drägten och prydnaderna, i anordning af hår och skägg, utan jemväl i hållning, minspel och ansigtsuttryck”. Först i tredje hand prioriterade Upmark ett ”konsthistoriskt intresse”, som betingades av konstnärens namn.²³⁵

I det svenskspråkiga källmaterialet går det att urskilja en begreppshistorisk förändring vid sekelskiftet 1900 i det att ”personhistorisk” började förekomma som begrepp. Det hängde samman med att *Personhistorisk tidskrift* började publiceras 1898, men naturligtvis också med den här tidens stora biografiska intresse för så kallade personligheter.²³⁶ Tidskriften gavs ut av Personhistoriska samfundet, som hade instiftats av bland andra Eichhorn som Svenska Autografsällskapet 1876 innan det bytte namn 1905. Personhistoriska samfundet kan beskrivas som något av en organiserad släktforskning för adeln. Samtidigt var kraven på vetenskaplighet i förfarandet för tiden högt ställda, på grund av att samfundets tidskrift till stor del bestod av redovisningar av historiskt källmaterial. Därför slog föreningens stadgar också fast att de hade ”till ändamål att väcka och underhålla intresset för svensk personhistoria, genealogi, heraldik, porträtt- och autograf-kunskap”.²³⁷ Under 1900-talets två första decennier bidrog August Hahr, Nils Sjöberg och Sixten Strömbom till denna porträttkunskap med artiklar till *Personhistorisk tidskrift*. Dessa kunde handla om sådant som att det hade uppträcits två nya porträtt av Gustav III i utlandet, eller vilka porträtt av Magnus Stenbock som stod att finna.²³⁸ Det var också vid ett av Personhistoriska samfundets möten som Strömbom hade väckt idén om SPA. På så sätt är det möjligt att hävda att den gren inom konsthistorisk forskning i Sverige som ägnade sig åt äldre porträtt fick näring i ett sammanhang som med senare tiders glasögon snarare skulle anses vara del av historieämnets historia. Vid 1900-talets början fanns däremot inte någon sådan skarp gränsdragning.

Några exempel på hur begreppet ”personhistorisk” kunde migrera till andra texter om äldre porträtt erbjuder Hahrs *David von Krafft*

och den Ehrenstrahlska skolan. Bidrag till den svenska konsthistorien från 1900. Där bedömdes målade stamtavlor med porträtt från tidigt 1700-tal vara ”af mera genealogiskt och personhistoriskt intresse än af konstnärligt”, medan porträtt målade av vid denna tid välkända konstnärer som Mikael Dahl och Hyacinthe Rigaud fick omdömet att deras ”porträttvärde är mindre än deras konstvärde”.²³⁹ I artikeln ”Ett porträtt af Erik XIV” i *Ord och bild* 1905 skrev konsthistorikern Osvald Sirén om ett porträtt som han själv upptäckt under ett besök i den tyska staden Meiningen att dess ”konstnärliga kvalitet ger [...] ett värde utöfver det personhistoriska”. Samtidigt kritiserade han för den dåtida forskningen redan kända porträtt av Erik XIV på Gripsholm för att de varken ägde ”något konstnärligt eller personhistoriskt värde”.²⁴⁰

Åtskillnaden mellan personhistoriskt och konstnärligt värde kunde även migrera till en mer konstkritisk kontext, som när Georg Nordensvan inledde en i övrigt positivt hållen anmälan med att förtydliga för läsarna att Sällskapet Iduns porträttutställning, med porträtt från det senaste seklet, först och främst var av ”personhistoriskt intresse”, samtidigt som det ”inte [gav] en elituppvisning av svensk porträttkonst”. För Nordensvan var värdena inte nödvändigtvis motsatta – vissa verk kunde visa prov på både god ”personkaraktäristik” och ”framställningskonst”, även om det inte ansågs vara fallet med merparten av porträtten.²⁴¹

Den äldre idén om de framför allt personhistoriskt intressanta porträtten växte in i SPA:s syftesformuleringar och inriktning. När Sixten Strömbom skrev arkivets egen historia 1935 formulerade han det som att arkivet hade ”vuxit till ett ovärderligt instrument för både det personhistoriska och det konsthistoriska studiet”.²⁴² Strömbom, som var Romdahls skyddsling och före detta student, var den konsthistoriker som skrev allra mest och brett om äldre porträtt under 1900-talets första hälft. I hans texter upprepas ofta att det i bedömningar av porträtt fanns såväl historiska som konsthistoriska värden att ta hänsyn till. Bland annat recenserade han den finske konsthistorikern Karl Konrad Meinanders stora översiktsverk *Porträtt i Finland före 1840-talet* i *Ord och bild* 1933, och inledde recensionen med att förklara att forskningen i Norden om äldre porträtt kommit att utgöra ”ett särskilt fackområde”: ”Ur alla synpunkter, framför allt personhistoriska och konsthistoriska, förtjänar detta viktiga material att allsidigt utforskas.”²⁴³

Begreppsparet ”personhistorisk” och ”konsthistorisk” återkommer i det svenskspråkiga källmaterialet på ett sätt som gör det rimligt att dra slutsatsen att det närmast fick funktionen av en fackspecifik ter-

minologi som utmärkte forskning om äldre porträtt. Denna slutsats stärks av att Ewert Wrangel i det första numret av *Tidskrift för konstvetenskap* 1916 upplyste läsarna om porträttforskningens framsteg i Sverige och Norden i övrigt, men varnade: ”I denna tidskrifts spalter måste dock den personhistoriska synpunkten träda i skuggan och konstsynpunkten dominera.”²⁴⁴

Såväl Wrangel 1916 som Strömbom 1933 nämnde porträttforskning som en särskild forskningsinriktning eller kanske ännu hellre forskningsgemenskap i Sverige, men med motsvarigheter i andra nordiska länder. Det bekräftar det intryck som det svenskspråkiga källmaterialet ger, där de konsthistoriker vars texter behandlas här ofta refererade till varandras upptäckter och resultat. Men går det att finna en liknande begreppsanvändning i andra nordiska länders forskning om äldre porträtt? Det är förstås svårt att slå fast utan att empirin skulle riskera att bli alltför stor och ohanterlig, men i Meinanders *Porträtt i Finland före 1840-talet* återfinns begreppsbruket ”historisk” kontra ”konsthistorisk” i samband med en metodologisk avsiktsförklaring:

de betydande person- och kulturhistoriska intressena måste dock här underordna sig den konsthistoriska synpunkten [...]. Det följer härav, att de frågor som främst sysselsätta vår undersökning, gälla konstnärerna, vilka de varit och huru de verkat.²⁴⁵

Fyra år senare, 1935, utkom en norsk motsvarighet till Meinanders verk i form av konsthistorikern Leif Østbys *Norske portretter*. I ett förord skrev konsthistorikern Harry Fett, efter att ha slagit fast hur centralt porträttmåleriet var i landets konsthistoria: ”Til den rent kunsthistoriske betydning kommer den personhistoriske og alment historiske, som selvfølgelig ikke er mindre vesentlig. Portrettet gir oss det konkrete billede av mennesker som levet og virket i vårt land.”²⁴⁶

Användes begreppsparet även utanför det nordiska språkområdet? Jag vill stanna till vid tre mer internationellt välkända texter av Julius Lange, Alois Riegl och Clive Bell, där historiska och konstnärliga värden diskuterades. Ärendet för Julius Lange, dansk professor i konsthistoria, i *Om kunstvärddi* (1874) var att slå fast vad som var god konst och hur den gick att skilja från den sämre. Ett konstvärde, menade Lange, var allmänmänskligt och avhängigt det konstnärliga geniets förmåga att med sin fantasi tolka ett motiv. För att ett konstvärde skulle framträda

krävdes för Lange också en motsats, som han kallade affektionsvärde. Ett affektionsvärde berodde på ämnets motiv eller upphovsman. Som exempel nämner Lange ett besök vid Kungliga biblioteket i Stockholm och de känslor han erfor när han med egna ögon fick se teckningar som utförts av Bellmans hand. Han förklarade att även om han hyste beundran för en stor man och personlighet som Bellman, och att affektionsvärdet därför kunde sätta fantasin i rörelse, gjorde det inte teckningarna till god konst. Det egna intresset för att se en relik från en enskild individ fick inte förväxlas med konstvärdets allmängiltighet.²⁴⁷

I ”Der Moderne Denkmalkultus” från 1903 utvecklade Riegl ”historiskt värde” som begrepp genom att ställa det mot ”åldersvärde”. Att värna ett historiskt värde innebar för Riegl att bevara eller återställa ett monument till ett historiskt situerat, ursprungligt tillstånd.²⁴⁸ I så måtto krävdes vetenskaplig expertis för att kunna identifiera och rätt värdera historiskt värde, medan åldersvärdet istället var mer känslösamt och syftade på det fragmentariska, slitna och synligt föråldrade hos ett föremål.²⁴⁹ Slutligen skrev Clive Bell, brittisk konstkritiker och förespråkare för modernistisk formalism, 1914 att porträtt kunde ha historiskt värde, som en motpol till det han kallade signifikant form:

We are all familiar with pictures that interest and excite our admiration, but do not move us as works of art. To this class belongs what I call 'Descriptive Painting' – that is, painting in which forms are used not as objects of emotion, but as means of suggesting emotion or conveying information. *Portraits of psychological and historical value*, topographical works, pictures that tell stories and suggest situations, illustrations of all sorts, belong to this class. That we all recognize the distinction is clear, for who has not said that such and such a drawing was excellent as illustration, but as work of art worthless?²⁵⁰

Både Lange, Riegl och Bell förde konstteoretiska resonemang genom att hänvisa till olika värden. Det är ett återkommande retoriskt grepp i många texter från denna tid. Att hävda att det fanns ”värden” gjorde det möjligt att en åsikt kunde framstå som ett faktum, en subjektiv värdering förkladdes till ett förment neutralt substantiv för att stärka en i grunden ideologisk hållning. Precis som begrepps-paret ”konsthistorisk–personhistorisk” återfinns ordet ”värde” även i tidigare nämnda texter av Benjamin (i samband med porträttets

kultvärde och aura) och Heidenstams *Modern barbarism*, som förutom Langes ”konstvärde” och ”affektionsvärde” också lyckades ta det egenkonstruerade begreppet ”anekdotvärde” flitigt i bruk.²⁵¹ Gemensamt är att det som anses konsthistoriskt och konstnärligt intressant framställs i kontrast mot eller som ett komplement till att någonting anses vara historiskt värdefullt. Det Lange skrev om affektionsvärde och Bell om porträtt med psykologiskt och historiskt värde bör förstås som att de faktiskt syftar på en egenskap i bilden. Problemet för både Lange och Bell var att betraktarens känslomässiga respons orsakad av intresse och beundran inför något eller någon riskerade att förväxlas med verkets värde som konst (vilket i enlighet med den kantianska estetiken istället borde bedömas intresselöst, det vill säga oavsett vilka andra syften det kunde tjäna). Bells kritik riktades mot det figurativa måleri som han ansåg vara beskrivande. Bilder som enbart illustrerar, förmedlar information om något och väcker känslor inför andra saker än själva det konstnärliga utförandet var för honom estetiskt värdelösa. Till dessa bilder borde porträttmåleriet innan modernismen också ha räknats.

Varken Lange, Riegl eller Bell behandlade specifikt äldre porträtt, men deras texter, som tillkommit i olika historiska och geografiska kontexter, visar på hur spridd begreppsanvändningen och tankefiguren var. En möjlig orsak går att finna i 1800-talets kulturarvspolitik. När Riegl skrev ”Der Moderne Denkmalkultus” var han även redaktör för tidskriften för Österrikes centralkommission för beforskandet och bevarandet av konstnärliga och historiska minnesmärken (*k.k. Zentral-kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*), grundad 1856, vars uppgift var att ta hänsyn till konstnärliga och historiska värden i arbetet med landets kulturarv. Riegls uttryckliga ärende i ”Der Moderne Denkmalkultus” var att bringa klarhet i vad man dittills egentligen hade menat med dessa styrande begrepp i detta institutionella sammanhang.²⁵² Gällande det svenskspråkiga materialet är det troligt att Upmarks kriterier för vad som var värt att bevara av de nationella samlingarna (det konstnärligt, dekorativt eller historiskt intressanta) kan ha importerats som kulturarvsspecifika facktermer från Österrike, eftersom Upmarks uppgift som ansvarig för Statens konstsamlingar också var att stärka professionaliseringen av en framväxande kulturminnesvård. Begreppen borde därefter lätt ha kunnat migrera till Upmarks och andras texter om porträttsamlingen på Gripsholm specifikt såväl som äldre porträtt generellt.²⁵³

På ett allmänt plan kan uppdelningen mellan historiskt och konstnärligt förklaras utifrån 1800-talets kulturhistoria och dess förgrundsgestalt Jacob Burckhardt. I sin undersökning om hur bilder tidigare brukats som historisk evidens har Francis Haskell uppmärksammat hur Burckhardt i sin *Cicerone* 1855 argumenterade för att även de verk (det vill säga de barocka) vars stil ansågs underlägsen den italienska renässansen var värda att studera, men med historikerns blick. För den goda renässanskonsten räckte det däremot med konstälskarens uppskattning. Detta argument har, menar Haskell, varit genomgående viktigt för att legitimera historisk forskning där bilder tillskrivits historiskt källvärde.²⁵⁴

År 1885 hade Jacob Burckhardt hållit ett föredrag i Basel om porträttmåleriets uppkomst i den italienska renässansen, vilket kom i tryck 1898, efter hans död. Denna text kom att inleda ett starkt konsthistoriskt forskningsintresse för äldre porträtt, och inom loppet av ett årtionde publicerades Alfred Lichtwarks *Das Bildnis in Hamburg* (1898), Alois Riegls ”Das holländische Gruppenporträt” (1902), Aby Warburgs ”Bildniskunst und florentinisches Bürgertum” (1902), Julius von Schlossers ”Gespräch von der Bildniskunst” (1906) och Wilhelm Waetzoldts *Die Kunst des Porträts* (1908).²⁵⁵ Dessa publikationer utgjorde grundläggande, systematiserade studier där de behandlade porträtt som en egen bildkategori med särskilda egenskaper. Porträtt behövde inte längre som inom den idealistiska konstteorin bedömas enskilt i relation till andra genrer som ett obestämt område mellan fri konst och ofritt hantverk. Bildkategorin hade en egen historia. För att ge en uppfattning om den tyskspråkiga porträttcenterade forskningens omfattning vid 1900-talets början kan anges att Wilhelm Waetzoldt i *Die Kunst des Porträts* 1908 upptog trettiofem verk från 1894–1906 i sitt bibliografiska urval av de ur hans synpunkt mest centrala verken om porträttmåleriets historia.²⁵⁶ En sammanställning av alla de publikationer som behandlade porträttets historia, ontologi och särart vid denna tid skulle med största säkerhet bli betydligt längre.

Ett betecknande exempel på hur begreppsparet konstnärligt respektive historiskt värde, och varianter därpå, användes i svenskspråkiga texter om äldre porträtt finns i Axel Romdahls *Ur porträttmåleriets historia* från 1907.²⁵⁷ Romdahl var verksam i Göteborg som intendent vid stadens konstmuseum och docent i konsthistoria med konstteori vid högskolan där, och texten var baserad på en serie offentliga föreläsningar som han höll vid högskolan våren 1907. Han hade studerat

under Heinrich Wölfflin och Adolph Goldschmidt i Berlin under ett halvår 1902 och disputerat med en avhandling om Pieter Brueghel d.ä. 1905 som publicerades i den österrikiska facktidskriften *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* samma år.²⁵⁸ Följaktligen kan han antas ha varit väl orienterad inom tyskspråkig konstvetenskap vid denna tid, vilket gjorde avtryck i *Ur porträttmåleriets historia*.

Till skillnad från den tidiga konstforskningens Eichhorn, Upmark och Nordensvan skrev Romdahl tydligt in sig i ett framväxande, tyskspråkigt fält av konsthistorisk forskning genom att referera till, diskutera och låna från Jacob Burckhardt, Karl Woermann, Alois Riegl och Alfred Lichtwark.²⁵⁹ Det märks bland annat i kapitlet ”Det holländska porträttet” där Romdahl flitigt använder analytiska begrepp och bildexempel hämtade från Riegl. *Ur porträttmåleriets historia* är en systematisk men också analytisk genomgång av europeisk porträtthistoria, disponerad utifrån epoker och nationer som representeras genom ett urval bilder. Liksom inom den tyskspråkiga konstvetenskapen syftade Romdahl till att analysera detta vid denna tid nyligen uppmärksammade, med hans egna ord ”märkliga konstområde” genom att använda porträtt och konstnärer som exempel.²⁶⁰ Däremot användes värde-terminologin ”konsthistoriskt” och ”historiskt” endast vid ett tillfälle, nämligen då Romdahl refererade till sin egen forskning om porträtt av drottning Kristina. Under rubriken ”Barockens hofporträtt” bedömde Romdahl att konstnärerna Sebastian Bourdon och David Beck båda hade ”gifvit konstnärligt värdefulla och historiskt intressanta bilder af drottningen”.²⁶¹ I sammanhanget framställs båda dessa egenskaper som positiva, porträtten upplevdes besitta dubbla kvaliteter.

Det är tydligt att det fanns ett starkt vetenskapligt intresse för porträtt under 1900-talets början, i såväl en svenskspråkig som en tyskspråkig kontext. Begreppspar ”personhistoriskt” och ”konstnärligt”, eller varianter därpå, i relation till äldre porträtt var frekvent och mer typiskt för den svenskspråkiga forskningen. Som en jämförelse var Burckhardt till exempel inte upptagen med att slå fast och diskutera skilda värden hos äldre porträtt, vilket visar på att det inte uppfattades som en motsättning på samma sätt när all konstnärlig produktion under en epok uppfattades som intressant på grund av att det kunde tolkas som symptom på en större kulturhistorisk tidsanda. Det är emellertid inte i första hand så som de äldre porträtten värderades inom den svenska konsthistorieskrivningen. Jag har hittills hävdad att äldre porträtt

ofta värderades som historiska eller konstnärliga, alternativt konsthistoriska, i formuleringar där dessa två begrepp knöts till varandra. Ofta behandlades de som två skilda värden, vilket gjorde det möjligt att ställa det ena mot det andra. De kunde också, som i det senaste citatet från Romdahl, framställas som två egenskaper som inte stod i motsättning till varandra men ändå skildes åt. En begreppshistorisk analys, som den ovan utförda, gör det rimligt att hävda att begreppen under 1900-talets början var väl etablerade med tanke på hur de upprepades i texter om äldre porträtt, och eftersom de är mångtydiga i så måtto att de är välg definierade.

Varför är då detta viktigt? Det är visserligen inte särskilt märkligt att en del äldre porträtt värderades som personhistoriskt intressanta och viktiga eftersom det också sammanföll med ett starkt intresse för de personer som porträtten föreställde, nämligen tidigare regenter i Sveriges historia. Men eftersom "historiskt" eller "personhistoriskt" främst syftade på en upplevd kvalitet i bildens motiv fick det också till följd att alla porträtt som tillkommit längre tillbaka i tiden inte omtalades som historiska enbart i kraft av sin ålder.²⁶² På så vis indikerar begreppsbruket hur upplevelsen av de porträtt som beskrevs som personhistoriska starkt berodde på fortsatt förväxling mellan historisk person och porträtt, i enlighet med Moxeys beskrivning av bilders anakronistiska temporalitet. Porträttet görs intressant genom att det betingar en upplevelse av att den avporträtterade kommer betraktaren till mötes, genom att det förmedlar en bild av någon från det förflutna. Av samma anledning kunde många porträtt som avbildade fel personer också avfärdas som ointressanta, och ibland verkade begreppet ha kunnat användas för att avfärda kvantiteter av äldre porträtt eller bildkategorin överhuvud.

Det finns en tydlig skillnad mellan hur "historiskt" användes för att värdera porträtt och hur det användes om 1800-talets historiemåleri. Historiemåleri visar historiska motiv – om inte motivets tema är en historisk händelse så är det inte heller historiemåleri. I historiemåleriet finns det däremot bara ett konstnärligt värde som kan variera och bedömas olika, men det historiska värdet kan inte bedömas på samma sätt – antingen är det historiemåleri eller inte. I de ovan behandlade texterna användes begreppet "historiskt" och "personhistoriskt" istället för att värdera och bedöma äkthet i förhållande till den avporträtterade. Det kunde anses viktigare att porträttet tillkommit *ad vivum*, än att det utförts på ett konstnärligt skickligt sätt.

Svensk konsthistoria som problem

Det skulle kunna anses som något kontextlöst att jag koncentrerar undersökningen till korta satser och isolerade begrepp från texter som i sin helhet behandlar så mycket mer. Men det återkommande begreppsparat ”historiskt–konsthistoriskt” i texter om äldre porträtt kan även förstås som en indikation på något som var ett större problem för den framväxande konstforskningen i Sverige – nämligen att det egna landets konsthistoria helt enkelt inte ansågs särskilt konstnärligt högtstående i förhållande till den berättelse om västerlandets konsthistoria som samtidigt var ämnet inom 1800-talets konsthistorieskrivning i stort.²⁶³

Som tidigare nämnts bör Eichhorns, Nordensvans, Göthes och Upmarks texter ses i ljuset av en mer generell empirisk riktning inom dåtida humaniora. De lade grunden för senare forskning när konsthistoria etablerades som ett självständigt universitetsämne vid 1900-talets början.²⁶⁴ Till uppgiften hörde att upptäcka och för första gången genom det egna kännarskapet undersöka en till stora delar okänd mark: det egna landets konsthistoria. Bland dessa var Christoffer Eichhorn såväl först som mest framträdande vad gällde att formulera offentliga upprop om nödvändigheten av konsthistorisk forskning i Sverige. Under rubriken ”Om forskningar för Sveriges äldre konsthistoria” förespråkade han 1869 i tidskriften *Framtiden* att det var en ”nationalangelägenhet” att skriva en svensk konsthistoria. Han gav *Framtidens* läsare en inblick i hur stora kunskapsluckorna var när han dystert sammanfattade forskningsläget: ”Några enstaka data, några föga säkra konstnärnsnamn – se der allt, hvad de tryckta afhandlingarna och källorna erbjuda.”²⁶⁵ Det var först under 1900-talets första hälft som en sammanhängande svensk, kronologiskt uppbyggd, konsthistorisk kanon börjar ta form i skrift. I de olika översiktsverk som publicerades under denna tid byggdes de avsnitt som behandlade måleri från tidigmodern tid upp av forskningsresultaten från de konsthistoriker som behandlas i denna bok, och denna konsthistorieskrivning dominerades av porträtt.²⁶⁶

I det här sammanhanget kan det vara värt att göra en jämförelse med andra länders konsthistorieskrivning. Innan Eichhorns, Nordensvans, Göthes och Upmarks insats på området fanns det mycket liten kunskap om vilka konstnärer och vilket måleri som funnits i landet under 1500- och 1600-talen. Dessa två århundraden representerade

också de så kallade epoker, renässans och barock, som utgjorde fokus för mycket av den tyskspråkiga konsthistorieforskningen generellt under sent 1800- och tidigt 1900-tal. Konstvetenskap i Nederländerna tog därför form genom att konsthistoriker där konstruerade en holländsk "guldålder" med Rembrandt i spetsen, och tyskspråkig konstvetenskap har sedan 1800-talet producerat nya forskningsresultat om en "renässans norr om Alperna" genom att oupphörligt kanonisera Albrecht Dürer. I ett land som Sverige bestod däremot de målningar som utförts här till stor del av mestadels osignerade äldre porträtt som till på köpet oftast målats av inresta hovmålare med utländskt klingande namn.²⁶⁷ Särskilt för 1500- och 1600-talet var det få av dessa konstnärer som ansågs kunna på allvar mäta sig med en internationell konstkanon. Inte ens den mer kände 1600-talshovmålaren David Klöcker Ehrenstrahl ansågs vara en helt självklart lysande stjärna på genihimlen, och den ovan nämnde Mikael Dahl, som med det tidiga 1900-talets nationalistiska synsätt ändå otvetydigt uppfattades som svensk, hade som nackdel att han hade varit verksam utomlands.²⁶⁸ Den idé om en särskilt svensk stil, den så kallat gustavianska, som vann mark under 1900-talet, verkar till viss del kunna ha rått bot på detta konsthistoriska mindervärdeskomplex gentemot kontinenten.²⁶⁹ Samtidigt utvecklades också det konsthistoriska intresset för gustaviansk konst mer specifikt som ett intresse för porträttkonstnärer och porträttmåleri, samt vad ett porträtt kunde antas förmedla om människor som levit under en annan tid. När Sixten Strömbom skrev i katalogen till Nationalmuseums utställning *Fem Gustavianer* 1943 menade han att det i fallet med Alexander Roslins porträttmåleri var svårt att skilja på "vad som är objektiv sanning och vad som ger en reflex av målarens egen sinnesstämning".²⁷⁰ Konsthistorikern Axel Gauffin, dåvarande chefen för Nationalmuseum, gjorde en annan bedömning av Roslins förmåga, och menade att konstnären "med sin snillrika konst" förmått "avslöja" modellen för ett porträtt (en fransk minister under 1700-talet) "som han innerst är".²⁷¹

Det biografiskt inriktade intresset för konstnärer kunde också övergå i ett intresse för porträtt som föreställde dem. Romdahl kunde därför slå fast att det i fallet med den romantiske konstnären Marcus Larsson, som Romdahl ansåg vara ett geni, måste ha legat "något demoniskt fascinerande över hans yttre varelse". Följaktligen såg Romdahl det som sin uppgift att också undersöka alla de bevarade porträtt som föreställde konstnären. En ofullbordad porträttmålning kunde bedömas



Marcus Larsson avporträtterad av Kilian Zoll ca 1851.

som ett ”personhistoriskt och psykologiskt dokument av högt värde” för att Romdahl upplevde det som att han kom personen Marcus Larsson nära. Det ofärdiga i porträttet blev ett bevis på att Larssons konstnärskollegor lyckats fånga något ögonblickligt av konstnärens personlighet i bilden.²⁷²

Det blir tydligt att äldre porträtt bedömdes och behandlades lite annorlunda än andra genrer inom måleriet, och det återspeglades även i sådana texter som egentligen var konventionella texter om stil- och konstnärshistoria. Att försöka urskilja vad som var konstnärens stil och vad som var sann personskildring i ett porträtt ansågs även i dessa fall vara en relevant uppgift, det behandlades som två skilda sätt att betrakta och värdera en bild.²⁷³ Ett exempel var när konsthistorikern Johnny Roosval rapporterade från Norge om ett anonymt porträtt som dittills tillskrivits Abraham Wuchters:



Det fångslade som målning, men ännu mer som fysionomi. Drottning Kristina var min ögonblickliga uppfattning af damens identitet; målningssättet påminde mig om Jurian Ovens, långt mera än om Wuchters. [...] Ett nytt porträtt af Kristina, altså ett betydande plus till kännedomen om denna rika skiftande psyke, dessutom ett plus till den ingalunda långrådige Jurian Ovens verk.²⁷⁴

Möjligheten att Roosval skulle ha upptäckt en ny pusselbit i svensk konstnärshistoria (ett tidigare okänt verk av konstnären Ovens) fram-

ställs som en fördel och får komplettera den intuitivt ögonblickliga känslan av att känna igen drottning Kristina i ett porträtt på utländsk mark. Båda upptäckterna presenterades som viktiga och fullt legitima, men av skilda anledningar.

Kultbild och porträttkonst

Hittills har mycket av analysen om de äldre porträttens historieskrivning rört hur de värderades i förhållande till det institutionaliserade konstbegrepp som var rådande vid tidpunkten för texternas tillkomst, och att det skapade tveksamhet kring huruvida de äldre porträtten var god konst. I fel kontext kunde porträtt uppfattas som problem när deras så kallade historiska värde inte ansågs vara det primärt intressanta. Detta problematiserades även i den tyskspråkiga konstvetenskapen under 1900-talets början, vilket sammanföll med ett mer utbrett bruk av ett nytt begrepp, nämligen porträtt*konst*.

Min samlade bedömning, baserat på de texter som utgör undersökningens källmaterial, är att ”porträttkonst” etablerades som begrepp på svenska runt sekelskiftet 1900. *Svenska Akademiens ordbok* noterar att ordet användes först i Viktor Rydbergs verk *Romerska dagar* 1876–1877.²⁷⁵ Den tyska motsvarigheten, *Bildniskunst*, användes enligt SAOB:s tyska motsvarighet *Deutsches Wörterbuch* första gången i Julius von Schlossers ”Gespräch von der Bildniskunst” 1906, och även om det finns exempel på att begreppet använts även tidigare (av till exempel Aby Warburg 1902), så framstår det som att det var en nyhet inom också detta språkområde vid sekelskiftet 1900.²⁷⁶ I *Nordisk familjebok* 1889 använde Gustaf Upmark uttrycket ”porträtteringskonsten”, och då närmast om en konstnärlig aktivitet och förmåga (inte en genre), som han förklarar estetiskt i relation till en för tiden förväntad hegeliensk berättelse om konstens uppgång, kulmination, förfall och förkonstling.²⁷⁷ Upmarks ”porträtteringskonst” ligger nära engelskans ”portraiture”, vilket enligt Soussloff före 1900-talet syftade på en aktivitet, medan ”portrait” däremot syftade på det enskilda verket.²⁷⁸ Det ena är en handling, det andra ett föremål, och denna skillnad fick avgörande konsekvenser eftersom det senare också innebar att det gick att kartlägga och historisera en avgränsad empiri.

I Frankrike publicerades de första historieskrivningarna över porträttmåleriets historia under tidigt 1880-tal, men då inte som porträttkonstens historia, vilket är det begreppsbruk som senare kommit att

bli vedertaget, utan som *Histoire du portrait en France*.²⁷⁹ Den första motsvarigheten inom tyskspråkig konstvetenskap var Karl Woermanns *Die Italienische Bildnismalerei der Renaissance* 1891, som var en förebild för Romdahl när han skrev *Ur porträttmåleriets historia* 1907. Aktiviteten som sådan, konsten att måla porträtt (vilket följaktligen vissa konstnärer kunde anses vara bättre på än andra) var omskriven sedan tidigare, men fenomenet ”porträttkonst” hade inte tidigare historiserats som linjär utvecklingshistoria.²⁸⁰ ”Porträttkonstens historia” konstruerades som ett förlopp, med följderna att en stor mängd av äldre porträtt tänkt som bildkategori uteslöts. Kvar blev ett urval av höjdpunkter vilka, som alltid när en kanon utses, koncentrerades till vissa geografiska områden, perioder och konstnärer.

Generellt kan sägas att modernismens framväxt och konsthistorieskrivningens expansion innebar att olika tidigare lågt värderade bildgrupper kom att estetiseras och uppvärderas till konst (till exempel ”primitiv konst” och ”konstgrafik”).²⁸¹ Att ”porträttkonst” började användas inom konsthistorieskrivning menar jag var en del i utvecklingen mot ett mer estetiskt konstabegrepp, vilken möjliggjordes av att genrehierarkins betydelse minskade och innebar att konstens autonomi upphöjdes till ideal med ett starkare intresse för att bedöma varje porträtt efter dess upplevda formella kvaliteter som följd.²⁸² Det öppnade för en perspektivförskjutning: bilden uppvärderades som en skildring av ”människan” och det allmänmänskliga, inte främst som avbildning eller idealisering av en enskild individ. Samtidigt blev det tydligt att den sorts neutralisering av motivet som i sådana fall krävdes inte alltid var lätt. Känslor och associationer som den avporträtterades person väckte formuleras som ett problem när de stod mot en tolkning av *l'art pour l'art*.

I *Das Bildnis in Hamburg* beklagade Lichtwark 1898 att de genomsnittliga besökarna på ett konstgalleri snabbt lät blicken glida vidare till nästa verk när de kom till ett porträtt.²⁸³ För Lichtwark var det ett tecken på att den stora massan inte klarade av att skilja den gestaltade personen i motivet från det konstnärliga utförandet. I ”Gespräch von der Bildniskunst” kritiserade även Julius von Schlosser galleribesökarnas oförmåga att se bortom den enskilda individ som porträttet föreställde:

De är inte intresserade av porträttet som ett uttryck eller en förmedling av en konstnärlig personlighet, utan snarare av den riktiga person som döljer sig där bakom, som de är bekanta och förtrogna

med av särskilda orsaker, och som därför ger upphov till särskilda känslor för eller emot. Precis som vilden tittar bakom spegeln för att hitta spegelbilden. De flesta är likgiltiga inför ett porträtt av herr X när de inte har några personliga uppfattningar eller känslor om honom att, som med en klädkrok, hänga upp sig på.²⁸⁴

Både Lichtwark och von Schlosser diskuterade i dessa texter porträttmåleriets, eller porträtt*konstens*, estetisering på konstmuseet. De pläderade för förmågan att, till skillnad från den stora massan i övrigt, inta en mer sofistikerad betraktarposition som satte konstnären och det konstnärliga uttrycket i första rummet. Inom tidigare forskning har Daniel Spanke uppmärksammat hur vanligt förekommande den här konflikten mellan två olika värden eller positioner varit i texter om porträtt. Han menar att den formulerades första gången under 1700-talet av konstkritikern Diderot, som också han beklagade att Parissalongens publik var mer lockad av ett ”dåligt målat” porträtt av den franske 1500-talskungen Henrik IV än ett samtida, fantastiskt väl utfört porträtt som gav prov på konstnärliga meriter hos målaren.²⁸⁵

Lichtwark, von Schlosser och Diderot, liksom tidigare nämnda Clive Bell och Julius Lange, skulle kunna beskrivas som det kantianska konstbegreppets och estetiska omdömet gränsvakter. Vad som kan räknas som ett ”konstvärde” formulerades i relation till en förgivettagen formalism, och till publikens förmenta oförmåga att uppskatta en bild på rätt grunder. Den teoretiska grund som idén om det estetiska omdömet vilar på förutsatte förutom en särskilt förfinad sensibilitet även en teleologisk uppfattning om förnuft och oförstånd, vilket skulle kunna översättas till att känna rätt eller fel inför en bild eller att förmå uppskatta den på rätt sätt. Kritiken riktades mot det omoderna fenomen som innebar att känslor av beundran, obehag eller avmätt ointresse inför den avporträtterade inte skildes från de bedömningsgrunder som konsten för konstens egen skull ansågs kräva. Visserligen förändrades även institutionaliserade uppfattningar om ”konst” under det långa tidsspänn som jag behandlar, men de utgick ändå från det estetiska konstbegrepp som etablerades under 1700-talet.

Det är tydligt att många av de konsthistoriker som jag har tagit upp lutar sig mot en dikotomi mellan å ena sidan det historiska porträttets aura och kultvärde och å andra sidan ett essentiellt, mer universellt och ahistoriskt konstbegrepp. Förmågan att erfara och värdera äldre tiders svenska regentporträtt (eller som i Diderots exempel ett porträtt

av Henrik IV) som konst för konstens egen skull förutsatte på så sätt något av en estetisk disciplinering, men när dess agens gav upphov till en "living presence response" görs det följaktligen svårt att upprätthålla ett sådant intresselöst estetiskt betraktande.²⁸⁶

När Strömbom i samband med att SPA grundades höll ett tal för Personhistoriska samfundet ställde han frågan om porträttets uppgift: "vartill tjänar bilden av individen?" Han gav flera olika svar: som förhärligande "kultbild" och föremål för dyrkan, eller avbild för att förmedla en människas utseende, vilket enligt Strömbom var fallet med "gamla tiders friarekonterfej liksom våra dagblads aktuella avbildningar". Skillnaden mellan porträtt och porträttkonst låg för Strömbom inte endast i det konstnärliga utförandet utan också i huruvida bilden uppkommit i vad som bedömdes vara en högt utvecklad civilisation.²⁸⁷ Därför såg Strömbom mellan porträttkonst och porträtt inte i första hand en uppdelning som den mellan konst och icke-konst, även om sådana uppfattningar också går att urskilja. Porträttkonstens syfte var, enligt detta synsätt, snarare att gestalta och förmedla en enskild individs personlighet på ett allmängiltigt sätt, vilket bara ansågs möjligt i en kultur med en utvecklad individualism. Detta resonemang utgår tydligt från Burckhardt. Burckhardts betydelse för forskningen om porträtt behandlas vidare i kapitlet "Tidens och typens fysiognomik."

När Strömbom skilde mellan kultbild och porträttkonst syftade han på förändrad kvalitet i bilden; han historiserade porträttkonst som en sista period i en lång kronologisk kontinuitet av människobilder. Han såg intresset för, och behovet av, människobilder som en allmänmänsklig ahistorisk tendens, medan han förklarade förmågan att utföra porträttkonst utifrån en civilisationshistorisk modell.

Såväl W.J.T. Mitchell som antropologen Alfred Gell har kritiserat en sådan uppfattning om en övergång från gruppens primitiva dyrkan av idoler till det civiliserade subjektets förmåga till estetisk kontemplation. Idoler, menar Mitchell, är bilder som kräver saker – som blodsoffer, beundran och respekt. Människor tillber dem. De är starka bilder. "Fetischer" är likaså en västerländsk benämning på objekt som vildar eller barn förväxlar med något annat, som voodoodockor eller leksaksdockor. Det hör till en västerländsk föreställningsvärld att sådana objekt och de reaktioner de föder är begränsade till den Andre och därför av intresse för antropologer, inte konsthistoriker. Att bilder väcker känslomässiga reaktioner och handlingar i nivå med vidskepelse eller avgudadyrkan stannar därför inte, enligt Mitchell, vid att objek-

ten görs till symboler och refererar till något utanför bilden, utan de upplevs också som besjälade och magiska.²⁸⁸

Resonemanget om historiskt kontra konstnärligt värde kan ses som en variant av den här problemformuleringen. Intresset för porträtt som historiskt intressanta framstår som en omskrivning för kultbildens effekt. Begreppen må kontrasteras mot varandra, men de anknyter till något gemensamt: med estetisering av porträttet följde ett underförstått krav på betraktarna att försöka bortse från vem porträttet föreställde för en stund – ett krav som var svårt att uppfylla. För är det verkligen möjligt att välja att antingen och enbart se en anka eller kanin, (för att parafraasera den tidigare nämnda referensen till en fixeringsbild och Ludwig Justis argument om att porträtt behövde visas på just porträttgallerier för att komma till sin rätt)?

I inledningens teoriavsnitt lyfte jag utifrån Mitchell och hans teori med inriktning mot bilders agens fram att vad en uttolkare (i detta fall konsthistoriker) vet och vad hen oaktat detta ändå ger uttryck för att tro kan skilja sig åt. Mitchell har formulerat det som att "[i]ngen modern, förnuftig, sekulär människa anser att bilder bör behandlas som människor, men vi tycks alltid villiga att göra undantag för specialfall."²⁸⁹ Bilden behandlas som om den person som den representerar vore närvarande. Intresset för porträttets aura och sammanblandning med kultbild i det moderna samhället är, vilket Walter Benjamin också sagt i sin berömda text om konstverket i reproduktionsåldern 1936, ett uttryck för samma fenomen. En estetisk respons, följaktligen, är enligt Gell inte något annat än just den sorts reaktion som religiösa bilder kan väcka i andra samhällen.²⁹⁰ Vad som egentligen är död materia behandlas som personer och tillskrivs intentionalitet. Samtidigt vilar det estetiska omdömet hela auktoritet på att skillnaden upprätthålls, genom en fortsatt tilltro till att konst och idol vore väsensskilda. Den sekulariserade form av idoldyrkan som kunde göra vissa porträtt historiskt intressanta som skildringar av enskilda individer, kunde följaktligen utgöra ett problem när äldre porträtt inte ansågs tillräckligt estetiskt viktiga. När förväxling mellan person och bild upplevs som naturlig följer att ointresse eller obehag inför den avbildade kan föda misstänksamhet mot bilden. Porträtten blir till svaga bilder.

Ikonografibegreppet

Mångtydigt och porträttspecifikt

Studiet af de olika porträttframställningar, som finnas af en person. Ett sådant studium kan inskränka sig till ett blott beskrivande katalogiseringsarbete, men bör helst omfatta äfven en jämförelse af de olika porträttens konstnärliga och *framför allt* historiska värde, söka utnyttja porträtten som källor för kännedomen af de framställdes karaktär.²⁹¹

Axel Romdahls andra definition av ordet
”ikonografi” i *Nordisk familjebok*, 1910

Ett bärande argument när tidig konstvetenskap har kommit att aktualiseras i syfte att finna bildvetenskapliga föregångare har varit att forskningen ända sedan sin begynnelse har varit intresserad av alla former av bilder, inte enbart de mest kanoniserade verken. Det har dessutom hävdats att konstvetenskapen bär på en särskild nedärvd kompetens av att tolka bilder och ta tillvara på deras epistemologi – genom de olika metoder som utvecklats inom professionen finns en förmåga att ta tillvara på den kunskap som bilden bär på. Konstvetenskap skulle därmed skilja sig från äldre traditioner av konsthistorieskrivning (som Vasari) genom den bildvetenskapliga kompetensen att inte enbart nedteckna och berätta om konstens historia utan också att kunna avläsa konsthistoriens föremål som källor. I enlighet med det tidiga 2000-talets argument för varför konstvetenskapen också historiskt sett har varit en bildvetenskap *avant la lettre* skulle det följaktligen gå att hävda att det med ledning av hur äldre porträtt beforskats också går att upptäcka ett bildvetenskapligt förhållningssätt hos den tidiga konstvetenskapen.

En del av denna debatt har vunnit kraft ur en kritik av Erwin Panofskys ikonografi och ikonologi. Kritiken har riktats både mot att metoden är starkt logocentrisk och mot att den ikonografiska tolkningsmodellen kom att totalt dominera konstvetenskaplig forskning under efterkrigstiden och framåt. Jag kommer i det följande att

behandla denna kritik, för att därefter begreppshistoriskt undersöka ikonografibegreppets olika betydelser, funktioner och associationer innan Panofskys genomslag.

Erwin Panofskys ikonografi och ikonologi etablerades under 1940-talet som en symbolorienterad metod för att uttolka ett verks djupare mening genom att isolera och dechiffrera olika detaljer, typmönster och konventioner i motivet. Den första text som behandlar metoden publicerades i den tyska facktidskriften *Logos* 1932, för att 1939 följas upp av den numera välkända texten "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" i *Studies in Iconology*.²⁹² Panofsky hade systematiserat och vidareutvecklat sin metod från Aby Warburg, som också han använde begreppen "ikonografi" och "ikonologi", men då mindre konsekvent, mer sammanblandat och med något skilda betydelser.²⁹³ När Panofsky formulerade en metod av Warburgs idéer förvandlade han det som tidigare varit ett spretigt tankegodt med mycket influenser från äldre konsthistoria och sekelskiftets kulturströmningar till en tydlig manual utformad som ett tredelat schema. Teori omvandlades till metod för bildtolkning. I Panofskys schema utgjorde den ikonografiska analysen ett andra steg, där det tredje och slutgiltiga steget utgjordes av den ikonologiska tolkningen av motivets inre mening. När schemat sedan presenterades som en färdigutvecklad metod i *Studies in Iconology* fick texten så stor genomslagskraft att ikonografi numera så gott som enbart associeras med Panofsky. Det vore inte en överdrift att beskriva ikonografi som 1900-talets mest framgångsrika konstvetenskapliga metod eller Panofsky som 1900-talets mest välkända konsthistoriker.

Problemet med ikonografiska tolkningar, enligt de som har kommit att etableras som bildvetenskapens förespråkare, är att de reducerar bilden till en illustration för externa idéhistoriska texter, vilka därmed tillskrivs mer vikt och tillförlitlighet än bilderna i sig.²⁹⁴ Ikonografen har, menar Georges Didi-Huberman, fått konsthistoriker att koncentrera sig på att leta efter och identifiera detaljer för att uttyda symboliska betydelser, men hindrat dem från att behandla bildernas agens i deras egen samtid.²⁹⁵ En dylik kritik återkommer hos W.J.T. Mitchell. För Mitchell får Panofskys schema representera ett ikonoklastiskt metodproblem som innebär att bildens effekter kontrolleras genom att den underkastas ett stegvist sökande efter bildens ikonografiska betydelser och ikonologiska budskap.²⁹⁶ För Hans Belting, en av de mest välkända förespråkarna för den tyska bildvetenskapen, bär Panofskys

ikonografi skulden för att konstvetenskapen aldrig helt och fullt har utvecklats till en bildvetenskap. Orsaken står att finna i hur Panofsky under början av 1930-talet kom att förvalta och inskränka arvet efter Aby Warburgs kulturhistoriska intresse för alla former av bilder som epistemologiskt intressanta, till att handla om den kanoniserade italienska renässanskonstens allegorier.²⁹⁷

Också Horst Bredekamp förlägger konstvetenskapens gyllene tidsålder till 1900-talets början, före andra världskrigets utbrott och före Panofskys genomslag under 1940-talet, till stor del på grund av att Warburg var verksam då. Warburgs förtjänster i Bredekamps ögon låg bland annat i det *Mnemosyne-atlas*, en form av montage av bilder på flyttbara skärmar som kunde bestå av allt från fotografiska pressbilder till Rafaels fresker under renässansen, som Warburg satte samman och syntetiserade sin spretiga tankevärld i.²⁹⁸ För Bredekamp låg Warburgs förtjänster inte enbart i att han i sin vetenskapliga praktik intresserade sig för vad som annars var lågt värderade, eller till och med omöjliga, material för konstvetenskaplig forskning. Warburgs *Mnemosyne-atlas* lyfts också fram som ett verktyg för ett bildbaserat sätt att tänka och komma fram till ny historisk kunskap genom de associationer som väcks när olika motiv förs samman och synliggör tidigare okända samband.

Till dessa kritiker av Panofskys ikonografi bör även Svetlana Alpers fogas. Som ett led i sin kritik mot den då dominerande position som ikonografiska läsningar fått inom forskningen om holländskt 1600-talsmåleri annekterade Alpers istället begreppet *visuell kultur* i den numera klassiska *The Art of Describing* från 1983. Alpers menade att den italienska renässansens narrativa konst hade blivit normerande för konstvetenskapen överhuvud, vilket hindrat forskare från att se den holländska visuella kulturens beskrivande realism när de istället stannade vid att leta efter dolda betydelseskikt.²⁹⁹

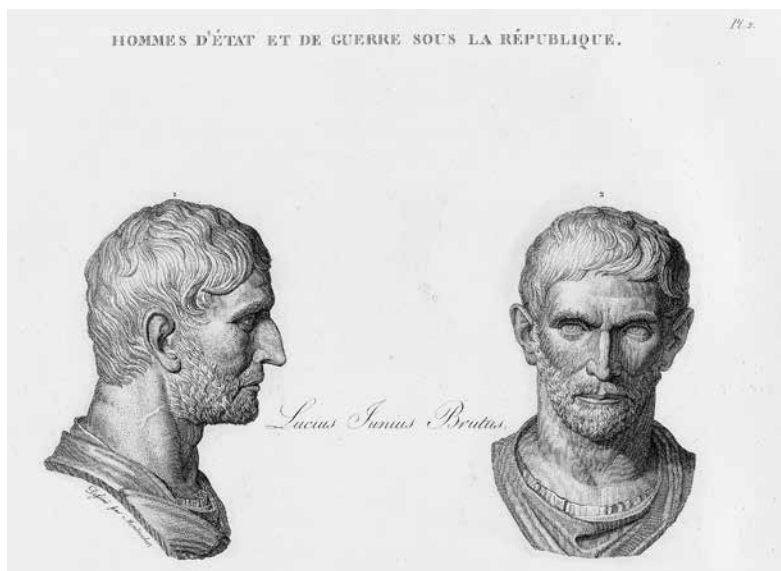
Genom kritiken mot det som Jan Białostocki beskrivit som 1940-talets ”ikonografiska vändning” kom ikonografiska undersökningar att senare under 1900-talet representera en stelnad dogmatism där datering och identifikation av symboler och gester hade blivit ett ändamål i sig.³⁰⁰ Jag vill här gå bortom den betydelse som ikonografibegreppet kommit att få efter Panofsky och istället historisera begreppets etymologi samt begreppshistoriskt undersöka hur det används i det svenskspråkiga källmaterialet.

Etymologiskt går ”ikonografi” att härleda till antiken – Aristoteles använde begreppet ”eikonographía” om framställningar av mänskliga

figurer. Därefter återkommer det då och då i olika skrifter och publikationer, med långt ifrån entydiga betydelser. Under det senare 1600-talet började begreppet användas om de tidigaste tryckta porträttgallerierna. Mellan 1626 och 1630 utförde den flamländske konstnären Anton van Dyck en samling porträttetsningar av berömda personer i hans samtid. Porträttserien började 1645 reproduceras och spridas i tryck för den expanderande konstmarknaden med titeln *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum*, men kom i samband med en översättning till franskan under början av 1700-talet att benämnas *Iconographie*.³⁰¹ I Italien graverade konstnären Giovanni Angelo Canini en motsvarande *Iconografia* med porträttmedaljonger och tillhörande biografier över olika berömda regenter och andra lärda, så kallade stora män från antiken, vilken publicerades 1669.³⁰²

Under 1800-talet fortsatte "ikonografi" att användas om stora tryckta porträttgallerier med berömda män. Konsthistorikern och föreståndaren för Louvrens antik- och målerisamlingar Ennio Quirino Visconti publicerade 1818 *Iconographie Romaine*, som fick en uppföljare 1882 genom arkeologiprofessorn Johann Jacob Bernoullis *Römische Ikonographie*.³⁰³ Visconti och Bernoulli var auktoriteter på området, och till skillnad från van Dycks och Caninis tidigare ikonografier som enbart bestått av porträtt, erbjöd de senare även en lärd behandling av porträtten i fråga. Båda publikationerna bestod av biografiskt inriktade systematiska analyser av olika romerska personers bevarade porträttbilder. Text kombinerades med grafiska återgivning av ansiktsprofiler på antika mynt och byster, framställda i profil och rakt framifrån, *en face*. Uppfattningen att porträttkonsten som fenomen uppkom under den romerska antiken vann kraft genom Viscontis och Bernoullis ikonografier.

Enligt *Svenska Akademiens ordbok* finns det första belägget för att "ikonografi" nått det svenska språket i *Handbok i ritkonsten* från 1832, där det förklaras som en "beskrifning öfver allt som rörer måleri, bildhuggeri, samt bilder och gravyrer i allmänhet; men i synnerhet öfver de forntidens konstverk, som ännu finnas bibehållna".³⁰⁴ Däremot användes ordet *de facto* redan innan dess, och vid 1700-talets mitt presenterades ikonografien i ett presidietal vid Vetenskapsakademien som en gren inom vetenskaperna generellt.³⁰⁵ Här går det således att urskilja två betydelser av begreppet: dels användes det särskilt i samband med porträtt, dels för att mer allmänt beskriva en bilds motiv.



Del av en plansch ur Ennio Quirino Viscontis *Iconographie Romaine*, 1818. Gravyren föreställer en byst av Lucius Junius Brutus, och skuggorna är lagda i ansiktet för att skapa en dramatisk effekt. Det skulle väcka associationer till den romerske konsulns dramatiska liv.

Gustaf Upmark definierade uppslagsordet ”ikonografi” i *Nordisk familjebok* 1884 som ”en beskrifning eller beskrifvande förteckning på samtliga eller åtminstone de viktigaste afbildningarna af en viss grupp beslätade ämnen, af en klass af personer eller af någon bestämd personlighet”. Som exempel nämner han just van Dycks *Iconographie*. Enligt Upmark var det också möjligt att tala om sådant som djävulens eller olika helgons ikonografi, men då var det de mytologiska ”personerna” ifråga som begreppet syftade på. Med ”ikonografi” menades däremot inte, som Upmark formulerade det, de ”attribut eller symboler” varmed helgon eller djävulen skulle kunna identifieras i ett bibliskt motiv.³⁰⁶ Detta skulle komma att ändras. I den andra upplagan, 1910, sker en begreppshistorisk förändring. Begreppets betydelser och funktioner hade expanderat och blivit flera. Nu var författaren istället Axel Romdahl, och definitionerna är inte längre en utan tre. Den första ligger närmast ikonografi i betydelsen symbollära. Här nämns ”detaljstudier [...] utmärkande för ett visst konsthistoriskt område” och konsthistorikerna Josef Strzygowski, Adolph Goldschmidt och

Johnny Roosval lyfts fram som inflytelserika föregångare inom den sortens studier.³⁰⁷ Denna sistnämnda inriktning mot detaljer i motivet inom konsthistorieämnet under 1900-talets början är redan väl känd och kommer därför inte behandlas vidare i det här sammanhanget.³⁰⁸

Den andra och tredje definitionen som Romdahl ställde upp för ikonografibegreppet hade båda att göra med studiet av porträtt. Det fanns stora likheter mellan dessa två definitioner. Båda formulerades utifrån att en distinktion gjordes mellan historiskt och konsthistoriskt värde, och båda utgick från porträttstudier som en särskild forskningsuppgift. Enligt den andra definitionen, som även inleder detta kapitel, kunde ikonografi syfta på en undersökning, antingen i form av katalogiseringsarbete eller som en mer analytisk uppgift. Det sistnämnda refererade till en konsthistorisk praktik som blivit populär vid 1900-talets början på grund av fotografiet, nämligen komparation. Genom att jämföra olika porträtt med varandra menade Romdahl att det gick att dra slutsatser om porträttens så kallade historiska värde. Därmed bedömdes också porträttets källvärde som förmedlare av kunskap om den avporträtterades "karaktär". Som föregångare inom en sådan forskning nämnde Romdahl, förutom sig själv, Gustaf Upmark och August Hahr.³⁰⁹

Den tredje och sista definitionen av ikonografi är mer kvantitativt inriktad:

Studiet och förtecknandet af porträtt i allmänhet ur personhistorisk synpunkt. Ett sådant arbete kan åsyfta märkligare personligheter inom kulturens skilda fält. Det kan äfven afse endast en viss grupp af personer, furstar, krigare, statsmän, lärde, konstnärer o.s.v., endera i ett land eller i hela den civiliserade världen.³¹⁰

Som föregångare nämndes katalogerna *Danske malede portræter* och *Iconographia Batava*, som var resultat av nationella porträttinventeringsprojekt i Danmark och Nederländerna. Ikonografier i sådan mening var med andra ord porträttkataloger och förteckningar listade efter den avporträtterades namn, som tryckta porträttgallerier men utan samma krav på tillhörande bilder. Av Romdahls andra och tredje definition syftade den ena på en obegränsad mängd porträtt av en enskild person, den andra på en tematiskt avgränsad mängd av porträtt på en grupp personer. Men hur användes begreppet i praktiken?

I källmaterialet förekommer begreppet "ikonografi" sporadiskt men återkommande från och med 1895. Det första tillfället är i en rapport

från Gustaf Upmark om hur framgångsrik Nationalmuseums jubileumsutställning till 300-årsdagen av Gustav II Adolfs födelse 1894 hade varit. Utställningen hade lockat stor publik och omfattat hela 66 målade, skulpterade och graverade porträtt (varav 27 av kungen själv) från bland annat Nationalmuseum och Gripsholm, och Upmark skrev att utställningen ”ur ikonografisk och konsthistorisk synpunkt [hade] varit af ej ringa betydelse”.³¹¹ Begreppet ”ikonografi” förekommer i övrigt inte i något av källmaterialet från 1800-talet, men desto mer under 1900-talets första hälft.

Vad menades med att studera något ur ikonografisk synpunkt? Den förste som mer ingående forskade om måleri i Sverige under 1600- och tidigt 1700-tal (den så kallat karolinska tiden) var August Hahr. I sina publikationer från perioden 1898–1901 (som omfattar den första svenska avhandlingen i universitetsämnet konsthistoria) återfinns begreppet som dels ett omdöme om porträttmålaren Per Kraffts verk – ”Ur en rent yttre ikonografisk synpunkt [...] äro säkerligen hans porträtt mycket trovärdiga, men ett porträtt bör väl gifva något mer än den hvardagliga ytan”, dels som ett samlingsbegrepp för alla kända porträtt av en kunglighet – ”Karl XII:s-ikonographien”.³¹² Några år senare, 1904, nämnde Romdahl både Upmarks och Hahrs forskning som förebild för artikeln ”Drottning Kristina-porträtt”, men med ett visst förbehåll: ”De anspråkslösa raderna härnedan afse icke att gifva en verklig drottning Kristina-ikonografi, de vilja blott meddela några intryck inför de konstverk, hvilka tillsammans ligga till grund för den bild vi skapa oss af hennes yttre.”³¹³ Trots Romdahls blygsamma framtoning i denna text var han en av pionjärerna när det gällde att ägna sig åt sådana porträttikonografiska undersökningar.

En annan pionjär var den tidigare nämnde Nils Sjöberg, vars porträttinventeringar för Nationalmuseum under 1900-talets början hade inlett SPA:s verksamhet. Hans uppgift var att inventera och undersöka (det vill säga kartlägga, identifiera och datera) landets porträttbestånd.³¹⁴ För ändamålet utvecklade han vad han 1906 beskrev som ”metoder” för ”ikonografisk kritik”: en metod för ett kännarskap specifikt riktat mot porträtt. Den gick ut på att vinna stor kännedom om sådant som olika tiders klädesdräkter, rustningar och ordnar, men också att känna igen olika individers och släkters utseenden och gemensamma drag. ”Ikonografisk kritik” syftade i det här sammanhanget på ”kritik” som i källkritiskt kännarskap. Liksom för det empiriskt baserade kännarskapet i övrigt vid denna tid låg tyngdpunkten vid att aldrig

okritiskt tradera tidigare uppgifter, utan förlita sig mer på primärkällor i arkiv, den egna iakttagelseförmågan samt den ackumulerade erfarenheten av tidigare observationer. Sjöbergs huvudsakliga bidrag till den dåvarande porträttforskningen var därför kataloger med mycket detaljerade beskrivningar av motiven, från iakttagelser om ljusbruna ögonbryn till antalet knappar och färgen på en väst i ett porträtt. Syftet med metoden var att genom skilda iakttagelser identifiera den avporträtterade, liksom att avfärda tidigare traderade attributioner och identifikationer som inte visade sig stämma.³¹⁵ I artikeln ”Gustaf I:s söner: en porträtthistorisk studie” 1907 inledde Sjöberg med att förklara sitt ärende för läsaren: ”De svenska konungarnas ikonografi är ännu oskrifven.”³¹⁶ Därefter följde en presentation av alla kända porträttbilder av Gustav Vasas söner i olika material och tekniker – oljemåleri, mynt, medaljer och gravyrer.

Jag menar att Hahr, Romdahl och Sjöberg var de första att skriva en form av konstvetenskap som under 1900-talets första hälft skulle bli något av en egen forskningsgenre, där en historisk persons ”ikonografi” undersöktes utifrån alla de porträttbilder man kände till. Det var just med en sådan undersökning av Gustav II Adolfs samlade porträtt som Christoffer Eichhorn varit först med att uppmana till en nationell ”porträttkritik” i *Ny Illustrerad Tidning* 1867.³¹⁷ Under det fortsatta 1800-talet publicerades ytterligare artiklar av det här slaget – Eichhorn skrev om alla kända porträtt av Carl von Linné och Bellman, Gustaf Upmark skrev en utförlig genomgång av Gustav Vasas porträtt 1894 och Georg Göthe gick igenom såväl alla porträtt som föreställde Johan Tobias Sergel som alla porträtt Sergel gjort av Gustav III.³¹⁸ Lunds universitet representerades av professorn Ewert Wrangel. Han lade 1916 ytterligare en byggsten till konstvetenskapens kunskap om porträtten av drottning Kristina med artikeln ”Till drottning Kristinas ikonografi”, där titeln i sig speglar ikonografibegreppets porträttsspecifika tillämpning i sammanhanget.³¹⁹ Tillsammans med Nordensvans och Eichhorns undersökningar av Gripsholms alla porträtt vid 1880-talets början innebar ikonografisk porträttforskning ett konstvetenskapligt kunskapsbygge om det så kallade porträttbeståndet. De tidigaste artiklarna har dock det gemensamt att de söker göra ett material känt genom att återge sakförhållanden, snarare än att mer utförligt jämföra och värdera porträtt.

De texter i denna genre som publicerades efter 1900 menar jag visar på att begreppet ”ikonografi” i högre grad kom att indikera ett särskilt

förhållningssätt till äldre porträtt, som innebar att de frågor som riktades till materialet i högre grad utgick från begreppspar ”historiskt–person-historiskt” och ”konstnärligt–konsthistoriskt värde”. Jag vill dessutom hävda att Romdahls definition i *Nordisk familjebok* också ger uttryck för att ikonografi kunde handla om ett intresse för äldre porträtt med andra bevekelsegrunder än ett intresse för konstnärens biografi och hurvida porträttet ansågs vara konstnärligt väl utfört. Parallellt med den konsthistoriska forskningens fortsatta etablering och utveckling under 1900-talets början kom porträttikonografi att än mer handla om att ta reda på hur någon känd person från det förflutna verkligen kan ha sett ut. En sådan ansats går att finna i en artikel av Georg Göthe som publicerades 1910 och som behandlade alla kända porträtt av historikern Erik Gustaf Geijer. ”Man sysslar numera så mycket med märkliga historiska personers ikonografi”, menade Göthe, när han tog som sin uppgift att utreda Geijers porträtt.³²⁰ Geijer hade levt i början av 1800-talet, så Göthe hade tillgång till såväl dagerrotyper som målade porträtt, men också tecknade porträtt i blyerts, miniatyrer samt en gipsbyst. Efter att ha ställt dessa olika porträtt emot varandra kom Göthe fram till att dagerrotyperna ”ur rent ikonografisk synpunkt” var av störst intresse av de olika porträttbilderna. Om en av dessa daguerrotyper skrev Göthe: ”Icke inför något annat Geijerporträtt har jag fått så lifligt intryck att stå inför den *verkliga* Geijer.” Det visar på att det viktiga låg i bildens upplevda förmåga att dokumentera ett utseende.³²¹

Under åren efter sekelskiftet, men innan SPA grundades 1916, kunde den här sortens studier också utföras av akademiker från ämnesområden utanför den pre-disciplinära konsthistorien och universitetsämnet konsthistorias tidiga historia. Den uppsaliensiske zoologen Tycho Tullberg, tillika Carl von Linnés sentida släkting, sammanställde och utvärderade alla kända porträtt av Carl von Linné, och den lundensiske zoologiprofessorn och hobbyhistorikern August Quennerstedt sammanställde ett eget bildarkiv över Karl XII:s porträtt med tillhörande arkivkort som uppgav nivån på ”det ikonografiska värdet”.³²² Även om de rörde sig om studier vid sidan av sin yrkesutövning var deras projekt ändå mycket omfattande och välkända för den samtida porträttforskningen.

Under 1930-talet och fram till 1940-talets mitt var ikonografisk porträttforskning som störst i Sverige, tack vare att dess främsta företrädare Sixten Strömbom och Karl Erik Steneberg höll en hög publikationstakt.³²³ Med ”störst” menar jag inte att denna forskning domi-

nerade konstvetenskapen, men på grund av att resultaten publicerades i väletablerade konstvetenskapliga sammanhang så bör den betraktas som för tiden accepterad. Den porträttikonografiskt inriktade forskningen ingick i en tradition av kulturhistoriskt präglad konstforskning med bas vid, eller nära band till, Nationalmuseum. I det undersökta källmaterialet utvecklades ”ikonografi” vid denna tid från ett sporadiskt förekommande begrepp till ett metodologiskt nyckelbegrepp. I begreppshistoriska termer är det rimligt att hävda att ”ikonografi” transformerades till ett centralt grundbegrepp för porträttforskningen vid denna tid. Det tog sig särskilt uttryck i *Svenska kungliga porträtt* från 1943 som publicerades genom SPA med Strömbom som redaktör. Begreppet användes där av Strömbom om ”det ikonografiska beståndet”, och analyser av just kungliga porträtt motiverades av honom som nödvändiga för att ”tillgodose både ikonografiska och konsthistoriska synpunkter”.³²⁴ I enlighet med tidigare begreppsbruk ansågs varje regent också ha en egen ikonografi, som ”drottning Elisabeths ikonografi”.³²⁵ En tecknad förstudie till drottning Margaretas sarkofag i Roskilde kunde bedömas som ”av ikonografiskt värde” om det också kunde gå att belägga att den var utförd *ad vivum* eller efter en dödsmask.³²⁶ Vidare ansågs det inte finnas många ”ikonografiska dokument” bevarade från medeltiden, vilket syftade på bilder som ansågs ge ”individuell konktion” åt de medeltida regenternas utseenden.³²⁷

Kanske beror det på att de tidigare två banden (med porträtt av icke-kungliga ”svenskar”) var i katalogform med mycket bilder och lite text, men det är värt att nämna att begreppet ”ikonografi” inte användes inom porträttforskningen för att tala om en *gemensam* ikonografi för en nation, ett folk eller en grupp inom befolkningen. Det syftade alltid på en enskild individs utseende.

Att ”ikonografi” fungerade som grundbegrepp bekräftas av den serie artiklar som Steneberg skrev för *Tidskrift för konstvetenskap* på temat ”bidrag till svensk regentikonografi” mellan 1932 och 1944. Han behandlade alla kända porträtt av bland andra drottning Kristina och Karl X Gustav, och förhöll sig ofta kritisk till Strömboms resultat.³²⁸ Strömboms forskning om äldre porträtt av kungligheter var mer omfattande eftersom han utförde den i egenskap av föreståndare för SPA. Men den kunde bli ifrågasatt, vilket Stenebergs konkurrerande artikelserie visar på. Här blir det tydligt att SPA:s uppkomst medförde en tydlig förändring av porträttforskningens villkor på grund av att tillgång till arkivet medförde ett givet informationsövertag. Utan

konkurrens fanns de mest utförliga förteckningarna med tillhörande fotografisk dokumentation över landets äldre porträtt vid SPA, och det framstår som att en extern forskare som Steneberg, vars syften konkurrerade med Strömbom och hans visioner om SPA, kunde ha svårt att få tillgång till arkivet.³²⁹ Den (hittills) sista publikationen om porträttikonografi i Sverige utkom 1949 och behandlade Karl XIV Johans samlade porträtt. Trots att den inte officiellt publicerades inom SPA:s ramar, och var jämförelsevis blygsam, bör den betraktas som ett sista bidrag från SPA:s storhetstid.³³⁰

Sixten Strömboms *Iconographia Gustavi Adolphi* från 1932 är ett betecknande exempel på 1930-talets forskning om porträttikonografi. I den behandlade Strömbom systematiskt alla kända porträtt av Gustav II Adolf, vilket omfattade såväl målade porträtt som medaljer, kopparstick, träsnitt, teckningar, byster, statyetter, vaxpousseringar (det vill säga medaljongreliefer), porträtt i förgyllt gyllenläder, broderade porträtt, porträttbilder i kakel, mynt och miniatyrporträtt.³³¹ När det mest väsentliga ansågs vara bildernas funktion som epistemologiska objekt för att vinna kännedom om utseendet på någon från det förflutna – det personhistoriska värdet – blev ett äldre kategorisystem, genom den akademiska konstteorins uppdelning mellan de olika konstarterna i målarkonst, arkitektur, skulptur och så vidare, mindre viktigt när porträtt också fanns i form av medaljer och broderier.

Som tidigare nämnts fördes gärna äldre målade porträtt samman med objekt som porträttbyster, dödsmasker, vaxporträtt, medaljer, mynt och miniatyrporträtt. Den som besökte Gripsholm vid 1800-talets mitt kunde förutom äldre målade porträtt också uppleva bland annat Karl XII:s dödsmask, byster i marmor som ska ha föreställt drottning Kleopatra och kejsar Caligula samt ett avgjutet medaljongporträtt av kejsar Napoleon.³³² Londons National Portrait Gallery lade under 1800-talet grunden för en stor samling av dödsmasker och porträttfotografier, vid danska Frederiksborg och Rosenborg ingick skulpterade vaxporträtt i glasskåp i samlingarna.³³³

Vaxporträtt är också ämnet för Julius von Schlossers *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs* från 1911. Verket är ett uttryck för det tidiga 1900-talets konstvetenskapliga intresse för porträtt i olika former, och har också anförts av Hans Belting som ett tidigt exempel på bildvetenskap *avant la lettre*.³³⁴ von Schlosser argumenterar för att porträtt – och till och med de av vax – var viktiga för en framväxande konstvetenskaplig disciplin att studera. Han menade att porträtt under lång tid

hade varit ett kraftigt åsidosatt studieobjekt för konstforskning, såväl som en nedvärderad kategori inom den akademiska kategoriestetiken. I likhet med många andra texter om porträtt vid den här tiden jämförde von Schlosser konstnärligt utförda porträtt med porträttfotografiet. Det hade Burckhardt gjort i sin inflytelserika text om porträttmåleri, och temat återkom i andra studier under det tidiga 1900-talet.³³⁵ Däremot vidareutvecklade Schlosser en analys av vad han såg som porträttets problem, nämligen att de så ofta diskuterades i termer av mimetiskt hantverk, mekanisk återgivning och realism. Skulpterade vaxporträtt, liksom dödsmasker, hade enligt Schlosser en historia av att väcka obehag i kraft av sin realistiska uttrycksfullhet och på grund av vaxet, som efterliknade levande kroppar. Men som historiker såg han det inte som sin uppgift att värdera objektets konstnärliga utförande, enbart att värdeneutralt och vetenskapligt ta sig an varje objekt som dokument över sin tid.³³⁶

En metodstrid med bildepistemologiska konsekvenser

Jag har hittills visat att forskningen om äldre porträtt var förankrad inom den framväxande konstvetenskapen, och hade en höjdpunkt under 1900-talets första årtionde. Det går också att se ett direkt inflytande från de tyskspråkiga länderna till Sverige, som kom sig av att Romdahl introducerade Burckhardts och Riegls namn och i viss mån deras forskning i sin *Ur porträttmåleriets historia* 1907. Mycket av det som skrevs om porträtt inom den tyskspråkiga konstvetenskapen karakteriserades av en metarefleksion över porträttets ontologi, en teoretiserande inriktning som inte återfanns i samma utsträckning i andra länder. Men konstvetenskapen var under 1900-talets första hälft under uppbyggnad, och kunskapsutbytet mellan olika länder var stort. Begreppet "ikonografi" användes i forskning om porträtt också i andra länder, men de tyskspråkiga forskare som i början av 1900-talet skrev mer i teoretiserande riktning om porträtt, däribland von Schlosser, använde inte begreppet i den utsträckning eller i de semantiska kontexter som de svenskspråkiga porträttforskarna gjorde vid samma tid. Däremot finns det en avgörande likhet i att begreppet "ikonografi" före Panofsky användes för att syfta på bildens innehåll, snarare än form. Detta är viktigt eftersom det tydligare förklarar hur användningen av ikonografibegreppet också var ett symptom på vad för sorts bild som porträtt ansågs vara, och vad som var dess främsta

värde, men det kräver också en kort contextualisering utifrån den så kallade metodstrid (*Methodenstreit*) som utkämpades inom den tyskspråkiga konstvetenskapen vid 1900-talets början och fortsatt under mellankrigstiden.

Metodstriden var en del av konstvetenskapens vidare institutionalisering som självständig disciplin, där olika konsthistoriker formulerade metoder i strid mot tidigare tillvägagångssätt för att tolka motiv och föremål. De mest välkända exemplen här är Wienskolans företrädare som von Schlosser och Ernst Sedlmayr, samt inte minst Erwin Panofsky, som ställde sig på axlarna till dåtidens jättar som Heinrich Wölfflin och Alois Riegl för att utveckla egna regelsystem för konstvetenskapliga metoder som skulle synliggöra olika saker och aspekter av ett motiv.³³⁷ Utöver dessa mer välkända konsthistoriker finns det en riklig mängd stora systembyggen från 1900-talets början som från en senare tids horisont kan uppfattas som nästan absurda i sina anspråk på att vara allomfattande och allmängiltiga.³³⁸ Det har sagts att metodstriden var ett resultat av att konsthistoria som vetenskaplig disciplin vid denna tid befann sig i en glansperiod med gott självförtroende (Christopher S. Wood), såväl som att ämnet sin nya roll som egen disciplin ofta beskrevs vara i en djup kris, och att dess identitet och syften väckte stark debatt (Marlite Halbertsma).³³⁹ Det finns egentligen inte mycket i dessa olika tolkningar som motsäger varandra – tvärtom bekräftar de den höga nivå av reflektion och medvetenhet som existerade inom ämnet under den här perioden.

Utan att gå alltför djupt in på enskilda, framträdande konsthistoriker och de olika argument som framfördes, så var metodstridens syften kortfattat att definiera vad konsthistorisk forskning egentligen var, dess uppgift, studieobjekt och metoder. Framförallt aktualiserade metodstriderna 1800-talsestetikens begreppspar ”form–innehåll” genom att fråga om det var konstens form eller innehåll som skulle studeras samt var gränsen skulle dras gentemot andra ämnen – och då främst estetiken och historievetenskapen. Metodstridens själva kärna framställdes som en motsättning mellan form och innehåll, som krävde ett ställningstagande.³⁴⁰ Det finns naturligtvis mycket som går att skriva om den motsättning som ställdes upp i dessa diskussioner, om de olika läger som fanns, om diskussionernas komplexitet, samt inte minst om relationen mellan ett intresse för ett motivs form och den formalism som blev stark inom den framväxande modernismen. Av intresse i detta sammanhang är att undersökningar av ett motivs

ikonografi kom att få en laddad betydelse i relation till metodstridens motsättning mellan innehåll och form. Belägg för detta går att finna i den tyskspråkiga konstvetenskapens metodläror.

I Hans Tietzes *Die Methode der Kunstgeschichte* från 1913, som är samtida med Romdahls definitioner i *Nordisk familjebok*, beskrevs den ikonografiska analysen som en analys av verkets innehåll i motsats till formalanalysen. Tietze försvarade på ett principiellt plan ikonografin mot de radikala formalister som helt ville överge den till förmån för studier av verkets stil där motivet abstraherades. Samtidigt var han också noga med att varna för att ikonografiska studier av kulturhistoriskt innehåll (som hur människor klätt sig under en viss tid eller hur en kung sett ut) inte fick bli ett självändamål utan enbart var motiverade om de bidrog till att ge kunskap om verkets konstnärliga innehåll.³⁴¹ I "Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung" från 1937 förklarar Christian Töwe "ikonografi" som ett sätt att studera innehåll och funktion, där de exempel han nämner är dels porträtt och dels den helige Martin som ikonografiskt motiv.³⁴²

Inom svensk konstvetenskap ska enligt konsthistorikern Oscar Reuterswärd i hans artikel "Om fyrtioalets svenska konsthistoria" från 1945 det "häftigaste vågsvallet" i debatten mellan så kallade formalister och innehållsestetiker ha lagt sig i slutet av 1920-talet, även om det utifrån Reuterswärds lägesbeskrivning att döma var en fortsatt aktuell stridsfråga även när Reuterswärd skrev sin artikel.³⁴³

Metodstridens diskussionspunkter formulerades i tryck i olika sammanhang under 1900-talets början, men oftast i kortare omnämmanden och ställningstaganden. Två undantag, som tidigare också uppmärksammats som debattinlägg till metodstriden av Lena Johannesson, var Henrik Cornells *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen* från 1928 och Gregor Paulssons *Konstverkets byggnad* från 1942.³⁴⁴ De utgör båda något av synteser av metodstridens teman och systembyggen som med sina anspråk och sitt omfång lyckades komma nära de ambitioner som fanns inom den tyskspråkiga konstvetenskapen.

Panofskys ikonologiska tolkningsmetod bör också ses i ljuset av denna metodstrid mellan form och innehåll, som en kritik mot vad han betraktade som en pseudovetenskaplig formalism. Panofskys eleganta grepp att styvmoderligt inkorporera formalism i sitt kända tolkningsschemas lägsta nivå, samt att benämna den som just "pre-ikonografisk", skulle säkerligen kunna beskrivas som en av 1900-talets mest framgångsrika diskvalificeringar av formalism inom konstvetenskap, fullt i nivå med

October-gruppens senare attacker.³⁴⁵ Trots tydliga hierarkier mellan de vetenskapliga nivåerna blev konsekvensen däremot att Panofskys ikonologi kom att fungera som ”en tredje väg”, med historikern Emily Levines ord, genom att den förde samman två motsatta läger inom ett och samma tolkningsschema.³⁴⁶ Det tydliggör en vetenskapshistorisk skillnad mellan 1900-talets första och andra hälft i inställningen till vad bilden i sig ansågs kunna förmedla. Panofsky kritiserade vad han såg som bristande vetenskaplighet. Men vad innebar det?

Ikonografibegreppets förändrade betydelser och associationer har tidigare uppmärksammats av Daniela Bohde. Hon har pekat på ikonografibegreppets uppsving och mångtydighet under 1930-talet inom den tyskspråkiga konstvetenskapen, speciellt i samband med att konsthistoriker kritiserade formalismen och istället förespråkade ett kulturhistoriskt anslag. Bohde har uppmärksammat att begreppet ”ikonografi” användes för att diskutera bildens innehåll som helhet i riktning mot vad hon beskriver som utomkonstnärliga faktorer, i opposition mot tidigare tendenser inom formalistiskt orienterad konstvetenskap att isolera enskilda bildelement inom ett motiv. Inom sådan forskning om ikonografi menar Bohde att bilden uppfattades som något vars historiska innehåll kunde förstås intuitivt och naturligt.³⁴⁷ En sådan mer essentialistisk uppfattning av bilden som kunskapsbärare sammanfaller med vad Christopher S. Wood pekat ut som en mer generell utveckling inom konstvetenskapen i början av 1900-talet: studiernas vetenskaplighet betingades av en stark tilltro till att bilder och objekt kunde ge omedierad tillgång till det förflutna, dess individer och tidsanda.³⁴⁸ De uppfattades som nycklar som upphävde avstånd i tid och rum och värdesattes därför som dokument över en förgången tid. Det förutsätter en tilltro till att en ordlös förmedling av ett budskap mellan bild och uttolkare är möjlig.

Så vad säger då detta om den konsthistoriska forskningens förhållande till äldre porträtt som bildkategori? Att fråga att äldre porträtt var en gestaltning av en specifik individs kropp, för att istället försöka behandla motivet formalistiskt som en komposition av linjer, färg och form framstår som svårare än för andra former av motiv. Som ett argument i metodstriden kunde Gregor Paulsson därför i slutet av 1930-talet hävda att konst var ”varje uttryck för konstvilja, det vill säga vilja att fylla mer än den rationella uppgiften att utgöra ett bruksföremål, *en porträttlik avbildning av en person*, eller konstruktivt nödvändig del av en byggnad, o.s.v.”³⁴⁹ För Paulsson var alla artefakter oavsett genre

och material möjliga studieobjekt för konstvetenskapen, men konsthistoriens gräns bestämdes av ”konstviljan”, och artefakternas (implicit konstlösa) bruksfunktion – som att utgöra en avbild av en särskild individ – skulle hamna utanför den gränsen.

Här blir det intressant att jämföra två olika förklaringar och användningar av begreppet av Karl Erik Steneberg, från olika årtionden. Den första text Steneberg skrev som konsthistoriker behandlade alla målade porträtt av drottning Kristina. Artikeln ingick i en festskrift tillägnad hans lärare Ewert Wrangel, som varit den andre i ordningen, efter Axel Romdahl 1904, att studera drottningens så kallade ikonografi.³⁵⁰ Med det tredje bidraget i samma ämne skrev Steneberg in sig i ett porträttforskningsområde som han skulle fortsätta att både bidra till och kritisera under sin fortsatta yrkeskarriär som konsthistoriker. 1935 inledde han sin bok *Vasarenessansens porträttkonst* med att förklara den ikonografiskt inriktade porträttforskningen så här:

Ty det är i främsta rummet genom en porträttshistorisk källkritik, genom att pröva och bestämma graden av objektivitet i avbildningens förhållande till den historiska verkligheten – i korthet: det ikonografiska värdet – som specialstudiet kan leda till några väsentliga slutsatser. Porträttkonsten i dess egenskap av betydelsekategori måste främst analyseras med hjälp av begrepp av innehållskaraktär, sådana som naturalism och idealism; först i andra hand kan det finnas anledning att granska porträttet som formprodukt.³⁵¹

Steneberg positionerade sig i sin forskning genomgående i förhållande till både ett nationellt och ett internationellt konstvetenskapligt sammanhang, vilket antagligen har sin förklaring i att han förutom i Lund också hade studerat i Utrecht, Perugia, Paris och München.³⁵² Att han anspelar på metodstridens motsättning mellan innehåll och form är ett tecken på att han var insatt i samtidens vetenskapsteoretiska debatter. Men vad som i än högre grad är viktigt att ta fasta på är att intresset för äldre porträtt framtill 1930-talet primärt gällde att värdera bildens mimetiska potential som avbildning av en historisk person, och först i andra hand dess stil på formalistiska grunder. Intresset för hur någon verkligen hade sett ut hörde ihop med att sådan kunskap ansågs kunna leda till nya insikter om den avporträtterades personlighet. Begreppet ”ikonografi” användes således för att skriva om en särskild förväntan och förhoppning på en mätbar grad av likhet

och trovärdighet som det källkritiska förfarandet skulle utvinna från porträttet. På så vis var det också en fråga om huruvida bilden gick att lita på, eller tvärtom bedrog genom att förmedla felaktig information om det riktiga utseendet.

Under 1950-talet bytte Steneberg istället helt sida. Som den förste som introducerade och förespråkade Panofskys ikonografi och ikonologi i Sverige kritiserade han i avhandlingen *Kristinatidens måleri 1955* ”den traditionella porträttikonografiens begränsning” – vilket motsägelsefullt nog var just den tradition han tidigare själv hade bidragit till att föra vidare och utveckla i svensk konsthistorieforskning. Steneberg menade att trots ”ett förklarligt behov att betrakta porträtten som dokument rörande modellernas yttre och inre egenskaper” borde forskaren försöka se bortom ”den kvantitativt obetydliga del” av porträttet som ansiktet utgjorde, för att istället upptäcka och analysera bildens symbolik och dolda betydelseskikt.³⁵³

Stenebergs vändning var ett utslag av en större förändring inom konstvetenskapen mellan 1930- och 1950-tal. Bilden kom att i högre grad uppfattas som opak. Porträttet ansågs inte längre vara intressant som en särskilt ikonisk bildform, och kom också att framstå som mindre tillförlitligt i fråga om likhet.³⁵⁴ Det innebar en övergång till den sorts ikonografiska analys som Panofsky representerade, där bilden behandlades som ett symbolsystem för att extrahera betydelser och uttolka för lekmannen fördolt ikonologiskt innehåll – som en bildgåta som skulle lösas. Det var raka motsatsen till tidigare tillämpningar av det porträttspecifika ikonografibegreppet, eftersom det är inskrivet i den teoretiska grunden för Panofskys ikonologi att avstånd i tid – en hermeneutisk klyfta mellan uttolkare och dokument – gör det omöjligt för en senare betraktare att förstå vad en bild betyder genom att enbart titta på den och inte tolka den utifrån dess kulturhistoriska kontext.³⁵⁵ Att helt enkelt låta en beskrivning av bildens motiv – och som i Stenebergs fall närmare bestämt en bedömning av om ett porträtt var idealiserat eller realistiskt – ligga till grund för historisk kunskap var inte längre nog. Porträtt hade till fullo kommit att bedömas som ett uttryck för en historisk periods konst, när ikonografibegreppet övergick till att syfta på attribut snarare än att uppfattas som en källa till kunskap om en historisk persons utseende, ansiktsdrag och därmed personlighet. Genom att tolka bildens motiv med hjälp av andra källor, snarare än att se bildens innehåll som en källa till kunskap om något annat, lindrades det problem som de äldre porträtten kommit att utgöra.

Den ikonografiska kommissionen

Men konstverken har dessutom ett annat värde än det rent konstnärliga. De är monument över en period, dess människor och levnad. För eftervärlden blir de till en arsenal med upplysningar om sociala villkor, levnadsförhållanden och levnadssätt, vardagliga och festliga händelser, människors natur, deras livsåskådning och masker. De utgör en fond med historisk dokumentation som får sin betydelse just i en tid som vår, där realpolitik och nykter åskådning gentemot känsla och svärmeri är av stor betydelse.

Otto Andrup om sitt arbete för den ikonografiska kommissionen, 1932³⁵⁶

Hittills har undersökningen varit geografiskt och tidsmässigt vittfamnande, men särskilt riktats mot den starka porträttforskningen i Sverige. Jag har kunnat visa att begreppet ”ikonografi” före och efter 1940-talet genomgått en begreppshistorisk förändring, och att ett av dess användningsområden innan 1940-talet var äldre porträtt. Oavsett om begreppet syftade på enskilda symboler och bildelement eller äldre porträtt som bildkategori handlade det om ett innehåll i bilden, och inte dess formspråk. Innehåll stod också i fokus när man talade om det historiska eller personhistoriska värdet hos äldre porträtt. Citatet ovan kommer från Otto Andrup (1883–1953), porträttforskande konsthistoriker, föreståndare för Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott och ansvarig för dess porträttsamling, aktiv i arbetet med porträttinventeringar i Danmark, samt något av Sixten Strömboms danska motsvarighet. I citatet nämner han visserligen inte äldre porträtt specifikt utan konstverk generellt, men i gengäld formulerar han en uppfattning om vilken sorts kunskap som bilden kunde förmedla: den kunde berätta om människor, deras levnadssätt, natur och ”masker”, vilket är något annat än de frågor om stilens utveckling, epoker och konstnärer som har styrkt hur konsthistoria

skrivits. Det är människorna i det förflutna som väcker det historiska intresset.

I början av 1900-talet grundades flera ikonografiska kommissioner. Ingen av dem blev särskilt framgångsrik. Den första initierades vid den internationella konsthistorikerkongressen i Amsterdam 1898 som Société internationale des études iconographiques (Det internationella sällskapet för ikonografiska studier), men kom bara till diskussionsstadiet och avvecklades formellt vid kongressens möte i München 1909. Initiativtagare var den franske konsthistorikern Eugene Müntz, och syftet var att stödja och utveckla ikonografisk forskning inom konstvetenskapen. För att effektivisera samarbetet bestod arbetsgruppen av en representant från vardera Tyskland, Finland, Österrike–Ungern och Frankrike. Där ingick bland andra Julius von Schlosser från Wien och Finlands förste professor i konsthistoria, Johan Jakob Tikkanen vid Helsingfors universitet. Därutöver konsulterade arbetsgruppen bland andra Berlinprofessorn och Sverigevännen Adolph Goldschmidt.

I protokollen från gruppens möten framträder en osäkerhet om vad som menades med ikonografi. Skulle de följa den användning av begreppet som syftade på porträtt, eller den som syftade på innehåll och teman i konst generellt? Kommissionen valde den sistnämnda vägen, och målet var att skapa ett *thesaurus iconographicus*. Problemet med ett sådant uppslagsverk, vilket nämdes i diskussionen, var att det i sådana fall skulle behöva spänna över alla motiv, allegorier och symboler i all konst överhuvudtaget. Sådan kunskapsuppbyggnad skulle senare under 1900-talet komma att uppfattas som en mycket angelägen uppgift inom konstvetenskapen. Vid sekelskiftet 1900 ansågs uppgiften däremot för stor och intresset bland konsthistoriker alltför klent, och hela initiativet lades ned.³⁵⁷

Två årtionden senare gjordes ett andra försök. Vid den internationella historikerkongressen i Oslo 1928 grundades en ikonografisk kommission som ett utskott inom den internationella kommittén för historiska vetenskaper – International Committee of Historical Sciences (ICHS). I den ikonografiska kommissionen deltog 22 länder.³⁵⁸ Från 1928 fram till mitten av 1930-talet bedrevs en intensiv verksamhet som sedan avtog snabbt. Det kan främst förklaras genom en brist på ekonomiskt engagemang från vissa länder, det världspolitiskt mycket oroliga läget samt inre motsättningar inom ICHS. ICHS verkade för en överstatlig, enande internationalism i en tid av stark nationalism, så det är inte särskilt märkligt att ICHS:s verksamhet också i stort sett

stannade upp i samband med andra världskrigets utbrott.³⁵⁹ Det sista gemensamma mötet för den ikonografiska kommissionen hölls i Bukarest 1936, som ett förberedande möte inför en framtida ICHS-kongress.³⁶⁰ Därefter återupptogs verksamheten under två aktiva perioder 1953–1955 och 1960–1969.³⁶¹

Hörde det internationella sällskap för ikonografiska studier som grundades vid den internationella konsthistorikerkongressen och den ikonografiska kommission som grundades vid den internationella historikerkongressen till två olika discipliners historieskrivning och följaktligen olika ämnestraditioner? Inte från början, menar jag, även om dessa stora kongresser under 1900-talet utvecklades till mer professionsexklusiva sammanhang. Som namnet gör gällande verkade ICHS, liksom även dess ikonografiska kommission, internationellt och tvärvetenskapligt överbryggande. Som en kommitté för historiska vetenskaper i plural samlade ICHS inte enbart historiker från den historievetenskapliga forskningsdisciplinen, utan representerade också ett större landskap av historisk forskning inom olika discipliner och institutioner som rörde sig bortom nuvarande ämnesavgränsningar. Den ikonografiska kommissionen under ICHS:s ledning samlade olika länders representanter med skilda ämnes- och områdesbakgrunder från lärosäten, museer och arkiv kring ett gemensamt mål – att etablera ikonografi som en historisk hjälpvetenskap. Ett flertal konsthistoriker som innehade ledande positioner inom sitt fält var ledamöter. Förutom Otto Andrup från Danmark deltog bland andra William George Constable, dåvarande direktör för Courtauld Institute i London och professor i konsthistoria vid universitetet i London.³⁶² Dessutom medverkade den nederländska konsthistorikern Godefridus Johannes Hoogewerff med ett föredrag 1928 om ikonologins betydelse för att tolka ett konstverks inre betydelse, vilket i efterhand kommit att uppmärksammas som en viktig byggsten för ikonologins framväxt inom konstvetenskapen vid samma tid.³⁶³ Bland ledamöterna fanns också en av Belgiens ledande konsthistoriker, Léo Van Puyvelde, som vid denna tid var professor vid universitetet i Liège, överintendent vid Kungliga museet för de sköna konsterna i Bryssel, samt ordförande för konstvetenskapens internationella kommitté, CIHA. Därmed involverade den ikonografiska kommissionen fler konsthistoriker vars yrkesutövning i form av forskning och museiarbete spände över olika institutionella kontexter, lärosäten såväl som museiområdet. Deras medverkan visar på kommissionens tvärvetenskapliga karaktär.

En av nyckelpersonerna var Percy Ernst Schramm. Han var 1930 med om att grunda en tysk nationell underavdelning till den ikonografiska kommissionen. Som både historiker och konsthistoriker med specialisering mot äldre porträtt tillhörde han mellankrigstidens tyskspråkiga intelligentsia, hade Aby Warburg som lärare och mentor i Hamburg och personliga band till Erwin Panofsky. På grund av dessa kontakter utvecklades hans forskning i riktning mot att studera bilder som bärare av historiskt innehåll genom att studera symboler i motiv. I den intellektuella miljön vid Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg på 1920-talet i Hamburg utvecklade han en egen teori om tidigmedeltida härskarporträtt, som utgick från hur de var avsedda att signalera politisk makt med yttre attribut.³⁶⁴ En sådan förståelse av porträttet som politisk manifestation är idag självklar, men var vid denna tid nydanande.

Under 1930-talet kom Schramm att vända sig mot sina tidigare kollegor vid Warburgs kulturvetenskapliga bibliotek, däribland Panofsky. När kollegorna tvingades lämna Tyskland på grund av sin judiska bakgrund valde Schramm att för sin nationalistiska övertygelses skull delta i andra världskriget. Han avancerade till de närmaste kretsarna kring Adolf Hitler, där han arbetade med att föra krigsdagbok för Oberkommando der Wehrmacht 1943–1945. Som hemlig informant rapporterade han om judiska konsthistorikers förhållanden till nationalsocialisterna också före andra världskrigets utbrott, och efter krigsslutet var han ett nyckelvittne vid Nürnbergrättegångarna.³⁶⁵ Dessa omständigheter tjänar som en påminnelse om att den ikonografiska kommissionen var verksam i skuggan av stora historiska skeenden. Dessutom visar det på att det fanns en koppling mellan kommissionen och de personer, Warburg och Panofsky, vilkas metoder i efterhand har givits rollen som konstvetenskapens hopp respektive problem.

Inriktning och ändamål

Den ikonografiska kommissionen initierades från franskt håll med två föredrag som hölls av Albert Depréaux, historiker, och André Blum, konservator vid Louvren, i Oslo 1928. Redan titlarna på deras föredrag är tydligt programmatiska: "L'Iconographie, science auxiliaire de l'Histoire", respektive "Les Sources iconographiques et leur enseignement; leur valeur artistique et historique". I dessa föredrag hävdades att ikonografins syfte var att fungera som en hjälpvetenskap för historie-

forskningen, och Depréaux och Blum uppregade hur viktigt det var att prioritera de ikonografiska källornas historiska värden framför de konstnärliga. Blum slog fast i sitt föredrag att den ikonografiska forskningen krävde samarbeten mellan historiker, konsthistoriker och museiområdet från olika länder, och det var främst representanter från dessa områden som ingick i den ikonografiska kommissionen.³⁶⁶

Under det följande årtiondet höll den ikonografiska kommissionen möten så gott som årligen, i samband med de stora ICHS-kongresserna. Däremellan fortskred arbetet inom mindre utskott. Efter sitt andra möte, i Venedig 1929, enades kommissionen om ett beslut om att ikonografisk dokumentation ansågs vara av väsentlig betydelse för historisk forskning och därför skulle föras till de historiska hjälpvetenskaperna. Det fanns förhoppningar om att varje land skulle upprätta en egen ikonografisk byrå – det vill säga ett nationellt porträttarkiv – som skulle kunna förse den historiska forskningen och den historieintresserade allmänheten med information om porträtt.³⁶⁷

Att ikonografi lyftes fram som en historisk hjälpvetenskap är väsentligt, eftersom det visar vilken vikt som lades vid att den historiska forskningen skulle ha tillgång till ett korrekt bildmaterial. Formuleringen ”historiska hjälpvetenskaper” var vid den här tiden etablerat, men vad som räknades dit kunde variera. Till de mest vedertagna räknades heraldik (vapen och sköldemärken), fragistik (sigill) och numismatik (mynt och medaljer).³⁶⁸ I det här sammanhanget syftade ikonografi på ett material, och inte på en metod, och med ikonografisk dokumentation syftade kommissionen på alla former av bilddokument (”documents figurés”), oavsett genre och teknik. I en vidare bemärkelse kunde det tolkas som alla former av bilder, från porträtt i olja till topografiska landskapsbilder och rörlig bild.³⁶⁹ För kommissionens verksamhet verkar det dock i praktiken som att en bildkategori prioriterades, nämligen äldre porträtt. Just därför är också den ikonografiska kommissionens verksamhet av intresse i den här studien.

Som Andrup hävdade i det citat som inledde kapitlet ansågs det som ett problem att estetiska bedömningsgrunder riskerade skymma sikten för de insikter som äldre porträtt även ansågs kunna förmedla. Konstmuseer, vars samlingar var ordnade efter konstnärsnamn och konsthistoriska värdeprinciper, betraktades som en förbisedd resurs som den ikonografiska kommissionen ville föra fram i ljuset.³⁷⁰ Det var här som de ikonografiska byråerna skulle kunna hjälpa varandra genom att inventera porträtten i landet, upprätta listor och dela med

sig av information om porträtt som föreställde personer från andra länders nationella historieskrivning.³⁷¹ Konkret innebar det bland annat att Österrikes utskott för historisk ikonografi tog emot besök 1935 av "svenska ikonografer", det vill säga SPA:s medarbetare, på jakt efter porträtt som kunde föreställa svenskar i utländska samlingar. Det gav de österrikiska representanterna i kommissionen uppslaget att utarbeta en egen porträttikonografi för sin habsburgska kejsarsläkt.³⁷² Det visar på att den ikonografiska kommissionens verksamhet bidrog till att stärka den ikonografiskt inriktade forskningen om porträtt i olika länder i Europa under 1930-talet.

I sitt föredrag 1928 förklarade Blum varför han såg det som viktigt att värna porträttikonografin genom att anföra ett exempel: i en biografi om drottningen Marie Antoinette kunde det hända att förläggare använde någon slumpmässigt vald 1800-talslitografi som illustration, istället för ett porträtt som tillkommit under drottningens egen levnad.³⁷³ I liknande ordalag motiverade historikern Sigfrid H. Steinberg den ikonografiska kommissionens ändamål i *Historische Zeitschrift* 1931: det var "kurz gesagt" att bemöta en önskan från läsare till historiska verk att helt enkelt få veta hur Alexander, Barbarossa, Luther och Napoleon *faktiskt* hade sett ut.³⁷⁴

Kritik mot att 1800-talets bildkultur hade bestått av alltför idealiserade gravyrer och litografier utförda efter slumpmässigt valda porträtt, vilka inte genomgått en källkritisk undersökning, var återkommande också i den svenskspråkiga forskningen. Sixten Strömbom kritiserade vad han ansåg vara en alltför idealiserad bild av Gustav II Adolf som under 1800-talet fått allmän spridning genom massupplagor av litografier och gravyrer.³⁷⁵ Redan 1867 hade Christoffer Eichhorn framhävt nödvändigheten av kritiska undersökningar av äldre porträtt som ett svar på den stora mängden porträttgallerier med litografier som fanns på marknaden och som enligt Eichhorn var fyllda av grova misstag, dåliga val av original och ett misslyckat återgivande av de äldre porträtten.³⁷⁶ August Hahr motiverade i sin artikel 1901 om Karl XII:s porträtt porträttforskningens nödvändighet genom att påtala att kommersiella, underförstått skrupelfria, aktörer spred "fantasiporträtt" och andra "föga troliga" gravyr- och träsnittskopieringar av äldre, osäkert identifierade, porträtt.³⁷⁷ Likaså formulerades den ikonografiska kommissionens ändamål med hänvisning till massmedierna och en ökad spridning av bilder i allmänhet, och ett fortsatt ökat intresse för äldre porträtt i synnerhet. Här går det att se ett tydligt samband mellan

forskningen om porträttikonografi och den utveckling som hade pågått sedan 1800-talet med en expanderande marknad för tryckta porträttgallerier och illustrerade tidningar och tidskrifter som var mycket populära.³⁷⁸ Gdańsk's representant i den ikonografiska kommissionen, Erich Keyser, uttryckte det 1935 som att samtidsmänniskan allt mer strävade efter åskådlighet, hennes öga var mer uppmärksamt än örat. Bildtidningarnas, de illustrerade böckernas samt filmens frammarsch ökade också efterfrågan på historiska bilder, menade Keyser, inte enbart som förr (det vill säga inom 1800-talets bildkultur), som utsmyckning, utan som en väsentlig del av framställningen.³⁷⁹ Det dög inte med slumpmässigt valda illustrationer, det var viktigt att porträttet förmedlade den avbildade personens faktiska utseende. Därmed betonades att valet av historiskt bildmaterial var av stor betydelse i det moderna bildsamhället.

ICHS:s främste historieskrivare är historikern Karl Dietrich Erdmann. Han har påmint om att man inte bör missta deras kongresser för ”workshoppar” – de var ingalunda några seminarier för öppet prövande samtal, utan tillfällen då beslut fattades och väl förberedda representanter för de olika utskotten presenterade nya förslag och förklarade sina synpunkter på de områden som ICHS arbetade med.³⁸⁰ Men att kongressens diskussioner kan antas ha varit väl förberedda och genomtänkta hindrade inte att de synpunkter som fördes fram kunde vara visionära. Det framgår av att det fanns en initial förhoppning om att skapa ett internationellt gemensamt så kallat *Index Iconographicus*, ett bildarkiv som skulle spänna över hela historien från period till period och fortsätta att fyllas på allt eftersom tiden gick. I likhet med SPA skulle det vara ett bildarkiv med fotografier, och i linje med kommissionens diskussioner i övrigt kom det i praktiken främst att diskuteras som internationellt porträttarkiv. Projektet föll dock redan på idéstadiet. De praktiska invändningarna är inte svåra att ana – det skulle ha inneburit ett oöverskådligt sisyfosarbete med enorma insatser i form av arbete och pengar. Tysklands representant Percy Ernst Schramm framförde som ett räkneexempel att endast under 1700-talet regerade mer än trehundra dynastier inom vad som senare kom att bli Tyskland. Till dessa kurfurstendömen hörde en mängd statsmän och hovfolk med flera, som kunde multipliceras med flera generationer. Det antal som tillkom från kyrkans och kulturens områden konstaterade Schramm var oöverskådligt. Men problemet låg inte endast i att det helt enkelt levte alltför många människor som låtit avporträttera

sig. Uppgiften blev avskräckande stor, och inte enbart på kvantitativa utan också på kvalitativa grunder. Hur skulle man hantera de fall där det fanns många olika porträtt som uppgavs föreställa samma person men som skilde sig åt? Det vore mer realistiskt, menade Schramm, att istället sammanställa förteckningar över de många porträttsamlingar och den dokumentation om porträtt som redan fanns vid privata och offentliga samlingar, museer, bibliotek och arkiv, som Warburgs kulturvetenskapliga bibliotek i Hamburg.³⁸¹ Med dessa argument sköts arbetet med såväl ett tyskt som ett internationellt gemensamt *index iconographicus* på framtiden.

Nationella utskott

Under de första åren av 1930-talet grundades fler nationella utskott till den ikonografiska kommissionen: för Belgien, Brasilien, Gdańsk (som då var självständigt från Polen), Egypten, Frankrike, Italien, Nederländerna, Norge, Polen, Spanien, Storbritannien, Tyskland och Österrike.³⁸² Tanken var att de nationella utskotten skulle kunna utföra kommissionens arbete, och varje deltagande land uppmanades att bilda egna arkiv för ikonografisk dokumentation.³⁸³ De flesta av dem hann dock inte påbörja någon ordentlig verksamhet innan de tvingades avbryta initieringsarbetet på grund av det kommande världskriget.³⁸⁴ För Norge innebar det ett startskott för att ta steget vidare från katalogisering och inventering till att bygga upp ett eget nationellt porträttarkiv 1934. I Norges fall skedde dessutom en syftesförskjutning. I början under 1930-talet var deras ikonografiska utskott inriktat på porträttikonografi, vilket bland annat utmynnade i tidigare nämnda Leif Østbys *Norske portretter*, som behandlar norska utseenden under olika perioder i historien, men 1956 beslutades att de dokumenterade porträtten också behövde vara av god konstnärlig kvalitet. Med denna förändring följde ett namnbyte till Norsk portrettarkiv. Att porträtten skulle föreställa norska personer och ”utlendinger som har hatt tilknytning til Norge” var däremot fortsatt givet.³⁸⁵ Även om alltså utskotten i de flesta fallen inte verkar ha hunnit särskilt långt så bekräftar inrättandet av dem, samt det arbete de ändå hann genomföra åt den ikonografiska kommissionen, att specifikt äldre porträtt var det som i praktiken avsågs när kommissionen förespråkade att bilder skulle tas till användning som historiska dokument.

För de länder som deltog i den ikonografiska kommissionens verksamhet men som inte grundade egna utskott fortsatte arbetet på nationell nivå genom redan befintliga institutioner, till exempel SPA. För Skandinavien del bildades en gemensam arbetsgrupp för den ikonografiska kommissionen bestående av en representant för varje land, i samband med Skandinaviska museiförbundets möte i Malmö 1929.³⁸⁶ Gruppen leddes av Otto Andrup från Danmark, och Danmark representerades även av Léo Swane, konsthistoriker vid den kungliga kopparstickssamlingen i Köpenhamn; Sverige representerades av Sixten Strömbom; Norge av Henrik Grevenor, konsthistoriker vid Konstindustrimuseet i Oslo.³⁸⁷ Detta visar att det fanns en stark anknytning till museiområdet, men också att det fanns förbindelser mellan den svenskspråkiga porträttikonografiska forskningen och forskning om porträttikonografi i andra länder. Därför vill jag även beröra det tillfälle efter kriget då den ikonografiska kommissionen kort återupplivades i samband med ICHS:s elfte kongress i Stockholm 1960. Det skedde vid ett möte som leddes av Märta Upmark-Landegren på SPA:s kontor vid Nationalmuseum i Stockholm 1960. Endast fyra personer närvarade, varav alla utom Upmark-Landegren varit ledande under kommissionens första period, och initiativet verkar inte ha lett längre än till ett första möte. Protokollet upptas av diskussioner om vilka olika former av material och inriktningar (ekonomisk historia, medeltida bildmaterial, kartor över antika städer och så vidare) som utöver porträttmåleri, ”portraiture”, kunde komma ifråga som ikonografisk dokumentation.³⁸⁸ Det visar på att det inte längre ansågs givet att enbart äldre porträtt var ikonografiskt intressanta, och av det svala intresset att döma (eftersom endast några veteraner deltog) så var inte heller nya generationer av historiker intresserade av att uppvärdera bilder som historiskt källmaterial. Det faktum att den tredje och sista episoden i den ikonografiska kommissionens verksamhet initierades från Sveriges och SPA:s håll bör snarast förstås som ett uttryck för den ikonografiska porträttforskningens tidigare starka ställning i Sverige.

I kapitel 5 om ikonografibegreppets porträttspecifika användning nämnde jag den svenskspråkiga porträttforskningens intresse för syntetiserande studier av en mängd porträtt av samma person. Även utomlands utförde forskare den här sortens biografiskt inriktade porträttstudier. Många – men inte alla – av dem gjorde anspråk på vetenskaplighet: de hade för avsikt att källkritiskt urskilja de äkta och mest trovärdiga porträtten, liksom de falska ”fantasiporträtten”, av en

sedan länge bortgången person. Många – men långt ifrån alla – verkade dessutom i en konstvetenskaplig forskningskontext. Mellan åren 1928 och 1931 publicerade till exempel Société de l'Histoire de l'art Français, Frankrikes konsthistoriska sällskap, en katalog över franska kungars ikonografi, en möjlig föregångare till SPA:s *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar*.³⁸⁹ I andra fall handlade det om någon som uppnått status som något av en nationell ikon i det egna landets historieskrivning, som Johann Wolfgang von Goethe i Tyskland och George Washington i USA. Till och med Jesus utseende ansågs kunna beläggas vetenskapligt genom studier av ”porträtt” i äldre stensulpturer.³⁹⁰

Forskningen har inte rönt någon direkt uppmärksamhet, men Daniel Spanke nämner den kort. Han beskriver genren som en positivistisk porträttforskning, vilket stämmer med tanke på genrens starka empiriska fokus.³⁹¹ Samtidigt blir Spankes förklaring otillräcklig, eftersom han inte utvecklar vad hårdnackad positivism kunde få för följder då varje porträtt för sig behandlades som ett potentiellt dokument, där porträttet enbart bedömdes som intressant utifrån vem det kunde tänkas föreställa. Genom den ikonografiska kommissionens nationella utskott publicerades ett flertal sådana studier under 1930-talet, och vid samma tid nådde porträttforskningen i Sverige sitt crescendo med den konstvetenskapliga bearbetningen av SPA:s bildarkiv och publiceringen av deras *Index över svenska porträtt*.³⁹² Gemensamt är att de betonade porträttets betydelse som personhistorisk källa, och gärna påpekade att estetiska hänsynstaganden därför inte kunde ingå i uppdraget – det väsentliga var porträttets äkthet *ad vivum*.

Agnarna bland vetet: De falska porträtten

De svårigheter som kom upp i samband med diskussionen kring ett internationellt index aktualiserade frågan om kopior och, ännu värre, ”fantasiporträtt”. Fantasiporträtt uppfattades som ett hot och var, som Italiens utskott formulerade det, ”ikonografins gissel: som agnar bland vetet”.³⁹³ I Sverige skrev August Hahr om ”falska” drottningporträtt på Gripsholms slott tre år senare: ”när sådana fantasier fått innästa sig i våra porträttsamlingar [...] förstå vi den moderna porträttforskningens mödor att avslöja många fromma lögnar och skilja agnarna från vetet”.³⁹⁴ Sixten Strömbom såg ”1600-talskopister” som ett särskilt problem på grund av deras ”manierade” (i betydelsen

förvrängda) översättning av förlorade 1500-talsoriginal.³⁹⁵ Denna hårda ton var särskilt vanlig i 1930-talets porträttforskning. Fantasiporträtt framställdes som hot mot *ad vivum*-baserad information som ett porträtt ansågs kunna förmedla. De var falska dokument som behövde gallras ut, eller åtminstone identifieras för att inte riskera att ge ett felaktigt intryck av den avporträtterade. För att hantera det problem som fantasiporträtten utgjorde behövde kommissionen utarbeta ett kritiskt, vetenskapligt tillvägagångssätt för att kunna bedöma ett porträtts tillförlitlighet.

Som ansvarig för att bereda en gemensam ikonografisk metod och terminologi utsågs Danmarks Otto Andrup, assisterad av Nederländernas Aldegondus van Beresteyn (vars samlar- och forskargärning och starka genealogiskt inriktade engagemang för porträttikonografi och porträttarkiv i övrigt hade stort inflytande i Nederländerna vid denna tid).³⁹⁶ Förslaget presenterades 1932, men problemet hade diskuterats redan vid Skandinaviska museiförbundets möte i Malmö 1929. Att rensa ut fantasiporträtten framställdes som en grundläggande uppgift och det är värt att notera det skarpa språkbruk som användes för att beskriva problemet. Otto Andrup formulerade det för sina skandinaviska kollegor som att avsikten var att möjliggöra ”saadanne Hjælpekilder i de offentlige Samlinger, at alt for slemme Prostitueringer kunde undgaas”.³⁹⁷ Det var prioriterat att rensa ut vad som ansågs vara historiska förfalskningar.

I februari 1931 träffades Andrup, Strömbom och Grevenor för ett gemensamt möte på Nationalmuseum i Stockholm för att diskutera ikonografisk terminologi.³⁹⁸ Tillsammans kom de fram till ett förslag som presenterades för övriga delegater i den ikonografiska kommissionen på ett möte i Budapest tre månader senare.³⁹⁹ Året därpå, i juni 1932, presenterade Andrup ett förslag på Skandinaviska museiförbundets möte i Malmö som därefter presenterades inför den ikonografiska kommissionen. På ett möte vid Sorbonne 1934 antog den ikonografiska kommissionen slutgiltigt Andrups förslag som en officiell internationellt gällande terminologi för porträtt.⁴⁰⁰ Jag menar att förslaget bör betraktas som gemensamt utarbetat av det skandinaviska utskottet.

Den ikonografiska kommissionens diskussioner på internationell nivå kom visserligen i mycket att börja och sluta vid just äldre porträtt, trots att andra bildkategorier hypotetiskt sett kunde ha ägnats mer uppmärksamhet (äldre kartor och annat topografiskt bildmaterial framstår till exempel som märkligt förbisedda). Andrups förslag

däremot är starkt präglad av den nordiska porträttforskningens prioriteringar. Han menade att det behövdes en särskild terminologi för just porträtt på grund av att spänningen mellan ”det konsthistoriska och det personhistoriska perspektivet” var som störst inom detta område. Problemet, menade Andrup, låg i att estetiken kunde skildra ett porträtt i svärmiska ordalag med avseende på dess komposition, kolorism och konstnärliga detaljer, men helt förbise att beskriva det nödvändiga för att kunna identifiera motivet, vilket var av betydligt större intresse för historikern.⁴⁰¹ Det här ligger i linje med de synpunkter som framfördes generellt inom den ikonografiska kommissionen. Kommissionens ledamöter hade till stor del sin bakgrund inom det objektsnära museiområdet, och att motsättningen mellan dessa två sätt att bedöma porträtt aktualiserades kan betraktas som en fortsättning på 1800-talets museala kategoriseringar av porträttsamlingar. Det visar också vilken stor vikt som lades vid kännarskap och dess roll i att fastställa äkthet.

Syftet med den terminologi som antogs utifrån Andrups förslag var att standardisera beskrivningen av äldre porträtt, och den presenterades i sin slutliga version som ett schema med kategoriseringar. Varje beskrivning av den avporträtterades höger- och vänstersida skulle utgå från betraktaren: en vänsterarm ska följaktligen beskrivas som att den befinner sig till höger i bilden. Posen i porträttet ska först beskrivas med utgångspunkt i ansiktets position (*en face* eller i profil vänd till höger eller till vänster), därefter delades den avbildade kroppen in i olika segment.⁴⁰²

Det hade legat stor möda bakom att komma fram till denna terminologi, med många inlägg från olika länders delegater. Med tanke på det kan det slutgiltiga resultatet vid en första anblick framstå som något påvert. Det bestod mest i att slå fast enhetliga normer rörande tillvägagångssättet vid porträttbeskrivning, och motiverades av att olika länder tidigare haft olika traditioner för om höger och vänster skulle utgå från betraktaren eller den avporträtterade. Här kan det vara värt att påminna om att bildbeskrivningar var långt mycket viktigare före fotografiets genomslag, eftersom det då var betydligt svårare att tillgå bilder av verk som fanns i geografiskt avlägsna samlingar. De var också nödvändiga för det praktiska arbete som bedrevs vid porträttarkiv, när medarbetare skulle inventera och rapportera om nya upptäckter som gjorts på olika platser. En gemensam terminologi torde ha uppfattats som ett grundläggande villkor för internationellt kunskapsutbyte om

vilka porträtt som fanns i olika länder, med skilda traditioner från olika länder att ta hänsyn till.

De delar av motivet som inte utgjorde en del av den avporträtterades kropp var fortsatt förbisedda och frågan om konstnär var underordnad, vilket gör det till en närmast antropologisk metod. Sådana intressen framträder också i protokoll från det nordiska samarbete som ledde fram till Andrups förslag. Att skilja mellan höger- och vänsterprofil lyftes fram som en viktig fråga av Strömbom, eftersom han menade att människors ansiktshalvor kunde se ytterst olika ut. Andrups intresse för ansiktsdragen i porträtten avspeglades i en idé om att låta ”Historikere, Anatomer og Arvelighedsforskere” undersöka Habsburgssläktens ikonografi i genealogiskt syfte.⁴⁰³ Något sådant projekt förverkligades troligtvis aldrig, men det visar på hur starkt intresset för porträttet som skildring av en individs kropp var inom porträttforskningen.

Porträttforskning som tidig bildvetenskap?

Det finns inte mycket skrivet om den ikonografiska kommissionen inom tidigare forskning. Men efter ett halvt århundrade har dess verksamhet under mellankrigstiden till viss del kommit att återaktualiseras, på grund av kommissionens starka betoning på bilders betydelse. Den har historiserats som en form av tidig *Bildwissenschaft*.⁴⁰⁴ Historiker har lyft fram den som ett sällsynt undantag i historieämnets logocentrika historia, där skrivet källmaterial uppfattats som en mer tillförlitlig historisk källa än bilder. Här går det att se ett samband med en senare poststrukturalistiskt influerad kritik mot en positivistisk vetenskapssyn och textkällornas förmedling av historisk ”sanning” genom ”objektiva” metoder: också den har banat väg för ett större intresse för alternativt källmaterial.⁴⁰⁵ Den ikonografiska kommissionen, i likhet med den svenskspråkiga forskningen med inriktning mot porträttikonografi, tog som sin uppgift att tillgängliggöra empiri och underkasta dokumenten källkritisk granskning i historieforskningens tjänst. Alla bilder uppfattades dock inte likadant, och ett viktigt resultat hittills är i hur hög grad den ikonografiska kommissionens diskussioner koncentrerades till ett intresse för att studera äldre porträtt. Här har tidigare forskning snarare tenderat att anakronistiskt projicera senare betydelser av ”ikonografi” även på tiden före 1940-talet då Panofsky slog igenom, och på så sätt förbisettt att begreppet tidigare var knutet till ett specifikt material.

Som jag visat ingick inte enbart yrkesverksamma historiker i den ikonografiska kommissionen, utan också konsthistoriker från universitet och från museiområdet. De förenades i ett intresse för bilders möjlighet att ge historisk kunskap. Det har däremot legat i den tyskspråkiga metodstridens intressen under 1900-talets början att hävda att konstvetenskapen utvecklades från en hjälpvetenskap för 1800-talets stora historieintresse till ett självständighet ämne och en "ren" vetenskap, med hjälp av att formalestetiska undersökningar av motiven vetenskapliggjordes.⁴⁰⁶ Med det menas att konstvetenskapen utvecklades från *konsthistoria* till *konstvetenskap*.⁴⁰⁷ Samtidigt utgör det tvärvetenskapliga och internationella samarbetet inom den ikonografiska kommissionen ett tydligt belägg för att det inte är rimligt att dra några skarpa gränser mellan historikers och konsthistorikers intressen och inriktning vid denna tid, särskilt inte i en vidare europeisk kontext.

Avslutningsvis kan därför en jämförelse vara på plats. När Aby Warburg har lyfts fram som en föregångare och som bildvetenskap *avant la lettre* har argumenten rört hans kulturhistoriska intresse för bilder som epistemologiska objekt och, faktiskt, för ikonografi (även om den begreppshistoriska definitionen av ordet var annorlunda). Den nederländska konsthistorikern Hoogewerff med sitt föredrag om ikonologi har också uppmärksammats som något av Nederländernas svar på Aby Warburg.⁴⁰⁸ Men med dessa argument kan också Percy Ernst Schramm eller den ikonografiska porträttforskningen historiseras som bildvetenskapliga föregångare i konstvetenskapens historia, eftersom de har en besläktad uppfattning om att information om och från det förflutna ligger och bubblar under ytan i olika bildelement. Bilder behandlas som att de erbjuder åskådlighet och ger kunskap i nuet på grund av sin anakronistiska temporalitet, som förmedlare av insikter från det förflutna på ett tydligare sätt och utöver det som texten förmådde uttrycka, där den lockelse som motivets aura utövade låg i porträttet betraktad som människoskildring. Om detta, tron på att personlighet går att utläsa i ansiktets yttre, handlar nästa kapitel.

Människans anlete



Porträtt av Axel Romdahl, målat av hans son Gunnar Romdahl 1951. I porträttet tog sonen fasta på en tradition för porträtt av konsthistoriker, där något i motivet skulle representera ett starkt konstintresse. Nakenstudien till höger – den dekapiterade kvinnokroppen – fyller en sådan funktion, men visar också på en skillnad mellan vilka kroppar som avbildades som modeller för konstens högre syfte och vilka kroppar som avbildades som personskildringar i porträttsammanhang.

När man vill studera de gamla porträtten ur personhistorisk fysiognomisk synpunkt och kanske med ett visst ärftlighetsbiologiskt intresse, vars vetenskaplighet emellertid får erkännas vara mycket problematisk, åtminstone i de flesta fall, och önskar abstrahera från peruker och andra kostymhistoriska accessoarer, kan det anbefallas att täcka hela porträttbilden, utom själva ansiktet, med ett papper ur vilket man klippt ut en oval som svarar mot detta. Så kan nu ansiktet skådas ensamt för sig. Men därmed är icke sagt att jag befriat porträttet från alla de tidsbetonade drag som äro ägnade

att skymma det äkta och verkliga anletet hos modellen. Blicken, minen, vridningen och resningen på huvudet, kunna vara så starkt bestämda av tidsstilens krav att det knappast ens i ansiktet har lämnats något spelrum för det individuella.⁴⁰⁹

Axel Romdahl, ur ”Sic oculus, sic ora ferebat”.
Några funderingar inför gamla porträtt”, 1940

Kapitlet ”Ett personhistoriskt värde” inleddes med ett citat ur Axel Romdahls artikel om drottning Kristina-porträtt från 1904. Likt citatet ur August Hahrs artikel om Karl XII:s porträtt 1901 som inledde bokens inledningskapitel präglades de av en stark entusiasm inför porträttforskningens möjligheter och framtidspotential. I kapitel 5 om ikonografibegreppets begreppshistoriska förändringar diskuterade jag även Karl Erik Stenebergs helomvändning i sin inställning till porträttforskningens syften – från 1930-talets intresse för att ta reda på regenternas verkliga utseenden till 1950-talets kritik mot den tidigare porträttikonografins upptagenhet vid ansiktet i bilden. Stenebergs vändning får representera en tendens – från det tidiga 1900-talets optimism till besvikelse vid 1900-talets mitt.

Det här är en förändring som går att utläsa även i Romdahls textproduktion under 1900-talets början. Från då han var i tjugoårsåldern till att han skrev sin sista text i ämnet som sextioåring 1940 går det att urskilja en allt mer tilltagande misstro till de äldre porträtten som historisk resurs. Citatet ovan är hämtat från kapitlet ”Sic oculus, sic ora ferebat” (”han hade sådana ögon, sådan mun”) i en vänskrift till Wera von Essen (en vid tiden välkänd profil inom hembygdsfrågor i Uppland). Romdahl reflekterade i en personligt hållen text över vad ett äldre porträtt egentligen kunde avslöja om den avbildade personen.⁴¹⁰ Det framstår som att problemet för Romdahl inte enbart bestod i, vilket han själv också tvingades erkänna, att metoden hade kommit att uppfattas som vetenskapligt tvivelaktig. Problemet bestod också i att olika epokers konstnärliga stiluttryck, tidstypiska kläder och peruker enligt Romdahl störde återgivningen av det han uppfattade som individuella ansiktsdrag och det äkta, personliga.

Romdahl beskriver att han ibland kunde sitta med SPA:s *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* framför sig. Dessa index var en kombination av katalog och tryckt porträttgalleri, och bestod därför av många sidor med bilder av äldre porträtt. De flesta av bilderna var beskurna och återgavs i en enhetlig storlek

eftersom *Index* var en katalog där ansiktsutsnitt prioriterades framför att återge bildkompositionerna som helhet. I varje bild syntes ansiktet och en del av kroppen ned mot brösthöjd, och montaget på varje sida gjorde att bilderna låg som långa serier på bokbladen.

Här är det värt att stanna upp en stund för att begrunda *Index* funktion som bok. För en konsthistoriker med intresse av att se en hel målning, vilket ju kan te sig som givet och nödvändigt, fungerade *Index* med sina beskurna porträttreproduktioner dåligt. För någon som Romdahl, som själv bidragit till den antropologiska inriktningen inom svenskspråkig porträttforskning, torde ett sådant porträttalbum däremot ha framstått som ett självklart och viktigt resultat av SPA:s arbete.

Enligt Romdahl själv kunde han bläddra bland mängden reproduktioner av porträtt i en vilja att bekanta sig med de olika personerna från det förflutna, men också snabbt blicka vidare, besvärad inför ansiktenas brist på personligt uttryck. Några porträtt utgjorde undantag, de som ”vädjade till [honom] att komma åter”. Det var enligt Romdahl ”sådana porträtt i vilka det mänskliga och individuella framträder med övertygande styrka”.⁴¹¹ Både de bilder som naglade fast honom och de som tvärtom inte förmådde övertyga ger prov på bilders agens, vad bilderna gör med betraktaren. Trots att den ökade kunskapen om porträttets konventioner som konstnärlig genre fått Romdahls tilltro till bildkategorins trovärdighet vad gäller likhet att vackla, så fanns det starka bilder som skilde sig från mängden och gjorde det möjligt för honom att fortsatt tro på porträttforskningens grundpremisses.

I avsnittet om konstvetenskapens metodstrid om form och innehåll betonade jag en essentialistiskt orienterad tilltro till bilders kunskapsinnehåll som fanns inom den tidiga konstvetenskapen. Ikonografi-begreppets tillämpning och fysiognomiken är uttryck för samma grundtanke, med hermeneutiskt inriktade bildtolkningspraktiker som följd. Både Frederic Schwartz och Daniela Bohde har argumenterat för att en fysiognomisk grundsyn var fundamental för den tyskspråkiga konstvetenskapen under 1900-talets första hälft. Bohde har till och med dragit argumentet ett steg längre och hävdar att konstvetenskapen troligtvis är det ämne som begagnat sig mest av fysiognomiska idéer, samtidigt som detta arv har kommit att förbli i det närmaste outforskad.⁴¹² Likaså hävdar Schwartz att det fysiognomiska tänkandet länge varit ett förbisett område inom forskning om konsthistoriografi.⁴¹³



1027. Tom. Thorild, 1759-1808.

1029. Dan. Tilas, 1712-1772.

1031. Joh. A. Tingstadius, 1748-1827.

1028. Karl Pet. Thunberg, 1743-1828.

1030. Marg:a Tilas, 1674-1747.

1032. Joh. Krist:r Toll, 1743-1817.



1033. Erik Tolstadius, 1693-1759.

1035. Klas Tott, 1630-1674.

1037. Lov:ia Sof. Tranaeus, 1696-1750.

1034. Lenn. Torstenson, 1603-1651.

1036. Åke Tott, 1598-1640.

1038. Amal. Tranchell, 1804-1888.

Uppslag från SPA:s *Index över svenska porträtt 1500-1850*, utgiven 1935.

Fysiognomiken får med detta en bredare innebörd, och kan gälla såväl mänskliga gestalter i ett konstnärligt motiv som ett konstföremåls mönster eller hur en byggnads exteriör förhåller sig till dess interiör. Det gemensamma är att den yttre formen ses som ett uttryck för ett metafysiskt innehåll.

Jag vill jämföra konstvetenskapen under 1900-talets första hälft med en senare text om fysiognomik, nämligen Ernst Gombrichs ”On Physiognomic Perception” från 1960. I denna text myntade Gombrich uttrycket ”det fysiognomiska felslutet” (*the physiognomic fallacy*).⁴¹⁴ Det fanns en växande kritik mot fysiognomiska tolkningar från efterkrigstiden och framåt, där konstaterandet av att fysiognomik var en villfarelse sammanföll med en minskande tilltro till bilders epistemologiska tillförlitlighet generellt. För vad kan man egentligen få veta om en person, en händelse eller en tidsanda genom att bara se en bild? Gombrich hävdade därför, med stöd i vetenskapsfilosofen Karl Poppers teori om vetenskapliga teoriers falsifierbarhet, att om konst överhuvudtaget ska diskuteras i termer av visuell kommunikation, det vill säga som en förmedlare av information om något, så borde uttolkaren skilja mellan den egna fantasin och vad som faktiskt går att bevisa.⁴¹⁵

Lavater och den fysiognomiska känslan

Fysiognomik är en tolknings- och bildtradition i västerländsk idéhistoria, från den pseudoaristoteliska skriften *Physiognomonica* och framåt, vars grundtanke är att människans karaktär avspeglas i hennes kropp och ansikte.⁴¹⁶ Det finns många exempel på att det har styrt gestaltningen av porträtt under tidigmodern tid, vilket var den period som det tidiga 1900-talets porträttforskare främst intresserade sig för. Som exempel har Peter Gillgren visat att sättet att framställa Gustav Vasas utseende hade sin grund i dåtidens medicinska lära om temperament och olika vätskors balans i kroppen. Kungens utseende med fårade drag visar stora likheter med andra porträtt utförda i områdena kring Östersjön under 1500-talet. Det var ett sätt att framställa ett utseende som knöts till den dåtida uppfattningen om det saturniska temperamentet, vilket ansågs höra samman med politisk och konstnärlig genialitet.⁴¹⁷ Under 1600-talet skrev porträttmålaren Ehrenstrahl att män bör framställas som bestämda, allvarliga, modiga och med pondus medan kvinnor däremot bör framställas som anständig, behagliga, nätta och

blygsamma.⁴¹⁸ Sådana formuleringar är tidiga exempel på hur genus konstruerats i konstnärliga sammanhang, men de visar också på en stark idé om att karaktärsdrag (mod, blygsamhet) helt självklart skulle kunna gå att utläsa av en människas yttre. I Rafaels *Skolan i Athen* från 1510–1511 är inte de antika filosoferna framställda för att primärt kännas igen på sina attribut utan på sin gestalt, med betonade pannor, skarpt rynkade för att uttrycka intensiv tankeverksamhet. Eftersom man inte visste hur filosoferna hade sett ut avgjorde fysiognomiken hur de förväntades bli avbildade.⁴¹⁹

En ofta omnämnd föregångare i det fysiognomiska tänkandets historia är den franske hovmålaren Charles Le Brun. År 1668 publicerade han en mönsterbok med ett sextiotal teckningar som konstnärer skulle använda som arketyper för att framställa och visuellt kommunicera mänskliga känslor som glädje, sorg, förakt, förvåning och rädsla. Han visade också hur olika djurs utseenden gick att spåra i olika ansikstyper.⁴²⁰ Grundtanken var att det fanns ett typiskt ansiktsuttryck för varje mentalt tillstånd, ansiktsmuskulerna gav nästintill mekaniska reaktioner på inre känsloupplevelser.⁴²¹

Fysiognomiska tolkningar av äldre porträtt utgår däremot inte från att uttolka arketyppiska känslotillstånd. I slutet av 1700-talet formulerade Johann Casper Lavater fysiognomik som en vetenskaplig lära i sin *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, ("Fysiognomiska fragment för främjandet av människokännedom och kärlek till människan"), som blev mycket välkänd och populär och fick stor spridning runtom i Europa.⁴²³ Under tidigmodern tid hörde lugna, stilla ansikten utan mer mimik än möjligen ett stilla leende till porträttgenrens regler och konventioner, och motsats till Le Bruns gick inte Lavaters fysiognomik ut på tolka ansiktets tillfälliga uttryck. Tolkningen riktades istället mot det oaffekterade (och därmed evigt giltiga) utseendet och ansiktets drag som uppfattades som ett uttryck för en själslig kärna och inre karaktär.⁴²³ Även Le Bruns och Lavaters syften skilde sig åt: Le Bruns mönsterbok presenterade standardiserade bildtyper eller, annorlunda uttryckt, ideala proportioner, för konstnärer att ta efter. Lavater hade i sina fysiognomiska fragment istället en uttalad ambition att legitimera och försvara läran som en ny vetenskap. Hans tillvägagångssätt var att studera befintliga porträtt för att med kunskap om en stor mängd utseenden utveckla en lära om ansiktstolkning, som en omedelbar upplevd kunskap om människans inre.⁴²⁴ Det finns flera likheter gällande syfte och tillvägagångssätt

mellan den fysiognomik som Lavater representerade och den senare porträttforskningen.

När Lavater själv förklarade sin lära skilde han mellan fysiognomi (hur ansiktet såg ut) och fysiognomik (läran om ansiktsdragens betydelse). Fysiognomiken var för honom tolkning av såväl urbilden, med andra ord personen i fråga, som av bilden – porträttet.⁴²⁵ Lavaters *Physiognomische Fragmente* innehåller också en stor mängd bilder på ansikten i form av bland annat linjeteckningar och gravyrer av då välkända personers porträtt (som Shakespeare och Attila) såväl som mer stereotypa framställningar av olika ansiktstyper som får representera olika människotyper, porträttmosaiker med collage av skilda utseenden, komparationer mellan olika ansiktsformer – och författarens egen silhuettprofil.⁴²⁶

Gottfried Boehm har påpekat att Lavater tycktes ha varit ointresserad av att betrakta porträttbilderna som konst. Detta framträder tydligt av att han undviker trekvartsprofilen, som var denna tids vanligaste porträttform inom det franska salongsmåleriet, till fördel för profiler, helst silhuetter, samt porträtt *en face*.⁴²⁷ Lavater menade att dessa porträttformer kunde avslöja det mer autentiska utseendet, vars drag betraktades som kausala uttryck för en persons karaktär och själ. Det är därför också intressant att notera att dessa bildkonventioner återkom i allt från linjeteckningarna av romerska kejsarbyster i Bernoullis och Viscontis 1800-talsikonografier till fotografiska bildkonventioner inom de senare samhälls- och naturvetenskaperna, till exempel inom antropometrins *mug shots* och svensk rasbiologi. I dessa sammanhang signalerade särskilt profil och *en face* att bilden inte följde konstnärliga genrekonventioner utan eftersträvade en objektiv och mer vetenskaplig återgivning av människokroppen.⁴²⁸

I inledningen till sina fysiognomiska fragment beskrev Lavater att han sedan sin tidiga ungdom hade haft en stark böjelse för att teckna porträtt av olika människor, vänner och bekanta såväl som okända. för att kunna observera dem och studera likheter och olikheter. Det var porträtten, avbilderna, som övertygade honom om att en persons karaktär uttrycktes som tydligast i ansiktets drag.⁴²⁹ Sin fysiognomiska omdömes- och urskiljningsförmåga tränade Lavater enligt egen utsaga upp med hjälp av en stor mängd bilder. Han ägde också en samling av runt 22 000 bilder av ansikten i skilda tekniker och genrer, varav en stor del var porträttframställningar.⁴³⁰ Den epistemologi för kunskap om människors karaktär som Lavater formulerade i sin fysiognomik



Porträtt av Christoffer Eichhorn, målat av Per Södermark 1889. Porträttet är målat efter ett fotografi och därmed inte *ad vivum*. Samma år dog dessutom både konstnären och Eichhorn, och porträttet blev därför Södermarks sista verk. Året därpå köpte Nationalmuseum in porträttet för att hänga det på Gripsholms slott. På så sätt blev Eichhorn också del av den porträttsamling som han själv studerat.

var med andra ord baserad i ett empiriskt grundat kännarskap, där kunskapen om ansiktet och dess detaljer övats upp genom långvarig exponering, med hjälp av observationer gjorda genom det egna porträttecknandet och den egna porträttsamlingen.

Lavater är, menar jag, ett tidigt exempel på den forskartyp som återfinns inom den senare porträttforskningen. Ett nära, dagligt arbete med porträtt ger näring åt ett starkt intresse för porträtt på såväl ett professionellt som privat plan. I en svensk kontext är Christoffer Eichhorn ett intressant fall. Han var inte bara först med att börja forska om äldre porträtt – han var också en entusiastisk samlare med en stor egen porträttsamling som han hade ordnat som ett porträttgalleri med historiska personligheter i sitt eget hem.⁴³¹ På så sätt var han del av den samlarkult som odlades under 1800-talet i samband med en framväxande varumarknad och där det borgerliga porträttsamlandet utgjorde en särskild gren. Ett sådant porträttsamlande kan, liksom Lavaters samlande, jämföras med senare tiders samlande av till exempel idolbilder.⁴³² Det förutsätter en tilltro till och fascination inför porträttet som personskildring.

Porträtten i Lavaters *Physiognomische Fragmente* fungerade som en övningsatlas i fysiognomisk urskiljnings- och bedömningsförmåga, och åtföljs av många tolkande beskrivningar. Gottfried Boehm har också påpekat att själva samlandet av porträttbilder framstår som lika viktigt för honom som beskrivningen av dem.⁴³³ Så här beskrev Lavater den engelske filosofen Samuel Clarkes porträttbild:

De mest utmärkta, iögonfallande egenskaperna i detta ansikte är hygglighet, ädelmod, kunskapens lugna, sansade eftertänksamhet, tydlighet och kraft att sätta sig in i och minnas varje ämne. Den som kan hata ett sådant ansikte, måste i sådana fall också motarbeta sin instinkt och sin inre, medfödda fysiognomiska känsla.⁴³⁴



Clarke dog 1729, så för Lavater var Clarke en välkänd person från det förflutna som han själv inte träffat men vars personlighet han ändå ansåg sig kunna bedöma med ledning av Clarkes porträtt. Tolkningen genereras av känslor och associationer inför ansikten och utseenden i kombination med tidigare kunskap om personen i fråga.

Fysiognomiska traditioner inom svensk porträttforskning

Går det att dra fler paralleller mellan fysiognomiken, Lavater och senare konsthistoriska texter och praktiker? Jag vill hävda att det finns stora likheter i tillvägagångssätt och tolkningsperspektiv mellan å ena sidan Lavater och å andra sidan senare porträttforskare som Eichhorn, Romdahl eller Strömbom. Mitt övergripande argument är att porträttforskningens förhållande till en empiri – porträttbilden – visar att fysiognomik är mer än en ideologi eller en kvasivetenskap vars regler går att formulera i skrift: den är också en starkt bildcentrerad tolkningstradition där tolkningen styrs av de känslor som porträttets agens genererar. Intuitiva reaktioner (det Lavater talade om som ”den fysiognomiska instinkten”) inför bilder av ansikten och kroppar är en förutsättning för fysiognomisk tolkning.

Viktor Rydbergs *Romerska kejsare i marmor* från 1877, den bok som Romdahl 1904 lyfte fram som en förebild för den framtida porträttforskningen, är ett exempel.⁴³⁵ Rydbergs beskrivningar av romerska porträttbyster är starkt präglade av det fysiska rummets betydelse för upplevelsen. Han nämner att han besöker platser som Villa Borghese och Museo Capitolino för att själv bilda sig en uppfattning om de romerska kejsarnas karaktärer. Det var något annat än att enbart tradera vidare det som han hade kunnat läsa sig till i 1800-talets historieskrivning. På så sätt går han i clinch med den franske historikern Jean-Jacques Ampère och dennes *L'Histoire romaine à Rome* om kejsaren Augustus egentliga personlighet:

Han [Ampère] säger, att Augustus ser falsk ut, att hans blick röjer hycklaren, att mångåriga ränker, rädsla och lögn stämplat honom med en outplånlig prägel av oro och hot. [...] Men inte har han skådat Augustus i ljuset från Palatiums sol, utan snarare skenet från Tuileriernas gaslågor någon natt.⁴³⁶

Enligt Rydberg var de drag som Ampère med dålig belysning tolkat som falskhet i själva verket, sedda i dagsljus, tecken på slughet. Inte heller uppfattade Rydberg någon oro och eller något hot i den porträttbyst han såg, vilket fick honom att dra slutsatsen att eftervärlden dömt kejsaren för hårt.⁴³⁷

I källmaterialet förekommer direkta referenser till andra fysionomiskt präglade vetenskaper på några ställen, särskilt från 1920- till 1940-talet. Förutom att Romdahl talade om ”personhistorisk fysionomisk synpunkt” och ”ärfthighetsbiologi” i det inledande citatet så kunde även Steneberg referera till den tyska forskaren Ernst Kretschmer i sina texter om porträttikonografi. I en artikel om porträtt av drottning Kristina 1928 skrev han: ”Ansiktet är den individuella konstitutionens visitkort, för att tala med Kretschmer, en av den moderna karaktärologins huvudmän.”⁴³⁸ Kretschmer var vid denna tid känd för sin forskning inom psykologi om kopplingen mellan olika kroppsformer och karaktärstyper. Inom tyskspråkig konstvetenskap tog bland andra Ernst Sedlmayr och Wilhelm Pinder till sig Kretschmers resultat angående så kallade schizotyma och zykhlotyma typer.⁴³⁹ Stenebergs före detta lärare, Lundaprofessorn Ewert Wrangel (som hade velat se ett skånskt porträttarkiv), hyllade i början av 1930-talet konstnären Ivar Kamke (1882–1936) för hans förmåga att bekräfta rasideologiska uppfattningar om så kallade äktsvenska utseenden och götiska folktyper: ”Mer än flertalet andra porträttmålare har Kamke beaktat de avbildades av rasen betingade caracteristica.”⁴⁴⁰

Även SPA:s verksamhet under 1900-talets första del kan och bör tolkas i relation till andra vetenskapers framväxt vid samma tid. Redan när Strömbom skulle motivera varför Sverige behövde ett porträttarkiv i sitt tal inför Personhistoriska samfundet 1915 nämnde han att landet hade ett stort bestånd av bevarade ”svenska” porträtt och att

en skiftande mängd av kosmopolitisk uppfattning [visserligen] inkräktat på dess objektiva sanningsvärde, men som antytts, utgöra de tillsammans med de skrifna urkunderna vår förnämsta källa till kunskap om de bortgångna förfäderna, liksom de utgöra ett oersättligt material för konst- och kulturhistorisk forskning, liksom för rashygienisk forskning.⁴⁴¹

Landets porträttbestånd kunde, trots ”kosmopolitiska” (det vill säga utländska) stilinfluenser (den franska rokokon) och mängden porträtt av ”utlänningar”, säga något om tidigare generationer av ”svenskar” enbart i kraft av de utseenden porträtten ansågs ha dokumenterat. En sådan formulering bör inte lämnas okommenterad. Är Strömboms uttalande ett belägg för att SPA initierades på rasideologiska grunder, och hur förhåller det sig i sådana fall till rasforskningen i Sverige så-

som den kom att utvecklas genom Statens institut för rasbiologi från 1921 och framåt?

Strömboms tal hade stor betydelse för SPA:s tillblivelse, eftersom SPA finansierades av privatpersoner med anknytning till Personhistoriska samfundet. Inom denna krets fanns det ett historiskt intresse för genealogi, blodsband och de egna anorna, vilket bland annat tog sig uttryck i ett stort intresse för äldre porträtt. Det fanns med största sannolikhet god kännedom om och intresse inför de första ansatserna under 1910-talet att etablera rashygienisk forskning i Sverige, om inte annat så på grund av att rasbiologins främste företrädare Herman Lundborg hållit ett föredrag med skioptikonbilder i samband med samfundets årsmöte på restaurang Riche i Stockholm 1911, fyra år innan Strömbom höll sitt tal.⁴⁴²

Det var dock viss skillnad mellan den porträttforskning som Personhistoriska samfundet stöttade och dåtidens rasbiologi; de gav uttryck för delvis olika former av nationalism. Den svenskspråkiga personhistoriskt riktade porträttforskningen vid denna tid byggde vidare på 1800-talets stora intresse för svensk regentlängd, med ett huvudsakligt intresse för kungaporträtt som följd. Personhistoriska samfundets intressen var i stort sett desamma, men omfattade även äldre porträtt av adliga släktingar. Begreppet ”personhistoriskt” signalerade i detta sammanhang släktforskning för landets historiska eliter, i syfte att uppmärksamma enskilda personer. Det var en kvarleva av ett äldre ståndssamhälle med tydligt konservativa drag. Rasbiologin var däremot präglad av en nationalistisk framstegstanke och idén om ett enat folk. I sitt efterord i katalogen till utställningen *Svenska folktyper* 1919 skrev Herman Lundborg:

För en forskare bör det emellertid falla sig helt naturligt att samsätta sig med vilken mänsklig släkt som helst, den må nu vara socialt lågt eller högt stående. Bondens, torparens och arbetarens släkter äro värda lika stort intresse som adels- och furstesläkterna. Det är ej rang, titlar och lysande levnadslopp, som inom denna forskningsgren skola vara föremål för våra studier, utan det är frågan om större eller mindre grupper av mänskligt liv, förenade genom blodsband, resp. ras.⁴⁴³

En sådan formulering visar att föreställningen om rastillhörighet formulerades i motsättning till äldre föreställningar om kungamaktens och

adelns exklusiva blod, även om genealogi och släktforskning utgjorde ett gemensamt intresseområde.⁴⁴⁴ Samtidigt byggde både SPA och den framväxande rasbiologin vidare på ett starkt intresse för människors utseenden.⁴⁴⁵ Det förra samlade bilder av ”svenskar” under historisk tid, den andra av ”svenskar” i samtiden. Folktyp ställdes mot individ, även om syftet i båda fallen var att dokumentera utseenden.



Porträtt av Margareta Zebrozyntia Bureus, senare känd som ”Stormor i Dalom”. Varför hon håller en kvist i handen och varför det ligger en citron på bordet är exempel på sådant som den ikonografiskt inriktade porträttforskningen inte visade något intresse för att ta reda på.

Förbindelserna mellan rasbiologisk forskning och SPA var som mest framträdande under 1930-talet. Då initierade Sixten Strömbom en insamling för att för Statens porträttsamlings räkning kunna köpa in ett porträtt av ”Stormor i Dalom”, Margareta Zebrozyntia Bureus (1594–1657).⁴⁴⁶ Att hennes porträtt särskilt uppmärksammades hänger samman med att hon hade lyfts fram som en anmoder för många ättlingar i landets övre samhällsskikt med ”goda rasegenskaper” på Rasbiologiska institutets paviljong Svea Rike på Stockholmsutställningen 1930.⁴⁴⁷ Det lär också ha blivit ett av de porträtt på SPA som var mest efterfrågat av allmänheten under detta årtionde.⁴⁴⁸

Strömbom själv verkar ha gillat att beskriva arkivet som en skildring av ”det svenska ansiktet genom tiderna” i sina kontakter med pressen i slutet av 1930-talet. Anspelningar på populära rasidéer i tiden kunde hjälpa till att marknadsföra arkivet utåt. I en intervju hävdade Strömbom att genetiskt betingade, typiska ansiktsdrag skulle kunna gå att spåra i arkivets äldre porträtt. Ett porträtt av 1500-talsdrottningen Margareta Leijonhufvud kunde därför lyftas fram som ett exempel på ett utseende som i samtiden, enligt Strömbom, skulle kunna återfinnas nedärvt hos en kvinna i en småländsk prästfamilj. Till grund för resonemanget låg föreställningar om specifikt svenska, judiska eller vallonska utseenden som byggde vidare på den svenska rasbiologins idéer om olika folktyper.⁴⁴⁹

Vilken betydelse bör man tillmäta dessa olika omständigheter? Det går att belägga att Strömbom var positivt inställd till att porträttarkivet skulle kunna komma till användning för forskare från andra vetenskapliga områden – som den rasbiologiska. Några sådana tvärvetenskapliga samarbeten kom däremot aldrig till stånd. De ovan nämnda tillfällena är troligtvis de enda dokumenterade spåren av ett sådant tvärvetenskapligt intresse, och det är överraskande *få* i jämförelse med vilka syften SPA potentiellt *kunde* ha tjänat. Inte heller uttryckte konsthistoriker i det svenskspråkiga källmaterialet något intresse för mer syntetiserande studier av sådant som ”ett svenskt utseende” i beståndet av ”svenska” porträtt. Det beror på att syftet med den ikonografiskt inriktade porträttforskningen inte primärt var att belägga generiska utseendetyper, snarare togs sådana typer för givna som ett led i att undersöka enskilda historiska personers utseenden. Inom porträttforskningen låg bilden av ett individualiserat ansikte till grund för ett intuitivt omdöme om att den avporträtterades karaktär

helt visst gick att utläsa i ett motiv, även om det var en konstnär som utfört det flera hundra år tidigare.

Jag har hittills velat undvika att utveckla alltför starka paralleller mellan porträttforskning och i efterhand ökända vetenskaper som rasbiologi, frenologi och antropometri, som använde fotografier och mätinstrument för att mäta och kvantifiera kroppar, ansikten och skullformer.⁴⁵⁰ Visserligen fanns det tydliga beröringspunkter mellan rasbiologins framväxt och SPA:s uppkomst, och visserligen går det att tala om ett gemensamt antropologiskt drag i forskningens intresse för människan bakom bilden. Det menar jag dock snarast beror på att nya vetenskaper under 1800-talet och tidigt 1900-tal utvecklade olika fysiognomiskt baserade metoder. Jag har dessutom visat att bruket att inventera, samla in och katalogisera porträtt är äldre än så. Det finns oändligt många exempel på fysiognomiska tankefigurer inom film, konst, litteratur, fotografi, celebritetskultur, vetenskaper med mera under denna tid, i Sverige och Tyskland såväl som andra länder.⁴⁵¹ Som visat byggde det vidare på äldre traditioner, som förstärktes i början av 1800-talet när Lavaters *Physiognomische Fragmente* spreds i Europa, även om det inte går att slå fast som enda orsak. Fysiognomiskt betingade tolkningar av ansikten i äldre porträtt var inte något nytt tolkningsraster som konsthistoriker importerade från natur- och samhällsvetenskaperna först efter det att till exempel rastanken växt sig stark – den traditionen fanns redan där. Tekniken, mediet och ideologin kunde variera, det som förenar den tid jag behandlar var en fascination för människors utseenden och vad ansiktet troddes avslöja, vilket underbyggdes av att det sågs som helt oproblemiskt och moraliskt riktigt att bedöma personer efter deras utseenden.

Lavaters fysiognomik, rasbiologin och konstvetenskaplig porträttforskning var uttryck för att en allmänt spridd vana att skapa sig uppfattningar om andra människors inre egenskaper och personlighet utifrån deras yttre vetenskapliggjordes. Utifrån W.J.T. Mitchell är det möjligt att argumentera för att de fördomar vi får om människors karaktärer utifrån deras utseende är utbredda och troligen ofrånkomliga. De upprätthålls av att bilder cirkulerar och upprepas i olika medier, och de är som mest effektiva när de märks som minst. Ett möte ansikte mot ansikte är därför aldrig omedierat, utan påverkas av de bilder vi tidigare sett.⁴⁵² Uttolkarens känslomässiga och reflexmässiga reaktioner på och associationer till utseenden är på så sätt oundvikliga, oavsett eventuella insikter om att det rätt eller fel.

Porträttet som psykologisk skildring

Uppfattningen att porträtt speglar den avporträtterades inre egenskaper är långt ifrån ny. I själva verket är det svårt att bortse från hur stor roll fysiognomiska idéer spelade redan vid många av de äldre porträttens tillkomst. På grund av detta är frågor som rör porträttets likhet med den avporträtterade och bildens grad av realism eller idealisering svåra att besvara, och för den som är intresserad av att ta reda på hur någon ”faktiskt” såg ut är äldre porträtt en både opålitlig och instabil källa.⁴⁵³

De konstnärligt framställda porträtten förväntades gestalta något av en syntes av ett helt liv. Personlighetens inre kärna skulle förmedlas genom ett stilla, mer evigt uttryck som bevarades för eftervärlden. Det här hölls för en sanning inom den konstteori som lärdes ut vid konstakademier och inom estetiken under 1800-talets senare hälft, som i sin tur traderade uppfattningar som utgick från den äldre genrehierarkins regler och äldre konstteoretiska debatter. Enligt Friedrich Theodor Vischer och hans efterföljare i Norden, Lorentz Dietrichson, skulle porträttet uttrycka den avporträtterades inre i varje del av målningen. För att kvalificera sig för en plats i ett porträttgalleri behövde porträttet ha en mer evig giltighet genom att återspegla ansiktets sanna väsen och själens essens. Dietrichson hävdade porträttmåleriet som motsatsen till porträttfotografen, som enbart ansågs kunna fånga ansiktets yttre, tillfälliga drag. Det målade porträttet ansågs själfullt, porträttfotografiet själlöst.⁴⁵⁴ Ett konstnärligt utfört, sanningsenligt porträtt skulle inte som i fotografets fall fånga hur en person såg ut vid ett enskilt tillfälle, det Walter Benjamin i sin berömda essä om fotografiets historia 1931 kallade ”det optiskt omedvetna”. Med det menades att fotografiet som obeveklig ögonblicksbild istället ansågs registrera det tillfälliga – leenden, rörelse, ansträngda ansiktsuttryck, alltför realistiska blemmor, fysiska tecken på sjukdom eller andra skönhetsfläckar.⁴⁵⁵ Porträttfotografins framgångar kan tolkas som att Burckhardts profetia om porträttmåleriets död uppfylldes, men även som att förväntningar från konstteoretiskt håll på vad porträttmåleriet borde förmedla som inte porträttfotografiet ansågs kunna blev tydligare.

Uppfattningen att porträtt inte enbart bör förmedla yttre likhet utan också inre personlighet upprepades i flera uppslagsverk under sent 1800-tal och 1900-talets första hälft. Definitioner i uppslagsverken bör bedömas som att de var tänkta att sammanfatta samtida ståndpunkter från konstforskning och konstteori, inte minst på grund av

att de författades av dåtida experter inom området. Gustaf Upmark skrev under uppslagsordet ”porträtt” i *Nordisk familjebok* 1889: ”Af ett godt porträtt fordrar man, att det skall icke endast troget återgifva den afbildade personens (originalets) yttre drag, utan äfven genom dessa på ett konstnärligt sätt afspegla det andliga uttrycket, den inre karakteren.”⁴⁵⁶

Det har ofta påpekats att genrehierarkins upplösning genom den akademiska konstteorins marginalisering under 1800-talets slut var en förutsättning för den empiriska konstforskningen och konsthistorieskrivningens framväxt som egen vetenskaplig disciplin.⁴⁵⁷ Men att genrehierarkins regelsystem relativiserades innebar inte att konstfilosofins generella definitioner uteslöts ur, eller stod i motsättning till, den empiriska forskningen.⁴⁵⁸ Den begreppshistoriska kontinuiteten – från medeltidens religiösa ikoner till det sekulariserade språkbruket i det porträttspecifika begreppet ”ikonografi” – visar att porträtt fortsatte att behandlas som en särskilt besjälad bildkategori (eller genre) under 1900-talets första hälft. En sådan grundsyn återkom också i den dåtida konsten: förmågan att i bild gestalta människans inre betraktades som en styrande princip för god porträttkonst. Uppfattningen om en direkt förbindelse mellan yttre och inre var även förenlig med en modernistisk konstsyn, och behövde inte rubbas när modernismen drog upplösningen av tidigare genrehierarkier och genrespecifika traditioner fortsatt längre.⁴⁵⁹

Hermann Deckerts ”Zum Begriff des Porträts” från 1929 har blivit särskilt läst och spridd på grund av att den försöker att besvara vad ett porträtt är. För Deckert var porträttets individualiserade utförande och förbindelse med en specifik person ett grundläggande krav. Varken sådant som porträtt av djur eller porträtt av Homeros existerade följaktligen, i det första fallet eftersom djuret inte ansågs ha någon själ, och i det andra fallet eftersom porträtt inte kunde tillkomma postumt utan bara *ad vivum*.⁴⁶⁰ Det låg enligt Deckert i porträttbegreppets essens att bilden gav uttryck för en persons hela individualitet och inte enbart speglade det yttre utseendet. På så sätt är Deckerts definition representativ för det som Daniel Spanke har beskrivit som ett fortsatt starkt ikoniskt bildparadigm vid denna tid.⁴⁶¹ Den fysiognomiska uppfattningen om ansiktet som själens spegel och porträttet som en ikon (eller kultbild) hör på så sätt samman, och går att härleda långt bak i historien.

I det svenskspråkiga materialet beskrivs porträtt genomgående utifrån uppfattningen att de avporträtterades yttre berättar något om deras inre. Studierna tar ofta sin utgångspunkt i de avporträtterades biografi och vid tiden utbredda uppfattningar om deras personlighet. I dessa texter är det ofta svårt att skilja mellan vad som beskriver ett yttre utseende och en inre personlighet. Yttre och förmodade inre egenskaper flyter samman, i tolkningar som samtidigt framstår som ansatser till att genom porträtten möta de historiska personer som porträtten föreställer. Georg Nordensvan skrev 1880 om ett porträtt av Gustav III: ”hur man enligt vår åsigt i Gustaf III:s drag [kan] blicka in i hans själ klarare än genom häfdatecknares långa berättelser om snillekonungens aldrig genomskådade skaplynnne”.⁴⁶² Gustaf Upmark skrev att det var något med Gustav Vasas porträtt som satte hans ”känsla och fantasi i angenäm rörelse” genom ansiktsdrag som ”på samma gång [var] af andlig och lekamlig förnämhet”.⁴⁶³ När bilden uppfattades som en källa till kunskap om den avporträtterades själ vann den epistemologisk kraft.

Psykologin var ett nytt och populärt ämne vid sekelskiftet och figurerade ofta i de konsthistoriska texterna om porträtt som jag har studerat. Det kunde nämnas som en porträttmålares konstnärliga förmåga att sjäfullt skildra en person, som en psykologisk laddning i själva porträttbilden eller en förmåga hos uttolkaren (porträttforskaren som psykolog). Det är en vanligt återkommande referens, och därför diskuteras i det följande några exempel på hur detta tar sig uttryck i de svenskspråkiga texterna.

I kapitel 6 om den ikonografiska kommissionen nämnde jag Hahr artikel om Karl XII:s porträtt från 1901, och hur Hahr rekommenderade läsaren att inte förlita sig på tryckta porträttgallerier med gravyrer av äldre porträtt. Problemet skulle vara att dessa porträtt riskerade att vara alltför idealiserade eller till och med falska, så kallade fantasiporträtt. Han rekommenderade istället att man besökte de målade porträtten på plats, till exempel på porträttgalleriet på Gripsholm, för att uppleva de mer autentiska förlagorna. Först då, menade han, var det möjligt att skapa sig en tillräckligt tillförlitlig ”konkret [...] föreställning om en person i förgången historisk tid”.⁴⁶⁴ När Hahr skrev om Karl XII:s porträtt beskrev han dem omväxlande som en ”källa till kunskap” (om det verkliga utseendet) och något som ”bär vittnesbörd” (om något reserverat, slutet och förläget hos kungen). Porträtt målade *ad vivum* ansågs bära på en påtaglig psykologisk

laddning, till skillnad från gravyrer.⁴⁶⁵ De porträtt som Hahr bedömde som trovärdiga skildringar av personligheten beskrevs också som psykologiskt fångslande. Hahr skrev om ett porträtt av Karl XII som han upplevde särskilt starkt: ”Här stå vi nog ännu inför något ej fullo förklaradt, men hvars definitiva lösning naturligtvis en och annan psykiatriker redan tror sig sitta inne. Men här ligger i hvarje fall framför oss ett viktigt dokument.”⁴⁶⁶

Överlag hävdade Hahr återkommande i sin forskning vid 1900-talets början att konstverk – porträtt – och inte enbart texter är viktiga historiska dokument som det ankommer på konsthistorikern att föra fram i ljuset och på ”psykologen” att vidare tolka.⁴⁶⁷ Hahr tvekade inte heller att dra egna fysiognomiskt baserade slutsatser om de avporträtterades karaktärsdrag utifrån deras porträtt, eller att ofta påpeka själens återspeglning i ansiktsdragen. En av hans senare artiklar om porträtt av Karl XII publicerades i *Tidskrift för konstvetenskap* 1938 och förde vidare traditionen inom svensk konstvetenskap att resa utomlands för att upptäcka, undersöka och rapportera hem om tidigare okända porträtt av Sveriges regenter. Hahr hade upptäckt ett porträtt på det tyska slottet Friedenstein. Fyndet kunde, slog han entusiastiskt fast, vara en både konstnärligt och ur ”ren porträttsynpunkt [...] mer direkt avspiegling av konungens person och väsen än i någon annan samtida bild”, där det gick att utläsa bland annat ”fasthet”, ”oböjlighet” och ”moralisk stränghet”.⁴⁶⁸

Ett annat exempel från 1900-talets början är Sixten Strömboms avhandling om porträttmålaren Lorens Pasch d.y. Både Strömbom och Hahr skrev sina avhandlingar som biografier över konstnärer – David Krafft respektive Lorens Pasch d.y. – som därmed skrevs in i den nationella konsthistorieskrivningen. Men eftersom dessa konstnärer i huvudsak varit porträttmålare bestod texterna även av många tolkningar av de porträtt som de hade målat under sin levnad. Strömboms inledande slutsats var att Pasch var den konstnär i sin samtid som framställt ”de mest övertygande bilderna av den gustavianska epokens människor” (vilket Strömbom kallade periodens ”tidstyp”).⁴⁶⁹ Ett porträtt kunde skilja sig från ett annat porträtt av samma person genom att vara mindre ”psykologiskt” och mer ”koloristiskt” varierat, och en porträttkonstnär ansåg han kunde använda färg i ”psykologiens tjänst” eller prestera en ”psykologisk säkerhet”, vilket fick till följd att Strömbom erfor att ”känslfull patos” ”besjälade modellen”.⁴⁷⁰ Utöver detta flödar texten över av fysiognomikens tanke sätt. Strömbom skrev

ofta saker i stil med: ”Pasch har haft öga för det som drottningens drag röjde av kylig misstänksamhet, skärpa och av lidelsefull maktlystnad, men även förstätt återge den tyska öppenheten samt det rörliga och klara vett som i så rikt mått präglade hennes väsen.”⁴⁷¹ Psykologi och fysiognomik flyter samman och ligger till grund för bedömningen av porträttets kvaliteter som porträtt.

Ett ytterligare exempel är Georg Göthe. Han värderade psykologi och självfullhet högt i porträtt av historiska personer, men kunde i sina texter också framstå som mer selektiv och skeptiskt inställd till målade porträtt som kunskapskälla. I sin artikel om porträtten av Erik Gustaf Geijer kritiserade han 1910 de ”dussinmålare” vars verk stod att finna i porträttsamlingen på Gripsholm. Många av deras porträtt saknade ”psykologisk iakttagelse”, menade han, och han såg det som ett problem att tidigare perioders skönhetsideal fått stå i vägen för en ”objektiv skildring af individen-personligheten”.⁴⁷² Det kan jämföras med Nordensvan, som i en artikel om porträttgalleriet på Gripsholm 1902 tvärtom skrev: ”Psykologen har rikt tillfälle till studier bland denna mängd af karaktärshufvuden.”⁴⁷³ I andra sammanhang kunde Göthe däremot tydligt slå fast vilket porträtt av Gustav III som han ansåg vara mest besjälade och därmed också det främsta porträttet av kungen.⁴⁷⁴

Nordensvan, Hahr, Strömbom och Göthe formulerade sina förväntningar på vad porträtt skulle kunna berätta om de avporträtterades inre personlighet från sent 1800- till tidigt 1900-tal. Att ha känslor inför porträtt var vetenskapligt legitimt, eftersom det uppfattades som en läsning av bildens innehåll – närmare bestämt den avporträtterades personlighet. Denna uppfattning om porträtt som själens spegel var fortsatt stark under 1930-talet och i början av 1940-talet inom forskningen om porträttikonografi. Steneberg skrev 1933: ”Till sitt egentliga väsen är porträttet en kulturpsykologisk kategori. Det är människans spegelbild. [...] Mera än det rena konstverket bär porträttet prägel av den sfär, ur vilken det emanerar.”⁴⁷⁵ Följaktligen framstår det som både möjligt och rimligt att Steneberg i sin artikel om drottning Kristinas porträtt hänvisade till psykologi i fysiognomiska tolkningar av porträttet:

Det är en ovanlig bild, i synnerhet därför att den återger en ovanlig kvinna. Vid ett skärskådande på nära håll får man grepp om dess psykologiska styrka. Redan i huvudets tillbakalutade hållning



ligger något vädjande. Ögonen stirra mot en men se intet av det, som försiggår utanför. Om de svagt öppnade läpparna ligger ett trånande drag. Det romantiska intrycket är väl en följd av ansiktets prägel av inre konflikt, av splittring mellan stolthet och hängivenhet. Förvisso fordras det ett för en kvinna mindre vanligt mod att låta giva en framställning av sig, där vägen ligger så öppen till hennes hjärtas innersta hemligheter. Långt ifrån att vara ett representativt drottningporträtt i tidens smak är denna skildring Christine intime ett mänskligt dokument av högsta värde.⁴⁷⁶

Om porträttet (målat av konstnären David Beck) hävdade Steneberg att det skiljde sig från mängden som särskilt psykologiskt starkt, vilket fick motivera att det tillskrevs särskild vikt som en skildring av personen Kristina. Det som Steneberg tyckte sig skärskåda och uppleva av den avporträtterades personlighet och inre konflikter vid porträttets tillkomst betingades alltså av att porträttet ansågs kunna analyseras inom psykologins ramar. Att bilden skulle frångå de genrespecifika konventionerna för ett regentporträtt behandlas närmast som en fördel, eftersom det då kunde betraktas som ett mer trovärdigt dokument över drottningens själsliv.

I sin artikel om drottning Kristinas porträtt nämnde Steneberg att han baserat sin analys främst på två texter av tyska konstteoretiker: Heinrich Wölfflins *Konsthistoriska grundbegrepp* från 1915 och Georg Simmels *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* från 1919.⁴⁷⁷ Båda dessa var influerade av psykologins framväxt vid denna tid – även om det bör tilläggas att de var långt ifrån ensamma om detta. Wölfflin såg olika epokers karakteristiska stilar som utslag av förändringar i ”människans psykologiska natur” under olika stadier i hennes utveckling.⁴⁷⁸ ”Psykologi” i detta sammanhang användes för att beskriva en gemensam tidsanda eller mentalitet. Sociologen Simmels bok är däremot en omfattande utläggning som starkt förenklat skulle kunna sammanfattas som en konstfilosofisk diskussion som utgår från Rembrandts självporträtt för att diskutera hur porträtt som bildform kunde uppfattas som besjälade eller psykologiskt intressanta. För Simmel låg porträttets ontologi i att det verkade som ett metafysiskt uttryck för att människans själ och kropp inte gick att skilja från varandra, de var en enhet.⁴⁷⁹

Referenser till psykologi förekom inte enbart i texter om porträtt inom tidig konstvetenskap, utan även i andra sammanhang vid 1900-talets början. Inom den samtida konsten kunde porträttmåleriet inom såväl expressionism och impressionism som mer akademiskt, konventionellt salongsmåleri vara influerat av psykologin och dess intresse för människosjärels komplexitet.⁴⁸⁰ Att psykologi ofta återropades i konsthistoriska texter hör också samman med konstvetenskapens professionalisering; vetenskaplig auktoritet kunde befästas genom en teoretisk och metodologisk orientering mot (med andra ord inlån från) andra forskningsområden som var i ropet runt sekelskiftet och i 1900-talets början.⁴⁸¹ Ett tydligt exempel på det från den tyskspråkiga porträttforskningen är Wilhelm Waetzoldts mycket utförliga och teo-

retiskt inriktade *Die Kunst des Porträts* från 1908. Waetzoldt slog fast att skillnaden mellan porträtt och avbild var att porträttet utmärkte sig som en särskilt besjälad bild, där minnet av den avporträtterades hela personlighet var det centrala. Avbilden däremot stannade vid en mer objektiv återgivning av det yttre och var styrd av mimetisk likhet, men gav inte uttryck för några högre konstnärliga ambitioner än så. Att utföra undersökningar av det utmärkande för porträttet som sådant (till skillnad från att till exempel skriva porträttmåleriets historia) menade han tillhörde ett särskilt gränsområde mellan konsthistoria och psykologi.⁴⁸²

Upptagenheten av psykologin återspeglar också en fortsättning på 1800-talets personlighetskult och ett starkt intresse för det mänskliga subjektet och dess psykes många dimensioner. Steneberg skrev att det i genomgången av porträttbilderna ”givetvis framkommer ett omdöme om modellens såväl inre som yttre struktur”.⁴⁸³ Valet av ordet ”struktur” pekar på en uppfattning om att porträttet kunde återge ett komplext och mångbottnat psyke, snarare än en själ som en koncentrerad essens eller kärna, som inom tidigare konstteori. Porträttet ansågs kunna avslöja något mer sammansatt och privat om den avporträtterade personen, och en sådan tilltro till porträttet bör betraktas som en intensifiering av fysiognomikens mer moraliska omdömen om karaktär och goda eller dåliga personlighetsdrag. Att något sjäsliv – psykologi – skulle kunna gå att uttyda och förnimmas i ett ansiktes drag behandlades som självklart inom det tidiga 1900-talets porträttforskning. Kvar för konsthistorikern att bedöma blev i vilken mån det konstnärligt framställda porträttet också lyckades förmedla något om den avporträtterades utseende och person på det sätt som förväntades av ett bra porträtt.

Tidens och typens fysiognomik

Jag har tidigare slagit fast att publiceringen av Jacob Burckhardts föreläsning om porträttmåleriet under den italienska renässansen gav upphov till ett stort forskningsintresse om porträttet och dess ontologi inom tyskspråkig konstvetenskap under 1900-talets första årtionde. Med Burckhardt etablerades uppfattningen att porträttmåleriet föddes under renässansen, närmare bestämt i Italien i form av det florentinska måleriet och därefter i norra Europa i form av det flandriska. Först vid denna tid skulle porträttmåleriet till fullo ha lyckats uttrycka be-

själad individualitet och därmed i egentlig mening kunna räknas som porträtt, snarare än som mer eller mindre ofullkomliga, otillförlitliga avbildningar.⁴⁸⁴ Denna uppfattning speglar idén om en period som en organisk syntes, vars konst ger uttryck för en tidsanda. Så kunde även kulturhistoria definieras vid denna tid. Därför vill jag analysera Aby Warburgs bidrag till den starka trenden under 1900-talets första årtionde att studera porträtt.

I sin artikel "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" 1902 inledde Warburg med att beskriva sitt ärende. Med artikeln ville han bidra med ett tillägg till Jacob Burckhardts föreläsning om porträttmåleri under den italienska renässansen.⁴⁸⁶ I texten uppehöll sig Warburg i huvudsak vid en fresk utförd av konstnären Domenico Ghirlandaio mellan 1483 och 1485, ett religiöst motiv som utgår från en händelse i den helige Franciskus liv. Warburg fokuserade på sex figurer i förgrunden som stiger upp genom en trappa i bildrummets golv. Dessa så kallade karaktärshuvuden hade inte tidigare väckt tillbörlig uppmärksamhet, menade Warburg, varken som kulturhistoriska dokument ("kulturhistorische Urkunden") eller från en konsthistorisk synpunkt som dittills ööverträffade exempel på tidigt, italienskt porträttmåleri.⁴⁸⁶ En av dessa figurer behandlade Warburg med särskilt intresse: ett infogat porträtt av en för konst- och kulturhistoriker spännande representant för denna tid, nämligen den mäktige renässansmecenaten Lorenzo de' Medici. Med Warburgs ord fanns det ett starkt "allmänmänskligt intresse" och en "historiskt grundad nyfikenhet" för hur Lorenzo de' Medici egentligen hade sett ut. Detta ledde till att Warburg formulerade ett problem som sett i dess kontext framstår som typiskt, eftersom det tydligt reflekterar den sorts intresse som äldre porträtt ofta väckte i den lavaterska traditionens efterföljd. Hur kunde en sådan man, undrade Warburg, vars person utgjort en andlig mittpunkt i en så högtstående konstnärlig kultur som den italienska renässansen, samtidigt ha varit så exceptionellt ful?⁴⁸⁷

Utmärkande för en levande porträttkonst var enligt Warburg att dess motiviska utveckling inte enbart berodde på konstnären utan också på en intim kontakt mellan konstnär och modell, en relation som påverkades av perioden och tidsandan.⁴⁸⁸ Warburgs slutsats blev att Ghirlandaio hade lyckats förmedla Lorenzo de' Medicis själsliga egenskaper, en inre kulturell förfining som lyste igenom ansiktets yttre. Andra konstnärer hade däremot stannat vid att avbilda en typisk förbrytarfysiognomi (*Verbrecherphysiognomie*). Porträttet av Lorenzo



Domenico Ghirlandaio, *Den helige Fransiskus får sin orden bekräftad av påven Honorius III*, 1480–85. Längst till höger i bilden längst ned är Lorenzo de' Medici avbildad.

de' Medici i fresken uttryckte därmed det teoretiska begrepp som Warburg skulle komma att benämna "patosformel", i det att det fungerar som bärare av ett emotionellt innehåll (patos), en sorts mer primala energier som bubblade under ytan i bilden och finns kvar för senare

tiders betraktare att ta del av.⁴⁸⁹ Det tar sig uttryck i sådant som att överläppen inte är pressad utan tvärtom vilar lätt mot underläppen, och att ögonbrynen och ögonen inte är sammantryckta till en trotsig utåtbuktning, som Lorenzo de' Medici framställts i andra sammanhang. Istället riktas blicken fast och lugnt mot fjärran.⁴⁹⁰ På så sätt ger porträttet ett levande intryck.

Även om det förhoppningsvis framkommit så här långt in i undersökningen att Warburg var långt ifrån den ende som tolkade och upplevde porträtt på detta sätt vid denna tid, så var perspektivet inte heller hämtat från Burckhardts kulturhistoria. I Warburgs fall är det välbelagt hur hans idé om en patosformel var influerad av Charles Darwins *On the Expression of the Emotions in Man and Animals* från 1872.⁴⁹¹ Darwin jämförde människans känslouttryck och ansiktsmimik med djurens i syfte att påvisa genetiskt nedärvda evolutionära likheter, och han behandlar just muskelanspänning mellan ögonbrynen och över- och underläppen.⁴⁹² Även om Warburg utvecklade sin teori om en patosformel till att ha mer generell bäring, så är det ändå värt att notera att analysen i "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" uttrycker ett vid tiden konventionellt fysiognomiskt intresse för äldre porträtt som skildring av intressanta personligheters utseenden.

I Sverige är det enbart Axel Romdahl som under 1900-talets första år refererade till Burckhardts föreläsning. Det visar på att Romdahl hade fått sitt forskningsintresse från den tyska konstvetenskapen, antagligen under sina studier i Berlin 1902, där det nya forskningsområdet porträtt hade rönt stort vetenskapligt intresse.

År 1930 publicerade Romdahl *Människans anlete*. Boken hade ett delvis annat ärende än det personhistoriska, och var inte inriktat mot en enskild persons ikonografi eller egentliga utseende. Den var en utveckling av hans tidigare *Ur porträttmåleriets historia*, som publicerats 1907 och i högre grad knöt an till och importerade det tidiga 1900-talets tyskspråkiga porträttforskning, som Burckhardt och Alois Riegl.

I *Människans anlete* avgränsades undersökningen inte till porträtt, även om de utgjorde de flesta av exemplen. Grundidén var att porträtt inte bara berättade något om en individ utan även om själva tidsandan. Den enda utskrivna referensen var Max Dvořák och hans *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, som Romdahl använde för att urskilja olika tiders människoideal och typer.⁴⁹³ Dvořáks idé om att konsthistorien också

var en tidsandans historia var vid denna tid välkänd, och det finns inte någon anledning att tro att Romdahls läsning och referens till honom var mer avancerad än en allmänt hållen utvecklingshistorisk grundsyn. I *Människans anlete* menade Romdahl följaktligen inte att all konst, som han formulerade det, var tillförlitlig som ”personhistoriska vittnesbörd” (likt ett porträtt), men all konst kunde däremot förmedla något om en hel periods själsliv eller *Zeitgeist*.⁴⁹⁴ Den tog sig uttryck i en motivvärld av mänskliga gestalter och i typer, eller kanske snarare arketyper, som ”världsmannen” – ett förnämt, starkt och närmast mondänt mansideal som Romdahl tyckte sig kunna skönja i bland annat fursteporträtt från renässansen. I de holländska grupporträtten från 1600-talet såg han en ny människotyp träda fram: den vardagliga medborgaren. 1700-talet menade han följaktligen dominerades av ytterligare en annan människotyp: ”damerna”.⁴⁹⁵

Det har hävdats att Alois Riegls ”Das holländische Gruppenporträt”, på grund av textens begränsade spridning samt betoning av porträttens figurativa innehåll, inte lyckades få någon större uppmärksamhet av sin formalistiskt fixerade samtid när den först publicerades 1902 utan fann läsare först med en andra utgåva 1931.⁴⁹⁶ Men de tydliga återbruket av Riegls begrepp, tolkningar och materialval i den unge porträttintresserade konsthistorikern Axel Romdahls *Ur porträttmåleriets historia* visar att Riegls receptionsetetiska porträtttolkningar vann gehör långt innan dess. De återkommer också i *Människans anlete*, framför allt två av Riegls analytiska begrepp: ”objektivitet” (*Objectivismus*) och ”uppmärksamhet” (*Aufmerksamkeit*).

Objektivitet syftar hos Riegl på saklighet och distans, till skillnad från de porträtt vars starka subjektivitet lockar till betraktarens inlevelse – det visade på en mentalitet såväl i tidsandan som hos den avporträtterade. I den objektiva framställningen vänder sig personerna istället in mot sig själva – individualistiska, introvert självtillräckliga och ointresserade av att gå i dialog med betraktarens blick.⁴⁹⁷ För Riegl var det porträtt objektivt där framställningen till skillnad från subjektiva porträtt inte syftade till att låta den avbildades blick interagera med ett betraktande subjekt utanför målningen.⁴⁹⁸ Romdahl kopplade begreppet framför allt till porträtt målade av Hans Holbein d.y., vilken han beskrev som ”den förkroppsligade objektiviteten” och en ”sanningskär [...] människoskildrare”. Romdahl uppfattade Holbein som en konstnär som registrerade och återgav motiv i detalj, utan att förledas att blanda in sin egen subjektivitet och stil. De porträtt som

Holbein målat menade Romdahl var sakliga och väckte därför inte betraktarens inlevelse: vi ”känna i regel heller intet för de framställda människorna utan konstatera dem endast liksom målaren före oss”.⁴⁹⁹

Lorraine Daston och Peter Galison har historiserat uppfattningar om objektivitet som den objektiva bildens idéhistoria. Angående naturvetenskapens bruk av bilder har de visat att det under 1800-talets mitt, i samband med uppkomsten av en idé om mekanisk objektiv återgivning, framträdde en uppfattning om att en konstnärs inblandning vid bildens tillkomst riskerade att estetisera bilden på bekostnad av dess pålitlighet i ett vetenskapligt sammanhang. Objektivitet formulerades genom polarisering, som motsatsen till subjektivitet.⁵⁰⁰ Det innebar naturligtvis inte att Riegl eller Romdahl, när de beskrev motiv i termer av objektivitet, skulle ha förväxlat målade porträtt med fotografier. Däremot bekräftar det att förhoppningar om objektiva återgivningar och bildens sanningsenlighet kunde återkomma i ett konstvetenskapligt sammanhang och appliceras på olika former av bilder utöver fotografier.

Den objektiva mentalitetens motsats var enligt Riegl den uppmärksamma. Hos Riegl syftar det på att de olika personerna inom ett gruppporträtt försöker både fånga varandras blickar inom bilden, men också betraktarens blick. Så använde också Romdahl begreppet. I en diskussion om Rembrandts gruppporträtt *Staalmeesters* från 1662 sammanfattade Romdahl den här receptionsetetiska upplevelsen mellan betraktare och porträttens gestalter: ”Allt är uppmärksamhet, samlad först inåt, så utåt.”⁵⁰¹ Riegl hade också lyft fram *Staalmeesters* i sin text om holländska gruppporträtt, som en höjdpunkt för en holländsk konstvilja (*Kunstwollen*) präglad av stark uppmärksamhet, vilken uppnåddes genom en perfekt balans mellan två motsatser, nämligen inre och yttre enhet i verket (*innere och äussere Einheit*).⁵⁰³ Med inre och yttre enhet menade Riegl ett samspel av blickar mellan gruppporträttets personer och deras samlade koncentration i riktning mot betraktaren, ämnad att fånga hens inlevelsefulla uppmärksamhet.⁵⁰³

Även Romdahls texter är, vill jag hävda, i allra högsta grad receptionsetetiska så till vida att de uppehåller sig mycket vid upplevelser och känslor inför de mänskliga gestalterna i bilderna och också vid gestalterna och deras gester och poser.⁵⁰⁴ De poser och konventioner som utmärkte en viss period, med Romdahls ord ”skematiska former”, kallade han i *Ur porträttmåleriets historia* ”porträttåtbörder”.⁵⁰⁵ Det är något närmast tillgjort och poserande hos de avporträtterade.



Rembrandts grupporträtt av klädesvävarskråets föreståndare i Amsterdam, *Staalmeesters*. Alois Riegl skrev om detta porträtt 1902, och Riegls tolkning repeterades senare av Axel Romdahl 1907.

Det tidstypiska och återkommande blev synligt när man betraktade mängder porträtt, och Romdahl utgick från kvinnoporträtt vid bland annat Nationalmuseum och Gripsholm för att komma fram till att det som utmärkte 1700-talets damer, deras ”porträttåtbörder och porträttminer”, var att de

ej lita på yttre maktmedel utan i stället taga all personlig älskvärdhet till hjälp. Blickarnas artilleri måste skötas väl. – Ögonen glimma med fuktig glans af ljuf trånad, de skjuta tändande flammor, de spela af en spirituellt skalkaktighet; än rikta de sig hypnotiskt sugande rakt in i våra, än skänka de oss en förstulen sidoblick, än utmana de oss med ett eldigt kast.⁵⁰⁶



Det var helt enkelt så, enligt Romdahl, att ”De vilja alla blott intaga genom fågring och eldig grace”.⁵⁰⁷ Det här är ett tydligt exempel på rieglsk *Aufmerksamkeit*: karismatiska porträtt som lyckas attrahera, engagera och fångsla sin betraktares uppmärksamhet, väcka åtrå och begär.

Gemensamt för de texter av Warburg, Riegl och Romdahl som jag har behandlat är att de utgick från att det fanns ett gemensamt uttryck för en typ eller en period. Warburg förklarade porträttets särskilda effekt med den kulturhistoriska kontext den tillkommit i, Riegl använde olika begrepp som ett sätt att förklara hur förhållandet mellan människa och omvärld förändras över tid, och i Romdahls *Människans anlete* representerades olika perioder av olika människotyper. Dessa texter skiljer sig från den personhistoriskt inriktade porträttforskning som var stark i Sverige och som mer handlade om att undersöka enskilda porträtt som dokument över någon historisk personlighet. Men skillnaderna bör inte överdrivas: de fysiognomiskt betingade grunduppfattningarna om att porträtt främst är intressanta som människoskildringar överskrider sådana gränsdragningar. Men skiljer sig denna förväntan på äldre porträtt väsentligt från förväntningarna på det samtida porträttmåleriet vid denna tid?

Flera av de textutsnitt som jag behandlat i detta kapitel, som Upmarks definition av porträtt i *Nordisk familjebok* 1889 och Hermann Deckerts artikel om porträttbegreppet från 1929, rör porträtt generellt, inte äldre porträtt specifikt. Det är inte oväntat att uppfattningar om vad som utmärkte ett konstnärligt väl utfört porträtt under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal också påverkade samtida tolkningar av äldre porträtt. Samtidigt förde vetenskapen att det äldre porträttet tillkommit i en annan tid med sig vissa förväntningar och tolkningsperspektiv när porträtten studerades i ett vetenskapligt sammanhang.

Historikern Peter Burke och konsthistorikern Francis Haskell har båda uppmärksammat en stark tilltro till bilder som bärare av historisk evidens under 1800-talet och tidigt 1900-tal. Burke lyfter fram konstkännaren Giovanni Morelli, och Haskell historikern Leopold von Ranke, som tydliga exempel på grund av deras likartade inställning till äldre porträtt.

Jean-Marc Nattier, *Markisinnan de l'Hôpital*, 1700-talets mitt. Porträttet användes av Axel Romdahl i *Ur porträttmåleriets historia* 1907 för att visa upp 1700-talets människotyp för läsaren.

Morelli menade att den mest intressanta uppgiften för en konsthistoriker bestod i att studera porträtt. Den som ville förstå historien borde studera dem noga, eftersom det alltid fanns något i historiska ansikten att utläsa om deras tid, för den som förstod hur de skulle läsas.⁵⁰⁸ Av denna anledning vände sig von Ranke i sin historieskrivning över de romanska och germanska folkens historia under renässansen till en kopia av Rafaels porträtt av Julius II för att, som Haskell skrev, "understand the mind" hos påven genom att noggrant beskriva den avporträtterades starkt markerade ansiktsdrag, stängda mun, vita skägg och fasta blick.⁵⁰⁹

Morelli och von Ranke ger båda prov på inlevelsefulla skildringar av porträtt, där de avporträtterade behandlas som subjekt som i kraft av sin starka närvaro verkar kunna bryta sig ut ur bilden. Här finns det ett samband med det fysiognomiska tolkningsparadigm som vann kraft genom Lavater, en kontinuitet i tillvägagångssätt och vetenskapliga anspråk från det sena 1700-talets Lavater till 1800-talets von Ranke och Morelli och senare konsthistorisk forskning om äldre porträtt under 1900-talets början. I nästa kapitel behandlar jag mer ingående hur denna tradition kunde ta sig uttryck inom 1930-talets porträttforskning.

Kännarskap och känslor

Iconographia Gustavi Adolphi

En byst från Akenatons hov lika väl som en miniatyrmålning från Bellmans tid kan på en känslig åskådare från vilken senare epok som helst väcka bestämda föreställningar om individuellt liv. Och den art av bekantskap, vilken åskådaren där formerar, står mycket nära det omedelbara intryck, som en levande människa gör under en synlig samvaro. Vi säga, att ”porträtten illustrera historien”. De göra de helt visst i ordets djupaste betydelse. De sprida på sitt konkreta vis personligt ljus över historiens abstrakta sanningar; de öppna för den mänskliga intuitionen andra, ofta mera direkta vägar än dem, som de skrivna dokumenten erbjuder.⁵¹⁰

Sixten Strömbom, ur *Index över svenska porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar*, 1935

Sixten Strömboms *Iconographia Gustavi Adolphi* (härefter *Iconographia*) publicerades 1932. Det var en ikonografisk studie av alla kända porträtt av Gustav II Adolf. Sett till metod, material och syfte utfördes den i enlighet med den porträttspecifika användningen av begreppet ”ikonografi”, det som Axel Romdahl i sin artikel i *Nordisk familjebok* 1910 definierat som att prioritera porträttens historiska värde för att bruka dem för ”kännedom av de framställdes karaktär”.⁵¹¹ Tilltron till porträttets potential som en direkt länk till personer från ett historiskt förflutet var en grundförutsättning för studiens genomförbarhet. Men alla porträtt ansågs inte vara lika användbara för ett sådant syfte. I det här kapitlet gör jag en fallstudie av *Iconographia*, för att fördjupa analysen av hur äldre porträtt tillskrevs epistemologisk status genom kännarskapets praktiker och känslor – det som Strömbom kallar för intuition i det inledande citatet – inför bilden.

Iconographia utkom i samband med Gustav II Adolfs-jubileet 1932.⁵¹² Det är dock är rimligt att anta att studien oavsett jubileum ändå skulle ha genomförts, eftersom det fanns en tradition av att undersöka de

olika svenska regenternas ikonografi inom den svenskspråkiga porträttforskningen, och med *Iconographia* som startpunkt kom det att bli en kärnuppgift för de studier som bedrevs vid SPA.⁵¹³ Syftet var att beforska det bildmaterial som fanns i arkivet, resultatet av generationers gemensamma ansträngningar att inventera, dokumentera och katalogisera landets porträttbestånd såväl som porträtt av ”svenskar” utomlands. *Iconographia* var den första av SPA:s publikationer och den dittills mest utförliga analysen av en persons ikonografi i Sverige, eftersom tidigare undersökningar främst utgjorts av artiklar. Strömboms metod i *Iconographia* kom att repeteras i de olika kapitlen om svenska kungligheters porträttikonografi i den första och enda delen av *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar*, som publicerades 1943. Där återanvändes även de resultat som Strömbom hade kommit fram till om Gustav II Adolfs porträtt elva år tidigare.⁵¹⁴ Med *Svenska kungliga porträtt* upphörde i princip också textproduktionen inom den porträttforskning som Strömbom varit med att utveckla i Sverige, och *Iconographia* kan därmed betraktas som typisk för verksamheten vid SPA, liksom för den ikonografiska porträttforskningens metoder vid den här tiden.

Iconographia tillhör genren studier av alla kända porträtt av en person. I enlighet med den positivistiska inriktning som var stark inom den konsthistoriska forskningen vid denna tid bestod uppgiften i att först identifiera och datera varje porträtt för att slå fast deras äkthet och urskilja de som var värda att lyfta fram som ikonografiskt eller historiskt intressanta i syfte att, som Hahr hade formulerat det 1935, ”skilja agnarna från vetet”.⁵¹⁵ Texten i *Iconographia* består därför av mer eller mindre utförliga tolkningar, komparationer och värderingar av porträtten som förkläs som otvivelaktigt riktiga bedömningar av en auktoritet inom området.

Det empiriska materialet som behandlades i *Iconographia* utgjordes av alla då kända porträtt av Gustav II Adolf i olika former och tekniker. Utöver måleri omfattade det bland annat mynt och medaljonger, teckningar och byster samt porträtt i läder och broderi. I slutet av boken skrev Strömbom: ”Efter en tillbakablick över denna väldiga bildsamling, inställer sig helt naturligt frågan: vilket av dessa porträtt ger en fullödig framställning av kungens personlighet?”⁵¹⁶ Svaret blev nedslående. Enligt Strömbom räckte inte någon av alla dessa bilder till för att till fullo förmedla kungens inre väsen. Som förklaring angavs en historisk omständighet som för Strömbom verkade ha framstått som

helt självklar efter arbetet med de olika porträttbilderna, nämligen att kungen aldrig skulle ha mött sin ”kongeniale porträttör”.⁵¹⁷ Strömboms syfte kan därmed sägas ha varit att vetenskapligt belägga vilket som var det ”bästa porträttet” (även om han inte använder formuleringen ordagrant) av en historisk person. Samtidigt framstår syftet som mer absolut än så: att finna en enda i sig tillräcklig, sann bild av kungens ”personlighet”, en sorts *vera ikon* – vilket misslyckades.⁵¹⁸

Hur kunde Strömbom komma fram till en sådan slutsats? För att nå dit delade han in den stora mängden porträttbilder i kategorier som utgick från vilka som hade tillkommit *ad vivum*, vilka som var postuma, vilka som hade haft andra porträtt som förlagor och vilka som inte hade någon tydlig förlaga alls. Sedan etablerade han olika så kallade typer, som fick namn efter de porträttkonstnärer som skulle ha skapat den första förlagan vid en sittning *ad vivum*. Den första bilden, originalet, tillskrevs högst källvärde.⁵¹⁹ Då återstod att försöka finna det främsta porträttet bland alla som skulle ha tillkommit under kungens levnad och troligtvis *ad vivum*. Men på vilka grunder menade han sig kunna hävda vilket av en mängd äldre porträtt som var mer porträttnligt och sant än ett annat?

För det första bör inte Strömboms sökande efter en sann bild av kungens personlighet förväxlas med uppgiften att enbart vinna kunskap om det yttre utseendet. Helt i linje med den ikonografiska porträttforskningen i övrigt visar *Iconographia* på en stor upptagenhet vid ansikten, medan andra delar av utseendet (till exempel kungens stora kroppshydda) framställs som mindre viktiga och behandlas mer i korthet. Visserligen kom Strömbom i sin undersökning av bilderna fram till mer konkreta sakförhållanden gällande kungens utseende, till exempel att Gustav II Adolf enligt porträttbilder på mynt anlade mustascher och skägg som tjuogoettåring 1615 och att han var av ”den klarblonda typen” (vilket för Strömbom inte endast syftade på hårfärgen utan också på en ”blond” hudfärg).⁵²⁰ Men även detta framstår som underordnat. Det fanns och finns en stor mängd bevarade porträtt av kungen i olika tekniker och material, och på de allra flesta har han ljusa mustascher, pipskägg och en bred halskrage med knypplad spets. Dessa grunddrag var tack vare bland annat den illustrerade pressen och historieböcker redan välkända som ett återkommande inslag i en dåtida bildkultur. Strömboms huvudsakliga intresse framstår snarare ha varit att med hjälp av sin ”fysiognomiska känsla” urskilja de bilder som han upplevde särskilt väl uttryckte kungens inre karaktärsdrag.

Samma år som *Iconographia* publicerades, 1932, utkom Otto Andrup's metodförslag för den ikonografiska kommissionen, såväl som Panofskys första text som presenterade den typ av ikonografi och ikonologi som i efterhand kommit att bli mer välkänd. Det finns inte någon anledning att lägga för stor vikt vid detta förhållande, men det bekräftar ett intresse under 1930-talet för bildens ikonografi – även om det är tydligt att det gick att ha olika uppfattningar om vad det betydde. I motsats till den ikonografiska metod som Panofsky formulerade fanns det inga ansatser inom den ikonografiskt inriktade porträttforskningen att analysera detaljer av motivet symboliskt och allegoriskt, som symptom eller tecken som kunde leda till tidigare okänd kunskap om kungens personlighet. Det handlade aldrig om att analysera vad till exempel en blond mustasch, en ljusblond ansiktsfärg eller en hög, framträdande panna skulle kunna betyda. Tidstypiskt nämndes visserligen dessa drag i kungens yttre utseende återkommande gånger, men de behandlades som i hög grad självklara. Det var en förutsättning för att porträttet överhuvudtaget skulle ses som en "porträttlik" och trovärdig bild av kungen.

Panofskys tolkningsmodellens starka ställning, liksom semiotikens uppdelning mellan denotation och konnotation, signifikant och signifikat, har under 1900-talets senare hälft fått till följd att konstvetenskaplig bildtolkning generellt kommit att förknippas med en tydlig uppdelning mellan beskrivning och tolkning. De förstås som skilda nivåer som leder vidare till analyser av djupare betydelseskikt, där uppdelningens syfte är att motverka att uttolkarens subjektivitet och inlevelse påverkar tolkningens resultat.⁵²¹ Så var dock inte fallet innan det paradigmskifte som inträdde från 1930- till 1950-talet (det jag tidigare kallat Stenebergs vändning), då Panofskys metod slog igenom.

I *Iconographias* förord menade Strömbom själv att porträttforskningens resultat skulle vara till gagn för "kulturhistoria i allmänhet", men också konstvetenskapen i synnerhet.⁵²² Han gick dock inte närmare in på varför det var viktigt att veta hur någon "egentligen" hade sett ut – att det skulle vara ett "naturligt behov" och något "man vill" för att bättre kunna bedöma en sedan länge avliden persons karaktär och person framställs genomgående som självklart.

Peter Burke har påpekat att fotografiet och det icke-fotografiska porträttet har det gemensamt att de särskilt gärna uppfattas som en direkt spegelbild av eller ett fönster till en historisk verklighet.⁵²³ Det är två bildformer där förväntningarna på realism och mimetisk

återgivning kan vara särskilt starka. Bland andra Svetlana Alpers och Keith Moxey har även uppmärksammat att det sena 1800-talets konsthistoriker påverkades av den samtida realismen (som antogs ge en mer sanningsenlig, direkt reflektion av verkligheten) när de tolkade äldre tiders bilder.⁵²⁴

Det är tydligt att den ikonografiskt inriktade porträttforskningens representanter gärna ville tro på bildens förmåga att vara en dokumentation av en direkt likhet, som en ögonblicksbild eller som att stå direkt inför den avbildade personen. Den avgörande skillnaden gentemot fotografiet är att det aldrig framstår som att detta uppfattades gälla alla äldre porträtt. Eftersom äldre porträtt tillkommit manuellt (och inte mekaniskt, som med fotografiet) krävdes det som Steneberg 1935 kallade ”porträtthistorisk källkritik”.⁵²⁵ Det är det Strömbom ägnade sig åt när han försökte belägga vilket som var det mest sanna porträttet av Gustav II Adolf.

Den vetenskapliga texten

För en sentida läsare av det tidiga 1900-talets konsthistoriska texter kan mycket av deras inlevelsefulla formuleringar och tidstypiska uttryck uppfattas som både lustiga och inte minst provocativa, och det gäller också i allra högsta grad *Iconographia*.⁵²⁶ Associationer, liknelser och metaforer blandas med affekter och generöst med adjektiv när porträtt beskrivs med formuleringar som: ”Ansiktet är långlagt, magert och med ett svärmodigt allvarsdrag över de stora ögonen”, ”det barska draget över ögonen och det sarkastiska leendet behärska minen”, ”uttrycket präglas av myndighet och ivrig kraft” och närmast förmodernt humoralpatologiska diagnoser som ”den koleriska myndigheten i uppsynen” och ”det vilar över kungens stora, magra ansikte en kärv, lantlig flegma”.⁵²⁷ Det hävdas även, som exempel, att ett träsnitt utfört av Christoffel van Sichem 1616 eller 1617

presenterar emellertid kungens bild med ett lugnare och mera världsvant uttryck. Träsnittets typ påminner vid första påseende mera om en stram ung lord eller tysk prins i Moritz’ av Oranien stab än om den livlige och okonstlade ynglingen på Sveriges tron. Dock låg draget av stolt värdighet djupt i Gustav Adolfs väsen, och han visste redan i unga år att göra det gällande gent emot sin omgivning.⁵²⁸

och



Har Gustav II Adolfs typ på denna eleganta bild ett tycke av örn och viking, påminner han på förmålningsmedaljen (1620) mera om en ung tjädertupp i speltiden. [...] Kinderna svälla, näsan kröker sig muntert, och håret krullar sig i en käck tofs över pannan.⁵²⁹

Dessa citat är typiska exempel på det sätt som porträtten genomgående beskrivs i *Iconographia*. Om inte redan själva syftet med studien – att

urskilja den fullödigt sanna porträttbilden – väcker en sentida, kritisk läsares tvivel rörande *Iconographies* tillförlitlighet, kan dylika formuleringar säkert göra det. Textens poetiska och inlevelserika stil bekräftar något som en sentida läsare redan vet – från ett nutida perspektiv och sett till dess ärende håller inte *Iconographia* längre som ett vetenskapligt bidrag. Men kan texten med sin tydligt utskrivna subjektivitet, personliga känslouttryck och egna associationer istället läsas som en receptionshistorisk källtext? Är det möjligt att läsa *Iconographia* som en dokumentation över hur bilder kan påverka sina uttolkare?

Frågan är nödvändig att behandla eftersom mina analyser också riktats mot ett historiskt situerat förhållande utanför texten: relationen mellan bilden och den uttolkande konsthistorikern. Här krävs ett grundantagande – även om det inte är vare sig möjligt eller önskvärt att göra en biografisk tolkning av hur personen Strömbom egentligen tänkte och kände, så finns det inte heller någon anledning att utgå från att det bakom texten ska ha funnits en ideal uttolkare som stod oberörd inför de porträtt som beskrivs i texten. Detta ligger i linje med en äldre upplysnings- och förnufts kritik (företrädd av bland andra Michel Foucault och den tidiga Bruno Latour) – vilken teoribildning om bilders agens utgår från och utvecklar. Kritiken riktas mot att upplysningstanken inbegriper ett humanistiskt ideal som fått till följd att det rationella, civiliserade och autonoma subjektet är en styrande attityd i samhället, och detta ideal har varit en ledstjärna för den moderna vetenskapen.⁵³⁰ Som del i en förnufts- och upplysningskritik går det följaktligen att peka ut den upplyst rationella och upphöjt distanserade företrädaren för en modern vetenskap – i detta fall konsthistorikern – som ett konstruerat och ouppnåeligt ideal.

Det går generellt att urskilja en stilistisk skillnad mellan konsthistoriska texter (liksom vetenskapliga texter i stort) från 1900-talets första och andra hälft. Didi-Huberman har kritiserat det som att en ”kantiansk ton” gentemot studieobjektet slog igenom inom konstavetenskapligt skrivande i samband med att Panofskys ikonologi slog igenom och bilden började uppfattas som mer opak. Något hårddraget blev upplysningshumanism, rationalitet och betoningen av det historiska avståndet till den tid studieobjektet tillkommit i ett dominerande vetenskapligt kunskapsideal, och en dikotomi mellan natur och kultur speglade en motsättning mellan å ena sidan sinnlig och känslös upplevelse och å andra sidan intellektuellt och analytiskt arbete, varav det senare värderades högre.⁵³¹

Den ikonografiskt inriktade porträttforskningen under det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet löd i allra högsta grad under positivistiska ideal, men till skillnad från senare tiders konsthistorieskrivning förstärktes inte forskningens legitimitet med en torr och distanserad språklig stil som skulle ge intryck av neutralitet, objektivitet och faktaförmedling.⁵³² Istället vittnar mycket av den tidiga porträttforskningens texter om känslösam inlevelse i porträttbilderna, vilken tog sig uttryck i en romantisk språkdräkt och målande beskrivningar med en ton som ibland kan framstå som opoutsad och direkt. Det minskade däremot inte dess vetenskapliga anspråk eller legitimitet. Mitt i denna starkt positivistiskt präglade forskning kunde fortfarande de känslor och intryck som bilderna gav upphov till vara tydligt utskrivna, vilket indikerar den process som det objektsnära kännarskapets omdöme baserades på.

Ekfraser som representation av en tolkningsakt

Om texten i *Iconographia* inte drar någon tydlig gräns mellan beskrivning och tolkning, går det då att utläsa en metod för bildtolkning i verket? Jag menar att metoden ligger i beskrivningen av hur uttolkaren uppfattat verket, med andra ord ekfrasen. Jaś Elsner menar att ekfrasen är den äldsta och mest grundläggande metoden för konsthistorieskrivning. Ekfrasen är en tolkande beskrivning, utan någon ansats till att skilja beskrivning och tolkning åt.⁵³³ Ekfraser är enligt Elsner till sin natur "tendentiösa" i betydelsen att de är partiska, ideologiska och har inslag av känslor, eftersom de förmedlar en personlig tolkning grundad i en upplevelse av verket.⁵³⁴ Ekfraser kan dessutom mycket väl innehålla överdrifter eller retoriska inslag. Det hör till ekfrasen som klassisk retorisk genre att den ska "levandegöra" ett verk för läsaren, och det är tydligt att en sådan ansats levde kvar även när konsthistorieskrivning blev en modern vetenskap.⁵³⁵ Det innebar dock inte att texten inte också skulle kunna reflektera de känslor som väckts av en bild hos en betraktare, som en del i en tolkningsprocess.

Michael Baxandall har sagt om beskrivningen att den inte främst är en representation av ett verk eller ens en representation av att någon har sett ett verk, utan snarare en representation av att någon har dragit sig till minnes att ha sett ett verk.⁵³⁶ Baxandalls ärende var att peka ut beskrivningar i konsthistorisk text som problem, men hans uttalande går även att läsa som en iakttagelse av förhållandet mellan bild, rum och tid. En ekfras eller beskrivning kan därmed förstås som en ned-

tecknad representation av konsthistorikerns reaktioner inför en bild, där bildbetraktandet utgör en tolkande process i ett växelspel mellan språkliga, mentala och materiella bilder. Det indikerar i sin tur bildens agens och förmåga att påverka sin betraktare.⁵³⁷

Ekfrasen som representation av en tolkningsakt förutsätter att bilden existerar samtidigt som uttolkaren, i enlighet med det Keith Moxey har sagt om bildens anakronism och som påpekats av bland andra Georges Didi-Huberman, som i sin tur utgick från Aby Warburg. Under sin *Nachleben*, det vill säga sitt efterliv, kan bilden fortsätta att väcka reaktioner och agera i uttolkarens samtid.⁵³⁸ Ekfrasen som text och representation av en känslomässig reaktion gör det möjligt att analysera hur äldre porträtt behandlades av den ikonografiska porträttforskningen som om de vore historiska dokument över den avporträtterades yttre och inre.

Mer eller mindre trovärdiga porträtt

I det inledande citatet hävdade Strömbom bland annat att porträtten öppnade ”för den mänskliga intuitionen andra, ofta mera direkta vägar än dem, som de skrivna dokumenten erbjuder”. En sådan formulering visar på en åtskillnad mellan text och bild. För Strömbom var den skrivna historien den som förmedlade ”abstrakta sanningar” och utgjorde ett större avstånd till det förgångna än den mer direkta, konkret synliga och intuitiva inlevelse och förståelse som bilden ansågs kunna erbjuda.⁵³⁹ Formuleringen tyder på en stark tilltro till bildens källvärde som personskildring, och blottar den vid tiden vanliga fysiognomiskt färgade uppfattningen om porträttets förmåga att förmedla något om den avbildades inre såväl som yttre. Strömboms formulering kan dessutom tolkas som en självreflektion från en utövande forskare om betydelsen av sinnes- och känslintryck som ett ofrånkomligt instrument för att uppfatta det som bilden ansågs förmedla.

I tidigare kapitel har jag tagit upp exempel på hur bilder har nämnts i texter som historiska källor, från Morellis påstående 1890 att konstverket är det enda sanna dokumentet för en konstkännare, till Stenebergs uppskattning 1928 av det ”trånande drag” som han ansåg sig kunna se på nära håll i det drottning Kristina-porträtt som enligt honom var ett särskilt psykologiskt starkt dokument; från Romdahls framhävande 1904 av regentporträttets betydelse som källor till intresset under 1930-talet för porträttet som ”ikonografisk dokumentation”.

Som fysiskt objekt tolkas och upplevs porträttet utifrån uppfattningar om en historisk, hermeneutisk närhet eller direktet. Det anses kunna överbrygga avståndet mellan då och nu. I semiotiska termer förväxlas tecknet med det betecknade. Att det är bilder av enskilda individers ansikten och kroppar som tolkas medför därtill en fysiognomiskt betingad förväntan på att bilden ska vara mer än bara en mimetiskt trogen återgivning av en yttre verklighet: bilden förväntas återge den porträtterades personlighet. I *Iconographia* skriver Strömbom om ett porträtt som han tillskriver hög trovärdighet:



Det är en något kärv men helt visst trovärdig bild av kungen, vi ha här framför oss. Så kunna vi föreställa oss honom under det prövande ställningskriget framför Nürnberg. Allvarlig, samlad, beredd till kraftutbrott. Teckningen gör intryck av att vara gjord direkt efter kungen. [...] Ansiktsdragen äro stora, förgrovade, men

ej slappa. [...] Har den förste tecknaren gripits av den samlade, suveräna ledarviljan i Gustav Adolfs ansiktsuttryck.⁵⁴⁰

”Trovärdig” fungerar som ett nyckelord i betydelsen ”dokumentär”. Teckningen tolkas som en skildring direkt från slagfältet av en kärv kung under kärva förhållanden.

Iconographia följer en löst hållen kronologisk struktur men behandlar inte specifikt stora politiska och militära händelser. Det är mer av ett skrivet så kallat personporträtt, och historiska händelser tas upp i den mån de betraktas som relevanta för att förstå personen Gustav II Adolf. Stor vikt läggs vid beskrivningar av kungens utseende och personlighet från dem som ska ha mött honom. Dessa skriftliga källor behandlas helt okritiskt som pålitliga vittnesmål om hur kungen verkligen såg ut. Strömbom beklagar att de bevarade beskrivningarna var få. Bland dem återkom särskilt några samtida källor från de sista åren innan kungens död i flera av Strömboms tolkningar, enligt vilka kungen skulle ha sett ”heroisk”, ”vacker” och ”majestätisk” ut.⁵⁴¹

De händelser som tas upp i *Iconographia* bygger på uppfattningar om Gustav II Adolf som jordnära och en man av folket. Strömbom skriver om en kung som lever, gläds och festar med sina soldater som bröder och inte räds att ”slå klackarna i taket” och ”kurtisera [...] både grevinnor och borgardöttrar”.⁵⁴² Sammantaget bidrar dessa beskrivningar till uppfattningen att kungen, med Strömboms ord, var ”en av alla tiders största kärnkarlar”.⁵⁴³ Det får till följd att Strömbom gärna läser in ett överflöd av maskulinitet, vilket koncentreras till ännu en personlig egenskap hos kungen. Att kungens personlighet skulle ha varit ”kraftfull” står inte ordagrant i de ögonvittnesskildringar som Strömbom refererade till, det var en slutsats som Strömbom verkar ha dragit på egen hand med ledning av tidigare historieskrivning om Gustav II Adolfs liv och personlighet.

I linje med ett fysiognomiskt betingat tankesätt gjorde Strömbom inte någon åtskillnad mellan inre egenskaper och yttre utseende. Inte heller behandlade han omdömen som vacker, heroisk och kraftfull i de skrivna källorna som subjektiva, utan använde dem som äkthetsmarkörer i sitt sökande efter det porträtt som han uppfattade som mest likt kungen. Ett tydligt exempel på hur det tog sig uttryck finns i den följande jämförelsen från *Iconographia*. Av ekfraserna att döma förnam Strömbom dessa egenskaper i porträttbilden till höger, vilket fick till följd att han värderade den högre än den till vänster:⁵⁴⁴



Har Petel, som i signaturen anges, arbetat direkt efter kungens person, är det väl föga sannolikt, att han beviljats mer än en eller annan séance. Modellen har helt visst gjort ett starkt intryck på honom och inspirerat honom till hans djärva komposition. Vid utarbetningen har konstnären dock ej mäktat fullfölja sin ansats. Han har därvid velat ersätta sin brist på monumental kraft med rik detaljering. Det stora greppet i personschildringen har sålunda försvagats. I stället för en hjälte, som fångslar oss genom sin tros och sitt snilles makt, ger oss bysten en patetisk men redan slapp herre med allt för tjocka kinder och minimalt bakhuvud.⁵⁴⁵

Sixten Strömbom om bysten till vänster utförd av Georg Petel 1632.



Heroisk vill jag däremot på grund av skildringens enkla och hela kraft kalla nürnbergaren Hans von der Putts Gustav Adolfsbyst. [...] Personskildringen äger något överväldigande i sin slutna kraft. Uttrycket har makt och höghet. [...] Det är ej blott dess levande patos och dess trovärdiga realism, som ger Hans von der Putts byst dess ojämförliga rangplats i Gustav Adolfs ikonografi. Ensidig förvisso i sin barocka heroisering, grov i de artistiska enskildheterna, besitter denna tolkning framför allt den helstöpta kraft, som var kungens rika genius.⁵⁴⁶

Sixten Strömbom om bysten till höger utförd av Hans von der Putt 1632.

Båda porträtten hade, åtminstone enligt den kunskap som Strömbom hade tillgång till, tillkommit *ad vivum* under kungens levnad. Ändå uppfattade Strömbom inte bysternas så kallade ikonografiska värde som likvärdigt. Den senare bedömde han som trovärdig och realistisk. Han beskriver den som heroiserande och överväldigande, och ordet ”kraft” nämns flera gånger. Den känsla han erfor när han betraktade porträttet var avgörande för att han skulle intyga äktheten i Hans von der Putts byst, medan Georg Petels byst inte framstod som lika trovärdig eftersom den för Strömbom inte utstrålade samma kraft.

Att Strömbom identifierade ”kraft” som en äkthetsmarkör i bilden är ett uttryck för att han tillskrev porträttkonstnären rollen som en sorts ögonvittne till strålkraften från kungens personlighet. I konstnären Hans von der Putts byst uppfattade Strömbom därför tydligast spår av den strålkraft som i det närmaste verkar ha emanerat från kungen, medan han bedömde att Georg Petel däremot inte kunde ha fått tillräckligt många sittningar med kungen för att kunna fånga och förmedla ”all den helstöpta kraft, som var kungens rika genius” i sin byst.

Ernst Gombrich har kallat fenomenet ”ögonvittnesprincipen”, och det tar sig uttryck i situationer där bilder bedöms efter i vilken grad de anses kunna förmedla information om något. Konstnären betraktas som ett ögonvittne vars uppgift är att så sanningsenligt som möjligt avbilda verkligheten, och inte tillföra något till bilden som inte fanns där vid tillfället.⁵⁴⁷ Kravet på att porträtt skulle vara tillkomna *ad vivum*, under ett möte mellan konstnär och modell, är en variant av denna princip. Kopiering av tidigare porträtt eller efter konstnärens fantasi och improvisation när modellen inte finns att tillgå (som i fallet med de så kallade fantasiporträtten) uppfattades följaktligen som ett problem eftersom det anses ha medfört att det fanns en sanning som manipulerades när en falsk bild förmedlade felaktig information som tillkommit i efterhand.

Uppfattningen att konstnären var ett ögonvittne och förmedlare av modellens personlighet utgör en skillnad mot hur konst under modern tid annars har setts som en gestaltning av själsligt innehåll. Det har artikulerats tydligast av Panofsky, som förlade bedömningen av konstverk som just historiska dokument till den ikonologiska nivån. Där kunde tolkningens syfte vara att tolka bildens betydelse som en inneboende och tidigare okänd kunskap om konstnärens, inte den avbildades, personlighet.⁵⁴⁸ Skillnaden låg i vems själsliga innehåll som porträttkonstnären uppfattades kunna gestalta. Därför gjorde

Strömbom det till sin uppgift att granska hur väl porträttkonstnären hade lyckats med sin uppgift att förmedla den avporträtterades kraftfulla personlighet. Hans synsätt framstår nu som märkligt, men det är egentligen i linje med den konstsyn som bygger på att ett verk betraktas som ett uttryck för konstnärens personlighet.

Jag menar att Strömboms resonemang är symptomatiskt för hur inlevelsen användes för att studera och bedöma ett porträtt, vars byggestenar är det som W.J.T. Mitchell har kallat konsthistorikerns ”dubbla medvetande” och Caroline van Eck ”living presence response”. Detta tar sig i Strömboms *Iconographia* uttryck i formuleringar som att ett ansikte i ett porträtt har tillräckligt med ”personlig karaktär” för att bilden ska kunna anses ha ”dokumentvärde”, medan ett annat är för konventionellt och därför saknar ”individuellt liv”. I flera fall bedömer han porträtt som sanningsenliga på grundval av att han upplever att ansiktet är levande och realistiskt, vilket får fungera som belägg för att de helt enkelt måste ha tillkommit *ad vivum*.⁵⁴⁹

Strömboms konkurrent, Steneberg, uttryckte ett liknande tankesätt i en artikel där han kritiserade *Iconographia*. Steneberg ansåg att Strömbom hade lyft fram fel porträtt och lyfte istället fram det ”psykologiskt ojämförligt överlägsna Heurlinporträttet” av Gustav II Adolf, som han hävdade bäst förmedlade kungens personlighet.⁵⁵⁰ Trots sina skilda slutsatser visar både Strömboms och Stenebergs texter att en positiv värdering av bildens kvaliteter som porträtt i hög grad var beroende av uttolkarens intuitivt baserade intryck av att det skulle finnas liv och vitalitet i motivets kropp och ansikte.

Att bedöma bilden av ett ansikte som individualiserat eller som en mer schematisk utförd så kallad typ kunde lätt glida över till att bli en fråga om huruvida porträttet tillkommit *ad vivum*. Då repeteras också Burckhardts idé om porträttmåleriets uppkomst i samband med renässansen. Under medeltiden, menade Burckhardt, representerades personer i bild nämligen som typer. Renässansen innebar en utveckling av individens självständighet och därav följde individualiserade, detaljerade porträtt som återgav specifika personers ansiktsdrag, och individualiseringen fick definiera porträttet som genre.⁵⁵¹ Att leta efter individualisering eller individuellt liv i porträttet blev ett sätt att belägga att porträttet hade tillkommit *ad vivum*. Av samma skäl kunde ett porträtt *ad vivum* tolkas som ett original som bäst förmedlade den avporträtterades personlighet, och i efterföljande kopior ansågs dess aura gå förlorad eller åtminstone bli svagare. I sin kritiska artikel 1932

formulerade Steneberg det som ”en degeneration från *ad vivum*-bildens eller originalverkets inspirerade upplevelse mot kopiornas banalisering, idealisering, abstraktion”.⁵⁵² Det visar på en uppfattning om att det för den som hade tillräcklig erfarenhet också var möjligt att med blotta ögat se om ett porträtt hade tillkommit *ad vivum*. I *The Life Portraits of George Washington and their Replicas* (1931) föresatte sig konsthistorikern John Hill Morgan att peka ut vilket som var det främsta porträttet av presidenten George Washington, vilket placerar boken i samma genre som *Iconographia*. Morgan skrev:

While it is sometimes quite impossible to determine which is the original from life and which the replica or copy, still to the critical eye there is usually a freedom about an original or life-portrait never to be found in its replica and which is always absent in the copy by another hand.⁵⁵³

Det porträtt som bedöms vara originalet ses också som det mest epistemologiskt intressanta.

I de tre längre citat ur *Iconographia* som jag har återgivit beskriver Strömbom drabbande upplevelser. Bilderna skildras som karismatiska, de attraherar eller de repellerar sin betraktare. De är starka bilder. Jag har även tidigare i undersökningen tagit upp exempel på att äldre porträtt väckte olika känslor, från konsthistorikern Kuglers avmätta ointresse inför Versailles stora mängder av ”enbart porträttbilder” 1842 till Romdahls tvivel och obehag inför hur de många porträttbilderna i SPA:s index avslöjade sig som alltför lika och tidstypiska i jämförelse med varandra hundra år senare; från August Hahrs begär efter den verkliga, äkta personligheten Karl XII till Romdahls åtrå till 1700-talets damer inom det tidiga 1900-talets porträttforskning. Här vill jag stanna upp och ställa ytterligare en metodfråga: finns det inte en risk att en tolkning som utgår från att bild kan ha agens, också riskerar att konstruera en överdrivet sensibel betraktare?

Det kan förvisso framstå som ett självklart påpekande, men känslor är, vilket Gregory J. Seigworth och Melissa Gregg har påmint om inom affektforskningen, inget annat än de emotioner som uppkommer genom sinnesförmimmelser i människors möten med omvärlden.⁵⁵⁴ Med det menas att känslor inte nödvändigtvis behöver vara kraftfulla. Även svagt och bristande känslomässigt engagemang inför en bild blir därför intressant.

På samma sätt som den äldre ikonografiskt inriktade porträttforskningen uttrycker delar av *Iconographia* en bredare palett av känslodimensioner, eftersom den även innehåller kortfattade beskrivningar och värderingar av de många porträtt som Strömbom inte anser vara lika intressanta och relevanta. De flesta av de porträtt som nämns i *Iconographia* behandlas kortfattat och på ett sätt som framstår som pliktskyldigt. Det är de som Strömbom bedömde som mindre trovärdiga eller intressanta trots att de uppfyllde *ad vivum*-kriteriet, vilket visar på att starka eller svaga känslореaktioner inför personen i bilden också kunde styra hur de värderades som personskildring.

Hur det längre betraktandet främjar inbillningskraften

Som ett sista steg i min diskussion om Strömboms metod vill jag uppmärksamma de materiella betingelserna. Fotografiets inflytande på tidig konstvetenskap är välkänd, och jag har också pekat på Morellis uppmaning till konstkännaren att ”leva bland sina fotografier”.⁵⁵⁵ I sitt försvar av konstvetenskap som en bildvetenskap *avant la lettre* lyfter Horst Bredekamp fram tidiga konsthistoriker som bejakat fotografiet som ett nytt medium.⁵⁵⁶ För Bredekamp blir det ett tecken på teknikoptimism, något som visar på en framsynt attityd generellt inom tidig konstvetenskap. Men fotografiets materialitet kan även diskuteras i termer av taktila och intima effekter. Margaret Olin kallar förnimmandet av fotografier taktilt seende (*tactile looking*), en nära och intim relation mellan betraktare och bilder. Som fysiska föremål är de mer mobila än till exempel oljemålningar, och kan upplevas taktilt genom handens beröring. Fotografiets tillgänglighet möjliggör ett uppmärksamt, längre och mer närgående betraktande.⁵⁵⁷ Vad kan det ha haft för inverkan på Strömbom i hans forskningsprocess?

En förutsättning för att Strömbom skulle kunna studera alla kända porträtt av Gustav II Adolf var fotografier av porträtt – de som fanns i SPA och i Kungliga bibliotekets samling liksom fotografier av porträtt av Gustav II Adolf från porträttsamlingar vid bland annat Frederiksborgs nationalhistoriska museum, Germanisches Nationalmuseum i Nürnberg, Nationalmuseum i Helsingfors och det historiska museet vid Versailles.⁵⁵⁸ Strömbom kunde ha fotografier av alla porträtt intill sig vid sitt skrivbord, för att jämföra och kategorisera dem, få en intuitiv kontakt med vissa av dem och helt avfärda andra. Det var en sådan tillgänglighet, att den fotografiska reproduktionen överbryggat

geografiska avstånd, som hade motiverat SPA:s grundläggande, och *Iconographia* var just den sorts undersökning som arkivet var tänkt för. Samtidigt möjliggjorde de lätthanterliga fotografierna en längre och mer beständig taktill, intim inlevelse.

Inlevelsens inverkan på tolkningsprocessen menar jag blir särskilt viktig på grund av porträttforskningens studieobjekt. Äldre porträtt var inte komponerade för att förmedla en berättelse, till skillnad från till exempel historie- eller genremåleri, där de flesta betraktare direkt kan identifiera religiösa, mytologiska eller populärhistoriska motiv som Kristi födelse i stallet eller Karl XII:s likfärd. De var inte narrativa i den meningen, och den ikonografiskt inriktade porträttforskningen visade heller inget större intresse för att läsa bilden allegoriskt. Det stämmer visserligen att det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets porträttforskare hade gemensamma fysiognomiskt betingade referenser och normer om goda och dåliga utseenden, men sådana kulturella referensramar förklarar inte mer finkalibriga värderingar, där snarlika ansikten och kroppar kunde värderas olika. Tiden och det långa noggranna betraktandet, liksom möjligheten till återkommande jämförelser, får än större betydelse i och med att bilderna betraktas och erfars, snarare än läses.⁵⁵⁹ Alois Riegls ”Das holländische Gruppenporträt” är i likhet med Strömboms *Iconographia* fylld av reflektioner över författarens egna upplevelser av äldre porträtt. Riegl skrev:

Ju längre man tittar, desto mer påträngande blir betraktaren medveten om de inre spänningar som vibrerar i dessa fyra själar. Varje svag känsla av självmedvetenhet i var och en av huvudena skiner igenom det allmänna tillstånd av osjälvisk uppmärksamhet som präglade den allmänna världsanden, och en nutida betraktare kan betrakta varje huvud närmare och välja den med mest nyanser och som har mest att säga.⁵⁶⁰

Riegl menade att ju mer tid betraktaren lade på bilden och ju noggrannare och närmare han studerade varje huvud, desto starkare blev inlevelsen. Även Strömbom använde liknande formuleringar, till exempel: ”Ju mer man betraktar bilden, desto mera värde sätter man på den naiva sanningen i detta bibelstick.”⁵⁶¹

Strömbom lyckades inte finna något enskilt porträtt som han tyckte till fullo hade fångat kungens personlighet, vilket han förklarade med att ingen konstnär till fullo hade lyckats förmedla den.⁵⁶² Denna slut-

sats hävdade han att han ansåg sig kunna dra efter att, när han redan studerat varje bild noga, slutligen jämfört den stora samling bilder som han hade haft tillgång till för studien.⁵⁶³ I *Iconographias* sista stycke reflekterade Strömbom över sin tolkningsprocess:

Skola vi för vår uppfattning skapa en Gustav Adolfsbild, som äger konkretion och liv, få vi söka oss till mer än ett enstaka porträtt. För den som tränger djupare in i bildmaterialet, försvinner efter hand det motsägande och styckota i porträtternas vittnesbörd. Det blir till sist så, att vi utifrån vår egen kunskap om hans personlighet söka igenkänna det karakteristiska och trovärdiga i dem. Efter hand samla sig de spridda iakttagelserna från olika bilder till en helhetsbild, som svarar emot det vi från liv och verk veta om Gustav Adolf den store.⁵⁶⁴

Här tycks Strömbom skriva om sin egen erfarenhet, samtidigt som han berättade för läsarna hur de kunde ta till sig de porträttbilder som det påkostade verket *Iconographia* var fyllt av. När de enskilda porträtten inte räckte till behövde en betraktare observera olika aspekter av dem och lägga dem på minnet, där de kunde flyta samman till en egen, inre – och mer sann – bild av kungen.

Utän att göra anspråk på att kunna påvisa några direkta influenser finns det likheter mellan Strömboms förklaring av hur han kom fram till sitt resultat och företeelser som romantikens inbillningskraft eller det sena 1800-talets kompositfotografi.⁵⁶⁵ Komponenter från olika bilder förs samman till en mer ”sann” komposition, likt ett mentalt kompositfotografi framkallat av romantikens inbillningskraft eller fantasi där medvetandet skapar inre bilder genom sinnesförmålor från yttervärlden.⁵⁶⁶ Genom en cirkulation mellan yttre och inre bilder fogades de ”styckota” iakttagelserna samman till en mental helhetsbild. Därmed beskrev Strömbom hur intuition, inlevelse och känslomässiga reaktioner styrde den ikonografiska porträttforskningens resultat som en följd av porträttens agens.

Sammanfattande diskussion

Den hitre tidsgränsen för undersökningen går vid 1900-talets mitt. Det vore naturligtvis frestande att avsluta denna bok med att slå fast att det är skillnad mellan nu och då, och vad gäller senare konsthistorisk forskning stämmer det i viss mån. Det är svårt men inte omöjligt att hitta nutida exempel på forskning som bygger vidare på de traditioner jag visat på. Det stora allmänintresse som SPA och aktörer inom den ikonografiska kommissionen menade att det skulle ha att kunna se en ”äkta” bild av Marie Antoinette eller någon historisk kung kan nog däremot betraktas som en felbedömning, åtminstone i jämförelse med det mycket större intresse som fotografier av andra människor i samtiden väcker. Är det en fråga om tekniken och mediet, om att fotografier fortfarande kan betraktas som dokumentära och som sanningsskildrare, medan det numera blivit betydligt svårare att betrakta måleri på det sättet? Det är en teoretiskt motiverad fråga som följt mig under studiens gång. I *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* menade Francis Haskell att en övergång till källkritisk misstänksamhet mot historiska porträtts sanningsvärde var fullt etablerad bland antikvariskt inriktade historiker redan vid 1600-talets slut.⁵⁶⁷ Hans Belting går i sin *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* ännu längre tillbaka än så och förlägger gränsen då bilder upphörde att behandlas som kultbilder till den italienska renässansen.⁵⁶⁸ Problemet, som jag ser det, är att sådana hävdanden förutsätter att det skett ett mentalitetshistoriskt paradigmskifte orsakat av att ”rationellt tänkande” och ”konst” vinner kraft och slår ut andra förhållningssätt vid någon tidpunkt i historien. Jag är dock övertygad om det inte är möjligt att dra någon sådan gräns, och att det är lika lockande och vanligt nu som då att behandla bilden av en enskild person som i någon mån besjälad, som aura. Däremot är intresset numera inte längre lika starkt för de personer som avbildas i äldre porträtt, vilket också medför att något behov av att ett porträtt skulle vara ”äkta”, i betydelsen tillkommet *ad vivum*, kan uppfattas som märkligt.

En viktig slutsats i avhandlingen är nämligen att bildkategorin äldre porträtt klassificerades, bedömdes och värderades fortsatt starkt som representationer av de enskilda individer som århundraden tidigare fått sina porträtt utförda – i så hög grad att gränsen mellan bilden som representation och som närvaro inte upprätthölls eftersom porträtten kunde behandlas som om de vore de personer som de föreställde. Tidsavståndet medförde att äldre porträtt antogs aktivt kunna bidra till den samtida kunskapsbildningen om historiska personer genom att visa hur personen sett ut, men också genom att förmedla särskilda insikter om den inre personligheten. Förhållandet mellan bild, tid och person sågs som centralt.

Ett första resultat, vilket i tidigare forskning på sin höjd har nämnts i förbigående, är att de kejsarliga samlingarnas porträtt på Belvedere i Wien under det senare 1700-talet samlades och visades i en egen byggnad. På så sätt skildes de från det konstgalleri på Övre Belvedere som har blivit omskrivet för att dess hängningar ska ha gjort det möjligt att för första gången vandra genom konsthistorien. Christian von Mechels formulering om att galleriets hängning gjorde konsthistorien synlig är välkänd. Samtidigt visades det ett jämförbart antal porträtt vid Nedre Belvedere, som inte utgjorde en del av den konsthistoriska hängningen.

Undersökningen har spänt över en lång tidsperiod och skilda platser, och det finns naturligtvis mycket som skiljer dessa tider och platser åt. Jag menar dock att det finns ett återkommande, tydligt mönster: I samband med de i sig komplexa processer som ledde fram till den moderna tidens inträde i Europa, då tidigare dynastiska samlingar övergick i nationens ägo och lade grunden för de nationella konstmuseernas samlingar, koncentrerades stora mängder äldre porträtt till egna samlingar. Konstsamlingar och porträttsamlingar hölls åtskilda på nationell nivå, och gav upphov till en andra utställningsform där porträttsamlingar på nationell nivå istället visades. Jag har visat att åtskillnaden kom till uttryck i katalogiseringssystem och taxonomi, men också genom att porträtten samlades och visades på platser och i miljöer som uppfattades som särskilt historiska; det uppfattades som givet och självklart att det var i sådana sammanhang de hörde hemma.

Vad som i Nedre Belvederes fall kan sägas ha berott på utgallring från en kontext – konstkontexten – där konventionella porträtt utgjorde ett problem, var ett århundrade senare en etablerad praktik. Det är sedan tidigare känt att Gripsholms slott etablerades, och förstärktes genom

restaureringar, som ett nationellt musealiserat kulturarv och turistmål under 1800-talet. Snarare än att utgå från platsen har jag istället vänt på perspektivet. Jag menar att en grundläggande orsak till att det gjordes var att den framväxande konstforskningen med anknytning till Nationalmuseum och dess verksamhet under det sena 1800-talet fick upp ögonen för Gripsholm, på grund av att det var där de många äldre porträtten i Statens konstsamlingar förvarades och visades. Ett intresse som redan fanns vid konstmuseer för utställningsrummet och den rumsliga kontextens betydelse för hur ett verk upplevdes av en publik, tillämpades i interiörerna på ett äldre slott på grund av ett engagemang från Nationalmuseums sida för att den stora samling porträtt de ansvarade för skulle komma till sin rätt.

Jag vill lyfta fram att det mellan dessa olika platser och porträttsamlingar som jag har behandlat finns flera kopplingar, i en omfattning som inte uppmärksammats inom tidigare forskning. Det historiska museet vid Versailles nämndes som ett motiv för grundandet av det brittiska National Portrait Gallery, och var tillsammans med ett under 1820-talet musealiserat Gripsholm också en förebild för Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott. Upmärksammade det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott samt Rosenborgs slott och Danska kungars kronologiska samling, som de viktigaste förebilderna för Gripsholms andra musealiseringsetapp under sent 1800-tal. Med denna musealisering fick Nationalmuseum en "satellitverksamhet". Några årtionden senare, ett år före första världskrigets utbrott, flyttade Berlins Nationalgalerie sin nationella porträttsamling till nya lokaler för att med ett eget nationellt porträttgalleri kunna ta upp konkurrensen med National Portrait Gallery i London. Jag har därmed visat på ett utbredd men underbeforskat samlings- och utställningsfenomen inom europeisk museihistoria.

Det har varit, som jag ser det, en tydlig vetenskapshistorisk fördel med att följa en bildkategori från samlande till beforskning, eftersom det blir tydligt hur museala praktiker och konsthistorieskrivning har hängt samman. Katalogiseringsregler för porträttsamlingar och förteckningar där vem porträttet föreställde alltid var överordnat vem konstnären var fördes vidare till de nationella porträttarkiven, vilka jag har visat initierades från 1900-talets början fram till tiden för andra världskriget i de nordiska länderna Danmark, Finland och Norge, samt i bland annat Nederländerna. SPA, som påbörjades 1916, bör även i ett internationellt perspektiv betraktas som ett av de tidigaste och mest

omfattande exemplen på denna särskilda sorts bildarkiv. Jag menar att syftet med dessa var att dokumentera ansikten och utseenden; de var tänkta att fungera som personarkiv över den egna nationens folk under tidigmodern tid. Jag har också visat att denna dokumentations- och arkiveringsiver fick ett internationellt forum 1928 när den ikonografiska kommissionen bildades, vilken var verksam in på 1930-talet. Jag vill dessutom särskilt påpeka att det varit mycket svårt att finna någon tidigare forskning om denna sorts arkiv och att min studie av fenomenet ifråga utgör grundforskning med ett begränsat fokus – jag är övertygad om att det finns mycket mer att komma fram till inom detta område för framtida forskare som ställer andra frågor utifrån andra teoretiska och metodologiska perspektiv. Ett sådant skulle i sådana fall kunna vara det medicarkeologiska eftersom arkiv inte enbart innehåller dokument, de utgör också en vetenskapshistorisk dokumentation från den tid då arkivet bildats och byggts upp. Under 1900-talet byggdes många bildarkiv upp vid universitet och museer. Många av dem har under 2000-talet slängts eller stängts eftersom digitaliseringen gjort dem överflödiga, och det finns inte heller särskilt mycket skrivet om dem. SPA, som numera inte längre går att besöka, är ett i raden.

Jag har också kunnat visa på att det i Sverige vid sekelskiftet 1900 etablerades en positivistisk och empiriskt inriktad konsthistorisk forskning om äldre porträtt, bland annat på grund av det nära utbyte som fanns mellan museala praktiker och konsthistorieskrivning, men också på grund av importen från tyskspråkig konstvetenskap och på liknande forskning som utfördes i andra länder vid samma tid. Jag har flera gånger lyft fram att det inom den tyskspråkiga konstvetenskapen växte fram ett starkt intresse för att förstå, definiera och – inte minst – skriva porträttkonstens utvecklingshistoria som civilisationshistoria, att problematisera dess ontologi och bilden som representation av enskilda individer, men också att formulera nya teoretiska förståelser av vad ett porträtt egentligen är. Det var däremot inte fallet för den form av studier med tydlig positivistisk inriktning som behandlade porträttikonografi.

Jag hävdar att den positivistiskt präglade porträttforskning som var stark i Sverige karakteriserades av några återkommande grundbegrepp, där ”ikonografi” och ”historiskt värde” (eller alternativt ett personhistoriskt, de fungerade som synonymer) vann kraft som fackspecifika grundbegrepp för att skriva om äldre porträtt i konsthistoriska texter. Det så kallade personhistoriska värdet betraktades som skilt från, men

förhöll sig till, ett konstnärligt eller konsthistoriskt värde. Så länge porträtt ansågs främst intressanta som personskildringar var dessa två bedömningspunkter centrala, och jag menar att det visar på att bildkategorin gav upphov till särskilda metoder och tolkningsperspektiv. Även i en text som Aby Warburgs "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" från 1902 har jag visat att man kan spåra samma fysionomiskt betingade och personhistoriska tolkningsperspektiv som svenska konsthistoriker anlade när de skrev om äldre porträtt vid denna tid. Det blir särskilt tydligt på grund av att Warburg lägger särskild vikt vid att porträtten i den fresk han tolkar går att värdera både som kulturhistoriska dokument och från konsthistorisk synpunkt som viktigt konst. Språkbruket och tankesättet är tydligt besläktat.

Begreppet "ikonografi" har i sin tur en lång historia, men däremot inte en statisk betydelse. Genom en begreppshistorisk analys av de konstvetenskapliga texter som särskilt behandlade äldre porträtt under 1900-talets första hälft har jag visat en förändring i hur de använts. En av ikonografibegreppets betydelser före Panofskys genomslag var mycket porträttspecifikt. I den mån det är relevant att hänvisa till etymologi kan man peka på en viss kontinuitet i hur det grekiska *eikon* vandrat från att syfta på den starkaste formen av bild, ett heligt ansikte som länk mellan det gudomliga och människorna, till att användas i ett sekulärt sammanhang för att referera till maktens utseende. Här har jag poängterat att så som begreppet användes inom positivistiskt präglad porträttsforskning syftade det främst på de kända porträtt som fanns av välkända personer från historieskrivningen, företrädesvis regenter. Inom den svenskspråkiga porträttsforskningen under 1930- och 1940-talen utvecklades "ikonografi" till ett metodologiskt grundbegrepp, vilket visar på ett fortsatt starkt intresse för hur enskilda individers kroppar och ansiktsdrag gestaltats i bild. Samtidigt går det inte att skönja något mer utförligt intresse för attribut eller isolerade detaljer i motivet, och särskilt inte för bildelement som inte hade med kroppar och klädedräkt att göra, på det sätt som förknippas med den symbolinriktade definition av ikonografibegreppet som slog igenom inom konstvetenskapen under 1900-talets senare hälft i samband med Panofskys metod. Äldre porträtt uppfattades inte som bildgåtor med dolda ikonologiska betydelser, utan som en möjlighet att skapa sig en egen uppfattning om historiska personer.

Detta stärker ett av avhandlingens viktigaste resultat, nämligen att ikonografibegreppets porträttspecifika användning samt den fortsat-

ta fixeringen vid att mäta det personhistoriska värdet och porträttets äkthet – kort sagt, det fortsatta intresset för ansiktets aura – båda visar att äldre porträtt var en bildkategori som i de sammanhang jag har behandlat återkommande sågs som källor eller dokument att utvinna historisk kunskap ur. De betraktades i detta hänseende som verklighetsskildringar och bärare av information, på grund av att en individs yttre ansågs vara en självklar ledtråd till hennes personlighet och psykologi. Den lockelse som det historiska tidsavståndet i relation till bildens anakronistiska, tidsöverskridande temporalitet innebar, bjöd också in till att skriva om och behandla äldre porträtt som om de vore levande människor som det vore möjligt att lära känna på en mer intim och personlig nivå.

Den form av kännarskap som jag har behandlat är den sorts objektnära specialisering som utvecklades och förfinades genom praktiker förknippade med konstforskning och som en del av konstvetenskapens framväxt och kunskapsuppbyggnad. Det är lätt att tänka att sådan forskning skulle vara mer trivial, eftersom den sorts grundläggande frågor som konsthistorikern ägnade sig åt – ”Vem har gjort verket?” och, för porträtt specifikt, identifieringsfrågor som ”Vem föreställer det?” – också utgjort en grund för att besvara mer avancerade frågor.

De svenskspråkiga texterna om porträtt är visserligen ägnade åt det man kan förvänta sig vid denna tid – ett intresse av att skriva konsthistoria som konstnärs- och stilhistoria samt utförlig arkivforskning. Jag har dock visat att denna forskning också bestod av andra uppgifter. Kännarskap tillämpades på uppgifter som att känna igen och kunna identifiera en person i bilden, men också för att jämföra ett antal porträtt av samma person i syfte att komma fram till vilket som var det främsta av dem. Det krävde en uppövad förmåga att känna igen inte enbart stil och historiska detaljer utan också individuella anletsdrag. Porträttforskningens frågor kunde därför utvecklas från bara ”Vem föreställer porträttet?” till att gälla vilka porträtt som fanns bevarade av en viss person och hur de förhöll sig till varandra. Behovet av att kunna slå fast att ett porträtt var likt, och i sådana fall i vilken grad, var stort.

Bedömningar av porträttlighet hade förekommit under lång tid, det är en allmän och inte oväntad tendens att jämföra en levande person med hens porträtt. Jag har däremot velat lyfta fram att sådana tolkningar också underkastades en expertroll när det fanns ett tidsavstånd som gjorde att det egentligen inte var möjligt att säkert belägga hur någon som levat för länge sedan sett ut. Trots detta ansågs det ändå möjligt

och viktigt att bedöma hur pass idealiserat, realistiskt eller individualiserat, och därmed hur pass ” trovärdigt ” och likt ett porträtt var.

Jag har argumenterat för att det textmaterial som jag analyserat kan läsas som en receptionshistorisk representation av de äldre porträttens agens, som nedtecknade reaktioner inför bilder som följd av en vacklande subjekt–objektsdikotomi i en kontext där just uttolkarens auktoritet värderades högt. Det innebar att den positiviskt präglade, ikonografiskt inriktade porträttforskningen förutsatte en ackumulerad erfarenhet och att forskarsubjektets känslor fick stort inflytande över resultatet. Jag har pekat på hur Lavater förklarade känsloreaktioner inför porträtt som ” instinkt ” och ” medfödd fysiognomisk känsla ”, men de kan också beskrivas som utslag av intuition eller inbillningskraft. Forskare kunde beskriva att de upplevde porträttet som särskilt levande, att porträtt talade till sina betraktare, att det gick att se om de var målade *ad vivum*, att de var psykologiskt fångslande eller mer eller mindre trovärdiga baserat på – ja vad? Ofta inte särskilt mycket mer än en känsla, men som sådan är den intressant. Det kan idag framstå som självklart att tolkningar är subjektiva, men för den tid jag studerat gäller inte det. Den metodstrid jag har behandlat debatterade inte vilken sorts tolkningsmodell som uppskattades mest – det var en strid om med vilken metod som det gick att bäst att förstå ett motiv. Att porträtt i denna debatt lyftes fram som viktiga på grund av deras innehåll, men inte formspråk, är knappast oväntat.

Jag har i avhandlingen återkommit till det argument som under 2000-talet växt sig stark inom den tyskspråkiga konstvetenskapen, att det funnits ett bildvetenskapligt – *avant la lettre* – förhållningssätt hos den tidiga konstvetenskapen, genom att de förhöll sig till bilder som kunskapskällor och dokument – bilden ansågs kunna alstra kunskap och inte enbart illustrera. Skillnaden ligger i att en bild som kunskapskälla betraktat behandlas som något att uttolka ny kunskap genom, medan en bild som illustrerar bekräftar redan etablerad kunskap. De konsthistoriker som ägnade sig åt att studera porträttikonografi behandlade visserligen porträtt som projiceringsytor för egna föreställningar om olika historiska personer, men de ansåg ändå att det var dokument som de handskades med. Därmed utgör denna avhandling också ett bidrag till bildtolkningens historieskrivning.

Historical portraits as documents

Collections, archives, art historiography

The purpose of this art history thesis is to nuance our understanding of the national collections, exhibitions, and archives of portraits in Europe from the late eighteenth to the early twentieth centuries, and more particularly how portraits were studied by art historians from c.1880 to 1945, both in Sweden and internationally. The portraits in question are those produced during the early modern period, which I treat as a material and mental category, as portraits as well as portraiture as genre.

More broadly, this thesis is intended as a contribution to the field of art historiography, in the definition used by the leading peer-reviewed periodical, *Journals of Art Historiography*. The focus is both art historiography and the object-based practices that impacted on how portraits were collected, categorized, and studied, and it thus relates to earlier literature on the art historiography of portraiture, specifically Catherine Soussloff's *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern* (2006), Daniel Spanke's *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur: Zu einer Bildtheorie der Kunst* (2004), and Isa Lohmann-Siems's *Begriff und Interpretation des Porträts in der Kunstgeschichtlichen Literatur* (1972). Unlike Soussloff, Spanke and Lohmann-Siems, however, the present study offers a wider perspective because it is not limited to German-language art history. Moreover, the portraits' materiality is treated as an important factor, with the creation of collections and archives – like the process of archiving itself – set in relation to art historiography, and there is an emphasis on the impact of the anachronistic presence of portraits, and the impact that this may have had on the relation between art historian as beholder and his object of study.

Central to the present study is a theoretical understanding of the image, or rather *bild*, which in turn generates very specific interpretative perspectives. One such is agency – an umbrella term for the

theoretical influences on which the survey is based, chief among them W.J.T. Mitchell, Keith Moxey, and the theoretical underpinnings of the iconic turn as developed in German-language art history.

In *Visual Time: The Image in History* (2013), Moxey discusses how our relationship with images is necessarily anachronistic, because as material objects they have a continued existence after their creation. It is this understanding of the relationship between image, time, and place that determined the study's focus on the portraits' reception, as expressed at the various stages of collecting, inventorying, archiving, and art historiography. I also start with the point made by W.J.T. Mitchell in *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) that images can be 'vitalized' and treated as living actors, and that subject-object relations of this type should be considered more or less inevitable, and thus worth analysing in their own right. Here I have taken particular note of what Mitchell has said about how art historians 'may "know" that the pictures they study are only material objects that have been marked with colors and shapes, but they frequently talk and act as if pictures had feeling, will, consciousness, agency, and desire.' As a consequence, the thesis highlights examples from art historiography in which portraits are described in vitalist terms as an affective encounter between the interpreter and the person represented in the portrait, formulated in a context in which a positivist view of fact and the authority of the art historian as a kind of scientist, or 'Kunstwissenschaftler', was highly rated.

The thesis begins by considering a generally accepted fact in museum history, namely the European dynastic art collections' recontextualization as national collections associated with the prolonged transition from the early modern period to modernity. The Habsburg imperial family's art collections, displayed in chronological order and by national school at the Upper Belvedere in Vienna in c.1778–1781, are now recognized to have been the beginnings of the public art museum in Europe. However, the literature has paid scant attention to a separate display of portraits at the Lower Belvedere at the same time. Following on from this, the thesis then considers similar divisions in other countries. In the wake of the French Revolution, high art from the former royal collections was concentrated and put on display in the newly opened Louvre, while large numbers of portraits were collected and displayed at the Museum of French History, which opened at the Palace of Versailles in 1837. In London, the National Portrait Gallery

was founded in 1856, where a clear distinction was drawn between considering portraits as historical documents or according to the merit of the artist. Its acquisitions policy was that the celebrity of the sitter was more important than any artistic qualities the portrait might have, unlike the National Gallery, where the opposite was true. In Denmark, the early modern *Kunstammer* was split between various collections and locations at the start of the nineteenth century; here too there was a clear distinction between displaying an art collection and a portrait collection. When the country's first art museum opened in 1827, the collections were displayed along the lines first seen in Vienna, while the portraits were moved to Frederiksborg Castle near Copenhagen to be shown there instead.

Sweden's national portrait collection took shape in the nineteenth century in two intense bursts. The first phase began in the 1820s, when the king, cultural institutions, and individuals donated nearly a thousand portraits to create a pantheon at Gripsholm Castle outside Stockholm. Then in 1880 the consolidation of nation's collection of early modern portraits resumed when the Nationalmuseum in Stockholm was put in charge of what had been the royal art collections, then dispersed at different locations. The art historian Gustaf Upmark, director of Nationalmuseum, divided the national art collections into three separate collections in three locations. As a result, the portraits remained at Gripsholm Castle, while the paintings that were considered of particular art historical interest were moved to be displayed at the Nationalmuseum. The present study adds to our knowledge of Gripsholm Castle as part of the museum history of Sweden in the late nineteenth century, for I argue that it was initiated as a response to a contemporary critique of museum fatigue, and thus modelled as descendant to the Museum of National History at Frederiksborg Castle in Denmark and the Museum of French History at Versailles. Gripsholm was restored on Upmark's initiative in order to display the national portrait collection in a historical setting – something that I show was propelled by the emerging professionalization of art historiography and connoisseurship associated with the Nationalmuseum and its activities in the late nineteenth century.

Between the late eighteenth and early twentieth centuries relatively large concentrations of portraits were collected, categorized, catalogued, and curated by increasingly professionalized art experts and art historians, according to principles and conventions that were specific to

the portrait genre. National portrait collections and the contexts in which they were exhibited were directly affected by the contemporary infrastructure of the institutional art world, but ‘alongside’ the more famous type of museum, the public art museum. Although the history of art is usually told as the history of painting, a great deal of portrait painting has been excluded from that story – and this has had nothing like the attention given to the formation of art collections and the advent of the public art museum over the same period. Additional cases considered in the present study therefore include the national portrait gallery that existed in Berlin in 1913–1933 as part of the much larger Nationalgalerie, and the portrait collection that was shown separately in the Uffizi Gallery in Florence in the late nineteenth century, the latter described by Upmark in the article “Sigismunds porträtt” (*Ord och bild* 1898).

I trace early modern portraits, from an accumulated body of work to the research in the empirical tradition of art history in the late nineteenth century, when Sweden’s previously uncharted art history was mapped and written. The Swedish portrait archive, SPA, was set up at a meeting of the Swedish Society for Personal History in 1915 by the art historian Sixten Strömbom. The following year the immense task began of working county by county to find, photograph, and catalogue all existing portraits of Swedes from 1500 to 1850. In 1932 the archive was donated to the Nationalmuseum, where it has remained ever since. SPA was an adjunct to several earlier catalogues, including the Dutch *Iconographia Batava* (1897–1905), drawn up by the art historian Ernst Wilhelm Moes, and the Danish *Danske maledede Portræter* (1895–1910) by the art historian Emil Ferdinand Svitzer Lund. There were also parallels to similar surveys done in other countries, such as the one initiated by the Society of Swedish Literature in Finland back in the 1870s.

It is crucial in all this that the SPA’s main catalogue was indexed by the name of the sitter and not the artist, and that this in turn was a continuation of how the portrait collections themselves were catalogued. In other words, SPA was a record of existing images of Swedes, rather than the country’s art history. This is why it is worth dwelling on the fact that one of reasons given for the creation of a Swedish portrait archive in 1915 was that it was regarded as future resource for ‘eugenics’ research. It was, however, not the only reason, since despite the advent and subsequent popularity of eugenics in Sweden at this time, the idea that a portrait should render a person’s inner being and

not just their outward appearance was already well established in art theory. It is also well known how in society and popular culture at large, too, it was widely accepted that people's character could – and should – be gauged from their appearance.

The second part of the thesis addresses the art historiography of early modern portraits from the late nineteenth century to the 1940s. Jacob Burckhardt had given an address in 1885 on the origins of portraiture in the Italian Renaissance. This lecture was then published as 'Das Porträt in der Italienischen Malerei' in *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* in 1898, prompting all the German-language writings on portraiture seen over the next decade. The resultant works included Alfred Lichtwark's *Das Bildnis in Hamburg* (1898), Alois Riegl's 'Das holländische Gruppenporträt' (1902), Aby Warburg's 'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum' (1902), Julius von Schlosser's 'Gespräch von der Bildniskunst' (1906), and Wilhelm Waetzoldt's *Die Kunst des Porträts* (1908). Readings of these texts are also woven into the present study, with particular attention paid to Warburg and Riegl. Warburg's text concentrates on the portrait of Lorenzo de' Medici in a fresco by Ghirlandaio, described by Warburg in the conventional manner of his day, coloured by a similarly conventional physiognomic tradition of interpretation. Riegl's well-known study of Dutch group portraits, which has since been recognized to be an account of reception aesthetics, is also a written response to the author's impressions as the beholder of portraiture. The way in which Riegl described the glances and gestures between the figures in the picture and their relation to the beholder were picked up by the Swedish art historian Axel Romdahl.

The scholarly interest in portraiture of the turn of the twentieth century was brought to Sweden by Romdahl, who had studied in Berlin under Heinrich Wölfflin and Adolph Goldschmidt. In 1907 Romdahl gave a series of lectures at the University of Gothenburg that owed much to Burckhardt, Riegl, and Lichtwark, and one of the first studies on the history of portraiture, 'Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei' of 1891 by Karl Woermann, this last having received far less attention in recent studies on art historiography. Romdahl's lectures were published the same year, 1907, as *Ur porträttmåleriets historia* ('From the History of Portraiture'). The enthusiasm for historicizing portraiture as an art form with its own history owed much to the renewed interest in the portrait seen in German art history. Romdahl's was the first publication in Sweden to share this focus.

However, his was not the first attempt to argue that portraiture were a distinct and somewhat peculiar genre that warranted a special focus in art historiography. Using Reinhart Koselleck's thoughts on the practice of conceptual history, I analyse how a 'historical value' has been formulated in the Swedish art historiography of portraiture, related but distinct from their artistic or art historical worth. This distinction is so evidently repeated throughout these texts that it can be shown that it was soon an established scholarly idiom, specific to writings on early modern portraits.

Another such concept was 'iconography'. One of the important findings here is the extent to which the term underwent a conceptual historical change. It is well known that the art historian Erwin Panofsky developed a now famous method of interpreting an image's iconological importance in his 'Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art' (1939), in which he established the importance of iconography as a term for any motif's details and symbolism. Before Panofsky, however, iconography had several different meanings that varied according to the context. The present study shows that iconography was standard terminology in the early twentieth-century Swedish art historiography on portraiture, when it was primarily used to refer to a specific individual's iconography – meaning all known portraits of any famous historical figure, and preferably rulers. It could also be used as a point of value in the portraits, determining whether the portrait could be considered a record of a historical person's appearance and personality. During the 1930s and early 1940s, the concept of iconography became especially important in writings on early modern portraiture, where it signalled a strong interest in finding out what historical figures 'really' looked like.

The thesis also addresses the *Methodenstreit*, or method dispute, an ideological debate in German-language art history in the early 1900s and again in the interwar period. Iconography then referred to a study of the image's content rather than its form. This meant that studies of portrait iconography consequently confirmed the interest in historical portraits as depictions of individuals, but not as motifs to be analysed as the expressions of an art historical period and style. Key here was the art historian Karl Erik Steneberg, who together (but not in collaboration) with Sixten Strömbom published extensively in the 1930s and 1940s on various Swedish rulers' portraits – in other words, their so-called iconography. The impact of what I call Stene-

berg's 'turn' is also considered, for in his thesis on mid seventeenth century painting, *Kristinatidens måleri* of 1955 he was also the first in Sweden to advocate Panofsky's brand of iconography and iconology. This publication can be read as a repudiation of the kind of studies of early modern portraiture that had been fashionable in the early twentieth century, and which Steneberg himself had previously attempted; with its treatment of portraits as iconic depictions of individuals, and strong focus on intuitive impressions of the sitter's body and facial features, it is thus also symptomatic of the way iconography was handled in pre-Panofsky studies of early modern portraiture. This sort of art historiography never developed any real interest in the identification and interpretation of attributes or other elements not associated with the sitter's figure or dress, or indeed much that we today would associate with Panofsky's iconographic readings. To reveal a pictorial language concerning attributes and other isolated elements of the motif, or iconological, intrinsic meanings, was not an interest in this older mode of interpretation; the prime concern was whether the portrait was 'credible' as an individualization or if it should be regarded as a generic type, and to which extent it could be considered a realistic or idealized likeness of the sitter.

The strong interest in faces and appearance in general seen in the early, iconographic studies of portraiture reflected the enduring legitimacy and influence of the physiognomical tradition in the history of art. The thesis discusses physiognomy as a method of image interpretation by looking at the writings of Johann Caspar Lavater, whose certainty that he could intuitively interpret people's character from portraits and pictures of human types had a tremendous impact on both the popularity of portraits and various forms of physiognomy-based science in the nineteenth and early twentieth centuries. The art historiography of portraiture has to be viewed in the light of this long tradition. In Sweden, it took the form of the two-volume catalogue, *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* ('Index of Swedish portraits, 1500–1850, in the collections of the Swedish Portrait Archive'), published in 1935 and 1939. It was the result of the SPA's mapping, documentation, and studies of the full stock of early modern portraits of Swedes, and the catalogue consisted of individual entries with cropped photographs of portraits. Parts of the motif were thus omitted in favour of a close-up reproduction of the face, because the face was in this context considered more important than the portrait

in its entirety. It reflects a temptation to interpret portraits as visual documents from the past.

I would argue that 'Bildniskunst' was first established in around 1900, when the portrait began to be historicized and its ontology theorized. When early modern portraits were aestheticized as portraiture and given their own history, the result was that their importance as a reflection of individual personalities was found less important. From this viewpoint, the ability to refrain from treating portraits in an older tradition as iconic can be formulated as a more civilized ideal, and it demanded aesthetic discipline and a knack for abstraction. My point here is that this ideal, to overcome treating a portrait as aura-laden image of a single individual's face, is a topic that could not only be found in the writings of Walter Benjamin, but also when portraiture began to be regarded as not primarily an activity related to a genre, but as an art form where likeness was deemed less important. Rather than following the ideal presented by Benjamin, focusing on art historians who took a formalist approach and 'overcame' the tendency to treat portraits as representations of single individuals, the focus of my study is the counter-approach to this modernist ideal.

For this reason, I also investigate at length the Commission on Iconography, which was instituted at an international congress in Oslo in 1928 as subcommittee of the International Committee of Historical Sciences aka the Comité International des Sciences Historiques (ICHS). The commission was active from 1928 until the mid-1930s, with representatives from some twenty countries. Its mission was to establish iconography as an auxiliary science, by which was meant that images – and not just texts – should be used to a far greater extent as primary source material. My point is that it was mainly portraits that were singled out as iconographic documentation of this kind. Like the Swedish tradition of the art historiography of portraiture, the term here referred to a body of material, and not to a method. The commission itself repeatedly said that there was a difference between evaluating a picture artistically and evaluating it historically, but that it was the historical value alone that was its concern. For Sweden, I would argue that this stemmed from the way the issues were formulated in the studies on early modern portraiture, when so-called fake or imaginary portraits, idealized nineteenth-century engravings, misattributions, and posthumous portraits increasingly came to be considered a threat. They were thought to convey an inaccurate image

of historical figures' actual appearance, and thus a threat when the importance of 'authentic' portraits as records of information grew more important.

The Commission on Iconography hoped that each country would establish an iconographic agency – that is, a national portrait archive – and this would have a decisive influence on the national portrait archives founded in Europe, for example in Norway and the Netherlands. One of the commission's measures was to found in 1929 a working group for Scandinavia chaired by the Danish art historian Otto Andrup of the Museum of National History at Frederiksborg Castle. Sweden was represented by Sixten Strömbom, the then director of the Swedish National Portrait Gallery and the SPA. It was this working group that proposed international standard terminology to be used to describe portraits, which was passed by a meeting of the Commission on Iconography at the Sorbonne in 1934. There was plainly a close connection between the work of the international commission and the tradition of studying portrait iconography in Sweden.

I take a view on the claims formulated in German-language art history, as for example in Horst Bredekamp's article 'A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft' (2003), that early art history should be considered a *Bildwissenschaft* *avant la lettre*. The idea of the image as a knowledge-bearing and knowledge-generating document from a bygone era is certainly evident in studies on portrait iconography, and it was also a main reason for founding of the Commission on Iconography. Clearly, the interest in images as documentation in this context reflects an unthinking positivism in academic outlook and a fundamental belief in physiognomics that convinced art historians that portraits could be used as important sources to gain more knowledge about people in the past. Although one could certainly identify several differences between the traditions pointed out by Bredekamp and positivist studies of portraiture, I argue that they share a belief in the image expressed in art historiography c.1900–1930.

The study deals with the genre of publications in Sweden and elsewhere that set out to authenticate and compare known portraits of famous figures from the past, in order to establish what they 'really' looked like. These publications are readily identifiable because they often have titles that include the word 'iconography'. Some of them, although not necessarily all, were written by art historians and could for this reason be considered art historical contributions.

The thesis finishes with a case study of Sixten Strömbom and his *Iconographia Gustavi Adolphi* from 1932. This was the first in a series of major publications written and edited by Strömbom in which the SPA's findings were systematized and analysed. It is also a prime example of a method shared by studies of portrait iconography, the point of which was to obtain the 'true' and most authentic portrait of a historical figure, and thus of the phenomenon – here termed studies of portrait iconography – investigated in the earlier chapters of the present study. The chapter consists of a methodological discussion of the extent to which ekphrasis in art historical texts can be read as a written response and thus representing an interpretive act. It highlights the associated analysis of the art historical methods and visual analyses, informed by strong expectations of what a portrait – 'painted from life' – would be able to convey. It is for this reason I would argue that a special form of connoisseurship developed in relation to early modern portraiture. The expectations of what a historical figure ought to look like governed the art historians' intuitive and affective reactions whenever a portrait's likeness was to be judged, and meant that some portraits were described as being more vivid and appealing than others. At heart these are vitalist assumptions about images, and go far in explaining why the interest in early modern portraiture was so strong. Thus, this thesis is also a contribution to the history of visual analysis.

Translated by Charlotte Merton

Noter

Inledning

- 1 August Hahr, "Karl XII:s-porträtten. En porträtthistorisk studie", *Ord och bild*, årg. 10, 1901, s. 577–578.
- 2 Antalet är en uppskattning som jag tackar Emilia Ström vid Nationalmuseum, tidigare verksam vid SPA, för att ha hjälpt mig med.
- 3 Jacob Burckhardt, "Die Anfänge der Neuern Porträtmalerei" (1885) i *Vorträge: 1844–1887*, red. Emil Dürr, 2 uppl., Benno Schwabe, Basel 1918, s. 266. Se även Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, Wilhelm Fink, München 2004, s. 11–12, 319–320.
- 4 Associationer till bilden som något mer immateriellt ligger nära engelskans användning av ordet "image". Engelskan har två ord för bild – "image" och "picture" – vilket motsvarar en uppdelning mellan immateriellt och materialitet. En vanlig förklaring av skillnaden mellan orden är, fritt formulerat: "you can hang a picture on the wall, but it would seem odd to speak of hanging an image". Någon sådan språklig uppdelning finns däremot inte i tyskan – och inte heller på svenska – vilket ofta anges vara av grundläggande betydelse för vad som skiljer tyskspråkig bildvetenskap från angloamerikanskt influerade visuella kulturstudier. Det är en diskussion som inte är nödvändig att referera här – jag vill dock nämna det för att klargöra vikten av att inte oreflekterat utesluta materialitet ur forskning om bild. Se W.J.T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, University of Chicago Press, Chicago 2015, s. 30. Bildbegreppets etymologi och skilda betydelser på olika språk diskuteras även i James Elkins & Maja Naef (red.), *What is an Image?*, Pennsylvania State University Press, University Park 2011, s. 27–29.
- 5 Enligt en av dess främsta företrädare, Horst Bredekamp, i hans *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt 2010, s. 34–35.
- 6 Caroline van Eck, "Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime", *Art History*, vol. 34, nr 4, 2010, s. 644; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford 1998. Gells perspektiv delas av många andra forskare, däribland de som återfinns som teoretiska influenser i min undersökning, även om det är Gell som kommit att bli mest förknippad med begreppet "agens" eftersom han använt det mest konsekvent.
- 7 Detta resonemang är influerat av Margaret Iversen och Stephen Melville, som varnat för risken när teori används mer instrumentellt som "metod", vilket jag förstår som en varning för att uppfatta teori som ett fristående verktyg som man

- kan plocka upp för att ”göra vetenskap” snarare än som idéer och perspektiv som på ett grundläggande plan påverkar och förändrar hur man förstår och tänker om ett forskningsämne. Margaret Iversen & Stephen Melville, *Writing Art History: Disciplinary Departures*, University of Chicago Press, Chicago 2010, s. 7–8, 191. Välformulerade argument mot att förstå teori som manualer som tillämpas, snarare än en skapande verksamhet, presenteras även i Peter Josephson & Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform*, Studentlitteratur, Lund 2014, s. 8–9.
- 8 Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham 2013.
- 9 Moxey 2013, s. 3, 31, 45–47, 158–159, 173–175.
- 10 W.J.T. Mitchell, *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- 11 Mitchell, W.J.T., ”Vad vill bilder?”, övers. Kristina Hermansson & Johanna Lundström Gondouin, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 38, nr 1, 2008 (2005), s. 41. I originalutgåvan Mitchell 2005, s. 31. Det är att jämföra med följande varning från en konstvetenskaplig introduktionsbok till porträttgenren: ”Portraiture is a slippery and seductive art; it encourages us to feel that then is now and now is then. It seems to offer factual data while simultaneously inviting a subjective response. It offers – in its finest manifestations – an illusion of timelessness, the impression that we can know people other than ourselves and, especially, those among the unnumbered and voiceless dead.”, Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, Reaktion Books, London 2012, s. 28.
- 12 Keith Moxey, ”Visual Studies and the Iconic Turn”, *Journal of Visual Culture*, vol. 7, nr 2, 2008. Artikeln återfinns även som ett kapitel i Moxey 2013. Se även Matthew Rampley, ”Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-language Scholarship” i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- 13 Se W.J.T. Mitchells *Image Science*, där han importerar och översätter *Bildwissenschaft* som del i ett försvar för en angloamerikansk bildvetenskap. Mitchell 2015, särskilt kap. 2. ”The Four Fundamental Concepts of Image Science” och Coda, ”For a Sweet Science of Images”. Se även antologin *Farewell to Visual Studies*, där ledande företrädare för visuella kulturstudier förespråkar en generell utveckling mot tyskspråkig *Bildwissenschaft* som en efterträdare till visuella kulturstudier inom konstvetenskap, James Elkins, Gustav Frank & Sunil Manghani (red.), *Farewell to Visual Studies*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2015.
- 14 Begreppet ”ikoniskt” bör inte förväxlas med till exempel bysantinska ikoner eller semiotik, utan syftar på bilder i bildvetenskaplig bemärkelse. Gottfried Boehm, ”Die Wiederkehr der Bilder” i Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, 4 uppl., Wilhelm Fink, München 2006 (1994). Det har skrivits mycket om den ikoniska vändningen, och hur den förhåller sig till det som W.J.T. Mitchell myntade 1992 som en *pictorial turn* i W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994. Kortfattat finns det många likheter, men den tyskspråkiga inriktningen lägger betydligt större vikt vid att utforska vad en bild är och gör. Det har formulerats av Moxey som ”what comes to meet us rather than what we bring to the encounter” i Moxey 2008, s. 133. Se också brevväxlingen mellan

- Gottfried Boehm och W.J.T. Mitchell i Gottfried Boehm, "Iconic Turn. Ein Brief" i Hans Belting (red.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink, München 2007 eller i översättning Gottfried Boehm & W.J.T. Mitchell, "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters" övers. Jennifer Jenkins i Neal Curtis (red.), *The Pictorial Turn*, Routledge, London 2010. Den kritik som W.J.T. Mitchell formulerade i *Iconology* (1986) mot hur bilder behandlats som problem inom filosofihistorien sedan upplysningen är av större betydelse för min undersökning. Se Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1987 (1986). Andra tidiga och för denna studie viktiga exempel på hur en sådan upplysningskritisk inriktning i relation till bild och agens formulerats är David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989 och Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, i orig. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, University of Chicago Press, Chicago 1994 (1990), s. 16.
- 15 Detta sagt med viss risk för generalisering eftersom visuella kulturstudier eller museistudier egentligen är mer heterogena än att det oproblematiskt skulle kunna gå att sammanfatta deras inriktningar på detta sätt. Jämförelsen i detta fall syftar främst till att synliggöra olika möjliga vägval och de avvängningar som gjorts. För sammanfattningar om visuella kulturstudier, se Dan Karlholm, "Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003; Marquard Smith (red.), *Visual Culture Studies: Interview with Key Thinkers*, Sage, London 2008, s. 1–16. För museistudier, se Rhiannon Mason, "Cultural Theory and Museum Studies" i Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Oxford 2011.
- 16 Se till exempel Arthur Danto, "The Art World", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nr 19, 1964 eller på svenska Arthur Danto, "Konstvärlden" i Ingamaj Beck m.fl. (red.), *Konsten och konstbegreppet*, övers. Erik van der Heeg, skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan, Raster, Stockholm 1996 (1964); Charlotte Bydler, *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, diss. Uppsala, Figura Nova Series 32, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2004, s. 170–197.
- 17 James Sheehan har tillämpat institutionell konstteori om "the art world" utifrån Arthur Danto och Howard Becker i en studie av konstmuseers framväxt som del av en konstvärld i en tyskspråkig kulturfär från övergången från tidigmodern tid till modernismens uppkomst. I Sheehans forskning diskuteras det estetiska konstbegreppet som något som institutionaliseras genom konstmuseer där konstteori och tidig konsthistorisk forskning praktiseras. Hans applicering av begreppet på tiden före 1900-talet har haft inflytande på min studie, och då särskilt kapitlet "Nationella porträttsamlingar: Uppkomst, uppdelning och utställningsformer". James J. Sheehan, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2000, s. xii.
- 18 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973; Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact" (1974) i *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985 (1978). Om begreppets etymologiska betydelse, se även Dan Karlholm, "Historiografins

- vetenskap: Diagnos av grundutbildningen och förslag till en historiotopisk reform”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, nr 1–2, 2001, s. 32, 34.
- 19 ”Mission statement”, *Journal of Art Historiography*, tillgänglig på <https://arthistoriography.wordpress.com/mission-statement/>, hämtad 2015-01-05.
 - 20 Christopher S. Wood, ”Aby Warburg, *Homo victor*”, *Journal of Art Historiography*, övers. från *Cahiers du Musée national d’art moderne*, nr 11, 2014 (2011/2012), s. 3.
 - 21 Den feministiska konstvetaren Griselda Pollock har också kritiserat denna tendens att kanonisera konsthistoriker från konstvetenskapens tidiga historia: ”individuals become the icons of ideas, not the changing producers of bodies of evolving thought.”, Griselda Pollock, ”Whither Art History?”, *The Art Bulletin*, vol. 96, nr 1, 2014, s. 21. Det har också kommenterats av en av de första som forskade om konsthistoriografi, Michael Ann Holly: ”As much as I admire them and have devoted my intellectual life to these figures from the past, I have grown increasingly skittish about the insidious ways in which this compulsive return to earlier theoretical art historians – say Warburg, Riegl or Panofsky – is contributing to the disparagement and dilution of genuinely novel thought. Just at the moment when all sorts of new subjects and approaches are coursing through our field, we seem to have succumbed to a conservative urge to revisit earlier authorities, as though to emphasize that this sort of thinking has been part of art history for a very long time.”; Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, ”Visual Studies, Historiography and Aesthetics”, *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr 75, 2005, s. 82.
 - 22 Se till exempel Anders Ekström (red.), *Den mediala vetenskapen*, Sister Skrifter 10, Nya Doxa, Nora 2004; Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2010 (2007); Lorraine Daston & Elizabeth Lunbeck (red.), *Histories of Scientific Observation*, University of Chicago Press, Chicago 2011; Barbara Maria Stafford, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, MIT Press, Cambridge 1994. På samma sätt som att ett metaperspektiv präglar forskning om konsthistoriografi är det en utgångspunkt för god vetenskapshistorisk forskning att inte, som Peter Josephson och Frans Lundgren formulerat det, ”argumentera för att ett visst fenomen inte bör studeras inom vetenskapshistoria enbart för att det inte lever upp till kriterier för vetenskaplighet som etablerats långt senare”. Av denna anledning är det heller inte min uppgift att värdera den vetenskapliga skickligheten i de konstvetenskapliga texter jag analyserar utifrån nutida kriterier, se Josephson & Lundgren 2014, s. 33.
 - 23 Min förståelse av mediearkeologi som forskningsinriktning utgår i huvudsak från Wolfgang Ernst, samt medieforskarna Thomas Götselius och Otto Fischers introduktion av mediearkeologin i en svenskspråkig kontext, i Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven: Ordning ur oordning*, Thomas Götselius & Otto Fischer (red.), övers. Tommy Andersson, Mediehistoriskt bibliotek, Glänta, Göteborg 2008 (2002) och vid Otto Fischers föreläsning ”Makt, materialitet och känslor i det tidigmoderna svenska arkivet” vid forskargruppen Sensoriums konferens *A medium is a medium is a medium*, arrangerad genom Linköpings universitet, Linköping, 2015-10-19. Se också Jussi Parikka, *What is Media Archeology?*, Polity Press, Cambridge 2012. Mediearkeologi har en tydlig förgrundsgestalt i Michel Foucaults *Vetandets arkeologi* (1969) men saknar den kritik mot diskursivt formade maktrelationer som genomsyrar Foucaults filosofi, till fördel för ett

- starkare fokus på vetandets materiella villkor och medier i Friedrich Kittlers fotspår. I min mening bör forskning som utgår från Foucault också kunna ge utrymme för, och förhålla sig till, det kritiska ifrågasättande som motiverade hans intresse för vetandets arkeologi. Det är däremot inte syftet i min avhandling.
- 24 Om begreppshistoria generellt, se Reinhart Kosellecks inledning i Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (red.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, band 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1979 (1972); Reinhart Koselleck (red.), *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978; Jonas Hansson, "Begreppshistoria, för och mot. Om Quentin Skinners kritik" i Svante Nordin & Jonas Hansson (red.), *Ugglan*, Lund Studies in the History of Science and Ideas, nr 11, Lunds universitet, Lund 1998; Hayden White, "Foreword" i Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, Stanford 2002; Reinhart Koselleck, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 2004, särskilt s. 26–27, 109–111, 165–168 samt Helge Jordheims inledning s. 9–21; Mats Persson, "Idéhistoria och begreppshistoria" i Bo Lindberg (red.), *Trygghet och Äventyr: Om begreppshistoria*, KVHAA Konferenser 59, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2005; Niklas Olsen, *History in the Plural: An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, Berghahn Books, New York 2012, s. 167–201. För begreppshistoria i tillämpning, se vidare Bo Lindberg (red.), *Trygghet och äventyr: Om begreppshistoria*, KVHAA Konferenser 59, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2005 samt My Klockar Linder, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*, diss. Uppsala, Uppsala Studies in History of Ideas 45, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2014. Även om min förståelse av begreppshistoria som metod utgår från Koselleck så kan det påpekas att även Mieke Bal har diskuterat begrepp som föränderliga och mångtydiga. Här finns det stora likheter mellan Koselleck och Bal, se kapitlet "Concept" i Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002. Det bör också förtydligas att Koselleck använde begreppshistoria som metod för att formulera en egen historieteori om tid utifrån egenformulerade kategorier som "erfarenhetsrum" och "förväntningshorisont". Min användning av Koselleck stannar dock vid begreppshistoria som källkritisk metod.
- 25 Om skillnaden mellan begrepp och ord inom begreppshistoria, se Brunner, Conze & Koselleck (red.) 1979 (1972), s. xxii–xxiii; Koselleck 1978, s. 28–29; Persson 2005, s. 18; Helge Jordheim, "Inledning" i Reinhart Koselleck, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 2004, s. 19.
- 26 Se Charlotte Schoell-Glass, "Art History in German-Speaking Countries: Austria, Germany and Switzerland" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012, s. 335–338.
- 27 Se Hans Dam Christensen, Dan Karlholm & Matthew Rampley, "Art History in the Nordic Countries" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012, s. 421, 427–428.

- 28 Enligt Nationalmusei stadgar 1880, § 17. Källa citerad i Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholm, Typsnittsarna Prepress, Bjärnum 1999, s. 82–83.
- 29 Carl Björkbohm & Boo von Malmberg, *Svensk porträttlitteratur: Bibliografisk förteckning*, Svenska porträttarkivets publikationer III, Stockholm 1941, s. 5.
- 30 Eftersom *Svensk porträttlitteratur* endast förtecknade texter som knöt an till ämnet ”svenska porträtt” utgör de texter som listas i bilaga 1 endast en del av respektive konsthistorikers textproduktion.
- 31 Görts 1999, s. 21–26; *Svenskt Biografiskt Lexikon*, SBL, vol. 12, 1949, uppslagsord: Christopher Eichhorn, författare: Sten Lundwall, tillgänglig på www.sok.riksarkivet.se/sbl, hämtad 2016-04-22. Eichorns förnamn stavas på olika sätt i olika uppslagsverk. I den här boken stavas namnet hädanefter Christoffer.
- 32 *Nordisk familjebok*, 2 uppl., vol. 25, 1917, uppslagsord: Nils Sjöberg, författare: Georg Nordensvan.
- 33 Strömboms avgång 1948 nämns i *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1948*, 1949, s. 52.
- 34 Gillgren 2000, s. 248–249. Se även Hans Pettersson [Hayden], ”Konsthistoria som universitetsdisciplin” i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- 35 Maja Lundqvist, *Svensk konsthistorisk bibliografi: Sammanställd ur den tryckta litteraturen till och med år 1950*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 12, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1967. Betydelsen av *Tidskrift för konstvetenskap*, *Konsthistoriska sällskapets publikation* och *Konsthistorisk tidskrift* för konsthistorisk forskning i Sverige diskuteras närmare i Pettersson [Hayden] 2000, s. 79–80.
- 36 Titlarna på konsthistoriska översiktsverk som presenterat en kanon över landets konsthistoria har jag hämtat ur Dan Karlholm, ”Handböcker i allmän och svensk konsthistoria” i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- 37 Isa Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der Kunstgeschichtlichen Literatur*, diss. Hamburg, Hower, Hamburg 1972 och Spanke 2004.
- 38 Statens porträttsamling vid Gripsholms slott (2009–2010, som säsongsanställd museilärare för Nationalmuseum) och tillhörande arkivhandlingar vid Nationalmuseums arkiv (huvudsakligen Slottssamlingarnas Topograficasamling, sorterat på Gripsholm samt Sverige allmänt); SPA vid Nationalmuseum (2012 och 2015); National Portrait Gallery i London (2010 och 2012) och Bodelwyddan Castle i Wales där delar av NPG:s samlingar visas (2012), samt tillhörande arkiv (2012); Danmarks nationella porträttsamling vid Det nationalhistoriska museet vid Frederiksborgs slott (2011 och 2014) samt tillhörande porträttarkiv (2014); De danske kongers kronologiske samling vid Rosenborgs slott i Danmark (2011 och 2014); och National Portrait Gallery i Washington D.C. med tillhörande arkiv vid Smithsonian Institution (2013).
- 39 Kataloger som källmaterial inom forskning om konsthistoriografi diskuteras mer utförligt i Francesco Freddolini & Anne Helmreich, ”Inventories, Catalogues and Art Historiography: Exploring Lists against the Grain”, *Journal of Art Historiography*, nr 11, 2014.

- 40 Cecilia Strandroth, ”På forskningsresa i det digitala bildarkivet – ett brukarperspektiv” i Anna Dahlgren & Pelle Snickars (red.), *I bildarkivet – Om fotografi och digitaliseringens effekter*, Mediehistoriskt arkiv 13, Kungl. Biblioteket, Stockholm 2009, s. 105.
- 41 Lohmann-Siems 1972; Spanke 2004.
- 42 Catherine Soussloff, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke University Press, Durham 2006.
- 43 Mitt val att hädanefter använda ”ontologi” som benämning för en teori vars ärende är att undersöka bildkategoriers egenskaper, med utgångspunkt att det går att slå fast vad alla bilder har gemensamt, utgår från diskussionen i Elkins & Naef (red.) 2011, s. 35–37.
- 44 Jeff Werner har uppmärksammat de ideologiska kontexterna i Sixten Strömboms tolkningar av Gustav Vasas porträtt i Thomas Björk & Jeff Werner, *Blond och blåögd: Vithet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope nr 6, Göteborg 2014, s. 340–344; Bia Mankell redogör för en tradition av svensk porträttforskning från mitten av 1900-talet och framåt i Bia Mankell, *Självporträtt: En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*, diss. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2003, s. 27–28; Karin Sidén har gjort en kortare översikt av svenska och internationella forskningspublikationer om porträtt i Karin Sidén, *Den ideala barndomen: Studier i det stormakstida barnporträttets ikonografi och funktion*, diss. Uppsala, Raster, Stockholm 2001, s. 23–25; Peter Gillgren har kritiserat fysiognomiska tolkningsmodeller i Sixten Strömboms porträttforskning samt nämnt SPA som en del av en antikvarisk tradition inom svensk konstvetenskap i Peter Gillgren, ”Metoder i svensk konstvetenskap” i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000, s. 187–188; Martin Olin har i kritiska ordalag redogjort för resultaten av det tidiga 1900-talets porträttforskning i inledningen till Martin Olin, *Det karolinska porträttet: Ideologi, ikonografi, identitet*, diss. Lund, Raster, Stockholm 2000, s. 24–25.
- 45 Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000. En annan introducerande text är Dam Christensen 2012. Utöver dessa består forskningen om svenskspråkig konstvetenskap och konsthistorieskrivning av Martin Olin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, KVHAA Konferenser 76, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2013, biografiskt inriktade studier är Marta Järnfeldt-Carlsson, *Gerda Boëthius: Konsthistoriker och museichef bland idel män*, Antecknat Avbildat, Umeå 2008 och Hans Pettersson [Hayden], *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, diss. Uppsala, Symposium, Eslöv 1997. Analyser av 1900-talets konsthistorieskrivning utgörs bland annat av Ludvig Qvarnströms *Vigselbrunnet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri: Historia, reception, historiografi*, diss. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2010; Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, diss. Stockholm, Drau, Stockholm 2008.
- 46 Görts 1999.

- 47 Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck, München 2013; Pointon 2012; Shearer West, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford 2004; Solfrid Söderlind, "Likhhet" i Hans-Olof Boström (red.), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson, Stockholm 2000; Richard Brilliant, *Portraiture*, Reaktion Books, London 1991.
- 48 "Das Porträt ist das Bild eines Bildes, denn es bildet ein Gesicht ab, das seinerseits ein Bild unserer selbst ist", Belting 2013, s. 28.
- 49 Per Widén, *Från kungligt galleri till nationellt museum: Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845*, diss. Göteborg, Gidlund, Hedemora 2009. Vidare har Mia Geijer samt Anders Bergström och Victor Edman undersökt musealiseringen av Gripsholms slott under sent 1800-tal i Mia Geijer, *Makten över monumenten: Restaurering av Vasaslott 1850–2000*, diss. Stockholm, Nordiska museets handlingar 132, Nordiska museet, Stockholm 2007; Anders Bergström & Victor Edman, *Folkhemmets museum: Byggnader och rum för kulturhistoriska samlingar*, Byggnadsförlaget, Stockholm 2005. Deras studier utgår dock från slott som musealiserat kulturarv, medan jag i första hand behandlar platsen i den mån den fungerat som utställningskontext för Statens porträttsamling.
- 50 Britta Tøndborg, *From Kunstkammer to Art Museum: Exhibiting and Cataloguing Art in the Royal Collections in Copenhagen, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, diss. London, Courtauld Institute of Art, London 2004.
- 51 Debora J. Meijers, *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, övers. Rosi Wiegmann, Schriften des Kunsthistorischen Museums 2, Wien 1995 (1991), s. 50, 64.
- 52 Marcia Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in eighteenth-century England*, Yale University Press, New Haven 1993, s. 229.
- 53 Se dock, för Tyskland: Jörn Grabowski, "Die Nationale-Bildnis-Sammlung: Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie", *Jahrbuch der Preussischer Kulturbesitz*, vol. 31, Berlin 1995; England: Lara Perry, *History's Beauties: Women in the National Portrait Gallery, 1856–1900*, Ashgate, Burlington 2006; Frankrike: Thomas W. Gaetgens, *Versailles als Nationaldenkmal: Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Frölich & Kaufmann, Berlin 1984; Italien: Luigi Zangheri, "The Accademia del Disegno and its Museology" i Maia Wellington Gahtan & Alessandro Cecchi (red.), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Ashgate, Burlington 2014.
- 54 Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Bra Böcker, Höganäs 1992.
- 55 Horst Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft" i *Critical Inquiry*, vol. 29, nr 3, 2003. Även publicerad i Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Yale University Press, New Haven 2003.
- 56 Följande lista rymmer texter som kommenterar debatten om eller argumenterar för konstvetenskapens roll i dåtid och samtid som en bildvetenskap. En orsak till att jag nämner så många publikationer är att jag vill visa argumentationens upprepning och ihållande popularitet i en tyskspråkig akademisk kontext: Sigrid Schade, "Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten 'pictorial turn'" i Juerg Albrecht (red.), *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001; Bredekamp 2003; Horst Bredekamp,

- ”Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*” samt kapitlen i delen ”Bildforscher: Die Kunstgeschichte auf dem Weg zur Bildwissenschaft” i Christa Maar & Hubert Burda, *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, 3 uppl., DuMont, Köln 2005 (2004); Klaus Sachs-Hombach (red.), *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, s. 16, 52; Klaus Sachs-Hombach (red.), *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2006; Ingeborg Reichle, ”Kunst-Bild-Wissenschaft: Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte” i Ingeborg Reichle, Steffen Siegel & Achim Spelten (red.), *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, Kadmos, Berlin 2007; Jörg Probst & Jost Philipp Klenner (red.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft: Siebzehn Porträts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009; Gustav Frank & Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der Visuellen Kultur*, WBG, Darmstadt 2010, s. 13 ff.; Hensel 2011; Horst Bredekamp, ”Bildwissenschaft” i Ulrich Pfisterer (red.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2 uppl., J.B. Metzler, Stuttgart 2011 (2004); Kapitel ”Kampf der Anikoniker!” i Daniel Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, Wilhelm Fink, München 2012; Jason Gaiger, ”The Idea of a Universal Bildwissenschaft”, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, nr 2, 2014, s. 208–229; Kapitel ”Zwischen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft” i Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach & Bernd Stiegler (red.), *Bildwissenschaft und Visuelle Kultur*, transcript, Bielefeld 2014. Den hagiografiska tendensen att hitta föregångare till visuella kulturstudier – vilket i sammanhanget syftar på bildvetenskap *avant la lettre* – kommenteras även kritiskt i Gustav Franks introduktion till Elkins, Manghani & Frank (red.) 2015, s. 18–19.
- 57 ”Bilder, so der gemeinsame Fokus aller hier gesammelten Darstellungen, sind nicht primär ästhetische Objekte, sondern in ihren eigenen Energien zu begreifen. Von Bildern angeregte Theoriebildung ist Bildwissenschaft.”, Probst & Klenner (red.) 2009, s. 8.
- 58 Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als Physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Akademie Verlag, Berlin 2012.
- 59 Lena Johannesson, *Mörkrum & transparens: Studier i europeisk bildkultur och bildens historiska evidens*, Carlsson, Stockholm 2001.
- 60 Johannesson 2001, s. 236.
- 61 Det bör kommenteras att ordet ”bildvetenskap” har en särskild bakgrund inom svensk konstvetenskap: under 1970-talet blev det en av flera benämningar på en ideologikritisk och senare postmodern riktning inom ämnet. Min avhandling förhåller sig däremot inte till denna tradition i Sverige. Den stora skillnaden mot tyskspråkig bildvetenskap är att den svenska traditionen i hög grad utgått från semiotiken, och varit inriktad mot en breddning gentemot populärkultur och masskommunikation på ett sätt som har större likheter med visuella kulturstudier. Det saknas fortfarande mer utförlig forskning om hur forskning om bilder och bildvetenskap kan ha formulerats i Sverige under sent 1900-tal. Se dock Annika Öhrner, ”Radikaliseringen av konstvetenskapen i Stockholm och Lund”, *Praktiske Grunde*, vol. 5, nr 4, 2011; Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*,

Symposium, Eslöv 2006, s. 287, fotnot 1; Anders Åman, "Före och efter 1970: Från konsthistoria till konstvetenskap" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000, s. 209–211. James Elkins har velat lyfta fram en skandinavisk tradition av bildvetenskap med början på 1970-talet, och med Johannesson som dess främsta representant, i Elkins, Manghani & Frank (red.) 2015, s. 82–83.

I. Nationella porträttsamlingar

Uppkomst, uppdelning och utställningsform

- 62 Mitchell 2005, s. 73.
- 63 Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konsteorin: Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholm, Stockholm 1999, s. 13.
- 64 Begreppet "porträttbruk" är lånat från Solfrid Söderlind, som myntat det som ett samlingsbegrepp för porträttnvändning i alla dess former. Se Solfrid Söderlind, *Porträttbruk i Sverige 1840–65: En funktions- och interaktionsstudie*, diss. Linköping, Linköping Studies in Art and Science 101, Carlsson, Stockholm 1993, s. 10.
- 65 Som grund för den kortfattade schematiseringen ligger olika och därmed kompletterande studier om tidigmoderna porträtt, nämligen kap II, "Porträt und Maske: Das Gesicht als Repräsentation" i Belting 2013; kap 3, "A Pictorial World" i Lisa Skogh, *Material Worlds: Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, diss. Stockholm, Bidrag till Kungl. Vetenskapsakademiens historia nr 44, Stockholm 2013, kap. 1–5 i West 2004; kap. 2, "Portraits from the Past" i Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993. För en god sammanfattning av olika funktioner, se även Hannah Williams, "Portraits of Family, Friendship, and Rivalry at the Académie Royale", *Art History*, vol. 36, nr 2, 2013, s. 341; Om begreppet "likhet", se Söderlind 2000. Om den intermediala relationen mellan porträtt som bild och porträtt som skriven biografi, se Richard Wendorf, "Ut Pictura Biographia: Biography and Portrait Painting as Sister Arts" i Richard Wendorf (red.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.
- 66 Martin Olin, *Views on Portraiture from Vasari to Jonathan Richardson: Studies in Italian, French, and English Art Theory*, lic. Lund, Lund 1996, s. 1–3. Lohmann-Siems 1972, s. 8–12.
- 67 Se till exempel Carol Duncan, "From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London" i Claire Farago & Donald Preziosi (red.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Ashgate, Aldershot 2004.
- 68 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1882, 1883*, s. 21.
- 69 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1882, 1883*, s. 21.
- 70 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1882, 1883*, s. 21.
- 71 Se Georg Nordensvan, *Gripsholm: Slottets forna och nuvarande utseende, konstskatter och omgivning*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1880, s. 92.

- 72 Antalet är ungefärligt, och är baserat på de uppgifter som anges i *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning* mellan åren 1880–1920.
- 73 Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, s. 137.
- 74 ”Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dießes schöne durch seine zahlreiche Zimmer-abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung in ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte.”, Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, 1783, s. xi.
- 75 ”Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterrichts noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntniss zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.”, von Mechel 1783, s. xi–xii.
- 76 Det kejserliga tavelgalleriet på Belvedere och dess konsthistoriska organisering under 1700-talets slut behandlas i Per Bjurström, *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Nationalmusei Skriftserie n.s. 12, Nationalmuseum, Stockholm 1993, s. 35–41; Meijers 1995 (1991); Sheehan 2000, s. 39–42; Annette Schryen, ”Die k.k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien” i Bénédicte Savoy (red.), *Tempel der Kunst: Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2006; Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008, s. 122; Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der Kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Christian Brandstätter, Wien 2008, s. 110–123; Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, 2 uppl., Wilhelm Fink, München 2010 (2001), s. 107–108, 267; Michael Yonan, ”Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art” i Carole Paul (red.), *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and early 19th-century Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2012. Av dessa är Meijers studie den mest utförliga genomgången hittills, och där nämns porträtten på Nedre Belvedere endast kortfattat, s. 50, 64. I övrigt nämns porträttsamlingen på Nedre Belvedere även kortfattat i Bjurström 1993, s. 40, Schryen 2006, s. 289, 294 och i Yonan 2012 i fotnot 29 s. 188. En trolig orsak till att Nedre Belvederes porträttsamling och bataljmålningar inte uppmärksammas närmare i tidigare forskning skulle kunna vara att den främst fokuserat på von Mechels (genom vägledning och gravyrer) dokumenterade system och konsthistoriskt didaktiska intentioner med Övre Belvederes hängningar.
- 77 ”Auch sind hier [syftande på Nedre Belvedere] über 1500 Porträte der Familie des Durchlauchstigten Erzhauses gesammelt, die an einem schicklichen Ort einst besonders aufgestellt werden sollen”, Karl Wilhelm Hilchenbach, *Kurze Nachricht von der kaiserl. königl. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt am Main 1781, s. 40. Hilchenbachs skrift citeras anonymt i Günther Heinz & Karl Schütz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1976, s. 7.

- 78 Heinz & Schütz 1976, s. 7. I samband med att konstvetenskap genom den så kallade Wienskolan fick en stark ställning i Österrike–Ungern i början av 1900-talet riktades forskningens uppmärksamhet mot landets många bevarade porträtt. När porträtten började beforskas väcktes 1905 en idé (som inte kom att förverkligas) om att även det habsburgska riket borde ha ett stort porträttgalleri, liknande de i Versailles, London och Florens: ”Mag es auch vorläufig und noch lange ein frommer Wunsch bleiben, alle diese Bildnisse zu einer großen Porträtgalerie vereinigt zu sehen, die sich anderen derartigen Sammlungen, wie jenen in London, Versailles oder Florenz, getrost an die Seite stellen könnte”, Heinrich Zimmermann, ”Zur Ikonographie des Hauses Habsburgs”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 25, 1905, s. 171. Även under 1960- och 1970-talet initierades i Österrike flera ofullbordade planer från konsthistorikerhåll på att uppföra ett nationellt porträttgalleri i Wien. Sedan 1976 visas den habsburgska porträttsamlingen vid det österrikiska slottet Ambras nära Innsbruck som en del av Kunsthistorische Museums verksamhet. Se Heinz & Schütz 1976, s. 15–16.
- 79 I von Mechels vägledning anges antalet målningar på Övre Belvedere ha uppgått till 1259. En källkritisk invändning skulle kunna vara att med tanke på att vägledningen inte nämner mycket av Nedre Belvederes porträttmåleri är det möjligt att antalet målningar på Övre Belvedere inte heller stämmer. von Mechel 1783, s. xxiii–xxiv.
- 80 ”Die übrigen Zimmer sind meistens mit hohen Familien- und anderen Portraits ausgeziert, von denen einige der merkwürdigsten am Ende dieses Verzeichnisses vorkommen werden.”, ”Hier befindet sich unter andern eine beträchtliche Anzahl k.k. Familien-portraits, viele theils der Personen wegen sehr merkwürdig, theils auch von guten Meistern gemalt”. von Mechel 1783, s. x–xi.
- 81 von Mechel 1783, s. 326–628. Sabrina Norlander Eliasson har utifrån Marcia Pointons åtskillnad mellan ”the self *as art*” och ”the self *in art*” visat hur konstnärens namn visavi den avporträtterades identitet kunde inverka på porträttens status i 1700-talets Rom. Det är en annan geografisk och kulturell kontext, men Eliasson utgår liksom jag gör i denna studie från rumslig kontext för att uppmärksamma porträttens ambivalenta status under denna tid. Se avsnittet ”Portrait settings” i kap. IV. ”Practice: Display and Reception” i Sabrina Norlander [Eliasson], *Claiming Rome: Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*, diss. Uppsala, Uppsala 2003.
- 82 Se vidare Meijers 1995, s. 31–56.
- 83 McClellan 2008, s. 118–120.
- 84 Det gäller även platser som Stockholms slott, Skokloster och Kalmar slott, och har behandlats mer utförligt av Per Widén i ”Turism till kungliga slott under 1800-talets första hälft”, opubl. paper presenterat vid Historikermötet, Uppsala, 22–24 april 2005.
- 85 Den kronologiska ambitionen med porträttens hängning nämns i en vägledning 1825: ”Så snart samlingen blifver fullständigare och rummet af den beklädt, hvilket man har anledning hoppas snart inträffar, komme den att sättas i Cronologisk ordning.” Se Adolf Ludvig Stjerneld, *Gripsholms slott*, Johan Hörberg, Stockholm 1825, s. 83. Widén 2009, s. 125–131. Se även Per Widén, ”Meritorious Citizens in Royal Surroundings: The National Portrait Gallery of Sweden

- and its Use of a Historical Environment as Exhibition Space”, *Museum History Journal*, vol. 8. nr 1, 2015, s. 73–87.
- 86 Stjerneld 1825, s. 18, 83. Se även Åke Livstedt, ”De äldre tavelhängningarnas historia på Gripsholms slott” i Ulf G. Johnsson (red.), *Porträtt porträtt: Studier i statens porträttsamling på Gripsholm*, Årsbok för Statens konstmuseer nr 33, Raben & Sjögren, Stockholm 1987, s. 25–27; Widén 2008, s. 125.
- 87 Uppskattningen tusen porträtt grundas i att det 1790 ska ha funnits 399 ”taflor” på slottet, och 1831 låg antalet på 1 367. Stjerneld uppskattade 1833 antalet till ”omkring 1400 stycken”. I kataloger över samlingen från 1853 och 1883 listades fortfarande vilka som skänkt porträtten, vilket är ett belägg för att det bland samhällets övre skikt var populärt att från 1820-talet och framåt skänka porträtt till samlingen: Gustaf Albrecht Sturneck, *Förteckning öfver porträtt- och taflesamlingen på Gripsholms kongl. Lustslott*, Joh. Beckman, Stockholm 1853; Eugene Ekenstjerna, *Katalog öfver porträtt-samlingen å Gripsholm jemte en kortfattad öfversigt af slottets historia*, Albert Bonnier, Stockholm 1883.
- 88 Det upprepas också av Fredrik Sander, en för Sverige tidig konstforskare, som menade att samlingen var ”rikhaltig som få andra länders” och därför efterlyste en ”konstkritisk undersökning”, samt att den borde ”ytterligare riktas med saknade porträtt af historiskt märkliga personer, så att sådana porträtt, vid behov och efterfrågan, icke behöfva sökas hos antiqvitetshandlare”, Fredrik Sander, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia*, band IV, *Kongl. Musei utveckling och öfvergång i Nationalmuseum*, Samson & Wallin, Stockholm 1876, s. 61, samt Ekenstjerna 1883, s. 22; Nordensvan 1880, s. 92; Stjerneld 1825, s. 3–4.
- 89 Om detta skriver Fredrik Sander i *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia*, band I, ”Riksrådet Grefve Carl Gustaf Tessins, Konung Adolf Fredriks och drottning Lovisa Ulrikas taflesamlingar”, Samson & Wallin, Stockholm 1872, s. 1; Fredrik Sander, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia, band II, Konung Gustaf den tredje*, Samson & Wallin, Stockholm 1873, s. 137, 143; Fredrik Sander, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia*, band IV, *Kongl. Musei utveckling och öfvergång i Nationalmuseum*, Samson & Wallin, Stockholm 1876, s. 53, 60–61 och bil. nr 3, 24, 25, 26.
- 90 Om Kongl. Museum, se Solfrid Söderlind, ”Från Kongl. Museum till Nationalmuseum” i Söderlind (red.), *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning*, Årsbok för Statens konstmuseer 39, Streiffert, Stockholm 1993; Magnus Olausson & Solfrid Söderlind, ”Nationalmuseum/Royal Museum, Stockholm: Connecting North and South” i Carole Paul (red.), *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and early 19th-century Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2012; Widén 2009, s. 104–122. Widén belägger även s. 106–107 att idén om hängningar efter skolor introducerades i Sverige 1793, vilket innebär att Kongl. Museum tidigt följde den konsthistoriska hängningsmodell som kom att bli den gängse på europeiska konstmuseer under 1800-talet. Denna omständighet gör jämförelsen mellan Gripsholms slott och Kongl. Museum/Nationalmuseum, samt deras respektive samlingar, giltig.
- 91 Johan Conrad Spengler, *Catalog over det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg*, Köpenhamn 1827. Om Det Kongelige Billedgalleri, se Henrik Zipsane, ”National museums in Denmark” i Peter Aronsson & Gabriella Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Konferensproceedings från *EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past*

- and the European Citizen*, Bologna, 28–30 april 2011. Eunamus Report No 1, Linköping University Electronic Press, 2011, tillgänglig på http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064, hämtad 2011-10-04.
- 92 Förståndaren Spengler skrev i sitt förord: ”Ifölge dette mig allernaadigst betroede Hverv giennemgik jeg samtlige i de Kongelige Samlinger og paa de Kongelige Slotte værende Malerier med Undtagelse af den historiske Portraitsamling paa Frederiksborg”, Spengler 1827, s. iii. Omflyttningarna av målningar mellan Billedgalleriet på Christiansborgs slott, porträttgalleriet på Frederiksborg samt andra platser nämns i Johan Peter Rasbech, *Frederiksborg Slots Beskrivelse: Efter ældre og nyere kilder, med derhos afbenyttede collegiale og archiv-Documents*, 1832, s. 144. Samlingen diskuteras som ”den historiske Portraitsamling” s. v.
- 93 Tøndborg 2004, s. 60–64; Dam Christensen 2012, s. 421–422.
- 94 Se Bente Gundestrup, ”Kunstkammeret 1650–1825 og dets betydning for dannelsen af det nationale museumsvesen i Danmark” i Ane Hejlskov Larsen & Bruno Ingemann, *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2005, s. 31–33; Tøndborg 2004, s. 66–68; Mogens Bencard, ”Appendix: A note on the Rosenborg Collection in Copenhagen” i Oliver Impey, Arthur MacGregor & Hans-Olof Bosström (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Clarendon, Oxford 1985, s. 134–135; Holger Rasmussen, *Dansk museums historie: De kulturhistoriske museer*, Dansk kulturhistorisk museumsforening, Odense 1979, s. 42; Otto Andrup, *Den kongelige samling paa Rosenborg gennem hundrede aar, del I: Den kronologiske Samling*, Gyldendal, Köpenhamn 1933, s. 29–37. Camilla Mordhorst har mer genomgående vetenskapshistoriskt med utgångspunkt i Michel Foucault kontextualiserat hur Hauch genom den linneanska taxonomin upplöste Danmarks äldre Kunstkammer i Camilla Mordhorst, *Genstandsfortællinger: Fra Museum Wormianum til de moderne museer*, Museum Tusulanums Forlag, Köpenhamn 2009, s. 67–72.
- 95 Tøndborg 2004, s. 66–67; Mette Bligaard, *Frederiksborgs genrejsning: Historicisme i teori og praksis*, band II, Vandkunsten, Köpenhamn 2008, s. 408.
- 96 Museet kan beskrivas som det första nationalhistoriska museet i Europa. Det syftade till att hedra berömda personligheter ur landets förflutna genom att presentera helhetsmiljöer fyllda med byster, skulpturala minnesmonument, sarkofager med mera. Om förflyttningar därifrån till Versailles, se Stara 2013, s. 36.
- 97 Om det utländska mottagandet, se Gaetgens 1984, s. 339–341. Förutom i Gaetgens 1984 diskuteras det historiska museet vid Versailles i Germain Bazin, *The Museum Age*, övers. J. van Nuis Cahill, Desoer, Bryssel 1967, s. 225–226; Pointon 1993, s. 229; Haskell 1993, s. 278, 281–282, 300; Michael Marrinan, ”Historical Vision and the Writing of History at Louis-Philippe’s Versailles” i Petra Ten-Doesschate Chu & Gabriel P. Weisberg (red.), *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, Princeton, 1994 samt Felicity Bodenstien, ”National Museums in France” i Peter Aronsson & Gabriella Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Konferensproceedings från EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna, 28–30 april 2011. Eunamus Report No 1, Linköping University Electronic Press, 2011, tillgänglig på http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064, hämtad 2011-10-04, s. 308.

- 98 Museet betecknas som ett panteon i till exempel denna vägledning: Eudoxe Soulié, *Notice du Musée Impérial de Versailles (rez-de-chaussée)*, Paris 1859, s. vii.
- 99 Se McClellan 1994, s. 130–131.
- 100 Om hängningarna vid Louvren, se Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley 1999 (1994), s. 80–81, 140–141.
- 101 ”Le Musée de Versailles se trouve dans des conditions tout-à-fait exceptionnelles; il a été formé, non pas au point de vue de l’art, mais au point de vue de l’histoire”, Soulié 1859, s. x.
- 102 Soulié 1859, s. xii.
- 103 Charles Gavard, *Catalogue Général des Galeries Historiques*, Paris 1849. Se även index i katalogen för museet, som efter 1848 kallades Musée Impérial: Eudoxe Soulié, *Notice du Musée Impérial de Versailles (deuxième étage)*, Paris 1861.
- 104 Exemplen hämtade från Sturnegk 1853.
- 105 Om Scharf, se Philip Cottrell, ”Art Treasures of the United Kingdom and the United States: The George Scharf Papers”, *The Art Bulletin*, vol. 94, nr 4, 2012.
- 106 Se Gertrude Prescott Nuding, ”Britishness and Portraiture” i Roy Porter (red.), *Myths of the English*, Polity Press, Cambridge 1992. Se även Mark A. Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The ”Englishness” of English Art Theory since the Eighteenth Century*, Ashgate, Farnham 2012. National Portrait Gallery i London kom att stå modell för fler porträttgallerier i andra delar av Storbritannien. Museitypen spreds vidare inom det brittiska imperiet. En skotsk motsvarighet öppnade vid Edinburghs National Gallery 1889 och ett irländskt vid The National Gallery of Ireland i Dublin 1884. Se Helen Smailes, *The Concise Catalogue of the Scottish National Portrait Gallery*, The Trustees of the National Gallery in Scotland, Edinburgh 1990, s. 7; Marie Bourke, *The Story of Irish Museums 1790–2000: Culture, Identity and Education*, Cork University Press, Cork 2011, s. 246–249.
- 107 ”National Portrait Gallery”, *The Art-Journal*, London, 1857-02-01, s. 37–39.
- 108 Pointon 1993, s. 229.
- 109 Dominique Poulot, ”Museums and Museologies”, övers. Matthew Rampley i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012, s. 202; Charles Saumarez Smith, *National Portrait Gallery*, 2 uppl., National Portrait Gallery Publications, London 2010 (1997), s. 8–9. Ett exempel på svårigheterna vid National Gallery med att bedöma om ett äldre porträtt (den italienske konstnären Bellinis porträtt av sultanen Mehmet II från 1480) var mer intressant som konst eller som dokument, och därmed skulle vara kvar på konstmuseet eller inte, diskuteras i Alan Crookham, ”Art or Document? Layard’s Legacy and Bellini’s Sultan”, *Museum History Journal*, vol. 8, nr 1, 2015. Artikeln berör visserligen inte National Portrait Gallery, men visar på det grundproblem som följde med den senare receptionen av äldre porträtt som bildkategori.
- 110 ”National Portrait Gallery” 1857-02-01, s. 38.
- 111 ”That it is the opinion of the Trustees of the National Portrait Gallery, with due regard to the trust committed to their care by the nation, that a painting, work in sculpture, or any other work of art which is accepted as a gift or bequest or acquired in any way by the nation for the national art-collections, if it be prima facie a portrait of great historical importance, should be deposited in the

- National Portrait Gallery, unless it should form part of a collection destined to be kept together under circumstances of a special nature.” National Portrait Gallery, Heinz Archive and Library, *Forty-first Annual Report of the Trustees of the National Portrait Gallery*, 1898.
- 112 McClellan 2008, s. 134–140.
- 113 Om diskursen av museikritik och oro som uttrycktes för objektens liv och död, under 1800-talet och senare, se Dan Karlholm, ”Konstmuseet på liv och död” i Dan Karlholm, Allan Kaprow & Robert Smithson, *Vad är ett museum?*, Excerpt, Axl Books, Stockholm 2013, kap. 3; ”Museum Skeptics” i David Carrier, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham 2006. Detta tema i förhållande till Musée des Monuments Français behandlas också återkommande i Stara 2013. Om hur konsthistorikern Wilhelm von Bode gick från tidigare utställningskonventioner för ”generiska” konstmuseikontexter vid det som numera är Bodemuseet i Berlin, se Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven 2009, s. 55–58.
- 114 Georg Göthe, ”Några ord om den bildande konsten och dess publik”, del 2, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876, s. 74–75. Göthes museikritik och artiklar i ämnet diskuteras mer ingående i Görts 1999, s. 93–94. *Tidskrift för bildande konst och konstindustris* betydelse för konstforskning under sent 1800-tal diskuteras i Susanna Pettersson, ”Nordic Art History in the Making: Carl Gustaf Estlander and *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1875–1876” i Renja Suominen-Kokkonen (red.), *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, Society for Art History in Finland, Helsingfors 2013.
- 115 Därmed skulle Rosenborg fungera som en kronologisk fortsättning på den historia om nationen som förmedlades genom Museum for nordiske Oldsager, se Peter Michl Johan Brock, *Rosenborg slot: Illustreret vejledning i de danske kongers kronologiske samling*, Forlagsbureauet, Köpenhamn 1884, s. 3; Mogens Bencard har även velat hävda att Rosenborg var det första moderna kulturhistoriska museet i Europa när det öppnade för besökare som ett musealiserat, kronologiskt strukturerat slott 1838, se Mogens Bencard, ”De danske kongers kronologiske samling: Et stykke museumshistorie”, *Valör*, nr 3, 1992. Det stämmer inte på grund av föregångarna i Frankrike, men iakttagelsen att det gjordes om till ett museum vid denna tidpunkt är riktig och relevant. Se även Bente Gundestrup, ”From the Royal Kunstkammer to the Modern Museums of Copenhagen” i Oliver Impey, Arthur MacGregor & Hans-Olof Boström (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Clarendon, Oxford 1985, s. 133; Se Rasmussen 1979, s. 64–65.
- 116 Peter Michl Johan Brock, s. 12–14, 65. Rosenborgs kronologiska samling blev också en förebild för Hohenzollernmuseet i Berlin 1877. Även det inrättades i en musealiserad slottsbyggnad med anknytning till den då rådande dynastins historia. Slottet Monbijou låg intill Berlins Museumsinsel men på andra sidan Spree. Liksom på Rosenborg var museimiljöerna historiskt rekonstruerade och ordnade i kronologisk följd, fyllda med en stor mängd porträtt, konungliga relikier och mycket annan materiell kultur. Som en följd av den politiska utvecklingen under 1900-talet revs slottet och museet av DDR på 1950-talet. Se kap. 9, ”The Hohenzollern Museum”, Eva Giloi, *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany 1750–1950*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

- 117 Zipsane 2011, s. 262–163. Jacobsen, Høyen och det historiska museet vid Versailles, se Mette Bligaard (red.), *J.C. Jacobsen and Frederiksborg*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Holbæk 1997, s. 28–29. Jacobsen skriver 1886 i sin korrespondens om att han besökte Gripsholm första gången efter att Frederiksborg brunnit upp och tänkte att ”et saadant Nationalhistorisk Museum som dette, kunde og burde Frederiksborg maaskee engang i Tiden blive for Danmark”. Om det historiska museet vid Versailles som modell skriver han att också Frederiksborg ska vara fyllt av ”Malerier, som anskueliggjøre vigtigere Begivenheder i Fædrelandets Historie, samt Portraiter af historiske Personer”. Korrespondens från J.C. Jacobsen till Laura Jacobsen 1886-09-02 och från Jacobsen till Sophus Müller 1886-04-22. Arkivbildare: Carlsberggruppen, ”The J. C. Jacobsen Family Archive”, digitaliserat genom <http://www.carlsberggroup.com/Company/heritage/archive/Pages/Notes.aspx>, hämtad 2014-09-05. Se även Steffen Heiberg, ”National Portrait Gallery or Museum of National History?” i Mette Bligaard (red.), *J.C. Jacobsen and Frederiksborg*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Holbæk 1997; Bligaard 2008, s. 127–128.
- 118 Det Nationalhistoriske Museum, *Det Nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg Slot*, Nielsen & Lydiche, Köpenhamn 1898, s. 26–30 (rum 36). Se Bligaard 2008; Rasmussen 1979, s. 68–75.
- 119 Upmark nämnde dessutom tyska Wartburg och Heidelbergs slott, liksom svenska Kalmar slott. Gustaf Upmark, ”Gripsholms slott, sådant det är och sådant det borde vara” i Gustaf Upmark, *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901, s. 44–46. Gemensamt för dessa var att de hade blivit musealiserade populära besöksmål under 1800-talet. Slottet vid Heidelberg och troligtvis också Wartburg (även om han inte nämner det) besökte Upmark i samband med en studieresa för Nationalmuseums räkning 1872. NM, *Nationalmuseums centrala kansli*, Överintendentens diverse handlingar, Gustaf Upmarks reseberättelse 1872.
- 120 Upmark (1887) 1901, s. 44. Första gången Upmark talade om Gripsholm som ett museum var 1886, då han skrev att slottet 1885 ”jemte sina samlingar [allt mer hade] antagit karakteren af ett nationelt museum”. *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1886*, 1887, s. 29–30. Även efter att de första delarna av restaureringen slutförts skrev Upmark: ”Väggarnas förnämsta prydnad utgöres fortfarande af de oljemålade porträtt[en].” Se Gustaf Upmark, ”Gripsholm i dess nya skick”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1893-05-13.
- 121 Se Görts 1999 s. 90–91, 225 fotnot 41; *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1884*, 1885, s. 19. Se Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, diss. Stockholm, Gidlund, Möklinta 2013, s. 39.
- 122 Gustaf Upmark, *Gripsholmsföreningen: Dess stiftande, verksamhet och syften*, Meddelanden från Gripsholmsföreningen I, Stockholm 1890.
- 123 Restaureringens förberedelser och genomförande har utförligt beskrivits av Lars Ljungström. Se kap. III ”Utgångspunkterna” och kap. IV ”Restaureringen genomförs” i Lars Ljungström, *Aendnu gamblare: Fredrik Lilljekvists restaurering av Gripsholms slott och 1890-talets restaureringsdebatt*, Sörmländska handlingar 45, Södermanlands museum, Nyköping 1987.

- 124 Ljungström 1987, s. 89; Gustaf Upmark, "Ordnandet af Gripsholms slott och dess samlingar" i *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1888*, Bihang till Meddelanden från Nationalmuseum, Stockholm 1889, s. 47.
- 125 Denna motsättning har Lars Ljungström beskrivit som "att betrakta de för en historisk epok gemensamma dragen som byggnadens estetiska kärna, mer än de för det enskilda monumentet karaktäristiska". Se Ljungström 1987, s. 236.
- 126 Restaurering i relation till museitanke vid Gripsholms slott under sent 1800-tal, samt vidare under 1900-talet, har behandlats av Lars Ljungström, Mia Geijer, Anders Bergström och Victor Edman. Den museala avsikten har Ljungström beskrivit som ett tänkt "konst- och konstindustrimuseum", Geijer som ett "museum över svensk konst- och kulturhistoria", Edman och Bergström som "ett museum för porträtt- och inredningskonst" och ett "nationellt museum" i Ljungström 1987, s. 37, 57, 199, 250; Bergström & Edman 2005, s. 29, 31; Geijer 2007, s. 66. Dessa klassificeringar stämmer visserligen, men eftersom de missar att benämningen "nationalhistoriskt museum" refererar till utländska förebilder blir de ändå något oprecisa. Konstslöjdsrörelsen, restaureringsideologi samt tillvägagångssätt vid Gripsholms slott under 1800-talets slut behandlas även i John Harris, *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages*, Yale University Press, New Haven 2007, s. 5; Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, diss. Uppsala, Nordiska museets handlingar 91, Stockholm 1978, s. 199–201.
- 127 Verner von Heidenstam, *Modern barbarism. Några ord mot restaurerandet av historiska byggnader*, Albert Bonnier, Stockholm 1894, s. 21, 26, 28. Heidenstams artikel publicerades först i *Dagens Nyheter* 1893-06-21. von Heidenstams referens till Panoptikon refererar med största säkerhet till Svenska Panoptikon, ett populärt vaxkabinett i Stockholm som ställde ut vaxfigurer och dödsmasker av kända och ökända personer. Se Hällgren 2013, s. 8 ff; Åsa Bharati Larsson, *Colonizing Fever: Race and Media Cultures in Late Nineteenth-Century Sweden*, diss. Uppsala, Mediehistoriskt arkiv, Lund 2016, s. 180–205.
- 128 Upmark 1889, s. 52.
- 129 Närmare bestämt är det det så kallade nedre och övre förmaket som åsyftas på första och andra våningen. NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 5, "P.M. ang. placering af tafvelsamlingen å Gripsholm" 1896, "Memorial angående ordnande af Porträttsamlingen å Gripsholms slott" 1898.
- 130 Se Georg Göthe, *Porträttsamlingen på Gripsholm*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1925, s. 339–348.
- 131 Antalet målade verk som visades på Nationalmuseum året 1925 är en uppskattning baserad på hur många oljemålningar (tavlor, oräknat miniatyrer) som förtecknades i Nationalmuseums kataloger 1920 (ca 984) och 1931 (ca 1 247). Tillkommer gör uppskattningsvis ett hundratal pastell- och kritmålningar. För båda dessa kataloger uppger förordet att de förtecknade verken var de som hängde uppe, vilket innebär att katalogen inte omfattade museets hela tavelamlingar vid denna tidpunkt. Nationalmuseum, *Förteckning öfver oljefärgstafior samt målningar i kritor och vattenfärg i National-museum*, 23 uppl., Stockholm 1920 (1867); Nationalmuseum, *Abbreviated Catalogue of the Pictures in the National Museum*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1931.

- 132 Se även Martin Kemp's diskussion om effekten av Leonardos *Mona Lisa* som *likeness* eller *picture*, Martin Kemp, *Christ to Coke: How Image becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 148–152.
- 133 von Mechel 1783, s. 75, 161.
- 134 ”Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten”, Franz Kugler, *Vorlesung über das Historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei*, Carl Reimarus, Berlin 1846, s. 11.
- 135 ”[E]s sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin”, Kugler 1846, s. 15.
- 136 Franz Kuglers inställning till den fria konsten visavi den slaviska efterbildningen diskuteras mer utförligt i Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av ”allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala, Symposion, Eslöv 1996, s. 197–210.
- 137 Georg Nordensvan, ”Franskt måleri och tyskt”, *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, årg. 9, 1886, s. 541–542. *Nordisk tidskrifts* betydelse för svensk konstforskning (som saknade en egen konstvetenskaplig facktidskrift) nämns i ett tryckt föredrag som Nationalmuseums fil. dr John Kruse höll inför den konsthistoriska kongressen i Amsterdam 1898. John Kruse, ”Die neuere kunsthistorische Litteratur in Schweden” i *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam 29. September bis 1. Oktober 1898*, Nürnberg 1898, s. 53.
- 138 Sheehan 2000, s. 113, 150, 152, 160–161, 180–182; Klonk 2009, s. 51–53, 58–59, 68–71, 79–83, 99; Alexis Joachimides, *Die Museumsreformsbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Verlag der Kunst, Dresden 2001, s. 139–142, 146–151, 156–159, 171–177. Nationalmuseum under 1910-talet hör också till dessa museer, se Erik Wettergren, ”Richard Bergh och Nationalmuseum”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 5, 1920.
- 139 ”bedeutender preussischer Männer”. Uttrycket motsvarar engelskans begrepp *great men* och franskans *grands hommes*. Carola Muysers, *Das bürgerliche Portrait im Wandel: Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900*, Georg Olm, Hildesheim 2001, s. 23–24. Tidigare forskning om uppbyggnaden av en nationell porträttsamling vid Nationalgalerie, samt ett nationellt porträttgalleri, är Katrin Herbst, ”Die Rolle des Ordens Pour le mérite für die nationale Bildnissammlung” i Katrin Herbst (red.), *Pour le mérite: Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, Staatliche Museen zur Berlin, utst. kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2006, s. 21–28; Muysers 2001, s. 23–62; Grabowski 1995.
- 140 Muysers 2001, s. 35.
- 141 Muysers 2001, s. 34, 377–378.
- 142 Se Grabowski 1995, s. 305–306. Hans Machovsky, *Führer durch die Bildnissammlung*, med inledning undertecknad Ludwig Justi, Nationalgalerie, H.S. Hermann, Berlin 1929, s. 5; Paul Ortwin Rave, ”Die Berliner Bildnissammlung. Zu ihrer neuen Aufstellung”, *Kunstchronik und Kunstliteratur*, bilaga till *Zeitschrift für Bildende Kunst*, nr 4, 1929, s. 33. Tysklands nationella porträttgalleri nämns även kort i Spanke 2004, s. 276.

- 143 "[W]enn sie erst in die allein richtige Perspektive gestellt sind, d.h. eben als Bildnisse, nicht als Kunstwerke", Grabowski 1995, s. 298. Grabowski refererar i sin tur till Ludwig Justi, *Die Zukunft die Nationalgalerie. Denkschrift*, Berlin 1910, s. 24.
- 144 Bilden har använts av bland andra Ludwig Wittgenstein, Ernst Gombrich och W.J.T. Mitchell för att föra teoretiska resonemang. Hos Mitchell aktiveras till exempel bilden som en metabild, se Mitchell 2015, s. 12, 19.
- 145 Machovsky 1929, s. 10. I vägledningen citerar Justi sitt förslag till kejsaren 1910.
- 146 Se Machovsky 1929, s. 12–13; Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1968, s. 73–77.
- 147 Utgår.
- 148 Se Rave 1929; Machovsky 1929. De nämnda exemplen finns i både Raves rapport och i vägledningen.
- 149 Peter-Klaus Schuster, "Die Nationale Porträtgalerie – ein unvollendetes Projekt" i Katrin Herbst (red.), *Pour le mérite: Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, Staatliche Museen zur Berlin, utst. kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2006, s. 12. Tre år senare fick den nationella porträttsamlingen ett nytt politiskt användningsområde i samband med den stora utställningen "Stora tyskar i porträtt från deras tid" som visades vid Nationalgalerie i anslutning till de olympiska spelen i Berlin 1936. Se *Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit*, Aus Anlass der XI. Olympischen Spiele August–September 1936, utst. kat., National-Galerie, Staatliche Museen, Berlin 1936; Claudia Schmolders, *Hitlers Gesicht: Eine physiognomische Biographie*, C.H. Beck, München 2000, s. 153; Timo Saalman, *Kunstpölitik der Berliner Museen 1919–1959*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, De Gruyter, Berlin 2014, s. 185–187.
- 150 Statens offentliga utredningar, *Skeppsholmens framtida användning*, SOU 1966:27, Försvarsdepartementet, Stockholm 1966, s. 56. Nationalmuseums förslag till Skeppholmsutredningen (ett nationellt porträttgalleri är nummer 2 i en lista över prioriterade förslag, före en lokal för Moderna museets tillfälliga utställningar men efter ett tänkt konsthantverksmuseum). Se NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 6, lista på förslag till Skeppsholmsutredningen. NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 5, "P.M. ang. placering af tafvelsamlingen å Gripsholm" 1896, "Memorial angående ordnande af Porträttsamlingen å Gripsholms slott" 1898.
- 151 Marcia Pointon har till exempel hävdad att nationella porträttgallerier är en unikt anglosaxisk museityp, se Pointon 1993, s. 228.
- 152 Versailles återställande under tidigt 1900-tal nämns i Antony Spawforth, *Versailles: A Biography of a Palace*, St. Martin's Press, New York 2008, s. 247.
- 153 Zangheri 2014, s. 209.
- 154 Mina Gregori, *Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Hirmer, München 1994, s. 14.
- 155 Jag har inte funnit mycket om denna tendens till ett porträttgalleri inom museet, men så länge det fanns tycks det ha varit välkänt för konsthistoriker och museimän med intresse för nationella porträttsamlingar. Utöver Upmarks beskrivning i det följande blockcitater, se även citatet av Wienskolans Heinrich Zimmermann i not 78. Zimmermann nämner Florens tillsammans med museet vid Versailles och Londons National Portrait Gallery som skäl till att också

- Wien borde upprätta ett nationellt porträttgalleri. Årtalet 1881, men inte årtalet för porträttgalleriets upplösning, nämns i Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, band 1: Geschichte der Sammlung, Gebr. Mann, Berlin 1971, s. 30–31, 62. Se även Paula Findlen, "The Eighteenth-Century Invention of the Renaissance: Lessons from the Uffizi", *Renaissance Quarterly*, vol. 66, nr 13, 2013, s. 11.
- 156 Gustaf Upmark, "Ett porträtt af Sigismund", *Ord och bild*, ärg. 7, 1898, s. 45–46. Artikeln publicerades även i Gustaf Upmark, *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901.
- 157 Upmark 1898.
- 158 Se till exempel Axel Romdahl & Johnny Roosval (red.), *Svensk konsthistoria*, Ljus, Stockholm 1913, s. 264; Karl Erik Steneberg, *Vasarenässansens porträttkonst*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1935(a), s. 31–32; Axel Romdahl, *Konsten i Sverige: Från medeltidens början till vår tid*, Albert Bonnier, Stockholm 1943, s. 93–94; Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia: Från Hedenbös till omkring 1800*, Albert Bonnier, Stockholm 1944, s. 213. Boo von Malmborg, *Svensk porträttkonst under fem århundraden*, Nationalmusei skriftserie nr 18, Allhem, Malmö 1978, s. 33; Göran Alm (red.), *Renässansens konst*, Signums Svenska konsthistoria, Signum, Lund 1996, s. 252.

2. Konstforskning som empirisk vetenskap

- 159 Upmark 1898.
- 160 Upmark 1898, s. 46–47.
- 161 Se Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma "Geschichte": Gustav Friedrich Waagens Frühschrift "Ueber Hubert und Johann van Eyck"*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1985, s. 129–135; Otto Pöggeler, "Kennerschaft versus Philosophie: Waagen und die Hegelianer", *Jahrbuch der Berliner Museen*, band 37, 1995, s. 33–38; Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 21–31; Locher 2010 (2001), s. 47–52, 203–204; Matthew Rampley, *The Vienna school of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania State University Press, University Park 2013, s. 18–21; Elizabeth A. Clark, *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*, Harvard University Press, Cambridge 2004, s. 10–11; Evert Lindkvist, *Gotlands romanska stensulptur: Visuella budskap i sten*, diss. Stockholm, Gotlandsboken, Visby 2015, s. 92–96. Maria Görts har uppmärksammat att Eichhorn i en recension av Gothe 1888 nämnde Giovanni Morelli som en förebild för detta nya vetenskapsideal, som kallades "den kritiska skolan". Se Görts 1999, fotnot 43, s. 225. Görts refererar till Eichhorns recension 1888 av Georg Göthes katalog *Nationalmusei tafvelsamling från 1887 i Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*. Gällande jämförelsen med de naturvetenskapliga praktikerna och då särskilt vetenskaplig observation, se Daston & Lunbeck (red.) 2011, s. 1–9.
- 162 "Alle Wissenschaften [...] sind ja auf Beobachtung und Erfahrung gegründet", Ivan Lermolieff, [Giovanni Morelli under pseudonym], *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*, band 1, F.A. Brockhaus, Leipzig 1890, s. 13. Giovanni

- Morellis ”Kunstkritische Studien über Italienische Malerei” publicerades först i *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1874–1876. Tidskriften var en förebild för den nordiska *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*. Om Morellis kännarskap och influenser från naturvetenskaperna, se artikeln ”Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship” i Richard Wollheim, *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, Allen Lane, London 1973.
- 163 ”Wie der Botaniker unter seinen Pflanzen, frischen und getrockneten, der Mineralog und Geolog unter seinen Steinen und Fossilen lebt und webt, so soll der Kunstkenner zwischen seinen Photographien, und ist derselbe wohlhabend, womöglich auch unter Gemälden und Statuen leben. Das ist seine Welt, worin er das Auge täglich zu üben und zu verfeinern hat [...] Das einzige wahre Dokument [...] bleibt am Ende für den Kunstkenner doch nur das Kunstwerk selbst”, Lermolieff [Morelli] 1890, s. 13–14, 32.
- 164 Se Karlholm 1996, s. 108–112. Se även Locher 2010 (2001).
- 165 Enligt Nationalmusei stadgar 1880, § 17. Källa citerad i Görts 1999, s. 82–83. Det nämns även i inledningen till denna avhandling. Se också Solfrid Söderlind, ”Konsthistoria på museerna” i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Petersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000, s. 51–60.
- 166 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1908, 1909*, s. 66–67.
- 167 I avhandlingens källmaterial finns det många exempel på denna sorts publikationer, till exempel August Hahr, *Stora Kopparbergs Aktiebolags Porträtt och Tavelsamlingar*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1921; Christoffer Eichhorn, *Förteckning öfver Kgl. Medicinalstyrelsens porträttsamling*, Stockholm 1887.
- 168 Även konstnären Jakob Kulle deltog. Georg Nordensvan var först med att hävda platsens och samlingarnas betydelse ”ur konsthistorisk synpunkt” och att publicera en undersökning av slottets porträttsamling 1880 som förhöll sig mer kritisk till tidigare handböcker. Christoffer Eichhorn fortsatte dessa forskningar under början av 1880-talet, men med huvudsaklig inriktning på att inventera och kritiskt beforska den stora mängden porträtt. I förordet till en katalog för porträttsamlingen vid Gripsholm 1883 förtydligas det att den ”är utarbetad med ledning af de många nya rön, som under de senaste åren blifvit gjorda [...] dels rörande konstverkens mästare och dels angående namnen på de personer, porträtten föreställa [som] Doktor *Christoffer Eichhorn* samlad under fleråriga forskningar på Gripsholm”, Ekenstjerna 1883, s. 5; Upmark 1890, s. 3; Se även Nordensvan 1880, s. 6; NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 3, Christoffer Eichhorn & Jakob Kulle, ”Inventering av statens konstsamlingar 1881–83”; *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1981, 1982*, s. 17.
- 169 Se till exempel Karen Lang, *Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History*, Cornell University Press, Ithaca 2006, s. 182–186; David Carrier, ”In Praise of Connoisseurship”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, nr 2, 2003; Carlo Ginzburg, ”Clues: Roots of a Scientific Paradigm”, *Theory and Society*, vol. 7, nr 3, 1979; kapitlet ”Connoisseurship” i Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- 170 Pointon 2012, s. 28.
- 171 Det är värt att påminna om att många populärkulturella stereotyper och klichéer formulerades under sent 1800-tal, och gamla slott med kusliga porträtt som

- följer besökarna med blicken är en sådan. Ett litterärt exempel på det är den historiska spänningsroman med övernaturliga inslag som Georg Nordensvan enligt egen uppgift skrev i samband med sin och Eichhorns fyra månader långa forskningsvistelse för Nationalmuseums räkning på Gripsholms slott 1880: Georg Nordensvan, *Skatten på Gripsholm. Bilder från förra århundradet*, Nya dagligt allehandas aktiebolags tryckeri, Stockholm 1880, s. 96. Om porträtt som kommer till liv inom skönlitteraturen, se kapitlet "Image as Motif: The Haunted Portrait" i Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton University Press, New Jersey 1977.
- 172 Georg Nordensvan, "Bland gamla porträtt. Några anteckningar från Gripsholm", *Ord och bild*, årg. 11, 1902, s. 35–36.
- 173 Looström, Ludvig, "Den blå damen" på Gripsholm: En porträttstudie", *Ord och bild*, årg. 18, 1909, s. 50.
- 174 Looström 1909. Looströms identifiering kvarstår. Numera anses porträttet vara målat av konstnären Peter Lely okänt årtal, och föreställa Katarina av Bragança.
- 175 "gheconterfeyt nae t'leven", "conterfeytels nae t'leven", Claudia Swan, "Ad vivum, naer het leven, from the life: Defining a mode of representation" i *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 11, nr 4, 1995. Om Karel van Manders Het Schilder-Boeck, se särskilt s. 354–356. Om *ad vivum*, se även Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 40–41, 242.
- 176 Om porträtt som minnen, se West 2004, s. 62–65. Om jämförelsen mellan dödsmasker och bland annat porträtt, se Marcia Pointon, "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge", *The Art Bulletin*, vol. 96, nr 2, 2014, s. 170–195.
- 177 Lorraine Daston (red.), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Zone Books, New York 2004, s. 20.
- 178 Se Horst Bredekamp, "The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy" i Sabine Marienberg & Jürgen Trabant (red.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Walter de Gruyter, Berlin 2014; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt 2010, s. 48–56.
- 179 Bredekamp 2010, s. 53, 173–230.
- 180 Mitchell 2005, s. 8–11.
- 181 I en intervju i *Image and Narrative* diskuterar W.J.T. Mitchell hur sådana motsatspar kan vara effektiva för att avtäcka hur ett sådant dubbelt medvetande kring bilder fungerar. När bilder omtalas utifrån som levande eller döda, eller i termer av frånvaro och närvaro så tyder det ändå på motsatsens potentiella möjlighet eller risk. I själva de semantiska ordvalen framstår vad det är som står på spel i sammanhanget. Se Asbjørn Grønstad & Øyvind Vågnes, "An interview with W.J.T. Mitchell", *Image and Narrative*, vol. VII, nr 15, 2006.
- 182 Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Walter de Gruyter, Boston 2015, s. 52–53.
- 183 Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936) i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Staffanstorps 1969(a), s. 61.
- 184 Diarmuid Costellos tolkning refererar till de exempel, Atgets och Sanders fotografier, som Benjamin tog upp i "Liten fotografihistoria" 1931, där begreppet "aura" först diskuterades. Se Diarmuid Costello, "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today" i Andrew Benjamin (red.), *Walter Benjamin*

- and Art, Continuum, London 2005. Benjamin skriver: "Det är ingalunda av en tillfällighet som porträttet står i centrum i det tidiga fotografiet. I kulten av minnet av de fjärran eller avlidna kära har kultvärdet hos bilden en sista tillflykt. I det flyktiga uttrycket i ett människoansikte utövar auran i de tidiga fotografierna för sista gången sin verkan." Benjamin 1969, s. 69–70. Jämför även David Freedberg, "By aura I do not mean something vague, mystical, or unanalytic, or some mysterious quotient or residue of energy within a painting or sculpture. Aura is that which liberates responses from the exigencies of convention", Freedberg 1989, s. 433.
- 185 "Vad är egentligen aura? En sällsam väv av rum och tid; en unik framtoning av någonting avlägset, det må befinna sig aldrig så nära." Walter Benjamin, "Liten fotografihistoria" (1931) i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Staffanstorps 1969(b), s. 54.
- 186 Se Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago 2008, s. 15–24, 82–83, 139, passim.
- 187 Stjerneld 1825, s. 50.
- 188 Tøndborg 2004, s. 66–67; Bligaard 2008, s. 408; Heiberg 1997, s. 57–58 och enligt uppgifter i (katalogen) Det Nationalhistoriske Museum 1898.
- 189 Närmare bestämt var det en äldre kopia av Dürers självporträtt (som kristusgestalt, *Imago Dei*) från 1500 vid Alte Pinakothek i München. Machovsky 1929, s. 200–201. Om kopior av Dürers självporträtt, se Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 45–51. Om förhållandet mellan original och kopia, se även Belting 1994 (1990), s. 440–442.
- 190 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1900*, 1901, s. 6; *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1905*, 1906, s. 14, 43. Dessutom fanns där ytterligare ett kopierat porträtt av prinsessan Katarina Vasa, utfört av konstnären Emil Österman 1897 efter en förlaga i den tyska staden Aurich målad av en okänd konstnär. Porträttet av Katarina Vasa nämns i NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 3, Lappkatalog över nytillkomna porträtt.
- 191 Formuleringen från 1856 är hämtad från ett brev från markisen av Gladstone, en av museets första *trustees*, till porträttets donator lord Ellesmere. Det citeras i Saumarez Smith 2010 (1997), s. 11. Utifrån bland annat Chandosporträttet har Marcia Pointon tolkat sentida försök att finna Shakespeares "riktiga" porträtt som ett utslag av hur en nationell identitet har konstruerats i England, se Marcia Pointon, "National Identity and the Afterlife of Shakespeare's Portraits" i Tarnya Cooper (red.), *Searching for Shakespeare*, Yale University Press, New Haven 2006.
- 192 De forskare som Lara Perry har kritiserat för att ha misstolkat betydelsen av begreppet "authenticity" som förvärvsprincip inom National Portrait Gallerys verksamhet under 1800-talets mitt är Barlow och Hooper-Greenhill. Se Perry 2006, s. 163–164, fotnot 26; Paul Barlow, "Facing the Past and Present: The National Portrait Gallery and the Search for 'authentic' Portraiture" i Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London 2000. Till dessa kan fogas Saumarez Smith 2010 (1997), s. 11.

- 193 Samlingarnas stora tillväxt i till exempel Sveriges, Danmarks och Frankrikes fall bör betraktas som en konsekvens av en sorts ”grovsortering” och deponeering. Det är inte den enda orsaken – dessa ”förråd” var även kungliga slott vars musealisering tjänade nationalistiska syften som krävde en viss uppsättning av porträtt. I linje med mediearkeologisk kritik av Michel Foucaults syn på arkivet som enbart verktyg för maktens förtryckarmekanismer menar jag dock att platser för samlingar, likt arkiv, även kan förstås som resultat av slumpen. De svarade mot ett behov av ”avstjälningsplats” för förvaring av stora mängder objekt som sällan eller aldrig aktualiserats och varken genom exponering eller senare historieskrivning kan sägas ha bidragit till meningsproduktion i någon vidare mening, annat än genom att göra en samling än större. Se Ernst 2008 (2002), s. 11–12, 24–28, 52.
- 194 Se till exempel Det Nationalhistoriske Museum 1898; Sturnegk 1853.
- 195 Upmark 1889, s. 51. Procenttalet baseras på Georg Nordensvans uträkningar – från 1 084 dukar 1826 till 1 704 dukar 1879. Nordensvan 1880, s. 96.
- 196 Jämför Horst Bredekamps kritik av uppfattningar om att bildflöden skulle tömma och neutralisera varje enskild bild, Bredekamp 2010, s. 55–56.
- 197 Christoffer Eichhorn, ”Något om porträtten af Gustaf II Adolf”, *Ny illustrerad tidning*, 1867-05-04.
- 198 August Hahr, ”Äkta och falska drottningporträtt från yngre Vasatid”, *Nationalmusei årsbok*, årg. 5, Stockholm 1935, s. 48. Texten publicerades även året innan i dagspressen, August Hahr, ”Äkta och falska drottningporträtt. Grips-holmsstudier.”, *GHT*, 1934-09-29.

3. Svenska porträttarkivet och dess motsvarigheter i andra länder

- 199 ”Svenska Porträttarkivet”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 18, 1916, s. 58. Citatet är hämtat från en rapport om Strömboms förslag såsom det presenterades vid Personhistoriska samfundets årsmöte 1915. Även om ingen författare nämns är det med största säkerhet Sixten Strömboms formulering.
- 200 Costanza Caraffa (red.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2011, s. 14–21.
- 201 Sixten Strömbom (red.), *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar*, band 1, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1935, s. vi. Liknande jämförelser görs även av Strömbom i Nationalmuseum, *Nationalmusei årsbok*, årg. 8, Stockholm 1926, s. 159.
- 202 Sixten Ringbom, *Art History in Finland before 1920*, The History of Learning and Science in Finland 1828–1918, Finska vetenskaps-societeten, Helsingfors 1986, s. 33, 86; Karl Konrad Meinander, *Personkatalog öfver Wadströmska samlingen af svenska och finska porträtt*, Helsingfors 1901, [opaginerat förord]; Karl Konrad Meinander, *Porträtt i Finland före 1840-talet*, Söderström, Helsingfors 1931. Om expeditionerna Finland runt, se Leena Valkeapää, ”Emil Nervander as a pioneer of Finnish art history and antiquarian interests in Finland during the last decades of the 19th century” i Renja Suominen-Kokkonen (red.), *The Shaping of Art History in Finland*, Konsthistoriska studier 36, Föreningen för

- konsthistoria, Helsingfors 2007, s. 42–45. Jag har även fått hjälp av Jouni Kuurne, intendent vid Finlands nationalmuseum, på denna punkt.
- 203 E.F.S. Lund (red.), *Danske Malede Portraeter: En beskrivende katalog*, Gyldendal, Köpenhamn 1895–1910.
- 204 Det Nationalhistoriske Museum, *Det nationalhistoriske museum paa Frederiksborg 1928–1953*, Köpenhamn 1954, s. 17–19.
- 205 Carl W. Schnitler & Anthon M. Wiesener, *Bergenske malte portraetter 1600–1850*, Katalog over Bergens museums portrætutstilling 1911, Bergens Museums Aarbok, nr 2, Bergen 1912; Janike Sverdrup Ugelstad, *Portretter 1814–2014*, Sem & Stenersen, Oslo 2014, s. 14. Dam Christensen 2012, s. 423.
- 206 Enligt *Dictionary of Art Historians*. Uppslagsord: Ernst Wilhelm Moes; Ernst Wilhelm Moes, *Iconographia Batava: Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, Frederik Muller, Amsterdam 1897–1905.
- 207 Detta porträttarkiv ska ha varit separerat från övriga RKD fram till åtminstone 1970-talet. Ann Jensen Adams skriver om detta system som hon minns det från att ha forskat vid RKD under sent 1970-tal: "[Thomas] De Keyser was primarily a portrait painter. I soon discovered that many of his portraits were to be found not among the boxes of photographs of paintings but in another department entirely, the separate Iconografisch Bureau [Beelddocumentatie Portreticonografie] where photographs – in all media – are arranged by sitter." Ann Jensen Adams, "The Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie and the Subject of Dutch Art History: The Market, the Scholar, and National Identity" i Costanza Caraffa (red.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2011, s. 256–257. Den ikonografiska byråns betydelse för den konsthistoriska forskningen om porträtt i Nederländerna nämns även i Frauke Laarman, "Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre of Group of Art", Richard Woodfield (red.), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Art International, Amsterdam 2001, s. 201. Om RKD, se även Rens Bod, *A New History of the Humanities: The Search for the Principles and Patterns from Antiquity to the Present*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 315.
- 208 Richard L. Ormond, "The National Portrait Gallery archive", *Journal of the Society of Archivists*, vol. 4, nr 2, 1970.
- 209 Daniel J Reed, "The Catalogue of American Portraits", *The American Archivist*, vol. 30, nr 3, 1967, s. 453–458.
- 210 Ett belägg för det är att Ewert Wrangel i en artikel 1916 kommenterade Strömboms initiativ med att förtydliga att föregångare till SPA fanns i bland annat Nederländerna och Danmark. Se Ewert Wrangel, "Till drottning Kristinas ikonografi", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 1, 1916, s. 127–128. I ett följande nummer kontrade Strömbom med en rättning om SPA:s svenska självständighet från utländska förlagor. Det argumentet var troligtvis frukten av en kombination av nationalism och ett behov av att lyfta fram den egna rollen som initiativtagare och upphovsman. "Miscellanea", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 1, 1916, s. 186.
- 211 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1898*, 1899, s. 7.
- 212 "Förtecknandet av porträtt", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 7, 1905, s. 161–162.

- 213 *Nordisk familjebok*, 2 uppl., vol. 25, 1917, uppslagsord: Nils Sjöberg, författare: Georg Nordensvan; *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1908*, 1909, s. 70–72; *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1913*, 1914, s. 63–66. Sjöbergs kataloger publicerades som en serie kallad Svenska porträtt. Där ingick: Nils Sjöberg, *Svenska porträtt i offentliga samlingar, band 1. Drottningholm, utgivna under medverkan av Personhistoriska samfundet*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1905; Nils Sjöberg, *Svenska porträtt i offentliga samlingar, band 2. Gripsholm, utgivna under medverkan av Personhistoriska samfundet*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1907; Nils Sjöberg, *Svenska Porträtt, I. Samlingarna vid Upsala universitet*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1903; Nils Sjöberg, *Svenska Porträtt, Del II: Samlingarna på Edsberg och Hedensberg*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914; Nils Sjöberg, *Svenska Porträtt, Del III: Olof och Caroline Wijks porträttsamling*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914; Nils Sjöberg, *Svenska Porträtt, IV: Greve Reinhold von Rosens porträttsamling*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914.
- 214 Det hade tidigare presenterats och diskuterats vid ett möte vid Göteborgssällskapet Gnistan, där bland andra Karl Warburg och Axel Romdahl deltog. Där höll amanuensen Strömbom ett föredrag med titeln "Förslag till ett svenskt porträttarkiv" 2 mars 1915. Axel Romdahl, *Sällskapet Gnistan 1904–1918: Berättelse af sekreteraren*, Wald. Zachrisson, Göteborg 1918, s. 16. Om sällskapet Gnistan som mötesplats för Göteborgs konstvärld, se Charlotta Nordström, *Up the Stylish Staircase: Situating the Fürstenberg Gallery and Art Collection in a Late Nineteenth-century Swedish Art World*, diss. Stockholm, Makadam, Göteborg 2015, s. 125–130.
- 215 "Skånes porträtt samlas nu in", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1924-05-04; "Skåniskt porträttarkiv kommer till stånd i form av kopiesamling", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1924-05-20.
- 216 Sixten Strömbom, "Svenska porträttarkivets verksamhet 1916–1922", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 24, 1923, s. 211–217; "Svenska porträttarkivet", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 2, 1917, s. 130; "Svenska porträttarkivets verksamhet 1919", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 5, 1920, s. 69; Evald E:son Uggla, "Svenska porträttarkivets verksamhet 1920", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 6, 1921, s. 31; "Sekreteraren" [Sixten Strömbom], "Svenska porträttarkivets verksamhet", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 21, 1920; "Smärre meddelanden", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 29, 1928, s. 270. Ett av de första offentliga arrangemang som byggde på resultat från SPA:s porträttinventeringar var vid en särskild utställning med porträtt vid jubileumsutställningen i Göteborg 1923. Utställningen beskrevs som särskilt personhistorisk, och byggde dels på porträtt från Gripsholms statliga samling, dels på SPA:s förtecknade porträtt från Göteborg med omnejd, se Valdemar Ljungberg & Evald E:son Uggla, *Göteborgs porträtt*, Göteborgs jubileumspublikationer XI, Göteborg 1923. Fenomenet kommenteras retrospektivt i August Hahr, "De nya porträttfynden i Västerås", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 3, nr 1–4, 1934, s. 63.
- 217 Albin Roosval (red.), *Svenska slott och herresäten vid 1900-talets början*, E. Lundquist, Stockholm 1909; Sixten Strömbom (red.) 1935, s. vi, vii.
- 218 "Svenska Porträttarkivet" 1916, s. 58. Strömbom (red.) 1935, s. x–xi; Sigurd Curman & Johnny Roosval, *Kyrkor i Erlinghundra härad. Konsthistoriskt inventarium, Sveriges kyrkor Uppland*, band 4, Uppsala 1912, s. i–x. Det byggnads-

- historiska forskningsprojektet Sveriges Kyrkor fortgick till 2007, och hade då hunnit med 600 av sammanlagt ca 3 700 kyrkor. Se Ingrid Sjöström, "Sveriges kyrkor och Sveriges Kyrkor. Hot och möjligheter", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 77, nr 1–2, 2008, s. 41, 44; Richard Pettersson, *Fädernesland och framtidsland: Sigurd Curman och kulturminnesvårdens etablering*, disp. Umeå, Umeå 2001, s. 195–198; Jakob Lindblad, "Sveriges Kyrkor. Konsthistoriskt inventarium – aktuella publikationer" i Emilie Karlsmo, Jakob Lindblad & Henrik Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven: Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Acta Universitatis Upsaliensis, Arcus Sacri Nr 1, Uppsala 2014. Projektet nämns även i Gillgren 2000, s. 84, 105 och 187. I 1900-talets början bedrevs också andra nationellt heltäckande inventeringsprojekt med liknande tillvägagångssätt, fast inom andra vetenskapliga områden, se till exempel Karin Gustavsson, *Expeditioner i det förflutna: Etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början*, diss. Lund, Nordiska museets handlingar 140, Nordiska museet, Stockholm 2014.
- 219 Sixten Strömbom (red.), *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar, Del 1: Gustav I–Karl XII*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1943, s. vii–viii.
- 220 NM, *Slottsamlingarna och Svenska porträttarkivet*, "Svenska Porträttarkivets verksamhet 1916", vol. 2; "Svenska porträttarkivet", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 2, 1917, s. 130.
- 221 Strömbom (red.) 1935, s. xi. Se även "350 års konsthistoria i 200 registreringskartonger", *Dagens Nyheter*, 1925-02-08.
- 222 Se Christoffer Eichhorn, *Kongl. bibliotekets samling af utländska porträtt*, Kongl. Biblioteket, Stockholm 1892; Carl Björkbom, *Kungliga bibliotekets planschsamling*, P.A. Norstedt & söner, Stockholm 1933, s. 3–22.
- 223 Martin Josephson [fotografen anges som upphovsman, men texten är skriven av Eichhorn], *Svenska konungar och deras tidevarf: En samling fotografier efter samtida oljefärgstafloer och gravyrer*, flera häften, Bergström & Lindroth, Stockholm 1864–1867; Christoffer Eichhorn, *Svenska konungar och deras tidevarf: En samling af 100 porträtt efter samtida oljemålningar, gravyrer m.m.* (titelns underrubrik är för 2 uppl. "En samling porträtter efter samtida målningar och gravyrer"), flera häften och upplagor, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1886–1890; Gustaf Upmark & Warner Silfversparre, *Svenska porträtt efter kopparstick i Nationalmuseum och Kgl. Biblioteket*, flera häften, F. & G. Beijer, Stockholm 1886–1890.
- 224 Hans Wolfgang Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog, band 1: Aack-Bode*, Karl W. Hiersemann, Leipzig 1930, s. v.
- 225 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1932, 1933*, s. 41–42. Se även Eva-Lena Karlsson, "Svenska porträttarkivet 75 år", *Valör*, nr 5, 1991; Åke Setterwall, "Ett svenskt porträttgalleri", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 5, nr 1–4, 1936, s. 21–23; Georg W. Fleetwood, "Svenska porträttarkivets index", *Ord och bild*, årg. 54, 1945, s. 285–287; Nationalmuseum, "Svenska porträttarkivet 50 år", Stockholm 1966.
- 226 Från Sixten Strömbom, *Iconographia Gustavi Adolphi*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1932(a) till Boo von Malmborg (red.), *Karl IX: Studier*, Småskrifter utg. av Svenska porträttarkivet, Nationalmuseum nr 2, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1950.

- 227 Strömbom (red.) 1935; Strömbom (red.), *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar*, band 2, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1939; Strömbom (red.) 1943.
- 228 Denna text har även uppmärksammats av Karin Sidén. Hon har påpekat att Romdahl även skrev: ”Barnkonterfejen, både den lillgamla flickan i sorgedok vi se på ett par stick och Elbfass pyntade dockprinsessa på Gripsholm, intressera oss icke öfver höfvan vare sig som konstverk eller porträtt.” Sidén menar med rätta att denna formulering är symptomatisk för den tidigare konsthistorie-skrivningens ointresse för att behandla porträtt av barn. Däremot diskuterar hon inte varför Romdahl ställde konstverk mot porträtt. Se Sidén 2001, s. 23. Axel Romdahl, ”Drottning Kristina-porträtt”, *Ord och bild*, årg. 13, 1904, s. 160 (samma sidnummer för både min och Sidéns citering).
- 229 Viktor Rydberg, *Romerska kejsare i marmor*, Mimer, Göteborg 2010 (1877). Viktor Rydberg var den förste som innehade Sveriges första professur i konsthistoria, vilken instiftades 1889 vid Stockholms högskola. Se Pettersson [Hayden] 2000, s. 71–72.
- 230 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1887*, 1888, s. 21.
- 231 Nordensvan 1902, s. 36.
- 232 Göthe 1925, s. 1, kursiv i original.

4. Ett personhistoriskt värde

- 233 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1932*, 1933, s. 41–42.
- 234 Upmark 1898, s. 45–46.
- 235 Det relativa ointresse för yttre attribut och tidstypiskt mode till fördel för kroppar och ansikten som uttrycks i den citerade texten behandlas mer utförligt längre fram i denna avhandling. Upmark & Silfversparre 1887, s. 1.
- 236 Vilket bekräftas av språkdata tillgängliggjord genom SAOB, uppslagsord: personhistoria.
- 237 ”Stadgar för Personhistoriska Samfundet”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 8, 1906, s. 3–4. Om Svenska autografsällskapet och porträtt, se Anna Dahlgren, *Ett medium för visuell bildning: Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, Makadam, Göteborg 2013, s. 108–109. Se även Hildebrand, Bengt, *Handbok i släkt- och personforskning: Metodlära, medeltidsförhållanden, historiografi och bibliografi*, del 1, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1961, s. 274–293.
- 238 Exempelen: Sixten Strömbom, ”Två Gustaf III-porträtt utanför Sverige. I Cas-sel och Wasa”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 16, 1914, s. 201–204; Nils Sjöberg, ”Magnus Stenbocks porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 12, 1910, s. 106–108. Se i övrigt bilaga 1.
- 239 August Hahr, *David von Krafft och den Ehrenstrålska skolan: Bidrag till den svenska konsthistorien*, Edv. Berling, Uppsala 1900, s. 34, 110. Ludwig Qvarnström har uppmärksammat att ett personhistoriskt värde ställdes mot ett konstnärligt även i recensionerna av utställningen av Hjalmar Gabrielsons självporträtts-samling vid Konstakademien 1928, Ludwig Qvarnström, ”Hjalmar Gabrielsons självporträtts-samling” i Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (red.), *Skiascope*, nr 5, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 394.
- 240 Osvald Sirén, ”Ett porträtt af Erik XIV”, *Ord och bild*, årg. 14, 1905, s. 340.

- 241 Georg Nordensvan, "Sällskapet Iduns porträttutställning", *Konst*, årg. 1, nr 14–15, 1911–1912, s. 34.
- 242 Strömbom (red.) 1935, s. v–vi.
- 243 Sixten Strömbom, "Ett porträttshistoriskt monumentalverk", *Ord och bild*, årg. 42, 1933, s. 260.
- 244 Wrangel 1916, s. 128.
- 245 Meinander 1931 [opaginerat förord].
- 246 Leif Østby, *Norske portretter*, Gyldendal, Oslo 1935 [opaginerat förord].
- 247 Lange, Julius, *Om Kunstværdi*, Forening for Boghaandværk, Köpenhamn 1963 (1874), s. 6, 17. *Om Kunstværdi* presenterades från början som två på varandra följande föreläsningar i Köpenhamn, men redan innan den kom i tryck 1876 spreds och kommenterades innehållet genom den nordiska tidskriften *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, se artiklar M.J. Monrad, "Om Kunstværdi", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1875; Lorentz Dietrichson, "Ännu ett ord om konstvärde", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876. Se även Hans Dam Christensen, *Forskydningens kunst: Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, rev. utg., Multivers, Köpenhamn 2001, s. 91–94; Dam Christensen 2012, s. 422.
- 248 Alois Riegl, "Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung" (1903) i *Gesammelte Aufsätze*, red. Hans Sedlmayr, dr. Benno Filser, Wien 1928, s. 145, 146. Se även Lang 2006, s. 157–166; Thordis Arrhenius, *The Fragile Monument: On Conservation and Modernity*, diss. Stockholm, Stockholm 2003, s. 135–159 eller Thordis Arrhenius, "The Fragile Monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments", *Nordisk Arkitekturforskning*, nr 4, 2003; Diana Reynolds Cordileone, *Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography*, Ashgate, Farnham 2014, s. 269–273.
- 249 Riegl 1928, s. 149, 150.
- 250 Clive Bell, *Art*, Frederick A. Stokes, New York 1914, s. 16–17, min kursivering. Återfinns även i Clive Bell, "The Aesthetic Hypothesis" i Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 1992, s. 114. Också James Elkins utgår från denna konflikt mellan bilder som uppfattas som estetiska och bilder som anses förmedla information, se James Elkins, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999, s. 3–12.
- 251 Benjamin 1969(a); Heidenstam 1894.
- 252 Riegl 1928, s. 144; Rampley 2013, s. 186–211. Österrikes k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale bar detta namn mellan 1873 och 1910.
- 253 Begreppsparet var också en ledande kulturpolitisk princip för vad som skulle bevaras av det danska kulturarvets objekt. Den styrande formuleringen i det fallet var: "Genstande af kunstnerisk eller historisk Værdi, der har almindelig Interesse, skal, naar de overgaar til fri Ejendom i Henhold til § 1, forblive her i Landet og kan forsaavidt de udgør en Samling, gøres tilgængelige for Almenheden efter Regler, der fastsættes af Nævnet efter indhentet Forslag fra Besidderen." Denna formulering kom också att styra på vilket sätt stora mängder av äldre släktporträtt i privat ägo tvångsinlöstes till statliga samlingar under 1900-talets början under ledning av den danske konsthistorikern Otto Andrup, se John

- Erichsen & Ditlev Lamm, *Grever, baroner og husmand: Opgøret med de store danske godser 1919*, Gyldendal, Köpenhamn 2014, s. 206–234, 299.
- 254 Haskell 1993, s. 335.
- 255 Lohmann-Siems 1972, s. 16; Kapitlet ”Das Porträt in der Italienischen Malerei” i Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, C. F. Lendorff, Basel 1898; Burckhardt 1918; Alfred Lichtwark, *Das Bildnis in Hamburg*, vol. 2, Der Kunstverein zu Hamburg, Hamburg 1898; Aby Warburg, ”Bildniskunst und florentinisches Bürgertum” (1902) i *Gesammelte Schriften*, band 1, B.G. Teubner, Leipzig 1932; Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, övers. Evelyn M. Kain & David Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999 (1902); Julius von Schlosser, ”Gespräch von der Bildniskunst” (1906) i *Präludien: Vorträge und Aufsätze*, Julius Bard, Berlin 1927; Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig 1908.
- 256 Waetzoldt 1908, s. 417–419. Exemplet finns även i Soussloff 2006, s. 35.
- 257 Axel Romdahl, *Ur porträttmåleriets historia*, Albert Bonnier, Stockholm 1907, s. 5. Romdahl var sedan 1906 docent i konsthistoria vid Göteborgs högskola. Se Pettersson [Hayden] 2000, s. 75.
- 258 *Svenskt Biografiskt Lexikon*, SBL, vol. 30, 1998–2000, uppslagsord: Axel L. Romdahl, författare: Björn Fredlund, tillgänglig på www.sok.riksarkivet.se/sbl, hämtad 2016-04-22; Axel Romdahl, ”Pieter Brueghel der ältere und sein Kunstschaffen”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 25, Wien 1905. Efter sina studier fortsatte Romdahl att ha kontakt med Goldschmidt under sin yrkesbana, se Brush 1996, s. 97. Romdahl har även skrivit om sina minnen av Wienskolas konsthistoriker i Axel Romdahl, ”Österrike och det nutida kulturlivet”, *Ord och bild*, årg. 41, 1932, s. 317–318.
- 259 Av dessa har alla utom Karl Woermann kommit att väcka stort intresse inom senare forskning om konsthistoriografi. Romdahl 1907, s. 5–6. Angående Burckhardt skriver Romdahl att han utgått från dennes ”Studien z. italienischen Kunstgeschichte”, men eftersom Burckhardt inte skrivit någon sådan text är det högst troligt att Romdahl syftar på *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* från 1898, och då närmare bestämt kapitlet ”Das Porträt in der Italienischen Malerei” i Burckhardt 1898; Lichtwark 1898; Riegl 1999 [1902]; Karl Woermann, *Die Italienische Bildnismalerei der Renaissance*, Paul Neff (Max Schreiber), Esslingen 1906(1891).
- 260 Romdahl 1907, s. 5. Romdahls återanvändning av Riegls begrepp behandlas närmare på s. 175–179 i denna bok.
- 261 Romdahl 1907, s. 81. Romdahls tidigare forskning vid denna tidpunkt hade resulterat i artikeln ”Drottning Kristina-porträtt” i *Ord och bild* 1904.
- 262 Även Ludmilla Jordanova har påpekat det säregna i att vissa porträtt gärna betecknas som specifikt ”historiska” i Ludmilla Jordanova, *The Look of the Past: Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 191–192.
- 263 Hur en ”allmän” konsthistoria, eller med andra ord västerländsk kanon, konstrueras under 1800-talet behandlas närmare i Karlholm 1996.
- 264 Eichhorns, Upmarks samt även Oscar Levertins insatser lyftes fram av den tidiga konstvetenskapen. Oswald Sirén, ordförande i Konsthistoriska sällskapet, skrev 1915: ”Det är tack vare [deras] röjningsarbete och osparda forskarmödor

- som vi yngre nu med större lätthet kunna så och skörda konsthistoriens fält i Sverige”, Osvald Sirén, ”Hälsningsord af ordföranden vid Konsthistoriska sällskapets konstituerande sammanträde den 14 december 1914”, *Konsthistoriska sällskapets publikation*, Stockholm 1915, s. 9.
- 265 Kursivering av ”nationalangelägenhet” är Eichhorns. Christoffer Eichhorn, ”Om forskningar för Sveriges äldre konsthistoria”, *Framtiden: Tidskrift för fosterländsk odling*, nr 4, 1869, s. 608, 616. Se även t.ex. Christoffer Eichhorn, ”Nytt och gammalt om svensk konst: En mästare från vår renässans”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1873-02-08.
- 266 Det tidigaste översiktsverket som presenterar en berättelse om svensk konsthistoria och som går längre bakåt än 1700-talet, Carl G. Laurins *Konsthistoria* från 1900, behandlar främst arkitektur och knappt något måleri före 1500-talet. I nästa översiktsverk, som utkom 1913, av Axel Romdahl och Johnny Roosval representeras måleriet under 1500- och 1600-talet i huvudsak av porträtt, och artiklarna är författade av Nils Sjöberg och August Hahr med flertalet av de texter som listas i bilaga 1 som källmaterial. August Hahr, ”Det karolinska måleriet” och Nils Sjöberg, ”Vasatidens målarkonst” i Axel Romdahl & Johnny Roosval (red.), *Svensk konsthistoria*, Ljus, Stockholm 1913. Carl G. Laurin, *Konsthistoria*, 2 uppl., P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901 (1900), s. 543–661. Efterföljande konsthistoriska översiktsverk fortsatte att referera till bland andra Christoffer Eichhorns, Gustaf Upmarks, August Hahr, Nils Sjöbergs, Sixten Strömboms och Karl Erik Stenebergs forskning om äldre porträtt, se till exempel Johnny Roosval, *Svensk konsthistoria för studerande*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1935, s. 108, 132; Andreas Lindblom, *Svensk konsthistoria: Från forntid till nutid. D.2., Från Gustav Vasa till Gustav III*, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1944, s. 368.
- 267 August Hahr sammanfattade 1898 forskningen om den ”svenska konstutvecklingen”: ”Under femton- och sextonhundredatalen uppbars konstlivet väsentligen af inkallade nederländare och tyskar, till en mindre del äfven fransmän. De inhemska artister, dessa uppfostrade, blefvo i de flesta fall betydelselösa.” Detta ”problem” återkom därefter i texter om svensk konsthistoria, till exempel skrev Andreas Lindblom 1946 som att det var en ”bister sanning” att ”*ej ett enda porträtt från vasatiden med absolut visshet kan tillskrivas en infödd svensk mästars hand*”. August Hahr, *Per Krafft d.ä. och hans verksamhet i Sverige: En konsthistorisk studie*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1898, s. 1, kursiv i original; Lindblom 1944, s. 368. Om receptionen av Dürer och Rembrandt i deras hemländer, se Hans Belting, *The Germans and their Art: A Troublesome Relationship*, övers. Scott Kleager, Yale University Press, New Haven 1998 (1993), s. 51; Mieke Bal, ”Her Majesty’s Masters” i Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Yale University Press, New Haven 2003, s. 81.
- 268 Se t.ex. August Hahr, *David Klöcker Ehrenstrahl: En konsthistorisk studie*, Ljus, Stockholm 1905. Trots att den är en konstnärsbiografi är den långt ifrån en hyllning av Ehrenstrahls konstnärliga förmåga. Hans gärning sammanfattas så här: ”Absolute taget är han alltså ingen af konstens store, men vårt lands konsthistoria skall dock skriva hans namn på sina blad, och för sina tolkningar af Karl XII skall han minnas till en sen efterverld”, s. 117.

- 269 Sabrina Norlander Eliasson, "Det gustavianska som svensk modell? Texter och tolkningar" i Martin Olin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, KVHAA Konferenser 76, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2013. Detta ämne behandlas också vidare i Hedvig Mårdhs *Mediating the Past: Defining, Exhibiting and Reanimating Gustavian Style 1890–1990* som utkommer våren 2017.
- 270 Sixten Strömbom, "Alexander Roslin" i Sixten Strömbom (red.), *Fem stora gustavianer*, Studier från Nationalmusei utställning hösten 1943, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1944, s. 208. Om uppfattningen att det skulle finnas en specifikt svensk tradition av porträttmåleri, se även Sixten Strömbom, "Ett sekels tradition i svenskt porträttmåleri: Ett utkast, närmast med anledning av utställningen på Charlottenborg hösten 1921", *Kunstmuseets aarskrift 1921–1923*, Köpenhamn 1924.
- 271 Nämligen "fäfång och pedantisk" att döma av hårt slutna läppar som enligt Gauffin visade på bitterhet, samt övriga drag i porträttet som han ansåg avslöjade en uppkomling snarare än en äkta aristokrat, Axel Gauffin, "Vad ett gammalt porträtt kan berätta", *Konsthistoriska sällskapets publikation*, Stockholm 1919, s. 29–30.
- 272 Axel Romdahl, "Några Marcus Larsson-porträtt", *Årstryck*, Göteborgs museum, Göteborg 1912, s. 81, 83–84.
- 273 Några ytterligare exempel: Gustaf Upmark, "Jeremias Falck i Sverige"(1884) i Gustaf Upmark, *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901, s. 353, även publicerad som Gustaf Upmark, "Jeremias Falck in Schweden und seine schwedischen Stiche", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, band 8, 1885; Georg Göthe, *Johan Tobias Sergels porträttmedaljonger*, Bihang till Meddelanden från Nationalmuseum nr 5, Stockholm 1885; Nils Sjöberg, "Emalj- och miniatyrmålaren Pierre Signac", *Ord och bild*, årg. 16, 1907.
- 274 Roosval, Johnny, "Ett nyfunnet Kristina-porträtt", *Kunst og Kultur*, årg. 3, 1912, s. 201.
- 275 Enligt språkdata tillgängliggjord genom SAOB, uppslagsord: porträtt, artikel-författare: Gustaf Upmark.
- 276 Enligt språkdata tillgängliggjord genom *Deutsches Wörterbuch*, uppslagsord: Bildnis.
- 277 *Nordisk familjebok*, 1 uppl., vol. 13, 1889, uppslagsord: porträtt, artikelförfattare: Gustaf Upmark.
- 278 Soussloff 2006, s. 5. Engelskan har två ord för porträtt, "portrait" och "likeness", och det senare gör det särskilt tydligt hur viktig likhet ansetts vara. Den mest omfattande genomgången av olika länders benämningar på bilden av en individuell människa, se Spanke 2004, s. 31–33. Frågan vad porträtt har kallats tidigare och i olika länder är viktigt och har diskuterats i andra sammanhang, till exempel Söderlind 2000, s. 47–49.
- 279 Raphael Pinset & Jules d'Auriac, *Histoire du Portrait en France*, Paris 1884. Jag vill även rikta ett stort tack till Roussina Roussinova för hennes kunskap och hjälp inom detta område.
- 280 Ett senare exempel är Andreas Beyer, *Portraits: A History*, övers. Steven Lindberg, Harry N. Abrams, New York 2003.
- 281 Om grafikens gradvisa inträde i det estetiska systemet, se Jan af Burén, *Det mångfaldigade originalet: Studier i originalgrafikbegreppets uppkomst, teori och*

- användning*, diss. Stockholm, Carlsson, Stockholm 1992 och detsamma gällande "primitiv konst": kap. 7, "Objets d'Art and Ethnographic Artifacts" i Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, 2 uppl., University of Chicago Press, Chicago 2001 (1989). Om uppvärdering och estetisering av tidigare lågt värderade bildkategorier under tidigt 1900-tal, se Richard Woodfield, "Kunstwissenschaft versus Ästhetik: The Historians' Revolt Against Aesthetics" i Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor (red.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford University Press, Stanford 2009, s. 20–21.
- 282 Om porträttet och abstraktion under tidig modernism, se även Marcia Pointon, "Kahnweiler's Picasso: Picasso's Kahnweiler" i Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 190–195.
- 283 Lichtwark 1898, s. 11.
- 284 "Denn nicht das Porträt als Ausdruck und Mitteilung einer künstlerischen Persönlichkeit ist ihm die Hauptsache, sondern der reale Mensch, der quasi dahintersteckt, der ihm nach ganz bestimmten Richtungen hin bekannt und vertraut ist, sein Gefühl in bestimmter Weise anregt, *pro* und *contra*. Gerade so wie der Primitive hinter den Spiegel guckt, um das Spiegelbild zu finden. Das Porträt eines herrn Z. läßt die meisten Leute kalt, wenn sie an ihm keine persönlichen Vorstellungen und Gefühle wie an einen Kleiderhaken aufhängen können." Schlosser 1927, s. 231. I engelsk översättning Julius von Schlosser, "A dialogue about the art of portraiture" (1906) i *Journal of Art Historiography*, övers. Karl Johns, nr 5, 2011, s. 4. Se även Spanke 2004, s. 331–338.
- 285 Spanke 2004, s. 170, 333.
- 286 Agens och *living presence response* i relation till estetikens uppkomst under 1700-talet behandlas av van Eck 2010, särskilt s. 644.
- 287 Om Strömboms tal, se även s. 284 i bilaga 2.
- 288 Mitchell 2005, s. 193–194.
- 289 Mitchell 2008 (2005), s. 41. I originalutgåvan Mitchell 2005, s. 31 samt kap. 6, "Migrating Images" i Mitchell 2015. Se även Pietz, William, "The Problem of the Fetish", *RES: Anthropology and Aesthetics*, del 1, nr 9, 1985; Pietz, William, "The Problem of the Fetish: Bosman's Guinea and the Enlightenment Theory of Fetichism", *RES: Anthropology and Aesthetics*, del IIIa, nr 16, 1988, särskilt s. 121–122.
- 290 Gell 1998, s. 6–7, 81–82, 97.

5. Ikonografibegreppet Mångtydigt och porträttspecifikt

- 291 *Nordisk familjebok*, 2 uppl., vol. 12, 1910, uppslagsord: ikonografi, artikelförfattare: Axel Romdahl. Kursiveringen är min.
- 292 Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" (1939) i *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York 1955; Erwin Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, nr 21, 1932, s. 103–119. Se även översättningen till engelska med fördjupande kommentarer av översättarna: Erwin Panofsky, Jas Elsner &

- Katharina Lorenz, "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts", *Critical Inquiry*, övers. Jaś Elsner & Katharina Lorenz, vol. 38, nr 3, 2012 (1932), s. 467–482 samt Jaś Elsner & Katharina Lorenz, "The Genesis of Iconology", *Critical Inquiry*, vol. 38, nr 3, 2012.
- 293 Om Warburgs begreppsbruk, se Peter Schmidt, *Aby M. Warburg und die Ikonologie: Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Stefan Wendel, Bamberg 1989. s. 24–26; Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, University of Chicago Press, Chicago 2013, s. 151.
- 294 Rimmel, Sachs-Hombach & Stiegler (red.) 2014, s. 17. Se även Gottfried Boehm, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder" i Christa Maar & Hubert Burda, *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, 2 uppl., DuMont, Köln 2005 (2004), särskilt s. 35.
- 295 Se appendix "The detail and the Pan" i Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, övers. John Goodman, Pennsylvania State University Press, University Park 2005 (1990).
- 296 Mitchell 1994, s. 24–28. Se även Mitchell 2005, s. 48–49.
- 297 Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München 2001, s. 14–16.
- 298 Bredekamp 2003, s. 418.
- 299 Alpers 1983, s. xvii–xxvii. Begreppet menade sig Alpers ha hämtat från Michael Baxandall.
- 300 Levine 2013, s. 22; Jan Białostocki, "Skizze einer Geschichte der beabsichtigen und der interpretierenden Ikonographie" (1973) i Ekkehard Kaemmerling (red.), *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, DuMont, Köln 1979, s. 51, 56.
- 301 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, HWRh, vol. 4, 1998, uppslagsord: Ikonologie, Ikonographie, författare: Peter Schneemann, s. 207, 211; Olin 2000, s. 219–220. Se även Eugene Dwyer, "André Thevet and Fulvio Orsini: The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France", *The Art Bulletin*, vol. 75, nr 3, 1993 och "Studies in Iconology" (1969) i William S. Heckscher, *Art and Literature: Studies in Relationship*, Duke University Press, Durham 1985, s. 260–261.
- 302 Giovan Angelo Canini, *Iconografia*, Rom 1669.
- 303 Ennio Quirino Visconti, *Iconographie Romaine*, Milano 1818; Johann Jacob Bernoulli, *Römische Ikonographie*, W. Spemann, Stuttgart 1882. Viscontis och Bernoullis ikonografier nämns som förebilder för antikforskaren Olof Vessberg i hans svenska motsvarighet *Romersk porträttkonst*, Svenska Humanistiska Förbundet 60, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1950, s. 11.
- 304 Georg Scheutz, *Handbok i ritkonsten*, 2 uppl., W. Lundequvist, Uppsala 1842 (1832), s. 182. Enligt språkdata tillgängliggjord genom SAOB, uppslagsord: ikonografi.
- 305 Sonya Petersson, *Konst i omlopp: Mening, medier och marknad i Stockholm under 1700-talets senare hälft*, diss. Stockholm, Makadam, Göteborg 2014, s. 46–48. Petersson refererar i sin tur till Carl Fredrik Scheffer, *Tal, hållit för Kongl. Vetenskaps akademien vid praesidii afläggande, den 2 augusti, år 1755* [Anmärk-

- ningar öfver vetenskapers, vitterhets och konsters närvarande tillstånd i vårt rike], Stockholm 1755, s. 4–11.
- 306 *Nordisk familjebok*, 1 uppl., vol. 7, 1884, uppslagsord: ikonografi, författare: Gustaf Upmark.
- 307 *Nordisk familjebok* 1910.
- 308 Se istället Brush 1996. Brush ger boken igenom många exempel på hur ikonografi inom medeltidsforskningen syftade på detaljstudier av bildtraditioners framställning, från 1800-talets slut och framåt, se t.ex. s. 99. Både Romdahl och Roosval var Goldschmidts adepter, och Goldschmidt hade därför stort inflytande på institutionaliseringen av konsthistorieämnet i Norden, se Brush 1996, s. 95–97. Om ikonografiskt inriktad medeltidsforskning och dess framväxt, se även Jan von Bonsdorff, ”Tyskland, Norden och medeltiden: Johnny Roosval och Adolph Goldschmidt” i Martin Olin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Konferens 76, Stockholm 2013; Lindkvist 2015, s. 52–58 och Alexandra Gajewski, ”Emile Mâle. L’art religieux du XIIIe siècle en France: Etude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration, 1898” i Richard Shone & John-Paul Stonard (red.), *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Thames & Hudson, London 2013. ”Ikonografi” i betydelsen ”beskrivning av ett bildennehåll” mer generellt hade även en föregångare i kulturhistorikern Anton Springers *Ikonographische Studien* från 1860. Om en sådan ikonografi som metod, se Johannes Rößler, *Poetik der Kunstgeschichte: Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin 2009, s. 51–52, 58–69.
- 309 *Nordisk familjebok* 1910.
- 310 *Nordisk familjebok* 1910.
- 311 *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1894*, 1895, s. 16.
- 312 Exempler från Hahr 1900, s. 57, 85. Se även Hahr 1901; Hahr 1898.
- 313 Romdahl 1904, s. 160.
- 314 Se även not 32. Sjöberg fick detta i uppdrag genom Nationalmuseum 1907. Två år tidigare, 1905, hade riksdagen beslutat om ett särskilt, treårigt anslag för att genom Nationalmuseum kartlägga landets konstsamlingar. Uppdraget gick till Erik Folcker, Olof Granberg och Karl Wählin, och Sjöbergs engagemang bör betraktas som en fortsättning på detta uppdrag. Se *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1906, 1907*, s. 46.
- 315 Nils Sjöberg, ”Något om porträttstudier”, *Jul*, 1906.
- 316 Nils Sjöberg, ”Gustaf I:s söner: En porträtthistorisk studie”, *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, 1907, s. 489. Sjöbergs tillvägagångssätt beskrivs även i Ludvig Looström, ”N. Sjöberg: Svenska porträtt i offentliga samlingar. II. Gripsholm. Vasatiden.” *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* (rec.), 1907, s. 525–528.
- 317 Eichhorn 1867-05-04.
- 318 Christoffer Eichhorn, ”Porträtten af Linné”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1875-12-04; Christoffer Eichhorn, *Bellman på Djurgården*, Albert Bonnier, Stockholm 1879; Georg Göthe, ”Sergel-porträtt”, *Ord och bild*, årg. 3, 1894; ”Gustaf Vasas porträtt” (1894) i Gustaf Upmark, *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901; Georg Göthe, ”Gustaf III porätterad af Sergel”, *Ord och bild*, årg. 6, 1897.

- 319 Wrangel 1916.
- 320 Georg Göthe, "Porträtt af Erik Gustaf Geijer", *Ord och bild*, årg. 19, 1910, s. 500.
- 321 Göthe 1910, s. 503, 506. Ett annat exempel på ikonografibegreppets användning i samband med porträttfotografi är albumen *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vars första del publicerades 1878. Där dokumenterades hysteriska kvinnor vid det berömda franska mentalsjukhuset Salpêtrière. Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, övers. Alisa Hartz, MIT Press, Cambridge 2003 (1982), se särskilt s. 33, 44–45, 94–95.
- 322 Se Tycho Tullberg, *Linnéporträtt*, Ljus, Uppsala 1907. Martin Olin har kommenterat August Quennerstedts porträttarkiv: Olin 2000, s. 25. Tullberg byggde vidare på studier utförda av Christoffer Eichhorn rörande Linnés utseende, se Christoffer Eichhorn, "Afbildningar af Linné", *Stockholms Dagblad*, 1885-05-17.
- 323 Om denna forskning i Sverige handlar även en notis i *Konsthistorisk tidskrifts* tyskspråkiga motsvarighet: Leonie Reygers, "Zur Schwedischen Porträtmaleri und Bildnisikonographie der Vasa-Zeit", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 7, nr 2, 1938, s. 185–187.
- 324 Strömbom (red.) 1943, s. v. Ett andra band över svenska kungligheters porträtt efter Karl XII påbörjades men kom aldrig att avslutas. Det berodde med största säkerhet på att Sixten Strömbom lämnade SPA 1948. Arbetet med ett andra band pågick fram till 1949 under Märta Upmark-Landegrens ledning, enligt *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1949*, 1950, s. 46. Även om det ligger utanför denna avhandlings kronologiska gränsdragning är det värt att nämna att SPA fortsatte samla porträtt av samtida kungligheter under resten av 1900-talet. Denna samling har kommit att omfatta porträttfotografi, vykort med porträttmotiv, med mera.
- 325 Strömbom (red.) 1943, s. 16.
- 326 Strömbom (red.) 1943, s. 11.
- 327 Strömbom (red.) 1943, s. 6.
- 328 Karl Erik Steneberg, "Till Gustav II Adolfs ikonografi", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 15, 1932(b); Karl Erik Steneberg, "Jacob Hoefnagels Gustav Adolfsporträtt", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 15, 1932(a); Karl Erik Steneberg, "Bidrag till svensk fursteikonografi: Gustav Vasa, Katarina Jagellonika, Sigismund, Maria Eleonora, Kristina", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 20, 1937; Karl Erik Steneberg, "Bidrag till svensk fursteikonografi: Karl X Gustav och Hedvig Eleonora", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 24, 1941; Karl Erik Steneberg, "Ett Maria Eleonora-porträtt av Jacob Hoefnagel", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 27, 1944. I samma genre ingår även Karl Erik Steneberg, *Gustav Vasas porträtt*, Livrustkammaren, Stockholm 1938.
- 329 I fotnoterna till sin genomgång av Drottning Kristina-porträtt nämner Karl Erik Steneberg att han inte fått tillgång till SPA:s material eftersom de själva ämnade publicera en likadan "regentikonografi". Det tyder på att SPA:s dominanta maktställning inom den ikonografiskt riktade porträttforskningen också kunde hindra andra utomstående forskare att föra den här forskningstraditionen vidare, vilket skulle kunna vara ett av skälen till varför den här sortens forskning stannade av efter att dess ledande gestalt Strömbom lämnade verksamheten 1948. Se Karl Erik Steneberg, "Porträtt av Drottning Kristina" i Aron Borelius (red.), *Studier i konstvetenskap tillägnade Ewert Wrangel av yngre lärjungar*, Lund 1928, s. 139.

- 330 Se Gunnar Ekholm, *Porträtt av konung Carl XIV Johan i metallgravyr och litografi*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1949. Boken gavs visserligen ut genom en medarbetare vid Kungliga biblioteket, men förordet gör tydligt att studiens utförande skedde med hjälp av SPA:s arkiv, och med stöd av de sedvanliga aktörerna i de här sammanhangen – däribland Otto Andrup vid Det nationalhistoriska museet i Danmark och Boo von Malmborg som då tagit över efter Sixten Strömbom. Studien legitimerades dessutom som en förlängd del av SPA:s verksamhet av dess medarbetare Boo von Malmborgs ”Karl Johans porträtt”, *Ord och bild*, årg. 60, 1951, s. 215–217.
- 331 Strömbom 1932[a].
- 332 NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 3, Christoffer Eichhorn & Jakob Kulle, ”Inventering av statens konstsamlingar 1881–83”; Slottsarkivet, *Gripsholms slotts arkiv*, ”Gripsholms slott 1827–1841”.
- 333 Dödsmasker med mera samlades i en referenssamling vid NPG.
- 334 Belting 2001, s. 16.
- 335 Se till exempel avhandlingens inledande citat från Hahr 1901 och Sixten Strömboms formulering i bilaga 2 om att det målade och skulpterade porträttet under 1800-talet kom att utkämpa ”en ojämn kamp med fotografien”, s. 287. Mer utförliga analyser av förhållandet mellan porträttfotografi och porträttmåleri återfinns i den tyskspråkiga konstvetenskapen, se särskilt Hermann Deckert, ”Zum Begriff des Porträts”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 5, 1929, s. 278–279; Waetzoldt 1908, s. 110–113. Intresset och teman från den tyskspråkiga konstvetenskapen förmedlades även vidare av Ernst Gombrich, ”Portrait Painting and Portrait Photography” i Paul Wengraf (red.), *Apropos Portrait Painting*, nr 3, Lund Humphries, London 1945.
- 336 Kap. 4, ”The End of the Old Tradition of Sculpture in Wax: Its Rejection by the Aesthetics of Classicism” i Julius von Schlosser, ”History of Portraiture in Wax” (1910–1911) i Roberta Panzanelli (red.), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Getty Publications, Los Angeles 2008.
- 337 Om en konstvetenskaplig *Methodenstreit* under 1920- och 1930-talet, se Marilite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1992 (1985), s. 83–104; Christopher S. Wood (red.), *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, Zone Books, New York 2000, s. 22–25; Mitchell B. Frank & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012, s. 4–5; Locher 2010 (2001), s. 419 och Lena Johansson, ”On ’The Irrational Remainder’ and the Instrumentalised Ego” i Dan Karlholm & Margareta Rossholm Lagerlöf (red.), *Subjectivity and Methodology in Art History*, Eidos nr 8, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2003, s. 69–74. Om konstvetenskapens inledande *Methodenstreit* under 1900- och 1910-talet, se till exempel Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca 1985 (1984), s. 97–102.
- 338 Tyskspråkiga exempel är August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter: Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhänge dargestellt*, B.G. Teubner, Leipzig 1905; Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte: Ein Versuch*, E. A. Seemann, Leipzig 1913. Se särskilt den radikalpolemiska inledningen ”Begriff und Wesen der Kunstgeschichte”, s. 1–31 om ämnets kärna, uppgift och relation till historievetenskapen

- och estetiken. Se också Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Gebr. Mann, Berlin 1998 (1938). Heinrich Dilly nämmer i sitt efterord till Frankl 1998 att 1930-talet var en höjdpunkt för utvecklingen av konstvetenskapliga metoder, s. 1. Ett annat typexempel på ett systembygge som positionerar sig inom en konstvetenskaplig *Methodenstreit* är Ernst Michalski, *Die Bedeutung der Ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1932, som i sin vetenskapsteoretiska inledning beskriver metodstridens olika läger för att sedan argumentera för sin egen position.
- 339 Halbertsma 1992 (1985), s. 91–104; Wood (red.) 2000, s. 23.
- 340 Se till exempel Erich Rothacker, *Handbuch der Philosophie*, R. Oldenbourg, München 1927, s. 29 (min översättning): ”Stridens kärna är däremot den om vilka moment i konsten som helhetsfenomen som egentligen är väsentliga. Är det de formmässiga så skriver jag konsthistoria som problemhistoria. Är det de innehållsliga, så skriver jag [konsthistoria] som levnadshistoria. Därmed behöves det inte finnas något radikalt antingen-eller mellan innehåll och form. Ett beslut om deras inbördes rangordning räcker.” (”Der Kern des Streites ist doch wohl der, welche Momente am Gesamtphänomen der Kunst die eigentlich wesentlichen seien. Sind es formale, so schreibe ich folgerichtiger-weise Kunstgeschichte als Problemgeschichte. Sind es gehaltliche, schreibe ich sie als Lebensgeschichte. Um ein radikaler Entweder-Oder zwischen Gehalt und Form braucht es sich dabei keineswegs zu handeln. Eine Entscheidung in ihrem Rangstreit genügt.”) Citatet av Rothacker är i sin tur hämtat från Michalski 1932, s. 1. Där används Rothackers citat för att sammanfatta metodstriden. För en introduktion till konstvetenskapens metodstrid, samt dess relation till humaniora i stort, se kap. 5, ”Ursprung der Methodenkämpfe in Gegensätzen der Weltanschauung” i bandet ”Logik und Systematik der Geisteswissenschaften” i Rothacker 1927, s. 26–36. Se även kapitlet ”Die Kunstwissenschaft von heute” i Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften: Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst*, Anton Schroll, Wien 1923, s. 53–59. Om 1800-talsetetikens motsättning mellan form och innehåll, se Carl Rupert Nyblom, *Om innehåll och form i konsten: Kritiskt historisk undersökning*, W. Schultz, Uppsala 1866.
- 341 Tietze 1913, s. 234.
- 342 Christian Töwe, ”Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung: Ein systematischer Einteilungsversuch”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 31, nr 4, 1937, s. 340.
- 343 Oscar Reuterswärd, ”Om fyrtioalets svenska konsthistoria”, *Ord och bild*, årg. 54, 1945, s. 460. Reuterswärd’s artikel i *Ord och bild* syftade till att beskriva konsthistorieforskningens resultat och frågeställningar i Sverige.
- 344 Johannesson 2003, s. 69–70; Henrik Cornell, *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen: Studier och bidrag till konstbetraktandets och konstbeskrivandets utveckling*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1928; Gregor Paulsson, *Konstverkets byggnad*, Natur & Kultur, Stockholm 1942. Se även Pettersson [Hayden] 1997, särskilt s. 91–95 om *Konstverkets byggnad* som vetenskapligt arbete. Se även *Tidskrift för konstvetenskaps* temanummer om ämnets gränsdragningar 1938, där professorer för landets tunga lärosäten diskuterar ämnet: Gregor Paulsson, ”Konsthistoriens gränser”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938; Ragnar Josephson, ”Konstvetenskapens gränser”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938; Henrik Cornell, ”Konsthistoriens gränser”, *Tidskrift för konstvetenskap*,

- årg. 21, 1938 samt efterföljande Axel Romdahl, "Konsthistoriens gränser", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 22, 1939.
- 345 Octobergruppen var en grupp konsthistoriker och kritiker, knutna till tidskriften *October*, vars kritik mot en formalistiskt präglad förståelse av modernismen hade stort inflytande på konst och konstvetenskap under 1900-talets sista årtionden, se till exempel Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholm, Stockholm 2000. För Panofskys kritik av formalism, se Holly 1985 (1984). Den återkommer dessutom ofta i de texter där Panofsky för metoddiskussioner kring ikonografi. Till exempel inleds hans mest välkända text, "Iconography and Iconology" (1939) med formuleringen (Panofsky 1955, s. 26): "Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form."
- 346 Levine 2013, s. 151.
- 347 Daniela Bohde, "Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus" i Ruth Heftrig, Olaf Peters & Barbara Schellewald (red.), *Kunstgeschichte im "dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Akademie Verlag, Berlin 2008. Bohde är den enda jag lyckats finna som behandlar detta ämne mer utförligt. Utöver Bohde nämner även Christopher S. Wood och Matthew Rampley i korthet ikonografibegreppets äldre och annorlunda betydelse inom en historiskt situerad semantik. Wood skriver om att det användes för porträtt i Nordeuropa under 1400- och 1500-talet, och Rampley utifrån den sena 1800-talsforskningens intresse för att dokumentera återkommande symboler i medeltida bildmaterial. Se Wood 2008, s. 36; Rampley 2013, s. 40.
- 348 Wood 2000, s. 23.
- 349 Paulsson 1938, s. 4, min kursivering.
- 350 Steneberg 1928.
- 351 Steneberg 1935(a), s. 6–7.
- 352 Riksarkivet, Stockholms högskola, Handlingar rörande lärares tillsättande, vol. 29–30, Sakkunnigutlåtande för Anders Zorns professur i nordisk och jämförande konsthistoria.
- 353 *Kristinatidens måleri*, diss. Lund, Allhem, Malmö 1955, s. 24–26.
- 354 Det kan i sammanhanget nämnas att Gustav Vasas porträtt – ett populärt ämne inom porträttforskningen under början av 1900-talet – skulle komma att diskvalificeras som icke tillförlitliga under 1950-talet efter att arkitekturhistorikern Martin Olsson grävt upp den dödes kranium i Uppsala domkyrka och jämfört dess silhuett med äldre porträtt utförda av Willem Boy. Skillnaderna i hjässan och näsans storlek diskuteras i Boo von Malmborg, "Äldre vasatidsporträtt på Gripsholm", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 28, nr 1–4, 1959, s. 59.
- 355 För en problematiserande och historiserande diskussion kring historiskt avstånd inom konstvetenskap och dess inträde i ämnet i samband med Panofsky, se Moxey 2013, s. 154–166; Iversen & Melville 2010, s. 22–26.

6. Den ikonografiska kommissionen

- 356 "Aber die Kunstwerke haben noch einen andern Wert als den rein artistischen. Sie sind Denkmale einer Zeit mit ihren Menschen und ihrem Leben und werden

- für die Nachwelt zu einem Arsenal von Aufschlüssen über soziale Zustände, Lebensumstände und Lebensweise, über alltägliche und feierliche Ereignisse, über die Natur der Menschen, ihre Lebensanschauung und Maske; ein Fond historischer Dokumentierung, der gerade in einer Zeit wie die heutige seine Bedeutung erhält, wo Realpolitik und nüchterne Anschauungen gegenüber Gefühl und Schwärmen schwer ins Gewicht fallen.”, Otto Andrup, *Über die Arbeit der Ikonographischen Kommission: Terminologische Vorschläge für den ikonographischen Ausschuss des Comité International des Sciences Historiques anlässlich der Tagung im Haag 1932*, J. Jörgensen, Köpenhamn 1932, s. 3.
- 357 Schmidt 1989, s. 55–80.
- 358 Enligt historikern Sigfrid H. Steinberg ingick i början av 1930-talet följande länder i den ikonografiska kommissionen: Belgien, Brasilien, Danmark, Finland, Frankrike, Gdańsk, Italien, Kanada, Nederländerna, Norge, Polen, Rumänien, Ryssland, Schweiz, Spanien, Storbritannien, Sverige, Tjeckoslovakien, Tyska Riket, Ungern, USA och Österrike. Sigfrid H. Steinberg, ”Die Internationale und die Deutsche Ikonographische Kommission”, *Historische Zeitschrift*, vol. 144, nr 2, 1931, s. 287. Om ICHS generellt, Jan Eivind Myhre, ”Wider Connections: International Networks among European Historians” i Ilaria Porciani & Jo Tollebeek, *Setting the Standards: Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012; Karl Dietrich Erdmann & Jürgen Kocka m.fl. (red.), *Toward a Global Community of Historians: The International Congresses and the International Committee of Historical Sciences 1898–2000*, övers. Alan Nothnagle, Berghahn Books, New York 2005 (1987).
- 359 Se kap. 11, ”In the Shadow of Crisis: Zurich, 1938” och kap. 12, ”Destruction and Revival, 1938–1947” i Erdmann & Kocka m.fl. (red.) 2005 (1987). Se även ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. VII, del I, nr 26, 1935, s. 103.
- 360 ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. XI, Paris 1939, s. 102.
- 361 Erdmann & Kocka m.fl. (red.) 2005 (1987), s. 374. Om verksamheten under 1960-talet, se Hans Pauer, ”Bildkunde und Geschichtswissenschaft” i *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, årg. 71, 1963, s. 200; Congrès International des Sciences Historiques, *Actes du Congrès*, (Stockholm 21–28 augusti 1960), Almqvist & Wiksell, Stockholm 1962, s. 321–323.
- 362 ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. VI, del I, nr 22, 1934, s. 231; Griselda Pollock, ”Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland” i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012, s. 358. Se även W.G. Constable, *Collections of Historical Portraits and other forms of Iconography in Great Britain*, G. Bell and Sons, London 1934.
- 363 Enligt *Dictionary of Art Historians*, uppslagsord: Hoogewerff. Se även Heckscher 1985, s. 261; Bod 2014, s. 315. Hoogewerffs föredrag gick under rubriken ”L’Iconologie et son importance sur l’étude systematique de l’art ancien” i ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. 1, del V, nr 5, 1928, s. 367. Varken Heckscher, *Dictionary of Art Historians*, eller Bod nämner någon direkt förbindelse mellan Hoogewerff och dem som i efterhand kommit att bli kända som ikonologins grundare – Aby Warburg och Erwin Panofsky.

- 364 Se närmare Eliza Garrison, "Ottonian Art and its Afterlife: Revisiting Percy Ernst Schramm's Portraiture Idea", *Oxford Art Journal*, vol. 32, nr 2, 2009.
- 365 Warburgs inflytande på Schramm diskuteras i Lukas Burkart, "Verworfenene Inspiration. Die Bildgeschichte Percy Ernst Schramms und die Kulturwissenschaft Aby Warburgs" i Jens Jäger & Martin Knauer (red.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Wilhelm Fink, München 2009; Joist Grolle, "Percy Ernst Schramm – Fritz Saxl: Die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft" i Horst Bredekamp, Michael Diers & Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Acta Humaniora, VCH, Weinheim 1991.
- 366 ICHS 1928, s. 725–746.
- 367 ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. IV, del I, nr 14, 1932(a), s. 441.
- 368 A. von Brandt, *Werkzeug des Historikers: Eine Einführung in die historische Hilfswissenschaften*, 6 uppl., W. Kohlhammer, Stuttgart 1979 (1959), s. 15–16.
- 369 ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. II, del III, nr 8, 1930, s. 458–459; ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. III, del I, nr 11, 1931, s. 39. Se också ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. IV, del III, nr 16, 1932(b), s. 467–474.
- 370 ICHS 1932(a), s. 442; Andrup 1932, s. 3. Andrup presenterade också dessa synpunkter vid den internationella konsthistorikerkongressen, CIHA, i Stockholm 1932. Johnny Roosval (red.), *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1933, s. 275–277.
- 371 ICHS 1932(a), s. 441–442.
- 372 ICHS, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. VIII, 1936, s. 597.
- 373 ICHS 1928, s. 744.
- 374 Steinberg 1931, s. 294.
- 375 Strömbom 1932(a), s. 61.
- 376 Eichhorn 1867-05-04. Eichhorns kritik bör ses i ljuset av hans egna ekonomiska intressen: han medverkade vid denna tid i publiceringen av ett nytt tryckt porträttgalleri som marknadsfördes med att porträtten skulle vara mer äkta – det vill säga samtida med de avporträtterade – än i tidigare tryckta porträttgallerier. Josephson [& Eichhorn] 1864–1867. Bland de porträttgallerier som kritiserades fanns tidigare upplagor av *Svenska konungar och deras tidevarf...* från 1830- och 1840-talet, som bestod av litografier.
- 377 Hahr 1901, s. 578.
- 378 Om porträttgallerier med äldre porträtt under 1800-talet, se Dahlgren 2013, s. 109–111.
- 379 Erich Keyser, "Das Bild als Geschichtsquelle" i *Historische Bildkunde*, vol. 2, Diepenbroick-Grüter & Schulz, Hamburg 1935, s. 9.
- 380 Erdmann & Kocka m.fl. (red.) 2005 (1987), s. ix.
- 381 ICHS 1930, s. 458–459, 465–467.
- 382 Enligt ICHS 1931, s. 63, 64, 72, 113; ICHS 1932(b), s. 389; ICHS 1934, s. 232; ICHS 1935, s. 102; Francis Bull (red.), *Norske portretter: Forfattere*, Norsk Portrettarkiv, Gyldendal, Oslo 1956, s. xi.
- 383 ICHS 1932(a), s. 439–440.

- 384 ICHS 1935, s. 103.
- 385 Bull (red.) 1956, s. xi–xiii; Østby 1935, s. 23. Se även Leif Østby, ”Das Bildnis in Norwegen” i *Historische Bildkunde*, vol. 7, Diepenbroick-Grüter & Schulz, Hamburg 1937.
- 386 Skandinaviska museiförbundet, *Skandinavisk Museumsförbund: Forhandlinger ved mødet i København og Aarhus 29. August – 2. September 1929*, Egmont H. Petersen, Köpenhamn 1932, s. 36. Norge bröt sig några år senare ur samarbetet för att grunda ett eget ikonografiskt utskott och Norsk portrettkarkiv.
- 387 ICHS 1931, s. 130.
- 388 Deltog gjorde Märta Upmark-Landegren, William George Constable (USA), Sigfrid H. Steinberg (Storbritannien) och Otto Louis van der Aa (Nederländerna). Congrès International des Sciences Historiques 1962, s. 321–323. Märta Upmark-Landegren hade tidigare arbetat med SPA:s *Index över svenska porträtt*. Nederländernas representant var sekreterare vid Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie.
- 389 Charles Gustave Wincent Maumené & Louis d’Harcourt, *Iconographie des Rois de France*, 3 vol., Archives de l’art Français, Paris 1928–1931. Se även Gunnar W. Lundberg, ”Iconographie des Rois de France” (rec.), *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 2, nr 1–4, 1933.
- 390 Se t.ex. Hippolyte Buffenoir, *Les Portraits de Robespierre: Étude iconographique et historique*, Ernst Leroux, Paris 1910; Ernst Altkirch, *Spinoza im Porträt*, Eugen Diedrichs, Jena 1913; Emil Shaeffer, *Goethes äussere Erscheinung: Literarische und künstlerische dokumente seiner Zeitgenossen*, Insel, Leipzig 1914; Franz Wolter, *Wie sah Christus aus?*, Hugo Schmidt, München 1930; John Hill Morgan & Mantle Fielding, *The Life Portraits of George Washington and Their Replicas*, Lancaster Press, Lancaster 1931; Otto Brendel, *Iconographie des Kaisers Augustus*, diss. Heidelberg, Eduard Kreller, Nürnberg 1931; Fiske Kimball, ”The Life Portraits of Jefferson and Their Replicas”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 88, nr 6, 1944. Wolters studie av hur Jesus såg ut är grovt antisemitisk: avsikten är att rädda honom från att ha ett judiskt utseende. Wolters slutsats var att han bör ha sett ut ungefär som Rafael målat honom. Under senare hälften av 1900-talet har jag enbart lyckats finna två exempel inom denna genre: Stanley Morison, *The Likeness of Thomas More: An Iconographical Survey of Three Centuries*, Burns and Oates, London 1963 och den danske konsthistorikern och professorn Else Kai Sass, *Studier i Christiern II’s ikonografi*, Festskrift utgivet af Københavns universitet i anledning af Hans Majestet Kongens fødselsdag, Köpenhamn 1970. Sass ”temmelig bred forstand” av begreppet ”ikonografi” påpekas i Dam Christensen 2001, s. 126.
- 391 Spanke 2004, s. 348–362. Spanke nämner fem personer inom en sådan inriktning – Alfred Lehmann, Karl Brunner, Max Kemmerich, Ernst Heimeran och Harold Keller – som han hävdar utgjorde en motreaktion mot den stora mängd konstvetenskapliga publikationer som ägnade sig åt att formulera teorier kring porträttets egenart och ontologi under 1900-talets början. Ett syfte i Heimerans forskning var att komma fram till Michelangelos egentliga utseende utifrån porträtt som föreställde konstnären, och Kemmerich ägnade sig åt samma sak när han slog fast kejsaren Otto III:s ikonografi. Ernst Heimeran, *Michelangelo und das Porträt*, diss. Erlangen, Bruckmann, München 1925; Max Kemmerich,

- Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1909, s. 73.
- 392 Bland annat Justus Schmidts "Das Authentische Porträt der Kaiserin Maria Theresia von Habsburg-Lothringen" i ICHS 1932(a) eller Aldegondus van Beresteyns "L'Iconographie de Grotius" som gavs ut genom det nationella porträttarkivet i Nederländerna vid Rijksbureau Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie, och som trycktes i ICHS 1931.
- 393 "I ritratti di fantasia sono il flagello della iconografia: Come il loglio fra le spighe del grano.", ICHS 1931, s. 97.
- 394 Hahr 1935, s. 48. Det verkar även ha uppfattats som ett problem i andra sammanhang utanför det vetenskapliga, se "Krig mot historiska fantasiporträtt. Vilseledande bilder *en masse* utan verklighetsgrund", *Svenska Dagbladet*, 1935-06-05.
- 395 Sixten Strömbom, "Margareta Leijonhufvuds bild på Gripsholm. En porträtt-historisk notis." i *Hjalmar Wijk den 10 mars 1927 av vänner vid Göteborgs museer*, O. Isacson, Göteborg 1928, s. 73.
- 396 ICHS 1932(a), s. 443; *Biografisch Woordenboek van Nederland*, BWN, vol. 1, 1979, uppslagsord: Eeltjo Aldegondus van Beresteijn, författare: J.A.A. Bervoets, tillgänglig på www.resources.huylgens.knaw.nl/bwn/, hämtad 2016-04-22.
- 397 "Prostitueringer" kan tyckas vara ett märkligt ordval, men bör förstås som förekomsten av något vanärande och löjeväckande, baserat på *Dansk-svensk ordbok*, Albert Bonnier, Stockholm 1970. Uppslagsord: prostituerade. Citatet lyder i sin helhet: "Paa den franske Historikerkongress 1928 kom Kritikken til Orde; og man hævdede Nødvendigheden af, at Iconographien, Studiet af de historiske Billedfremstillinger, anerkendtes som en særlig Disciplin, og man skulde bestræbe sig for, at der kunde tilvejebringes saadanne Hjælpekilder i de offentlige Samlinger, at alt for slemme Prostitueringer kunde undgaas. Efter Paavisning af forskellige hjemlige historiske Forfalskninger paa Billedomraadet, framførtes en Beretning om Forhandlingerne paa Historikermødet i Oslo 1928 of Raadsmødet i Venezia 1929 og deres Resultater." Skandinaviska museiförbundet 1932, s. 36.
- 398 Närmare bestämt 19 februari 1931. ICHS 1932(a), s. 544–545.
- 399 Andrup 1932, s. 5. Angående Budapest – närmare bestämt 20–23 maj 1931, se ICHS 1932(b), s. 442.
- 400 ICHS 1934, s. 234; Enligt protokoll från möte mellan Andrup, Strömbom och Grevenor om Andrups förslag till den ikonografiska kommissionen 19 februari 1931, NM, *Slottssamlingarna och Svenska porträttarkivet*, vol. 2.
- 401 Andrup 1932, s. 3–4.
- 402 ICHS 1934, s. 234.
- 403 Enligt protokoll från möte mellan Andrup, Strömbom och Grevenor om Andrups förslag till den ikonografiska kommissionen 19 februari 1931, samt brev från Andrup till sina nordiska kollegor ottydligt daterat 1930 eller 1931 inför mötet på Nationalmuseum 1931. NM, *Slottssamlingarna och Svenska porträttarkivet*, vol. 2.
- 404 Frank Kämpfer, *Propaganda: Politische Bilder im 20. Jahrhundert, Bildkundliche Essays*, Ingrid Kämpfer, Hamburg 1997, s. 8–19; Jens Jäger, "Geschichtswissenschaft" i Sachs-Hombach, Klaus (red.), *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, s. 187–188; Jens Jäger, "Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung" i Jens Jäger & Martin

- Knauer (red.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Wilhelm Fink, München 2009, s. 56–64; Julia Schmidt-Funke, "Bildergeschichten – Geschichtsbilder: Überlegungen zu einer visuellen Geschichte der Frühen Neuzeit" i Jan Kusber m.fl. (red.), *Historische Kulturwissenschaften: Positionen, Praktiken und Perspektiven*, transcript, Bielefeld 2010, s. 208–211.
- 405 Se Kevin Sharpe, "Forum: The Visual Turn in Early Modern German History and Historiography", *German History*, vol. 30, nr 4, 2012, s. 574–591; Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2001, s. 9–13; Förordet till Lars M. Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red.), *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001. Om historikers intresse för text samt ointresse för bilder och objekt som historiskt källmaterial vittnar Clark 2004.
- 406 Frank & Adler (red.) 2012, s. 1–12.
- 407 Se Stephan Nachtshiem, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Gebr. Mann, Berlin 1984, s. 32–34.
- 408 Det är den nederländske vetenskapshistorikern Rens Bod som står bakom denna jämförelse: "During the 1920s a new school developed in both Germany and the Netherlands that focused on the meaning rather than the form of the subject depicted. Godefridus Hoogewerff initiated this tradition in the Netherlands, and in Germany it was instigated by Aby Warburg", Bod 2014, s. 315.

7. Människans anlete

- 409 Axel Romdahl, "'Sic oculos, sic ora ferebat'. Några funderingar inför gamla porträtt" i Nils Ålenius, *Uppländsk bygd*, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1940, s. 178.
- 410 En mer ordagrann översättning av det latinska citatet är "han bar så ögonen, så munnen". Romdahl refererade till Aeneiden (bok 3: 490) av Vergilius, där Andromache beskriver minnet av sin döde son Astyanax utseende. Det är i sammanhanget värt att påpeka att Romdahl förändrat originalformuleringen genom att utesluta Andromaches yttrande om sonens händer, för att enbart nämna det som hör ansiktet till. Robin Böckerman har bidragit med sina kunskaper i klassiskt latin.
- 411 Romdahl 1940, s. 178; Strömbom (red.) 1935; Sixten Strömbom (red.) 1939.
- 412 Daniela Bohde, "The Physiognomics of Architecture: Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr and Paul Schultze-Naumberg", i Mitchell B. Frank & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012(b), s. 117.
- 413 Frederic J. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-century Germany*, Yale University Press, New Haven 2005, se särskilt kapitlet "Mimesis: Physiognomies of Art in Kracauer, Sedlmayr, Benjamin and Adorno", samt s. xiii.
- 414 Ernst Gombrich, "On Physiognomic Perception" (1960) i Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, 2 uppl., Phaidon, London 1971 (1963).
- 415 Gombrich 1971 (1963), s. 50–54.

- 416 Olle Bergquist, *Det skvallrande ansiktet: Fysiognomikens historia*, Sekel, Lund 2009. Om Aristoteles och Pseudoaristoteles, se s. 11. Om fysiognomik, se även kapitlet ”Darwin och den vetenskapliga illustrationen som källa och felkälla” i Johannesson 2001.
- 417 Peter Gillgren, *Vasarenässansen: Konst och identitet i 1500-talets Sverige*, Signum, Stockholm 2009, s. 64–66. Kurt Johannesson har med utgångspunkt i Vasaporträtt från 1500-talet diskuterat hur utseenden komponerades enligt dåtida fysiognomiska riktlinjer för att övertyga betraktarna om de avporträtterades förträfflighet och furstliga egenskaper. Kurt Johannesson, ”The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre” i Allan Ellenius (red.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford 1998 (1988), s. 28–35.
- 418 På originalspråk ”standhaftig, ernsthaft, gravitätisch, herzlich” och ”ehrbär, angenehm, zierlich, schamhaft, modest”. Ehrenstrahl återges i Steneberg 1935(a), s. 32.
- 419 Stephen J. Campbell, & Michael W. Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London 2012, s. 358. Se även Nicholas Mann & Luke Syson (red.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London 1998, s. 10–11. För problematisering av fysiognomisk förväntan på likhet i en fransk kontext, och som ett belysande kritik av tidigare konsthistorieskrivning om porträttets uppkomst, se Stephen Perkinson, ”From ’Curious’ to ’Canonical’: Johan Roy de France’ and the Origins of the French School”, *The Art Bulletin*, vol. 87, nr 3, 2005, s. 507–510, 524–526.
- 420 Bohde 2012(a), s. 49–50; för bilder, Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-century Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 22–25.
- 421 Hartley 2001, s. 21–25; Olin 1996, s. 46–52.
- 422 Om receptionen av Lavaters böcker i Europa (artikeliteln är missvisande), se John Graham, ”Lavater’s Physiognomy in England”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 22, nr 4, 1961; Richard T. Gray, *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Wayne State University Press, Detroit 2004, s. xxx–xxxiv. Alexandra Stara har skrivit att Lavaters genomslag gjorde att det blev populärt bland besökare till Musée des Monuments Français i Paris vid 1800-talets början att tolka de olika historiska porträttbilderna fysiognomiskt. Se Stara 2013, s. 83. En utförlig behandling av Lavaters fysiognomik återfinns i kapitlet ”Science and Semiotics in the Physiognomic Theories of Johann Caspar Lavater” i Gray 2004.
- 423 Bohde 2012(a), s. 50–51.
- 424 ”Die Physiognomik kann eine Wissenschaft werden, so gut, als alle unmathematische Wissenschaften”, kapitel IX, ”Die Physiognomik, eine Wissenschaft”, Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Heinrich Steiners, Wintherthur 1783, s. 67.
- 425 Lavater 1783, s. 19.
- 426 Lavater 1783, s. Om Lavater och porträtt, se även Brilliant 1991, s. 76–78.
- 427 Gottfried Boehm, ”Mit durchdringendem Blick’: Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik” i Juerg Albrecht (red.), *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, s. 82, 86.

- 428 Om profilen och *en face* som bildkonvention inom fysiognomikens historia, se Gray 2004, s. 333–369; inom 1800-talets olika nya vetenskaper mer specifikt, se Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, vol. 39, 1986.
- 429 "Daß ich täglich hundert Gesichter sehe, über die ich kein Urtheil zu fällen im Stande wäre", Lavater 1783, s. 8–9, citatet s. 9.
- 430 Se Karin Althaus (red.), *Johann Caspar Lavater: Das Antlitz / Eine Obsession*, Kunsthaus Zürich, Zürich 2001, s. 90–91.
- 431 Ludvig Looström, "Christoffer Eichhorn och hans samlingar", *Svenska Fornminnesföreningens tidskrift*, vol. 7, nr 21, Stockholm 1890. Ett kuriöst sidospår är att en del av Lavaters samling om 22 000 bilder kom att utgöra en tidig grund för svenska Kungliga bibliotekets samlingar med porträtt, vilka värdades och ordnades av bland andra Christoffer Eichhorn under 1800-talets andra hälft. De består av en mängd porträtt med tillhörande fysiognomiska analyser, och när Eichhorn kommenterar de här bilderna skriver han att de "härröra från den bekante J.C. Lavater". Se Eichhorn 1892, s. 12; Björkbom 1933, s. 28.
- 432 Se till exempel Dahlgren 2013, s. 107–111; Lara Perry, "The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness", *Art History*, vol. 35, nr 4, 2012, s. 740–741. I en tysk artikel om porträttsamlade kunde samlandet av intressanta historiska personers porträtt förklaras med en fysiognomisk drift och instinkt som fanns hos varje bildad man, se Karl Müller, "Vom Porträt-Sammeln", *Der Sammler*, årg. 7, 1885-01-01, s. 178–180. Se även Georg Göthes förord om greven och porträttsamlaren Hugo Rehbinder i Georg Göthe, *Ett svenskt porträttgalleri samladt af Hugo Rehbinder*, Stockholm 1913.
- 433 Boehm 2001, s. 81.
- 434 "Gutmüthigkeit, Adel, unverworrene, lichter Wissenschaft, ruhiges, leidenschaftloses Nachdenken, kraft, jeden Gegenstand anzuziehen und zu behalten, sind die ausgezeichnetsten, in die Augen fallendste Züge dieses Gesichts. Wer so ein Gesicht hassen kann, der muß geradezu seinem instinkt, seinem innern, angebohrern, physiognomischen Gefühl entgegen arbeiten." Lavater 1783, s. 62–63.
- 435 Romdahl 1904, s. 160. Rydbergs fysiognomiska fascination för utseenden kontextualiseras utifrån nationalism och rasideologi i kapitlet "Det abstrakta resonemanget: 'Den hvita rasens framtid'" i Andreas Hedberg, *En strid för det som borde vara: Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895*, diss. Uppsala, Gidlund, Möklinta 2012.
- 436 Rydberg 2010 (1877), s. 26.
- 437 Rydberg 2010 (1877), s. 26–28. Se även s. 68.
- 438 Steneberg 1928, s. 120.
- 439 Enligt Bohde 2012(a), s. 107–112, 183. Bohde refererar till Ernst Sedlmayrs sista kapitel i *Die Architektur Borrominis*, som kom ut första gången 1930 och Wilhelm Pinders *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, som kom ut första gången 1926. Både Sedlmayr och Pinder har blivit ökända exempel på tyska konsthistoriker som gick med i NSDAP under 1930-talet. Med andra världskrigets utbrott upphörde det starka inflytande som tyskspråkig konstvetenskap hade haft i andra länder.
- 440 Ewert Wrangel, *Kamke: En nordisk målare*, Hedberg, Stockholm 1931.
- 441 Talet återfinns i sin helhet i bilaga 2.

- 442 Händelsen refereras kort utan vidare kommentarer under paragraf 3 i årsmötets protokoll: "Föredrag med skioptikonbilder hölls af docenten H. Lundborg om Släktforskning och rashygien. Några synpunkter? Kyrkoherden i Askersund H. Söderstéen höll vidare ett kåseri om Askersundsläkter.", Stockholms stadsarkiv, Personhistoriska samfundet, "Porträttinventeringsmaterial ägare O – Ö diverse insänt material rörande inventeringen". Vetenskapliga rasläror slog igenom för en bredare allmänhet under 1910-talet, för att nå än starkare förankring under 1920- och 30-tal, vilket i sin tur byggde vidare på äldre traditioner från 1800-talet. Se Fredrik Svanberg, *Människosamlarna: Anatomiska museer och rasvetenskap i Sverige ca 1850–1950*, The Swedish History Museum, Studies 25, Stockholm 2015, s. 204–206; Maja Hagerman, *Käraste Herman: Rasbiologen Herman Lundborgs gåta*, Norstedts, Stockholm 2015, s. 145–164.
- 443 Lundborg, Herman, *Svenska folktyper: Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och försett med en orienterande översikt*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1919, s. 234. Om denna vandringstställning som bland annat visades vid Konstakademien i Stockholm, se Hagerman 2015, s. 145–164, 174–183.
- 444 Om släktforskningens växande popularitet bland allmänheten samt dess rashygieniska syften, se Hagerman 2015, s. 233–235.
- 445 Om rasbiologins bildbruk, se även Ulrika Kjellman, "A Whiter Shade of Pale: Visuality and Race in the Work of the Swedish State Institute for Race Biology", *Scandinavian Journal of History*, vol. 38, nr 2, 2013. Fredrik Svanberg har skrivit om intresset för byster inom rasforskningen i Sverige från 1800-talets mitt och framåt och hur de användes i musei- och utställningssammanhang, bland annat vid *Svenska folktyper*. I dessa fall handlade det däremot inte om äldre byster från tidigmodern tid, utan om nyttillverkade sådana. Det är ändå värt att nämna eftersom det visar på hur rasforskning också använt sig av andra bildformer än fotografi, se Svanberg 2015, s. 99, 138–150, 164–166, 181, 193.
- 446 Porträttet köptes in 1936 enligt en lista i NM, Topografica, Gripsholms slott, vol. 7, "Byggnaden 1900-tal – äldre saml. 1900-tal".
- 447 Hagerman 2015, s. 311; Petter Tistedt, *Svea rike: Kunskap, publik och lärande på Stockholmsutställningen 1930*, Dixi: Arbetsrapporter, nr 8, Institutionen för idé- och lärdoms historia, Uppsala universitet, Uppsala 2005, s. 36–45. Till utställningen hörde en stor mängd porträttfotografier som visade olika rastyper, men även äldre målade porträtt av släktingar till Stormor i Dalom. De syftade till att visa upp mer eller mindre "svenska" utseenden. Se Herman Lundborg, *Efterskrift till "Stor-Mor i Dalom"*, Uppsala 1930; *Svea Rike*, utst. kat. från Stockholmsutställningen, Albert Bonnier, Stockholm 1930, s. 6, 21–27.
- 448 "Världsunik porträttarkiv fyller 25 år", *Dagens Nyheter*, 1939-01-31; "Svenska porträttarkivet. Givande källa för släktforskare och konsthistoriker", *Nya Dagligt Allehanda*, 1924-07-13.
- 449 [Signaturen "Bert"], "Det svenska ansiktet", *Dagens Nyheter*, 1939-02-19. Se även "Världsunik porträttarkiv fyller 25 år", *Dagens Nyheter*, 1939-01-31. En variant på temat återfinns i Sixten Strömbom, "Kvinnan i svensk konst: En utställning i Svensk-Franska Konstgalleriet", *Konstrevy*, 1929.
- 450 Se till exempel Sekula 1986 och, för svensk forskning, Olof Ljungström, *Oscariansk antropologi: Etnografi, förhistoria och rasforskning under sent 1800-tal*, Gidlund, Hedemora 2004.

- 451 Den mest utförliga genomgången hittills, vilken trots titeln sträcker sig över fenomen med bäring även utanför Tyskland, är Gray 2004. Se även till exempel Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*, diss. Linköping, Linköping Studies in Arts and Science nr 433, Atlantis, Stockholm 2008, s. 127–151; kapitlet ”Kant’s Skull: Portraits and the Image of Philosophy, c. 1790–1990” i Mark A. Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- 452 Mitchell 2005, s. 294–297.
- 453 Christopher S. Wood har kommenterat att porträttlikhet och detaljrikt utförda utseenden bör förstås i sin historiska kontext: ”Likeness is an effect generated not by a literal analogic correspondence to a real model, but by an excess of information with respect to the apparent function of the image”, se Wood 2008, s. 137–139. Citatet s. 139.
- 454 Vischer var en tysk hegelian med stort inflytande på den estetik som lärdes ut vid europeiska universitet under 1800-talets andra hälft. Lorentz Dietrichson, *Det skönas värld: Estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, band I. Populär estetik. Läran om det sköna*, Oscar L. Lamm, Stockholm 1870, s. 420–421; Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, del 3, avsnitt 2: ”Die Malerei”, Mäcken, Stuttgart 1854, s. 674–679; Görts 1999, s. 27. Om Vischer och porträttmåleriet, se i övrigt Isa Lohmann-Siems 1972, s. 13–15; Spanke 2004, s. 270–273. Om genrehierarkin, se Edling 1999, s. 47–50, 134.
- 455 I Walter Benjamins essä ”Liten fotografihistoria” diskuteras det optiskt omedvetna med en ironiskt hållen referens till det självfulla porträttmåleriets förhållandevis mindre lyckade verklighetsåtergivning. Walter Benjamin, ”Liten fotografihistoria” (1931) i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Staffanstop 1969(b), s. 48.
- 456 *Nordisk familjebok* 1889. Dylika formuleringar finns också i andra länders konsthistoriska lexikon och uppslagsverk från 1900-talet, men med en tendens mot att porträttet under 1900-talets senare hälft i högre grad definieras som bild som kännetecknas genom att den förmedlar yttre likhet och genrekonventioner, snarare än som gestaltning av själsligt innehåll. Daniel Spanke har gjort en sådan genomgång i Spanke 2004, s. 393–403.
- 457 Se till exempel Lohmann-Siems 1972, s. 12; Woodfield 2009.
- 458 Nachtsheim 1984, s. 10–14.
- 459 Modernistisk konstsyn och porträtt diskuteras i Mankell 2003, s. 251.
- 460 Deckert 1929. Detta resonemang kan jämföras med att Gustaf Upmark värderade så kallade fantasiporträtt och porträtt av djur som den lägsta formen av porträtt i sin kategorisering av porträttsamlingen vid Gripsholms slott under 1890-talet, se s. 58. Som belägg för artikelns genomslag kan nämnas det sakkunnigutlåtande för Steneberg som gav denne hans professor i konsthistoria 1957. Där bedömde konsthistorikern Gregor Paulsson Stenebergs forskning om porträtt i förhållande till ett internationellt forskningsläge som i huvudsak utgjordes av Deckerts artikel. Riksarkivet, Stockholms högskola, Handlingar rörande lärares tillsättande, vol. 29–30, Sakkunnigutlåtande för tillsättande Anders Zorns professor i nordisk och jämförande konsthistoria.
- 461 Spanke 2004, s. 378.

- 462 Nordensvan 1880, s. 96. Det framgår av sammanhanget att textens ”vi” syftar på ett berättarjag i singular. Porträttet som åsyftas är ett porträtt av Gustav III målat av konstnären Alexander Roslin 1777. Det numera rätt okända ordet ”skaplygne” anspelade på både yttre skepnad och inre personlighet. *SAOB*, uppslagsord: skaplygne.
- 463 Upmark (1894) 1901, s. 273.
- 464 Hahr 1901, s. 578. Artikeln är en omarbetning av delar från Hahr 1900.
- 465 Hahr 1901, s. 578–579, 584, 588.
- 466 Hahr 1901, s. 592.
- 467 August Hahr, ”Gustav III:s-porträtt av Lorenz Pasch d.y.” (1920) i *Konsthistoriska strövtåg*. Öberg & Son, Eskilstuna 1928, s. 119; Hahr 1898, s. 75–76; Hahr 1900, s. 110.
- 468 August Hahr, ”Ett nytt Karl XII:s porträtt upptäckt i Tyskland”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938. Ett tidigare resultat av Hahrs upptäckarglädje är August Hahr, ”Ett van Dyck-porträtt av en svensk statsman i Kapstaden” (1924) i August Hahr, *Konsthistoriska strövtåg*, Öberg & Son, Eskilstuna 1928.
- 469 Sixten Strömbom, *Lorens Pasch d.y.: Hans liv och konst*, diss. Göteborg, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1915(a), s. 4, 150.
- 470 Strömbom 1915(a), s. 65, 69, 73.
- 471 Strömbom 1915(a), s. 74.
- 472 Göthe 1910, s. 497–498.
- 473 Nordensvan 1902, s. 36.
- 474 Göthe 1897, s. 441.
- 475 Karl Erik Steneberg, ”De Mörnerska familjeporträtten på Tyresö: En studie i greve Carl Mörners samling”, *Nordiska museets och Skansens årsbok Fataburen*, 1933, s. 134.
- 476 Steneberg 1928, s. 120.
- 477 Steneberg 1928, s. 139.
- 478 Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp: Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, övers. Bengt G. Söderberg, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1957 (1915), s. 19; Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 2 uppl., Hugo Bruckmann, München 1917 (1915), s. 18. Se även Daniel Adler, ”The Formalist’s Compromise: Wölfflin and Psychology” i Mitchell B. Frank & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012.
- 479 Lohmann-Siems 1972, s. 53–57; Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, 2 uppl., Kurt Wolff, Leipzig 1919 (1916). Min förståelse av Simmel är främst baserad på Lohmann-Siems läsning. I en svensk kontext diskuteras Simmels artikel och känslor inför personerna i Rembrandts porträtt även av Cornell 1928, s. 119–126.
- 480 Muysers 2001, s. 21; Soussloff 2006, s. 44–46.
- 481 Se Frank & Adler (red.) 2012, s. 8–9.
- 482 Waetzoldt 1908, enligt den inledande, opagerade anmärkningen i början av boken, samt s. 122–130.
- 483 Steneberg 1928, s. 139.
- 484 Burckhardt 1898, s. 187; Burckhardt 1918, s. 266–295; Lohmann-Siems 1972, s. 16; Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance*, Prestel, München 1985, s. 9, 15, 256.

- 485 Warburg 1932, s. 93. Aby Warburgs text finns översatt som ”The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie” i Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, övers. David Britt, Getty Trust Publications, Los Angeles 1999 (1932). Se även Levine 2013, s. 58–61; Georges Didi-Huberman, ”The Portrait, the Individual and the Singular” i Nicholas Mann & Luke Syson (red.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London 1998; Wood 2014 (2011/2012); Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, övers. Sophie Hawkes, Zone Books, New York 2007 (1998), s. 93–96, 102–121.
- 486 Warburg 1932, s. 101.
- 487 Warburg 1932, s. 101–102.
- 488 ”Die entwickelnden Kräfte einer lebendigen Porträtkunst sind nicht ausschließlich im Künstler zu suchen; man muß sich vor Augen halten, daß zwischen Bildner und Abgebildeten eine intime Berührung stattfindet, die in jeder Epoche höherer Geschmacksbildung eine Sphäre wechselseitiger hemmender oder fördernder Beziehung zwischen beiden entstehen läßt.”, Warburg 1932, s. 95.
- 489 Warburg 1932, s. 102. Om Warburgs patosformel, se till exempel Wood 2014 (2011/2012), s. 14 ff eller Colleen Becker, ”Aby Warburg’s *Pathosformel* as methodological paradigm”, *Journal of Art Historiography*, nr 9, 2013. Om det sena 1800-talets stora intresse för förbrytarutseenden, se till exempel Hällgren 2013, s. 62–65 och Dahlgren 2013, s. 113–114.
- 490 Warburg 1932, s. 102.
- 491 Se till exempel Levine 2013, s. 54–55.
- 492 Charles Darwin, *On the Expression of the Emotions in Man and Animals*, D. Appleton, New York 1873 (1872).
- 493 Axel Romdahl, *Människans anlete*, J.A. Lindblad, Uppsala 1930, s. 38, 40; Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper, München 1924. Om Dvořáks konstvetenskap, se Matthew Rampley, ”Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity”, *Art History*, vol. 26, nr 2, 2003.
- 494 Romdahl 1930, s. 62.
- 495 Romdahl 1930.
- 496 Wolfgang Kemp, ”Introduction” i Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, övers. Evelyn M. Kain & David Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999 (1902), s. 1.
- 497 Alois Riegl, ”Das holländische Gruppenporträt”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 23, Wien 1902, s. 150ff; Riegl 1999 [1902], s. 75ff. Om Riegls text, se även Reynolds Cordileone 2014, s. 224–235; Kemp 1999 [1902], s. 15–16.
- 498 Riegl 1999 (1902), s. 272.
- 499 Romdahl 1907, s. 41. Även Keith Moxey har teoretiserat den konstvetenskapliga receptionen av Holbeins porträtt, se kap. 6, ”Mimesis and Iconoclasm” i Moxey 2013.
- 500 Daston & Galison 2010, s. 121–125 samt innan dess i Lorraine Daston & Peter Galison, ”The Image of Objectivity” i *Representations*, nr 40, 1992, s. 120.
- 501 Romdahl 1907, s. 66. Se även Riegl 1999 (1902), s. 282–291.
- 502 ”Because, however, he [Rembrandt] chose kinds of oppositions that cancel each other out, in the end he used the Italian devices of subordination and

- internal coherence but in order to achieve that universal goal of the artistic volition of Holland: coordinated relationships both within and outside of the painting”, Riegl 1999 (1902), s. 286; Riegl 1902, s. 222. Konstvilja, eller som i citatet här, ”artistic volition”, är ett teoretiskt begrepp som Riegl är känd för att ha myntat. Det syftar på ett gemensamt stilistiskt såväl som andligt uttryck för en epoks konst.
- 503 Se Margaret Olin, ”Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, *The Art Bulletin*, vol. 71, nr 2, 1989, s. 287. Se också Kemp 1999 [1902], s. 13–14.
- 504 Alois Riegls ”Das holländische Gruppenporträt” lyfts fram som receptionsestetikens föregångare av Wolfgang Kemp: Wolfgang Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception” i Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 184, 187. Se även Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca 1996, s. 204. Varken Kemp, Holly, Reynolds Cordileone eller Olin behandlar däremot Riegls text i förhållande till det konstvetenskapliga porträttintresse som fanns vid denna tid, och som jag lägger tyngdpunkten på.
- 505 Romdahl 1907, s. 97. Kapitlet om ”porträttåtbörder” trycktes även i tidskriften *Varia*. Se Axel Romdahl, ”Porträttåtbörder”, *Varia*, maj 1907, s. 264–272.
- 506 Romdahl 1907, s. 86.
- 507 Romdahl 1907, s. 86.
- 508 ”Das Studium der Porträts’, bemerkte ich, ’ist gewiss eines der interessantesten, das einem Kunsthistoriker geboten werden kann.’ [...] In den Gesichtern der Leute steht immer ein Stück Geschichte ihrer Zeit zu lesen, falls man eben darin zu lesen versteht”, Lermolieff [Morelli] 1890, s. 70. Citerad och kommenterad i Burke 2001, omslaget samt s. 21. Just detta citat plockade Karl Woermann tidigare upp som argument för varför porträttmåleriets historia förtjänade att uppvärderas och historiseras. Se Woermann 1906 (1891), s. 3.
- 509 von Ranke skriver: ”Man erkennt seinen Sinn an seinem Bildnisse von Raphael, and den stark ausgebildeten Zügen, dem geschlossenen Munde, dem festgerichteten Blick, mit denen er, abwärts gekehrt den langen weißen Bart, im Lehnstuhl sitzt und denkt”, Leopold von Ranke, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, 3 uppl., Duncker & Humblot, Leipzig 1885 (1824), s. 214. Citerad och kommenterad i Haskell 1993, s. 304.
- 510 Strömbom (red.) 1935, s. v.

8. Kännarskap och känslor

Iconographia Gustavi Adolphi

- 511 *Nordisk familjebok* 1910.
- 512 Därför låg resultatet av Strömboms analys också till grund för vilka porträtt som visades vid en större utställning om Gustav II Adolf med föremål, relikter och annat på Nordiska museet samma år. Se Sixten Strömbom, ”Gustav II Adolfs porträtt”, *Gustav II Adolfs utställningen 1932*, Stockholm 1932, s. 36–44. Om Gustav II Adolfs-jubileet, se Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider: Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, diss. Lund, Nordic

- Academic Press, Lund 2001, s. 279–283. I not 179 hävdar Zander att historikern Oswald Kuylenstierna skulle ha iordningställt en sal med utställda porträtt av kungen och hans samtida fältherrar på Gripsholm vid samma tid. Det verkar dock ha varit ett förslag som inte förverkligades. Se Oswald Kuylenstierna, ”I trettioåriga krigets sal: Sådan den borde te sig vid firandet av 300-års minnet 1932”, *Stockholms Dagblad*, 1930-07-27.
- 513 Den förste som genomförde en studie av alla då kända porträtt av Gustav II Adolf var Christoffer Eichhorn 1867, i den artikel där han samtidigt efterlyste ”en verklig kritisk undersökning af i synnerhet våra äldre porträtt”, se Eichhorn 1867-05-04.
- 514 Forskningen om Gustav II Adolfs ikonografi publicerades igen med syfte att nå en bredare läsekrets i Boo von Malmborg, *Samtida porträtt av Gustaf II Adolf: Populär sammanfattning*, Småskrifter utg. av Svenska porträttarkivet, Nationalmuseum nr 1, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1944.
- 515 Hahr 1935, s. 48.
- 516 Strömbom 1932(a), s. 61.
- 517 Strömbom 1932(a), s. 62.
- 518 Strömbom 1932(a), s. 61–62.
- 519 Strömbom 1932(a), s. 14.
- 520 Strömbom 1932(a), s. 16, 32, 44. Se även Björk & Werner 2014, s. 340–344.
- 521 Se Holly 1985 (1984), s. 167–170, 179–184; Iversen & Melville 2010, s. 22–26; Gottfried Boehm, ”Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache” i Gottfried Boehm & Helmut Pfotenhauer (red.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Wilhelm Fink, München 1995, s. 30–31; Jan-Gunnar Sjölin (red.), *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, 2 uppl., Studentlitteratur, Lund 1998 (1993), s. 14–55; Roland Barthes, ”Bildens retorik” (1964) i *Tecken och Tydning. Till konsternas semiotik*, PAN/Norstedt, Stockholm 1976, s. 119; Panofsky 1955, s. 38–39.
- 522 Strömbom 1932(a), s. 1.
- 523 Burke 2001, s. 21, 25, 30.
- 524 Keith Moxey, ”Art History’s Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting” i Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 31; Alpers 1983, s. xxiv.
- 525 Steneberg 1935(a), s. 6–7.
- 526 Många exempel på konsthistorikers språkliga formuleringsförmåga behandlas i Andrea Kollnitz 2008. Undersökningen gäller visserligen konstkritik, men empirin visar att genregrensens mellan det vetenskapliga sammanhanget och konstkritiken inte var skarp.
- 527 Strömbom 1932(a), s. 29, 31–32.
- 528 Strömbom 1932(a), s. 29.
- 529 Strömbom 1932(a), s. 19.
- 530 Se ”What is Enlightenment?” (1984) i Michel Foucault, *The Foucault Reader*, Paul Rabinow (red.), Pantheon Books, New York 1984; Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, övers. Catherine Porter, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1993 (1991), s. 35–37; kap. 15 i Paul Feyerabend,

- Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London 1975, s. 171–180; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2007 (2005).
- 531 Se kap. 3, "The History of Art Within the Limits of Its Simple Reason" i Didi-Huberman 2005 (1990), och särskilt s. 111–114, 134. För ett bredare vetenskapshistoriskt perspektiv på det intresselösa objektiva forskarsubjektet som ideal ställt mot (psykoanalytisk) inlevelse (*Einfühlung*, enligt Robert Vischer och Theodore Lipps), se Elizabeth Lunbeck, "Empathy as a Psychoanalytic Mode of Observation: Between Sentiment and Science" i Lorraine Daston & Elizabeth Lunbeck (red.), *Histories of Scientific Observation*, University of Chicago Press, Chicago 2011, s. 255–275, särskilt s. 260–261. Se även White 1973, s. xi–xii, 433–434.
- 532 Här lutar jag mig också mot Johannes Rößler, som angående den tyskspråkiga konsthistorieskrivningen 1850–1900 argumenterat för att ställa poetisk och subjektiv språklig framställning mot vetenskaplig saklighet. Tvärtom var en sådan språklig stil en del av konsthistorieämnets disciplinering, och stod inte i motsättning till forskningens empiriska och objektsnära inriktning. Se Rößler 2009, s. 5, 7.
- 533 Jaś Elsner, "Art History as Ekphrasis", *Art History*, vol. 33, nr 1, 2010, s. 11.
- 534 Elsner 2010, s. 13.
- 535 Eck 2015, s. 31–43.
- 536 "less as a representation of the picture, or even a representation of having seen the picture, than a representation of thinking about having seen the picture", Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985, s. 11. Text som representation av en osäkrad dikotomi mellan subjekt och objekt diskuteras också av Moxey 2013, s. 56–57.
- 537 Se Elsner 2010, s. 23. W.J.T. Mitchell diskuterar förhållandena mellan olika former av bilder i Mitchell 1987 (1986), s. 13 ff. Även Gottfried Boehm, Michael Ann Holly och Horst Bredekamp har argumenterat för att bilders agens återverkar i ekfraser, se Boehm 1995; Holly 1996, s. 9–11, 78–90 samt Bredekamp 2010, s. 63, not 164.
- 538 Det här är den övergripande slutsatsen i Didi-Huberman 2005 (1990). För en sammanfattning av hans diskussion om bilder och anakronism, se Georges Didi-Huberman, "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism" (övers. Peter Mason) i Claire Farago & Robert Zwijnenberg, *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003. Om bilders *Nachleben* eller "efterliv", se även Moxey 2013, s. 99.
- 539 Strömbom 1935, s. v.
- 540 Strömbom 1932(a), s. 49. Citatet lyder i sin helhet: "Det är en något kärv men helt visst trovärdig bild av kungen, vi här ha framför oss. Så kunna vi föreställa oss honom under det prövande ställningskriget framför Nürnberg. Allvarlig, samlad, beredd till kraftutbrott. Teckningen gör intryck av att vara gjord direkt efter kungen. I knappa säkra linjer och skuggplan har huvudet modellerats fram. Seancen räckte tydligen ej till för att utföra axelpartiet och dräktdetaljerna. Ansiktsdragen äro stora, förgrovade, men ej slappa. Fältlivet och den växande ansvarsbördan ha satt sina märken däri. Från denna direkta ansiktsstudie ha

- med all sannolikhet, framhåller dr Hommel, flera andra sydtyska konstnärer utgått i sina skildringar av kungen. Har den förste tecknaren gripits av den samlade, suveräna ledarviljan i Gustav Adolfs ansiktsuttryck, ha hans efterbildare utvecklat typen i mera livfull och bajersk anda.”
- 541 ”heroisch”, ”schön” och ”majestätisch”, Strömbom 1932(a), s. 48.
- 542 Strömbom 1932(a), s. 47–48.
- 543 Strömbom 1932(a), s. 61.
- 544 Notera att fotografierna i den tryckta *Iconographia* är beskurna så att sockeln utelämnats, vilket tillsammans med vinkeln i profil medverkar till att betona bystens ansikte och huvudform.
- 545 Strömbom 1932(a), s. 55.
- 546 Strömbom 1932(a), s. 55–56.
- 547 Ernst Gombrich, *The Image & the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1999 (1982), s. 253.
- 548 ”But when we try to understand it as a document of Leonardo’s personality, or of the civilization of the Italian High Renaissance, or of a peculiar religious attitude, we deal with the work of art as a symptom of something else which expresses itself in countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as more particularized evidence of this ’something else’”, Panofsky 1955, s. 31. Det kan tyckas vara ironiskt att den mer modernistiska idén om verket som ett dokument över konstnärens personlighet – till skillnad från idén om bilden som ett dokument över den avporträtterades personlighet – på grund av Panofskys genomslag kunde framstå som fortsatt fullt rimlig under större delen av 1900-talet. Referensen till Gombrichs ögonvittnesprincip är hämtad från Peter Burke, som refererade till den i titeln till sin *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, som kom ut 2001. Om konstnärskulten inom konstvetenskaplig historiografi vid 1900-talets början, se även kap. 4, ”The Artist in History: The Viennese School of Art History” i Catherine Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 10–11.
- 549 Strömbom 1932(a), s. 31, 44, 55.
- 550 Steneberg 1932(b), s. 116, 125. Kritiken upprepades och utvecklades i Karl Erik Steneberg, ”Jacob van Doordt. En nordisk furstemålare”, *Scandia*, vol. 7, nr 2, 1934. Stenebergs kritik mot Strömbom besvarades och kritiserades av Strömbom i Strömbom (red.) 1943 passim.
- 551 Burckhardt 1898, s. 167–173.
- 552 Steneberg 1932(b), s. 116.
- 553 Morgan & Fielding 1931, s. xii. Boken utgör referenslitteratur vid det arkiv som hör till Smithsonian National Portrait Gallery i Washington D.C.
- 554 Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham 2010, s. 2–3.
- 555 Se till exempel Hans Dam Christensen, ”The Repressive Logic of a Profession? On the Use of Reproductions in Art History”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 79, nr 4, 2010; Joacim Sprung, *Bildatlas, äskådning och reproduktion: Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av Konsthistoria kring 1800/1900*, diss. Köpenhamn, Köpenhamn 2011; Hensel 2011, s. 34–49 och Maja Lundqvist, ”Systematisk fotografiarkivering för konstvetenskapligt ändamål i Tyskland”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 6, nr 1–4, 1937.

- 556 Bredekamp 2003, s. 419–424.
- 557 Margaret Olin, *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago 2012, s. 3, 15–17. Om fotografiets betydelse för en mer vardaglig, nära och taktill reception av konstverk under 1900-talets början, se även Jessica Sjöholm Skrubbe, ”Modernism Diffracted” i Sarah Posman m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, De Gruyter, Berlin 2013, s. 23–25.
- 558 Se ägarregistret i Strömbom 1932(a), s. 200–202.
- 559 Vilket diskuteras i Boehm 2005 (2004).
- 560 ”Je länger man schaut, desto zwingender theilt sich dem betrachtenden Subject die innere Spannung mit, in der diese vier Seelen vibrieren. Jene leise Beimischung von Selbstgefühl schlägt in jedem Kopfe durch die selbstlose, gleichsam einen Theil der allgemeinen Weltseele bildenden Aufmerksamkeit hindurch und der jeweilige modern Beschauer wird sich hienach zur intimsten Betrachtung denjenigen Kopf auswählen, der ihm in der gedachten Nuancierung das meiste zu sagen hat.” Riegl 1999 (1902), s. 286–287; Riegl 1902, s. 223.
- 561 Strömbom 1932(a), s. 30.
- 562 Strömbom 1932(a), s. 61.
- 563 Strömbom 1932(a), s. 61.
- 564 Strömbom 1932(a), s. 62.
- 565 Kompositfotografiet var en teknik som uppkom under 1880-talet. Francis Galton var först med att sätta samman fotografier av olika ansikten för att få fram en komposit – en ”typ”. Se Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, 4 uppl., Routledge, London 2009 (1996), s. 176–177.
- 566 Den tyska romantikens intresse för inbillningskraften (*Ein-bild-ungskraft*) är i egentlig mening bildteori, med tanke på att de uppehöll sig vid frågor om reception och om hur fantasin och inbillningskraften fungerade för att måla upp mentala, ständigt skiftande, inre, personliga bilder (till exempel drömbilder). Se Brad Prager, *Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images*, Camden House, Rochester 2007, s. 1–16; Mitchell 1987 (1986), s. 24–25.

9. Sammanfattande diskussion

- 567 Se avsnittet ”The Growth of Scepticism” i Haskell 1993, s. 74–79.
- 568 Belting 1994 (1990). Se även not 16.

Bilaga I

Svensk porträttlitteratur Historiografisk förteckning

Förteckning över litteratur som nämns i katalogen *Svensk porträttlitteratur: Bibliografisk förteckning* från 1941, i redaktion av Carl Björkbom och Boo von Malmborg. Några undantag till denna regel är utmärkta med asterisker, och de har fogats till denna förteckning eftersom texterna handlar särskilt om porträtt. Författarna nedan återkommer även i käll- och litteraturlistan, men titlarna som listas där återfinns där-
emot inte i porträttbibliografiboken och behandlar inte heller porträtt.

*Med i avhandlingen men inte i *Svensk porträttlitteratur: Bibliografisk förteckning*. Handlar om porträtt.

**Ej omnämnd i avhandlingen, varken i brödtext eller not.

Christoffer Eichhorn

& Herman Odelberg, Guillaume Boyen (Wilhelm Boy), *Peintre, sculpteur et architecte belge*, Étude biographique, Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, Bryssel 1872.**

”Afbildningar af Linné”, *Stockholms dagblad*, 1885-05-17.*

Bellman på Djurgården, Albert Bonnier, Stockholm 1879.

Förteckning öfver en stor och dyrbar samling porträtt af namnkunniga personer, taflor, antika möbler och konstföremål, som komma att genom auktion försäljas å Salsta Slott i Upland, Stockholm 1875.**

Förteckning öfver Kgl. Medicinalstyrelsens porträttsamling, Stockholm 1887.

”Gripsholms slotts konsthistoria under renässansen”, *Svenska fornminnesföreningens tidskrift*, nr 13, Stockholm 1882.**

Josephson, Martin [fotografens namn som angiven utgivare, men med text av Eichhorn], *Svenska konungar och deras tidevarf: En samling fotografier efier samtida oljefärgstaflor och gravyrer*, flera häften, Bergström & Lindroth, Stockholm 1864–1867.

”Målare och målningar från Sveriges renässans” i *Nya svenska studier: Strödda bidrag till fäderneslandets litteratur-, konst- och odlingshistoria*, A.I. Seelig, Stockholm 1881. **

”Nytt och gammalt om svensk konst: En mästare från vår renässans”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1873-02-08.

- ”Något om porträtten af Gustaf II Adolf”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1867-05-04.
 ”Porträtten af Linné”, *Ny Illustrerad Tidning*, 1875-12-04.
Svenska konungar och deras tidehvarf: En samling af 100 porträtt efter samtida oljemålningar, gravyrer m.m., (titelns underrubrik är för 2 uppl. ”En samling porträtter efter samtida målningar och gravyrer”), flera häften och upplagor, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1886–1890.

Georg Göthe

- ”Alexander Roslin”, *Ny Illustrerad Tidning*, 30, 1894.**
 ”Anonyma porträttmedaljonger”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 20, 1918–1919.**
 ”En svensk hofdams porträtt”, *Jul*, 1893.**
 ”Ett karolinskt porträtt”, *Konst*, nr 6–7, 1917.**
 ”Ett porträtt”, *Nordisk tidskrift för konst, vetenskap och industri*, årg. 3, 1890.**
 ”Finnes det några byster af Jean Antoine Houdon i Stockholm?”, *Ord och bild*, årg. 26, 1917.**
 ”Gustaf III porträtterad af Sergel”, *Ord och bild*, årg. 6, 1897.
 ”J.T. Sergels porträttbyster” i *Statens konstsamlingar 1794–1894*, Nationalmuseum, Stockholm 1894. **
 ”Johan Tobias Sergel och hans danske Venner”, *Kunstbladet*, W. Winkel & Magnusson, Köpenhamn 1898.**
 ”John Börjessons Geijersmonument. Ett ord till Sveriges qvinnor”, *Ny Illustrerad Tidning*, nr 20, 1884.**
 ”Några mindre kända arbeten av Sergel”, *Nationalmusei årsbok*, årg. 1, 1919.**
 ”Porträtt af Erik Gustaf Geijer”, *Ord och bild*, årg. 19, 1910.
 ”Sergel och Wertmüller” i *Konst och konstnärer*, nr 8, 1913.**
 ”Sergel-porträtt”, *Ord och bild*, årg. 3, 1894.
Ett svenskt porträttgalleri samladt af Hugo Rehbinder, Stockholm 1913.
Johan Tobias Sergel: Hans lefnad och verksamhet, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1898.**
Johan Tobias Sergels porträttmedaljonger, Bihang till Meddelanden från Nationalmuseum nr 5, Stockholm 1885.
Johan Tobias Sergels skulpturverk, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1921.**
Porträttsamlingen på Gripsholm, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1925.

August Hahr

- ”De nya porträttfynden i Västerås”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 3, nr 1–4, 1934.
 ”Det restaurerade Gustaf Vasa-porträttet”, *Konst och konstnärer: Populär konsttidskrift*, årg. 3, nr 1–2, 1912.**
 ”Ett nyfunnet Bellman-porträtt”, *Finn* 1913.**
 ”Ett nytt Karl XII:s porträtt upptäckt i Tyskland”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938.
 ”Ett nytt Linné-porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 6, 1904.**
 ”Ett par gustavianska porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 7, 1905.**

- ”Ett par nyfunna porträttmålningar av Sebastian Bourdon i Sverige” i August Hahr, *Konsthistoriska strövtåg*, (även publicerad i *Vetenskaps societeten i Lund årsbok* 1921 samt *Revue de l'art* 1923) Öberg & Son, Eskilstuna 1928.**
- ”Ett till Sverige återbördat Breda-porträtt”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 5, nr 1–4, 1936.**
- ”Ett van Dyck-porträtt av en svensk statsman i Kapstaden” (1924) i August Hahr, *Konsthistoriska strövtåg*, Öberg & Son, Eskilstuna 1928.
- ”Gustav III:s-porträtt av Lorenz Pasch d.y.” (1920) i *Konsthistoriska strövtåg*, Öberg & Son, Eskilstuna 1928.
- ”Hahrska släktporträtt från 1700-talet”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 19, 1917, 1918.
- ”Karl XII:s-porträtt af Altranstädt-typen”, *Saisonen: Magasin för konst, nyheter och moder*, nr 21, 1918.**
- ”Karl XII:s-porträtten. En porträtthistorisk studie”, *Ord och bild*, årg. 10, 1901.
- ”Karl XIV Johans besök vid gamla Uppsala högar. Till Johan Ways tavla i Uppsala universitets konstsamlingar” i August Hahr, *Konsthistoriska strövtåg*, Öberg & Son, Eskilstuna 1928.**
- ”Katarina Jagellonicas gravvård i Uppsala domkyrka” i Nils Ålenius, *Uppländsk bygd*, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1940.**
- ”Nationens under senare år tillkomna porträtt och andra konstföremål”, *Västmanlands-dala nations skriftserie*, nr 2, Uppsala 1929.**
- ”Stuartporträtten på Hätunaholm”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 5, nr 1–4, 1936.**
- ”Vasaporträtten på Kalmarmässan 1926” (1926) i August Hahr, *Konsthistoriska strövtåg*, Öberg & Son, Eskilstuna 1928.**
- ”Äkta och falska drottningporträtt. Gripsholmsstudier.”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 1934-09-29.
- David Klöcker Ehrenstrahl: En konsthistorisk studie*, Ljus, Stockholm 1905.
- David von Krafft och den Ehrenstrahlska skolan: Bidrag till den svenska konsthistorien*, Edv. Berling, Uppsala 1900.
- Per Krafft d.ä. och hans verksamhet i Sverige: En konsthistorisk studie*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1898.
- Stora Kopparbergs Aktiebolags Porträtt och Tavelsamlingar*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1921.
- Svenska målade porträtt i Uppsala universitets konstsamlingar*, Edv. Berling, Uppsala 1903.**
- Taflor och skulpturer i Uppsala universitetshus*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1906.**
- Uppsala universitets porträtt- och tavelamling: Beskrivande katalog jämte kort förteckning över konstsamlingens skulpturer*, Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, nr 29, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1934.**
- Uppsala universitetshus och dess konstsamlingar*, Schultz, Uppsala 1903.**
- ”Äkta och falska drottningporträtt från yngre Vasatid”, *Nationalmusei årsbok*, årg. 5, Stockholm 1935.

Georg Nordensvan

- ”Bland gamla porträtt. Några anteckningar från Gripsholm”, *Ord och bild*, årg. 11, 1902.
- ”Gripsholm i dess nya skick”, *Ny illustrerad tidning*, nr 45, 1896.**
- ”Sällskapet Iduns porträttutställning”, *Konst*, årg. 1, nr 14–15, 1911–1912.*

Gripsholm: Slottets forna och nuvarande utseende, konstskatter och omgifningar, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1880.

Axel Romdahl

- ”Sic oculos, sic ora ferebat”. Några funderingar inför gamla porträtt” i Nils Ålenius, *Uppländsk bygd*, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1940.
- ”Drottning Kristina-porträtt”, *Ord och bild*, årg. 13, 1904.
- ”En nyfunnen Sergelteckning med skisser till Axel Oxenstierna och Historien”, *Årstryck*, Göteborgs museum, Göteborg 1914.**
- ”Gustaf Vasas griftefärd och hans grafvård”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 19, 1917, 1918.**
- ”Magnus Ladulås’ majestätssigill, ett höggotiskt mästerverk” i *Från stenålder till rokokoko: Studier tillägnade Otto Rydbeck*, C.W.K. Gleerup, Lund 1937.**
- ”Några Marcus Larsson-porträtt”, *Årstryck*, Göteborgs museum, Göteborg 1912.
- ”Porträttåtbörder”, *Varia*, maj 1907.
- ”Sergel”, *Nordiska konstböcker*, vol. 3–4, Ed. Hölzel, Wien 1922.**
- ”Sergels teckningar”, *Sveriges allmänna konstförenings publikation*, nr 31, 1923.**
- Människans anlete*, J.A. Lindblad, Uppsala 1930.
- Ur porträttmåleriets historia*, Albert Bonnier, Stockholm 1907.

Nils Sjöberg

- ”Emalj- och miniatrykmålaren Pierre Signac”, *Ord och bild*, årg. 16, 1907.
- ”Gabriel Anreps porträttsamling”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 9, 1908.*
- ”Gustaf I:s söner: En porträttshistorisk studie”, *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, 1907.
- ”Magnus Stenbocks porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 12, 1910, 1911.
- ”Något om porträttstudier”, *Jul*, 1906.
- ”Några anteckningar om Visingsborgsauktionen” i Rudolf Sjöbergs ”Exekutiv-auktioner på grefve Per Brahes lösegendom”, *Meddelanden från Norra Smålands fornminnesförening*, 1914.**
- ”Några Karl XII-porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 14, 1912.**
- ”Några Paschporträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 13, 1911, 1912.**
- ”Några porträtt från Fullerö”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 8, 1906.*
- ”Några porträtt från Nordiska museets Karl X Gustaf-utställning”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 11, 1910.
- ”Några porträtt ur västgötasamlingar”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 14, 1911.**
- ”Tre Stenbocksporträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 12, 1910, 1911.**
- Katalog öfver porträttsamlingen å Gripsholm*, 3 uppl., Albert Bonnier, Stockholm 1906.**
- Porträtt af svenska läkare och apotekare, utgifna af svenska läkaresällskapet*, del I–II, Stockholm 1910.**
- Svenska porträtt i offentliga samlingar, band 1. Drottningholm, utgivna under medverkan av Personhistoriska samfundet*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1905.
- Svenska porträtt i offentliga samlingar, band 2. Gripsholm, utgivna under medverkan av Personhistoriska samfundet*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1907.

- Svenska Porträtt, Del I. Samlingarna vid Upsala universitet*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1903.
- Svenska Porträtt, Del II. Samlingarna på Edsberg och Hedensberg*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914.
- Svenska Porträtt, Del III. Olof och Caroline Wijks porträttsamling*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914.
- Svenska Porträtt, Del IV. Greve Reinhold von Rosens porträttsamling*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1914.

Karl Erik Steneberg

- ”Bidrag till svensk fursteikonografi: Karl X Gustav och Hedvig Eleonora”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 24, 1941.
- ”Bidrag till svensk fursteikonografi: Gustav Vasa, Katarina Jagellonica, Sigismund, Maria Eleonora, Kristina”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 20, 1937.
- ”De Mörnerna familjeporträtten på Tyresö: En studie i greve Carl Mörnerna samling”, *Nordiska museets och Skansens årsbok Fataburen*, 1933.
- ”Den äldsta traditionen inom svenskt porträttmåleri”, *Årsbok 1934*, Vetenskapsso-cieteten i Lund, C.W.K. Gleerup, Lund 1934.**
- ”Ett Maria Eleonora-porträtt av Jacob Hoefnagel”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 27, 1944.*
- ”Ett nyfunnet Kristinaporträtt”, *Ord och bild*, årg. 43, 1934.**
- ”Hur såg Gustav II Adolf ut?”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1932-11-06.**
- ”Jacob Hoefnagels Gustav Adolfsporträtt”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 15, 1932(a).
- ”Jacob van Doordt. En nordisk furstemålare”, *Scandia*, vol. 7, nr 2, 1934.
- ”Målarkonsten och dess inspirationskällor” i Ewert Wrangel (red.), *Vårt lands kulturhistoria i skildringar och bilder, band 5: Den karolinska tiden*, Allhem, Malmö 1939.**
- ”Porträtt av Drottning Kristina” i Aron Borelius (red.), *Studier i konvetenskap till-ägna Ewert Wrangel av yngre lärjungar*, Lund 1928.
- ”The Portrait Collection of Queen Christina”, *The Connoisseur*, march 1935.**
- ”Till Gustav II Adolfs ikonografi”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 15, 1932(b).
- Gustav Vasas porträtt*, Livrustkammaren, Stockholm 1938.
- Kristinatidens måleri*, diss. Lund, Allhem, Malmö 1955.*
- Vasarenässansens porträttkonst*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1935(a).

Sixten Strömbom

- & Evald E:son Ugglå, *Katalog över porträttsamlingen på Gripsbolm*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1927.
- (red.), *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar*, band 1, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1935.
- (red.), *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar*, band 2, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1939.
- (red.), *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar, Del 1: Gustav I–Karl XII*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1943.*
- [Signaturen ”Bert”], ”Det svenska ansiktet”, *Dagens Nyheter*, 1939-02-19.

- "Pilo, peintre suédois" i Johnny Roosval (red.), *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Stockholm 1933.**
- "Alexander Roslin" i Sixten Strömbom (red.), *Fem stora gustavianer*, Studier från Nationalmusei utställning hösten 1943, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1944.*
- "Bidrag till svensk regent-ikonografi. 1. Två Kristinaporträtt i Braunschweig", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 16, 1914, 1915.**
- "Bidrag till svensk regentikonografi: Karl X Gustaf–Karl XII", *Meddelanden för bokvänner från H. Klemmings antikvariat*, vol. 3, 1919.**
- "Den första kvinnan i Konstakademien", *Röster i radio*, nr 24, 1939.**
- "En signerad pastell av Lorens Pasch d.y.", *Nationalmusei årsbok*, årg. 1, 1930–31.**
- "En återfunnen målning av Ernst Josephson", *Konstrevy*, 1928.**
- "Erik XIV:s porträtt. Till ett förbisett 400-årsminne", *Nationalmusei årsbok*, årg. 3, 1933.**
- "Ett porträttshistoriskt monumentalverk", *Ord och bild*, årg. 42, 1933.
- "Ett sekels tradition i svenskt porträttmåleri: Ett utkast, närmast med anledning av utställningen på Charlottenborg hösten 1921", *Kunstmuseets aarskrift 1921–1923*, Statens Museum for Kunst, Köpenhamn 1924.
- "Gustav II Adolfs porträtt", *Gustav II Adolfs utställningen 1932*, Stockholm 1932.
- "Kvinnan i svensk konst: En utställning i Svensk-Franska Konstgalleriet", *Konstrevy*, 1929.
- "Margareta Leijonhufvuds bild på Gripsholm. En porträttshistorisk notis." i *Hjalmar Wijk den 10 mars 1927 av vänner vid Göteborgs museer*, O. Isacson, Göteborg 1928.
- "Olof Arenius och hans betydelse för Carl Gustaf Pilo: Ett utkast", *Kunstmuseets Aarskrift*, vol. XXII, Statens Museum for Kunst, Köpenhamn 1935.**
- "Omkring ett dampporträtt af Breda", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 17, 1915, 1916.**
- "Porträttsamlingen på Gripsholm." i Sixten Strömbom (red.), *Gripsholm. Slottet och dess samlingar 1537–1937*, Föreningen för Gripsholmsjubileet 1937, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1937.**
- "Saltzasamlingen på Mem. En emigrerande porträttsamling." i Sigurd Erixon & Sigurd Wallin, *Svenska kulturbilder*, ny följd, vol. II, nr III & IV, Skoglund, Stockholm 1935.**
- "Sekreteraren" [Sixten Strömbom], "Svenska porträttarkivets verksamhet", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 21, 1920.
- "Svenska porträttarkivets verksamhet 1916", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 19, 1917, 1918.
- "Svenska porträttarkivets verksamhet 1916–1922", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 24, 1923.
- "Svenskt historiemåleri i Nationalmuseum." *Dopparedagen*, 1934.**
- "Två Gustaf III-porträtt utanför Sverige. I Cassel och Wasa", *Personhistorisk tidskrift*, årg. 16, 1914.
- "Un maître suédois: Carl Gustaf Pilo (1711–1793)", *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929.**
- Iconographia Gustavi Adolphi*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1932(a).
- Lorens Pasch d.y: Hans liv och konst*, diss. Göteborg, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1915(a).
- Porträttsamlingen i Ericssbergs fideikommiss: Beskrivande katalog*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1917.**
- Svenska porträtt 1818–1866*, utställningskatalog, Föreningen för Gripsholmsjubileet 1937, Stockholm 1937.

Utställning af äldre svenska porträtt från tiden 1700–1850 och dräkter, utställningskatalog för utställning på Konstakademien november 1917, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1919.**

Gustaf Upmark

& Warner Silfversparre, *Svenska porträtt efter kopparstick i Nationalmuseum och Kgl. Biblioteket*, flera häften, F. & G. Beijer, Stockholm 1886–1890.

”En svensk hofkopparstickare på 1600-talet”, *Nordisk tidskrift för konst, vetenskap och industri*, årg. 3, 1890.**

”Ett porträtt af Sigismund”, *Ord och bild*, årg. 7, 1898.

”Gustaf Vasas porträtt” i *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901.

”Jeremias Falck i Sverige” i *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901.

”Jeremias Falck in Schweden und seine schwedischen Stiche”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, band 8, 1885.

”Konung Carl XV:s tafvelsamling: Beskrifvande förteckning”, Stockholm 1882.

Ewert Wrangel

”Ett nyfunnet Tegnér-porträtt”, *Finn*, Lund 1913.**

”Några Pilo-porträtt i Skåne”, *Kunstmuseets aarskrift 1921–1923*, Statens Museum for Kunst, Köpenhamn 1924.**

”Till drottning Kristinas ikonografi”, *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 1, 1916.

Anders Trulson 1874–1911, Lindstedt, Lund 1912.**

Kamke: En nordisk målare, Hedberg, Stockholm 1931.

Tegnér i Lund, P.A. Norstedt & Söner, 1932.**

Bilaga 2

Sixten Strömboms tal inför Personhistoriska samfundet 1915, i syfte att få till stånd ett svenskt porträttarkiv

Texten har bearbetats försiktigt för ett modernare språk, och enbart på ett sådant sätt att inte något av originaltextens betydelse har försvunnit. Några större ingrepp har däremot inte gjorts för meningsbyggnad, ordföljd och ordval, och därför kan texten också i vissa delar uppfattas som svärgenomtränglig.

Man brukar definiera porträttet som en avbildning av individen för dess egen skull. Gränserna för vad som hör till den mänskliga individen är ju allt annat än absoluta, de kan tänjas ut och omfatta en värld av relationer eller snävas in till det minsta möjliga centrum av personlig egenart. I samband med dessa bestämningar av individen får vi därför också en hel mängd modifikationer av individuell människoframställning. Av samma person kan göras två så olika framställningar som ett intimt stämningsporträtt och en officiell paradbild. Detta gäller när vi betraktar porträttkonsten ur ämnets synpunkt. Formellt taget kan vi klassificera den i de båda huvudarterna naturalistiskt och idealiserande porträtt. Ser vi återigen på dess rent tekniska sida får vi först fram de stora huvudarterna, plastisk avbildning och ytframställning, som i sin tur grenar ut sig i ett otal underarter, allt efter material, behandling, dimensioner, och så vidare.

Dessa faktorer, material och dimensioner för i sin tur fram en tredje synpunkt som är intimt förbunden med de båda föregående – uppgiftens. Med andra ord: vad tjänar bilden av individen till? På denna fråga kan vi ju få de mest skiftande svar allt efter olika fall. Ett porträtt kan vara utfört i magiskt syfte för att begravas tillsammans med den avbildade efter döden och på så sätt trygga den bortgångnes existens i livet efter detta liksom avbildningar av den dödes tjänare fick följa med för att trygga hans komfort på den andra sidan – detta

senare är ju ett exempel på vad man kallar magi genom likhet. Ett annat porträtt kan ha haft till uppgift att för samtid och eftervärld förhårliga en monarks makt eller rent av tjäna som kultbild, ifall han låtit sig apoteoseras eller om han företrätt en bestämd gudom. I sådana fall brukar huvudintresset i framställningen koncentreras på dessa furstliga och gudomliga egenskaper och symboliseras genom några abstrakta uttrycksmedel, samt förtydligas genom kolossala dimensioner eller speciell dräkt. Andra porträtt har inte som annat syfte än att avbilda en människas utseende och att visa det för samtida som har intresse av att se hur den eller den märklige individen tar sig ut – till exempel gamla tiders friarekonterfej och våra dagblads aktuella avbildningar.

Många porträtt har slutligen tillkommit blott som uttryck för konstnärens psykologiska eller formella intresse. Bakom porträtt och porträttkonst kunna vi dock under alla omständigheter spåra människans eviga längtan efter odödlighet, hennes rädsla för att spårlöst lämna detta liv, och däri ligger också alltid en vädjan från individen till eftervärlden. Och vid sidan av det skrivna ordet betyder porträttet mera för eftervärldens uppfattning av tidigare generationer än någonting annat.

Den viktigaste förutsättningen för att porträttkonst ska kunna existera ligger – utom i det konstnärliga kunnandet – i en tillräckligt utvecklad känsla för individen, intresse och blick för dess egenart och betydelse. Detta är ju psykologiska värden, som kräver särskilt gynnsamma förhållanden även under en långt framskriden samhällskultur. Man får därför inte förvåna sig över att porträttkonst så gott som helt saknas hos de primitiva folkslag som den moderna etnologin känner till, eller att man från Europas förhistoriska tid inte funnit något som helst vittnesmål om avbildning av **individer**, [understruket med blyertspenna], men väl av enkla typer, som man och kvinna, samt utmärkta framställningar av djur.

De första verkliga porträtten kommer som bekant från Egypten, och redan från och med fjärde eller åtminstone från de femte eller sjätte dynastierna har den egyptiska konsten utbildat de typer, innanför vilka dess porträtt sedan kommit att hålla sig ända till romartiden. Det har konstaterats att redan under den tolfte dynastin (alltså c:a 2 000 år f.Kr.) formades huvuden av en överraskande personlig ansiktsbyggnad på de kolossala kungastatyerna, fastän strängt förenklade i den hårda stenen, och man har funnit ännu äldre huvuden i trä, framställande

privatpersoner, utförda med en stark pointering av fysionomins karakteristiska drag.

Under Greklands unga storhetstid uppehölls en för de små staterna hälsosam motvilja mot individualismen. Porträtt var då också ovanliga, och förekom de någon enstaka gång, var de mest individuella dragen så mildrade, att det hela egentligen blott gav en medborgartyp, präglad av tidens etiska skönhetskrav.

Men när den hellenistiska tiden närmade sig, med dess kosmopolitism, personliga självhävdelse och etiskt frigjorda konstuppfattning, utvecklades även den individuella människoframställningen till en rikedom och hänsynslöshet som aldrig förr. Redan 300 år f.Kr. uppträdde en elegisk art av porträtt av samma innebörd som den vi sedan kallar stämningporträtt. I skildringar av själva ansiktsdragen märks en stigande lust för detaljerad och ofördelaktig naturalism, som utan försköning och ofta med en tydlig skadeglädje noterar personliga oregelbundenheter och de märken, som år och lidelse lämnat efter sig. Denna art av porträttkonst drevs till sin höjd under den romerska kejsartiden.

Granskar vi det stora porträttmaterial som bevarats från denna tid, skulpterade statyer och reliefer, finner vi lätt att det plastiska och tektoniska i verken allt mer negligerades för den småaktiga karaktarikens skull. Den senare kejsartiden betecknades ju av ett allmänt upplösningstillstånd även på det konstnärliga området, och det fullständiga förfallet undgick inte ens porträttkonsten, som annars brukat kunna florerat även under kaotiska förhållanden på andra områden. Porträtten kunde inte längre ens prestera någon övertygande likhet.

Under den tidigare kristna och bysantinska tiden saknades i stort sett de vitala förutsättningarna för porträttkonsten, och detsamma var fallet under större delen av medeltiden. Såväl religion som sociala förhållanden låg hämmande i vägen för både den individualism som krävs, och för den konstnärliga friskhet som kan sätta sig över schematisk konvention och se verkligheten klarögt och skarpt som ett vaket barn. Med det kulturella uppsving som följde på korstågen tog den individuella människoskildringen åter fart. Till en början är det starkt personliga typer som arbetar sig fram i de gotiska katedralernas skulpturala utsmyckning i bilder av Kristus och helgonen, men fram mot trettonhundratalet kan vi räkna med verkliga porträtt.

Med fjortonhundratalet griper den unga renässansen omkring sig med vårlig hast, och dess väckta kraftmedvetande söker sig form i återupplivandet av antikens fria mänsklighet och harmoniska livs-

utveckling. Det är emellertid inte i renässansens moderland, Italien, som vi finner seklets första stora porträtt i mera egentlig mening: det är i Flandern på bröderna van Eycks altare i Gent. Att lägga märka till är att människoframställningen formellt sett ännu inte vågar uppträda som självständig konst, utan lånar sitt existensberättigande av det religiösa måleriet som den frigör sig från först mot mitten av fjortonhundratalet. När den beundransvärt kunniga naturavbildning, som var ett betecknande drag i tidens nederländska konst, förenat sig med den italienska renässansens friborna människouppfattning och dess växande storhet i formen, först då uppstår renässansens verkliga porträttkonst, som skapats av sådana mästare som Rafael, Sebastiano och Tizian. Utan att överdriva borde man kunna säga att mot slutet av femtonhundratalet hade det italienska porträttmåleriet erövrat alla de tekniska uttrycksmedel, som senare tider tagit i arv för att framställa sina människor och som dessa visserligen utvecklat i speciella och personliga riktningar, men i stort sett knappast förbättrat. Anmärkningsvärt är också hur starkt renässansens människoideal behärskar porträttet. Det blev så att säga den fasta stomme, varpå de flesta renässansporträttörer byggde sina skildringar av samtidens individer. Under den tid därefter då den nya konsten gjorde sitt triumftåg över världen avbildas hela Europas mänsklighet med ganska tydlig tillämpning av de italienska formidealen. Men i den mån det nationella medvetandet reste sig mot den främmande skönhetskonsten och inhemska målarskolor växte upp, i den mån lämnades också mer sanna och fördjupade framställningar av människornas nationella och personliga särdrag. I Toledo var Tizians lärjunge El Greco verksam och levde sig bland munkar och ordensriddare in i den spanska mystiken, dess strama slutenhet och heta extas. I en följd vidunderliga karaktärsporträtt har han skildrat dessa människors egendomliga väsen. Velázquez, som uppträdde kort efter El Greco, var till hela sitt personliga kynne så olik denne, men däremot inte mindre nationell. Trots sin ställning som hovmålare höll han sig alltid objektiv och undvek varje slags förskönande osanning i sin karaktärisering.

Även i det borgerliga Hollands nationella måleri, vars storhetstid inföll under 1600-talet, dominerade det realistiska porträttet. Överallt var det personlig karaktär och sanning man sökte – ej idealiserad mänsklighet – vare sig skildringen företrädesvis riktade sig till en ögonblicklig mimik som hos Frans Hals, eller lät ansiktsuttrycket lysa av de inre upplevelsernas, minnenas och reflektionens stilla ljus. 1700-talets känslöstämningar hade frambragt en generation som kunde visa sig

som den sentimentala människan, den naturliga, och som den tragiska. Antingen genom att sant och troget återge dessa naturer, eller också, vilket inte borde ha varit ovanligt, indiktat dessa typer hos helt nyktra och sällskapliga individer, frambragte sekelslutets porträttmålare en uppsjö av romantisk människoframställning, bräddad av patos och vemod. I bilderna av den franska revolutionens hjältar har det patetiska höjts till sträng heroism, med en högtydlig bismak av antikiserande teaterpose. Den stela värdigheten à la grekisk staty satte sin prägel på porträttet långt in i det borgerliga 1800-talet, både på ansikten som kantades av höga fadermördare [det vill säga en hög, starkt krage] och ramades in av näpna korkskruvslockar. Här befinner vi oss emellertid för nära vår egen tid och dess människoframställning, där det målade och skulpterade porträttet strider en för ojämn kamp med fotografien för att vi längre kan sysselsätta oss med denna allmänna översikt.

Vårt isolerade och senkultiverade land har ju inte varit del av den europeiska konstutvecklingen på samma ingripande sätt som exempelvis Flandern eller Frankrike. Under de århundraden som vårt folk stått i verklig levande kontakt med den stora kulturutvecklingen därute, har den nöjt sig med att ta den ledande konsten till godo och utveckla förebilderna efter råd och nationella möjligheter. Först vid mitten av 1500-talet får porträttframställningen hävd hos oss. Den tidigare porträttstilen hos oss under denna tid var utpräglad germansk, närmast nordtysk hållning, och fick senare ett allt starkare tycke av renässanskonst utifrån nederländska eller västtyska förebilder. Det blev också vanligt att resande svenskar lät avbilda sig i utlandet och föra med sig porträtten hem.

Under 1600-talets förra hälft spred sig bruket att låta sig avbildas i bredare kretsar, och av det bevarade porträttmaterialet kan vi få en rätt fullig föreställning om den tidens ledande människor. Efter den stora bekantskapen med kontinental konst och kultur under 30-åriga kriget, och framför allt på grund av de inströmmande rikedomarna, steg porträttproduktionen enormt. Vid drottning Kristinas hov arbetade tre av Europas mera betydande porträttörer vid den tiden: Fransmannen Bourdon, holländaren David Beck och den engelske miniatyristen Alexander Cooper. Vi minns hur denna kvalitativt höga ståndpunkt inte kunde uppehållas under Pfalzarna, trots det att efterfrågan på porträtt tycks ha blivit än större. Nederländsk realism tog sig uttryck i den porträttkonst som utövades av holländaren Meytens d.ä. och av Ehrenstrahl under hans första år i Sverige. Ehrenstrahl blev den ton-

givande mästaren vid seklets slut och övergick efter sin italienska resa till det mer kända, svulstiga barockmanér, där allegorisk utklädnad och pompöst arrangement utgjorde huvuddelen av karaktäristiken. Italienskt inflytande med en lätt bismak av engelsk hovkonst reflekterades också i David von Kraffts många konterfej från den senare Karolinska tiden, liksom hos Schröder, den porträttör som givit oss frihetstidens äldre generation.

Den franska roccocon, som redan på 1730-talet hade blivit upphöjt på grund av de inkallade franska slottsdekoratörerna, trängde snart nog också in i porträttet. Detta blev synligt hos Lorens Pasch d.ä., Arenius och Scheffel, men det fullständiga genombrottet skedde då Gustaf Lundberg återkom från Paris till hemlandet med sin eleganta pastellkonst. Han blev i egentligaste mening vår roccoporträttör och hans människouppfattning var ledande ända in i den gustavianska tiden. När seklet närmade sig sitt slut trängdes det konventionella och roccocomässiga undan av en mer allvarlig och framför allt äkta svensk människotyp. Det var också då under inflytande från England som det moderna borgerliga porträttets mest personliga karaktärsbildning och djupare psykologi utvecklade sig. Föregångare på detta område var Elias Martin, Pilo samt också Pasch d.y. och Per Krafft d.ä. Den geniale mästaren inom tiden blev slutligen C.F. von Breda, romantikern och psykologen inom svenskt 1700-talsporträtt.

Under de århundraden som porträttframställning bedrivits i vårt land och dess resultat kommit att utgöra huvudparten av konstproduktionen, har det givetvis avlagrat sig en högst betydande mängd avbildningar av svenska människor. I dessa har visserligen en skiftande massa av kosmopolitisk uppfattning inkräktat på deras objektiva sanningsvärde, men som antytt utgör de tillsammans med de skrivna urkunderna vår förnämsta källa till kunskap om de bortgångna förfäderna, och de utgör även ett oersättligt material för konst- och kulturhistorisk forskning, liksom för antropologi och rashygienisk forskning. Jag behöver endast påminna om att dessa omfattar en obruten och ovanligt intressant längd av kungaporträtt ända från 1500-talets början, samt avbildningar av otaliga svenska människor, vars gärningar fått sin berömmelse i historien eller glömts bort, för att varje människa ska förstå, hur omätligt mycket dessa porträtt betyder för vår nationella samhörighetskänsla med det förgångna.

Alla dessa porträtt finns till största delen spridda i landet. En avsevärd kvantitet äger staten och kommunerna. Förutom statens största

samling, vilken som bekant finns på Gripsholm, äger dessa massor av porträtt som förvaras i till exempel museer, bibliotek, ämbetslokaler, kyrkor, skolor, kungliga lustslott och så vidare. Men den största delen är dock i privat ägo, i hem på landet och i städerna. Vi bör inte heller glömma alla dem, som hittat vägen till utlandets enskilda och offentliga samlingar. Sinebrychoffs samling i Helsingfors innehåller till exempel en hel del elitporträtt från vårt 1700-tal.

Skulle vi vilja göra oss redo för den behandling och den vård, som kommer dessa värdefulla ting till del, skulle en erfaren man – exempelvis en tavelrestauratör – ge oss ganska brokiga uppgifter. Vi skulle få höra talas om inte bara kärleksfulla samlare, som ömmar för sina skatter, eller om institutioner, som sköter sina porträtt mönstergillt, utan också om hårdhänt restaurering, rengöring med skurpulver, om slott som står ouppeldade under vintertid, och där dukarna möglar och färgen fläckvis faller bort för köld och sommarsol. Vi får säkert också höra om eldsvådor som då och då förstört hela samlingar, som till exempel Tärnö här om året, eller om tavelförsäljning som på en gång eller efter hand splittrat andra samlingar.

Det vore orättvist att inte erkänna de lovvärda och delvis ganska omfattande förebyggande åtgärder som gjorts för att öka kännedomen om porträttmåleriet i landet, men det är också farligt för fortsatta strävanden att överskatta betydelsen av de resultat som hittills uppnåtts. Den viktigaste insatsen har helt naturligt gjorts av den statsinstitution som har främst ansvar för att porträtten vårdas, det vill säga Nationalmuseum. Den stora lappkatalog över statens och enskilda samlingar, som museii tjänstemän upprättat, omfattar redan tusentals porträtt och en betydlig samling fotografier. Personhistoriska samfundets arbete för samma ändamål har också varit fruktsamt, särskilt den stora porträttenkäten för några år sedan och de kataloger, som föreningen bland annat låtit den flitige forskaren Nils Sjöberg göra. Denne påbörjade också ett brett anlagt publikationsverk – närmast efter mönstret av Lunds Danske Malede Portræter – men detta verk lades ner efter utgivandet av två delar på grund av publikens ointresse. Sjöbergs kanske förnämsta publikation kom att bli ”porträtt av svenska läkare och apotekare” där den gedigna texten står i höjd med det förträffliga bildmaterialet.

Vidare vill jag påminna om enskilda konstnärsmnogografier och några värdefulla publikationer av hela samlingar, som Georg Göthes katalog över Rehbinders samling och nu senast Ludvig Looströms

ypperliga arbete om konstakademiens samlingar. En del retrospektiva utställningar har också bragt många fördolda skatter i dagen. Till sist vill jag påminna om det stora arbetet ”Svenska slott och herresäten” som kanske mer än något annat fäst allmänhetens uppmärksamhet på de svenska privatsamlingarnas rika skatter av porträtt.

Är nu allt detta nog? Har vi vidtagit alla de åtgärder som vi kunnat för att försäkra oss om något av de bästa värden som porträtten hyser? Med säkerhet inte. Ännu är till exempel allt på långt när uppsökt och beskrivet, och mycket av det material som redan samlats ihop kräver en ingående vetenskaplig revision. Ännu är till exempel ingen enda av statens samlingar tillnärmelsevis genomfotograferad. Av Gripsholms ca 1 800 porträtt borde det med säkerhet inte finnas fotografier av mer än hälften. Enligt min mening skulle man göra bäst i att försöka vad som hittills aldrig gjorts, nämligen att börja från början enligt en genomgående samlingsplan. Kompetenta personer borde grundligt genomsöka landet stycke för stycke, göra noggranna och mångsidiga beskrivningar, samt ta goda fotografier av porträtten. Det hopsamlade materialet borde kunna sammanföras till ett något, som jag vill kalla ett centralt porträttarkiv. Eventuellt borde dessutom för enskilda områden i landsorten lokala arkiv upprättas. Arkiven borde anordnas med tanke på att inte bara stå i en trängre forskarkrets tjänst utan även vara lättillgängliga för den stora allmänheten, för bokförläggare, tidningsredaktioner och andra, som kan tänkas ha praktisk nytta av samlingarna. En publikation av det hopkomna materialet vore, enligt min tanke, av sekundär betydelse.

Angående den tid som ett dylikt arbete skulle kräva, är det omöjligt att uttala sig nu, innan någon som helst visshet råder om antalet av förefintliga porträtt. Alla målade, skulpterade, tecknade och graverade porträtt av svenska människor intill en viss tidpunkt borde behandlas. Inför en i alla händelser så vittomfattande plan är man naturligtvis också tvungen att mer än i andra fall vidta de mest praktiska dispositioner. Jag hade tänkt att företaget skulle kunna drivas från och med nästa år med en ekonomi tryggad för en treårsperiod framåt. Efter de kalkyler som jag gjort upp i samråd med praktiskt erfarna män har den erforderliga minimisumman stannat på 5.000:- kronor per år. Kunde dessa medel anskaffas borde arbetet planeras så, att ifall dess fortsättande efter dessa tre år inte kunde tänkas, det redan hopsamlade resultatet skulle utgöra om möjligt en egen helhet. Med hänsyn till de institutioner i Stockholm där ett porträttarkiv borde tänkas förlagt

kan man föreslå både Nordiska Museet, Kungl. Biblioteket och till sist och bäst Nationalmuseet, vars chef bland annat härskar över statens stora porträttsamlingar. Det borde också finnas stora utsikter att få ett sådant arbete som detta knutet dit, enligt vad överintendenten Bergh sagt mig. Beträffande företagets finansiering erkänner jag gärna att vi här har det kanske svåraste problemet att lösa. Efter förfrågan hos en del intresserade personer har redan erbjudits en del garantier för tre år framåt, dock ännu inte på långt när allt. Detta, tillsammans med det intresse som mött förslaget både från vetenskapligt och praktiskt håll, gör dock att jag anser att vi inte bör se på framtiden med allt för stor hopplöshet.

Bildförteckning

- s. 53. Rum 36, 1926. Foto: S. Bengtsson, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, Hillerød.
- s. 55. Tavelgalleriet, Gripsholms slott, ca 1898. Foto: Nationalmuseum.
- s. 56. Carl Larsson, *Gustaf Upmark*, 1894. Foto: Nationalmuseum.
- s. 57. Astraksalen, Gripsholms slott, ca 1898. Foto: Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet.
- s. 63. Kanin eller anka? Först publicerad i *Fliegende Blätter* 1892. Foto: Wikipedia commons.
- s. 64. Interiörbild från det nationella porträttgalleriet i Berlin 1913. Foto: E.v. Brauchitsch, Alte Nationalgalerie, Berlin.
- s. 74. Peter Lely, *Katarina*, 1600-tal. Foto: Svenska Porträttarkivet/Nationalmuseum.
- s. 79. Okänd konstnär, *Totila*, okänt årtal. Foto: Hans Thorwid/Nationalmuseum.
- s. 79. Francesco Salviati, *Totila*, ca 1549. Original finns vid Musei Civici di Como i Rom. Foto: Wikipedia Commons.
- s. 79. Okänd konstnär, *Helwig*, okänt årtal. Tidigare benämnd Richissa. Foto: Hans Thorwid/Nationalmuseum.
- s. 80. Olle Hjortzberg, *Sigismund*, 1900. Kopia efter Johan Baptista van Uther. Foto: Nationalmuseum.
- s. 81. Enligt tradition John Taylor, *William Shakespeare*, ca 1600–1610. Foto: National Portrait Gallery, London.
- s. 90. Okänd fotograf, bild från SPA, okänt årtal. Foto från arkivet över Svenska porträttarkivet vid Nationalmuseum.
- s. 91. Siri Magnus-Lagercrantz, logotyp för SPA, okänt årtal. Foto från arkivet över Svenska porträttarkivet vid Nationalmuseum.
- s. 109. Kilian Zoll, *Marcus Larsson vid lampskan*, ca 1851. Foto: Göteborgs konstmuseum, Hossein Sehatlou.
- s. 110. Abraham Wuchters, *Okänd kvinna*, 1670-talet. Foto: Nasjonalmuseet, Oslo.
- s. 121. Gravyr från Ennio Quirino Viscontis *Iconographie Romaine*, 1818, utifrån teckningar av Laguiche. Reproduktion: Ann-Sofie Persson, Kungliga biblioteket.
- s. 149. Gunnar Romdahl, *Axel Romdahl*, 1951. Foto: Linn Ahlgren/Nationalmuseum.
- s. 152–153. Uppslag från *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* 1935. Reproduktion: Ann-Sofie Persson, Kungliga biblioteket.
- s. 157. Per Södermark, *Christoffer Eichhorn*, 1889. Foto: Nationalmuseum.

- s. 158. Bild från Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* 1783. Re-
produktion: Ann-Sofie Persson, Kungliga biblioteket.
- s. 162. Okänd konstnär, *Margareta Zebrozyntia Bureus*, 1643. Foto: Anna
Danielsson/Nationalmuseum.
- s. 170. David Beck, *Christina*, ca 1652. Foto: Lennart Larsen, Det National-
historiske Museum på Frederiksborg Slot, Hillerød.
- s. 174. Domenico Ghirlandaio, *Den helige Fransiskus får sin orden bekräftad av
påven Honorius III*, 1480–85. Sasettikapellet, Florens.
- s. 178. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Klädesvävarskråets föreståndare i
Amsterdam*, 1662. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam.
- s. 178. Jean-Marc Nattier, *Markisinnan de l'Hôpital*, 1700-talets mitt. Foto:
Nationalmuseum.
- s. 186. Christoffel van Sichem, *Gustav II Adolf*, 1616–1617. Foto: Svenska Porträtt-
arkivet/Nationalmuseum.
- s. 190. Lorenz Strauch, *Gustav II Adolf*, 1632. Foto: Svenska Porträttarkivet/
Nationalmuseum.
- s. 192–193. Georg Petel, *Gustav II Adolf*, 1632 och Hans von der Putt, *Gustav II Adolf*,
1632. Montaget återger ett uppslag från Sixten Strömboms *Iconographia
Gustavi Adolphi*, 1932. Foto: Svenska Porträttarkivet/Nationalmuseum.

Källor och litteratur

Otryckta källor

National Portrait Gallery, Heinz Archive and Library, London
Forty-first Annual Report of the Trustees of the National Portrait Gallery, 1898.

Nationalmuseum (NM)

Enskilda arkiv: Topografica

Gripsholms slott

Vol. 3

Christoffer Eichhorn & Jakob Kulle, "Inventering av statens konstsamlingar 1881–83"

Lappkatalog över nytillkomna porträtt

Vol. 5

Gustaf Upmark, "P.M. ang. placering af tafvelsamlingen å Gripsholm", 1896.

Gustaf Upmark, "Memorial angående ordnande af Porträttsamlingen å Gripsholms slott", 1898

Vol. 6

Lista på förslag till Skeppsholmsutredningen

Vol. 7

"Byggnaden 1900-tal – äldre saml. 1900-tal"

Slottssamlingarna och Svenska porträttarkivet

Övriga handlingar

Vol. 2

"Svenska Porträttarkivets verksamhet 1916"

Odaterat manus om Svenska porträttarkivet (Sixten Strömboms tal inför Personhistoriska samfundet 1915)

Protokoll från möte om förslag till den ikonografiska kommissionen, 19 februari 1931

Nationalmuseums centrala kansli

Överintendentens diverse handlingar

Gustaf Upmarks reseberättelse 1872

Riksarkivet

Stockholms högskola

Handlingar rörande lärares tillsättande

Vol. 29–30

Sakkunnigutlåtande för Anders Zorns professur i nordisk och jämförande konsthistoria

Slottsarkivet

Gripsholms slotts arkiv

”Gripsholms slott 1827–1841”

Stockholms stadsarkiv

Personhistoriska samfundet

”Porträtthinventeringsmaterial ägare O–Ö diverse insänt material rörande inventeringen”

J.C. Jacobsen familjearkiv

Korrespondens från J.C. Jacobsen till Laura Jacobsen 1886-09-02 och från Jacobsen till Sophus Müller 1886-04-22. Arkivbildare: Carlsberggruppen, ”The J. C. Jacobsen Family Archive”, digitaliserat genom <http://www.carlsberggroup.com/Company/heritage/archive/Pages/Notes.aspx>, hämtad 2014-09-05.

Övrigt opublicerat

Widén, Per, i ”Turism till kungliga slott under 1800-talets första hälft”, paper presenterat vid Historikermötet, Uppsala, 22–24 april 2005.

Övriga websidor och elektroniska källor

”Mission statement”, *Journal of Art Historiography*, tillgänglig på <https://arthistoriography.wordpress.com/mission-statement/>, hämtad 2015-01-05.

Bodenstein, Felicity, ”National Museums in France” i Peter Aronsson & Gabriella Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Konferensproceedings från *EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna, 28–30 april 2011. Eunamus Report No 1, Linköping University Electronic Press, 2011, tillgänglig på http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064, hämtad 2011-10-04, s. 308.

Zipsane, Henrik, ”National museums in Denmark” i Peter Aronsson & Gabriella Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Konferensproceedings från *EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna, 28–30 april 2011. Eunamus Report No 1, Linköping University Electronic Press, 2011, tillgänglig på http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064, hämtad 2011-10-04.

Bulletin of the International Committee of Historical Sciences (ICHS)

Utgivna i Paris genom Les Presses Universitaires de France

Berestejn, Eltjo Aldegonde van, "L'Iconographie de Grotius" i. vol. III, del I, nr 11, 1931.

Hoogewerff, G.J., "L'Iconologie et son importance sur l'étude systematique de l'art anciant" i vol. I, del V, nr 5, 1928.

Vol. I, del V, nr 5, 1928.

Vol. II, del III, nr 8, 1930.

Vol. III, del I, nr 11, 1931.

Vol. IV, del I, nr 14, 1932(a).

Vol. IV, del III, nr 16, 1932(b).

Vol. VI, del I, nr 22, 1934.

Vol. VII, del I, nr 26, 1935.

Vol. VIII, 1936.

Vol. XI, 1939.

Meddelanden från Nationalmuseum

Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning, för åren 1881–1882, 1884–1888, 1894, 1898, 1900, 1905–1906, 1908, 1913, 1932, 1948–1949, utgivna året därefter.

Upmark, Gustaf, "Ordnandet af Gripsholms slott och dess samlingar", *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1888*, Bihang till Meddelanden från Nationalmuseum nr 10, Stockholm 1889.

Uppslagsböcker

Biografisch Woordenboek van Nederland, BWN, vol. 1, 1979, uppslagsord: Eeltjo Aldegonde van Beresteijn, författare: J.A.A. Bervoets, tillgänglig på www.resources.huylgens.knaw.nl/bwn/, hämtad 2016-04-22.

Deutsches Wörterbuch, uppslagsord: Bildniskunst, tillgänglig på www.woerterbuch-netz.de/DWB/, hämtad 2016-04-14.

Dictionary of Art Historians, uppslagsord: Hoogewerff, tillgänglig på www.dictionar-yofarthistorians.org, hämtad 2016-04-15.

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, HWRh, vol. 4, 1998, uppslagsord Ikonologie, Ikonographie, författare: Peter Schneemann.

Nordisk familjebok, 1 uppl., vol. 7, 1884, uppslagsord: ikonografi, författare: Gustaf Upmark.

Nordisk familjebok, 1 uppl., vol. 13, 1889, uppslagsord: porträtt, författare: Gustaf Upmark.

Nordisk familjebok, 2 uppl., vol. 12, 1910, uppslagsord: ikonografi, författare: Axel Romdahl.

Nordisk familjebok, 2 uppl., vol. 25, 1917, uppslagsord: Nils Sjöberg, författare: Georg Nordensvan.

- Svenska Akademiens ordbok*, SAOB, uppslagsord: ikonografi, personhistoria, porträtt, skaplynne, tillgänglig på www.saob.se, hämtad 2016-04-14.
- Svenskt Biografiskt Lexikon*, SBL, vol. 12, 1949, uppslagsord: Christopher Eichhorn, författare: Sten Lundwall, tillgänglig på www.sok.riksarkivet.se/sbl, hämtad 2016-04-22.
- Svenskt Biografiskt Lexikon*, SBL, vol. 30, 1998–2000, uppslagsord: Axel L. Romdahl, författare: Björn Fredlund, tillgänglig på www.sok.riksarkivet.se/sbl, hämtad 2016-04-22.

Tryckta källor och litteratur

- ”350 års konsthistoria i 200 registreringskartonger”, *Dagens Nyheter*, 1925-02-08.
- ”Förtecknandet av porträtt”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 7, 1905.
- ”Krig mot historiska fantasiporträtt. Vilseledande bilder *en masse* utan verklighetsgrund”, *Svenska Dagbladet*, 1935-06-05.
- ”Miscellanea”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 1, 1916.
- Nationalmuseum, ”Svenska porträttarkivet 50 år”, Stockholm 1966.
- ”National Portrait Gallery”, *The Art-Journal*, London, 1857-02-01.
- ”Skånes porträtt samlas nu in”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1924-05-04.
- ”Skänkt porträttarkiv kommer till stånd i form av kopiesamling”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1924-05-20.
- ”Smärre meddelanden”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 29, 1928.
- ”Stadgar för Personhistoriska Samfundet”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 8, 1906.
- ”Svenska porträttarkivet. Givande källa för släktforskare och konsthistoriker”, *Nya Dagligt Allehanda*, 1924-07-13.
- ”Svenska Porträttarkivet”, *Personhistorisk tidskrift*, årg. 18, 1916.
- ”Svenska porträttarkivet”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 2, 1917.
- ”Svenska porträttarkivets verksamhet 1919”, *Tidskrift för konvetenskap*, årg. 5, 1920.
- ”Världsunikt porträttarkiv fyller 25 år”, *Dagens Nyheter*, 1939-01-31.
- Adler, Daniel, ”The Formalist’s Compromise: Wölfflin and Psychology” i Mitchell B. Frank & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012.
- Alm, Göran (red.), *Renässansens konst*, Signums Svenska konsthistoria, Signum, Lund 1996.
- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Althaus, Karin (red.), *Johann Caspar Lavater: Das Antlitz / Eine Obsession*, Kunsthau Zürich, Zürich 2001.
- Altkirch, Ernst, *Spinoza im Porträt*, Eugen Diedrichs, Jena 1913.
- Andersson, Lars M., Lars Berggren & Ulf Zander (red.), *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001.
- Andrup, Otto, *Über die Arbeit der Ikonographischen Kommission: Terminologische Vorschläge für den ikonographischen Ausschuss des Comité International des Sciences Historiques anlässlich der Tagung im Haag 1932*, J. Jørgensen, Köpenhamn 1932.
- Andrup, Otto, *Den kongelige samling paa Rosenborg gennem hundrede aar, del I: Den chronologiske Samling*, Gyldendal, Köpenhamn 1933.

- Arrhenius, Thordis, "The Fragile Monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments", *Nordisk Arkitekturforskning*, nr 4, 2003.
- Arrhenius, Thordis, *The Fragile Monument: On Conservation and Modernity*, diss. Stockholm, Stockholm 2003.
- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Bal, Mieke, "Her Majesty's Masters" i Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Yale University Press, New Haven 2003.
- Barlow, Paul, "Facing the Past and Present: The National Portrait Gallery and the Search for 'authentic' Portraiture" i Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997.
- Barthes, Roland, "Bildens retorik" (1964) i *Tecken och Tydning. Till konsternas semiotik*, PAN/Norstedt, Stockholm 1976.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985.
- Bazin, Germain, *The Museum Age*, övers. J. van Nuis Cahill, Desoer, Bryssel 1967.
- Becker, Colleen, "Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm", *Journal of Art Historiography*, nr 9, 2013.
- Bell, Clive, "The Aesthetic Hypothesis" i Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 1992.
- Bell, Clive, *Art*, Frederick A. Stokes, New York 1914.
- Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, i orig. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, University of Chicago Press, Chicago 1994 (1990).
- Belting, Hans, *The Germans and their Art: A Troublesome Relationship*, övers. Scott Kleager, Yale University Press, New Haven 1998 (1993).
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München 2001.
- Belting, Hans, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck, München 2013.
- Bencard, Mogens, "Appendix: A note on the Rosenborg Collection in Copenhagen" i Oliver Impey, Arthur MacGregor & Hans-Olof Boström (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Clarendon, Oxford 1985.
- Bencard, Mogens, "De danske kongers kronologiske samling: Et stykke museums-historie", *Valör*, nr 3, 1992.
- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936) i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Staffanstorps 1969(a).
- Benjamin, Walter, "Liten fotografihistoria" (1931) i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Staffanstorps 1969(b).
- Beresteyn, Eltjo Aldegondus van, *Iconographie van Prins Willem I van Oranje*, Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1933.
- Bergquist, Olle, *Det skvallrande ansiktet: Fysiognomikens historia*, Sekel, Lund 2009.
- Bergström, Anders & Victor Edman, *Folkhemmets museum: Byggnader och rum för kulturhistoriska samlingar*, Byggförlaget, Stockholm 2005.
- Bernoulli, Johann Jacob, *Römische Ikonographie*, W. Spemann, Stuttgart 1882.

- Beyer, Andreas, *Portraits: A History*, övers. Steven Lindberg, Harry N. Abrams, New York 2003.
- Bharati Larsson, Åsa, *Colonizing Fever: Race and Media Cultures in Late Nineteenth-Century Sweden*, diss. Uppsala, Mediehistoriskt arkiv, Lund 2016.
- Białostocki, Jan, "Skizze einer Geschichte der beabsichtigen und der interpretierenden Ikonographie" (1973) i Ekkehard Kaemmerling (red.), *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, DuMont, Köln 1979.
- Bickendorf, Gabriele, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma "Geschichte": Gustav Friedrich Waagens Frühschrift "Ueber Hubert und Johann van Eyck"*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1985.
- Bjurstrom, Per, *Nationalmuseum 1792–1992*, Bra Böcker, Höganäs 1992.
- Bjurstrom, Per, *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Nationalmusei Skriftserie n.s. 12, Nationalmuseum, Stockholm 1993.
- Björk, Thomas & Jeff Werner, *Blond och blåögd: Vithet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope nr 6, Göteborg 2014.
- Björkbom, Carl, *Kungliga bibliotekets planschsamling*, P.A. Norstedt & söner, Stockholm 1933.
- Björkbom, Carl & Boo von Malmberg, *Svensk porträttlitteratur: Bibliografisk förteckning*, Svenska porträttarkivets publikationer III, Stockholm 1941.
- Bligaard, Mette (red.), *J.C. Jacobsen and Frederiksborg*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Holbæk 1997.
- Bligaard, Mette, *Frederiksborgs genrejsning: Historicisme i teori og praksis*, band II, Vandkunsten, Köpenhamn 2008.
- Bod, Rens, *A New History of the Humanities: The Search for the Principles and Patterns from Antiquity to the Present*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Boehm, Gottfried, "Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache" i Gottfried Boehm & Helmut Pfotenhauer (red.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Wilhelm Fink, München 1995.
- Boehm, Gottfried, "Mit durchdringendem Blick: Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik" i Juerg Albrecht (red.), *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001.
- Boehm, Gottfried, "Die Wiederkehr der Bilder" i Gottfried Boehm (red.) *Was ist ein Bild?*, 4 uppl., Wilhelm Fink, München 2006 (1994).
- Boehm, Gottfried, "Iconic Turn. Ein Brief" i Hans Belting (red.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink, München 2007.
- Boehm, Gottfried, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder" i Christa Maar & Hubert Burda, *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, 2 uppl., DuMont, Köln 2005 (2004).
- Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance*, Prestel, München 1985.
- Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, 4 uppl., Wilhelm Fink, München 2006 (1994).
- Boehm, Gottfried & W.J.T. Mitchell, "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters" övers. Jennifer Jenkins i Neal Curtis (red.), *The Pictorial Turn*, Routledge, London 2010.
- Bohde, Daniela, "Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus" i Ruth Heftrig, Olaf Peters & Barbara Schel-

- lewald (red.), *Kunstgeschichte im "dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Akademie Verlag, Berlin 2008.
- Bohde, Daniela, *Kunstgeschichte als Physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Akademie Verlag, Berlin 2012(a).
- Bohde, Daniela, "The Physiognomics of Architecture: Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr and Paul Schultze-Naumberg", i Mitchell B. Frank & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012(b).
- Bonsdorff, Jan von, "Tyskland, Norden och medeltiden: Johnny Roosval och Adolph Goldschmidt" i Martin Olin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Konferenser 76, Stockholm 2013.
- Bourke, Marie, *The Story of Irish Museums 1790–2000: Culture, Identity and Education*, Cork University Press, Cork 2011.
- Brandt, A. von, *Werkzeug des Historikers: Eine Einführung in die historische Hilfswissenschaften*, 6 uppl., W. Kohlhammer, Stuttgart 1979 (1959).
- Bredenkamp, Horst, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft" i *Critical Inquiry*, vol. 29, nr 3, 2003.
- Bredenkamp, Horst, "Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*" i Christa Maar & Hubert Burda, *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, 3 uppl., DuMont, Köln 2005 (2004).
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt 2010.
- Bredenkamp, Horst, "Bildwissenschaft" i Ulrich Pfisterer (red.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2 uppl., J.B. Metzler, Stuttgart 2011 (2004).
- Bredenkamp, Horst, "The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy" i Sabine Marienberg & Jürgen Trabant (red.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Walter de Gruyter, Berlin 2014.
- Brendel, Otto, *Ikongraphie des Kaisers Augustus*, diss. Heidelberg, Eduard Kreller, Nürnberg 1931.
- Brilliant, Richard, *Portraiture*, Reaktion Books, London 1991.
- Brock, Peter Michl Johan, *Rosenborg slot: Illustreret vejledning i de danske kongers kronologiske samling*, Forlagsbureauet, Köpenhamn 1884.
- Brunner, Otto, Werner Conze & Reinhart Koselleck (red.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, band 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1979 (1972).
- Brush, Kathryn, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Buffenoir, Hippolyte, *Les Portraits de Robespierre: Étude iconographique et historique*, Ernst Leroux, Paris 1910.
- Bull, Francis (red.), *Norske portretter: Forfattere*, Norsk Portrettarkiv, Gyldendal, Oslo 1956.
- Burckhardt, Jacob, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, C. F. Lendorff, Basel 1898.
- Burckhardt, Jacob, "Die Anfänge der Neuern Porträtmalerei" (1885) i *Vorträge: 1844–1887*, red. Emil Dürr, 2 uppl., Benno Schwabe, Basel 1918.
- Burén, Jan af, *Det mångfaldigade originalet: Studier i originalgrafikbegreppets uppkomst, teori och användning*, diss. Stockholm, Carlsson, Stockholm 1992.

- Burkart, Lukas, "Verworfen Inspiration. Die Bildgeschichte Percy Ernst Schramms und die Kulturwissenschaft Aby Warburgs" i Jens Jäger & Martin Knauer (red.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Wilhelm Fink, München 2009.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2001.
- Bydler, Charlotte, *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, diss. Uppsala, Figura Nova Series 32, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2004.
- Campbell, Stephen J. & Michael W. Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London 2012.
- Canini, Giovan Angelo, *Iconografia*, Rom 1669.
- Caraffa, Costanza (red.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2011.
- Carrier, David, "Erwin Panofsky, Leo Steinberg, David Carrier: The Problem of Objectivity in Art Historical Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, nr 4, 1989.
- Carrier, David, "In Praise of Connoisseurship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, nr 2, 2003.
- Carrier, David, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham 2006.
- Cheetham, Mark A., *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Cheetham, Mark A., *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The "Englishness" of English Art Theory since the Eighteenth Century*, Ashgate, Farnham 2012.
- Cheetham, Mark A., Michael Ann Holly & Keith Moxey, "Visual Studies, Historiography and Aesthetics", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr 75, 2005.
- Clark, Elizabeth A., *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*, Harvard University Press, Cambridge 2004.
- Congrès International des Sciences Historiques, *Actes du Congrès*, (Stockholm 21–28 augusti 1960), Almqvist & Wiksell, Stockholm 1962.
- Constable, W.G., *Collections of Historical Portraits and other forms of Iconography in Great Britain*, G. Bell and Sons, London 1934.
- Cordileone, Diana Reynolds, *Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography*, Ashgate, Farnham 2014.
- Cornell, Henrik, *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen: Studier och bidrag till konstbetraktandets och konstbeskrivandets utveckling*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1928.
- Cornell, Henrik, "Konsthistoriens gränser", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938.
- Cornell, Henrik, *Den svenska konstens historia: Från Hedenhös till omkring 1800*, Albert Bonnier, Stockholm 1944.
- Costello, Diarmuid, "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today" i Andrew Benjamin (red.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London 2005.
- Cottrell, Philip, "Art Treasures of the United Kingdom and the United States: The George Scharf Papers", *The Art Bulletin*, vol. 94, nr 4, 2012.
- Crookham, Alan, "Art or Document? Layard's Legacy and Bellini's Sultan", *Museum History Journal*, vol. 8, nr 1, 2015.

- Curman, Sigurd & Johnny Roosval, *Kyrkor i Erlinghundra härad: Konsthistoriskt inventarium, Sveriges kyrkor Uppland*, band 4, Uppsala 1912.
- Dahlgren, Anna, *Ett medium för visuell bildning: Kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850–1950*, Makadam, Göteborg 2013.
- Dam Christensen, Hans, *Forskydningens kunst: Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, rev. utg., Multivers, Köpenhamn 2001.
- Dam Christensen, Hans, "The Repressive Logic of a Profession? On the Use of Reproductions in Art History", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 79, nr 4, 2010.
- Dam Christensen, Hans, Dan Karlholm & Matthew Rampley, "Art History in the Nordic Countries" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Danto, Arthur, "Konstvärlden" i Ingamaj Beck m.fl. (red.), *Konsten och konstbegreppet*, övers. Erik van der Heeg, skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan, Raster, Stockholm 1996 (1964).
- Danto, Arthur, "The Art World", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nr 19, 1964.
- Darwin, Charles, *On the Expression of the Emotions in Man and Animals*, D. Appleton, New York 1873 (1872).
- Daston, Lorraine (red.), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Zone Books, New York 2004.
- Daston, Lorraine & Peter Galison, "The Image of Objectivity" i *Representations*, nr 40, 1992.
- Daston, Lorraine & Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2010 (2007).
- Daston, Lorraine & Elizabeth Lunbeck (red.), *Histories of Scientific Observation*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Deckert, Hermann, "Zum Begriff des Porträts", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 5, 1929.
- Det Nationalhistoriske Museum, *Det Nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg Slot*, Nielsen & Lydiche, Köpenhamn 1898.
- Det Nationalhistoriske Museum, *Det nationalhistoriske museum paa Frederiksborg 1928–1953*, Köpenhamn 1954.
- Didi-Huberman, Georges, "The Portrait, the Individual and the Singular" i Nicholas Mann & Luke Syson (red.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, övers. Alisa Hartz, MIT Press, Cambridge 2003 (1982).
- Didi-Huberman, Georges, "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism" (övers. Peter Mason) i Claire Farago & Robert Zwijnenberg, *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.
- Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, övers. John Goodman, Pennsylvania State University Press, University Park 2005 (1990).
- Dietrichson, Lorentz, *Det skönas värld: Estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten*, band 1. Populär estetik. Läran om det sköna, Oscar L. Lamm, Stockholm 1870.
- Dietrichson, Lorentz, "Ännu ett ord om konstvärde", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876.

- Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.
- Duncan, Carol, "From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London" i Claire Farago & Donald Preziosi (red.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Ashgate, Aldershot 2004.
- Dvořák, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper, München 1924.
- Dwyer, Eugene, "André Thevet and Fulvio Orsini: The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France", *The Art Bulletin*, vol. 75, nr 3, 1993.
- Eck, Caroline van, "Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime", *Art History*, vol. 34, nr 4, 2010.
- Eck, Caroline van, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Walter de Gruyter, Boston 2015.
- Edling, Marta, *Om måleriet i den klassicistiska konsteorin: Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss. Stockholm, Stockholm 1999.
- Eichhorn, Christoffer, "Om forskningar för Sveriges äldre konsthistoria", *Framtiden: Tidskrift för fosterländsk odling*, nr 4, 1869.
- Eichhorn, Christoffer, *Kongl. bibliotekets samling af utländska porträtt*, Kongl. Biblioteket, Stockholm 1892.
- Ekenstjerna, Eugene, *Katalog öfver porträtt-samlingen å Gripsholm jemte en kortfattad öfversigt af slottets historia*, Albert Bonnier, Stockholm 1883.
- Ekholm, Gunnar, *Porträtt av konung Carl XIV Johan i metallgravyr och litografi*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1949.
- Ekström, Anders (red.), *Den mediala vetenskapen*, Sister Skrifter 10, Nya Doxa, Nora 2004.
- Elkins, James, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999.
- Elkins, James, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, Routledge, New York 2000 (1997).
- Elkins, James, Sunil Manghani & Gustav Frank (red.) *Farewell to Visual Studies*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2015.
- Elkins, James & Maja Naef (red.), *What is an Image?*, Pennsylvania State University Press, University Park 2011.
- Elsner, Jaś, "Art History as Ekphrasis", *Art History*, vol. 33, nr 1, 2010.
- Elsner, Jaś & Katharina Lorenz, "The Genesis of Iconology", *Critical Inquiry*, vol. 38, nr 3, 2012.
- Erdmann, Karl Dietrich & Jürgen Kocka m. fl. (red.), *Toward a Global Community of Historians: The International Congresses and the International Committee of Historical Sciences 1898–2000*, övers. Alan Nothnagle, Berghahn Books, New York 2005 (1987).
- Erichsen, John & Ditlev Lamm, *Grever, baroner og husmænd: Opgøret med de store danske godser 1919*, Gyldendal, Köpenhamn 2014.
- Ernst, Wolfgang, *Sorlet från arkiven: Ordning ur oordning*, Thomas Götselius & Otto Fischer (red.), övers. Tommy Andersson, Mediehistoriskt bibliotek, Glänta, Göteborg 2008 (2002).
- Feyerabend, Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London 1975.

- Findlen, Paula, "The Eighteenth-Century Invention of the Renaissance: Lessons from the Uffizi", *Renaissance Quarterly*, vol. 66, nr 13, 2013.
- Fleetwood, Georg W., "Svenska porträttarkivets index", *Ord och bild*, årg. 54, 1945.
- Foucault, Michel, *The Foucault Reader*, Paul Rabinow (red.), Pantheon Books, New York 1984.
- Frank, Gustav & Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der Visuellen Kultur*, WBG, Darmstadt 2010.
- Frank, Mitchell B. & Daniel Adler (red.), *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Ashgate, Farnham 2012.
- Frankl, Paul, *Das System der Kunstwissenschaft*, Gebr. Mann, Berlin 1998 (1938).
- Freddolini, Francesco & Anne Helmreich, "Inventories, Catalogues and Art Historiography: Exploring Lists against the Grain", *Journal of Art Historiography*, nr 11, 2014.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Frick, Gunilla, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, diss. Uppsala, Nordiska museets handlingar 91, Stockholm 1978.
- Gaetgens, Thomas W., *Versailles als Nationaldenkmal: Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Frölich & Kaufmann, Berlin 1984.
- Gaiger, Jason, "The Idea of a Universal Bildwissenschaft", *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, nr 2, 2014.
- Gajewski, Alexandra, "Emile Mâle. L'art religieux du XIIIe siècle en France: Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, 1898" i Richard Shone & John-Paul Stonard (red.), *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Thames & Hudson, London 2013.
- Garrison, Eliza, "Ottoman Art and its Afterlife: Revisiting Percy Ernst Schramm's Portraiture Idea", *Oxford Art Journal*, vol. 32, nr 2, 2009.
- Gauffin, Axel, "Vad ett gammalt porträtt kan berätta", *Konsthistoriska sällskapets publikation*, Stockholm 1919.
- Gavard, Charles, *Catalogue Général des Galeries Historiques*, Paris 1849.
- Geijer, Mia, *Makten över monumenten: Restaurering av Vasaslott 1850–2000*, diss. Stockholm, Nordiska museets handlingar 132, Nordiska museet, Stockholm 2007.
- Gell, Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Gillgren, Peter, "Metoder i svensk konstvetenskap" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Gillgren, Peter, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Gillgren, Peter, *Vasarenässansen: Konst och identitet i 1500-talets Sverige*, Signum, Stockholm 2009.
- Giloi, Eva, *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany 1750–1950*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Ginzburg, Carlo, "Clues: Roots of a Scientific Paradigm", *Theory and Society*, vol. 7, nr 3, 1979.
- Gombrich, Ernst, "Portrait Painting and Portrait Photography" i Paul Wengraf (red.), *Apropos Portrait Painting*, nr 3, Lund Humphries, London 1945.

- Gombrich, Ernst, "On Physiognomic Perception" (1960) i Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, 2 uppl., Phaidon, London 1971 (1963).
- Gombrich, Ernst, *The Image & the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1999 (1982).
- Grabowski, Jörn, "Die Nationale-Bildnis-Sammlung: Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie", *Jahrbuch der Preußischer Kulturbesitz*, vol. 31, Berlin 1995.
- Graham, John, "Lavater's Physiognomy in England", *Journal of the History of Ideas*, vol. 22, nr 4, 1961.
- Gray, Richard T., *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Wayne State University Press, Detroit 2004.
- Gregg, Melissa & Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham 2010.
- Gregori, Mina, *Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Hirmer, München 1994.
- Grolle, Joist, "Percy Ernst Schramm – Fritz Saxl: Die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft" i Horst Bredekamp, Michael Diers & Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Acta Humaniora, VCH, Weinheim 1991.
- Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit, *Aus Anlass der XI. Olympischen Spiele August–September 1936*, (utst. kat.), Staatliche Museen, National-Galerie, Berlin 1936.
- Grønstad, Asbjørn & Øyvind Vågnes, "An interview with W.J.T. Mitchell", *Image and Narrative*, vol. VII, nr 15, 2006.
- Gundestrup, Bente, "From the Royal Kunstkammer to the Modern Museums of Copenhagen" i Oliver Impey, Arthur MacGregor & Hans-Olof Boström (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Clarendon, Oxford 1985.
- Gundestrup, Bente, "Kunstkammeret 1650–1825 og dets betydning for dannelsen af det nationale museumsvesen i Danmark" i Ane Hejlskov Larsen & Bruno Ingemann, *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2005.
- Gustavsson, Karin, *Expeditioner i det förflutna: Etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början*, diss. Lund, Nordiska museets handlingar 140, Nordiska museet, Stockholm 2014.
- Görts, Maria, *Det sköna i verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholm, Typsnittsarna Prepress, Bjärnum 1999.
- Göthe, Georg, "Några ord om den bildande konsten och dess publik", del 2, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876.
- Hagerman, Maja, *Käraste Herman: Rasbiologen Herman Lundborgs gåta*, Norstedts, Stockholm 2015.
- Hahr, August, "Det karolinska måleriet" i Axel Romdahl & Johnny Roosval (red.), *Svensk konsthistoria*, Ljus, Stockholm 1913.
- Halbertsma, Marlite, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1992 (1985).
- Hansson, Jonas, "Begreppshistoria, för och mot. Om Quentin Skinners kritik" i Svante Nordin & Jonas Hansson (red.), *Ugglan*, Lund Studies in the History of Science and Ideas, nr 11, Lunds universitet, Lund 1998.

- Harris, John, *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages*, Yale University Press, New Haven 2007.
- Hartley, Lucy, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-century Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Haskell, Francis, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993.
- Hatt, Michael & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Symposium, Eslöv 2006.
- Heckscher, William S., *Art and Literature: Studies in Relationship*, Duke University Press, Durham 1985.
- Hedberg, Andreas, *En strid för det som borde vara: Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895*, diss. Uppsala, Gidlund, Möklinta 2012.
- Heiberg, Steffen, "National Portrait Gallery or Museum of National History?" i Mette Bligaard (red.), *J.C. Jacobsen and Frederiksborg*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Holbæk 1997.
- Heidenstam, Verner von, *Modern barbarism. Några ord mot restaurerandet av historiska byggnader*, Albert Bonnier, Stockholm 1894.
- Heimeran, Ernst, *Michelangelo und das Porträt*, diss. Erlangen, Bruckmann, München 1925.
- Heinz, Günther & Karl Schütz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1976.
- Hensel, Thomas, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde*, Akademie Verlag, Berlin 2011.
- Herbst, Katrin, "Die Rolle des Ordens Pour le merité für die nationale Bildnissammlung" i Katrin Herbst (red.), *Pour le merité: Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, Staatliche Museen zur Berlin, utst. kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2006.
- Herbst, Katrin (red.), *Pour le merité: Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, Staatliche Museen zur Berlin, utst. kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2006.
- Hilchenbach, Karl Wilhelm, *Kurze Nachricht von der kaiserl. königl. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt am Main 1781.
- Hildebrand, Bengt, *Handbok i släkt- och personforskning: Metodlära, medeltidsförhållanden, historiografi och bibliografi*, del 1, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1961.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca 1985 (1984).
- Holly, Michael Ann, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca 1996.
- Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London 2000.
- Hornuff, Daniel, *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda, Wilhelm Fink*, München 2012.
- Hällgren, Anna-Maria, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, diss. Stockholm, Gidlund, Möklinta 2013.
- Iversen, Margaret & Stephen Melville, *Writing Art History: Disciplinary Departures*, University of Chicago Press, Chicago 2010.

- Jensen Adams, Ann, "The Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie and the Subject of Dutch Art History: The Market, the Scholar, and National Identity" i Costanza Caraffa (red.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2011.
- Joachimides, Alexis, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Verlag der Kunst, Dresden 2001.
- Johannesson, Kurt, "The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre" i Allan Ellenius (red.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford 1998 (1988).
- Johannesson, Lena, *Mörkrum & transparens: Studier i europeisk bildkultur och bildens historiska evidens*, Carlsson, Stockholm 2001.
- Johannesson, Lena, "On 'The Irrational Remainder' and the Instrumentalised Ego" i Dan Karlholm & Margareta Rossholm Lagerlöf (red.), *Subjectivity and Methodology in Art History*, Eidos nr 8, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2003.
- Jordanova, Ludmilla, *The Look of the Past: Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Jordheim, Helge, "Inledning" i Reinhart Koselleck, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tidens semantik*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 2004.
- Josephson, Peter & Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform*, Studentlitteratur, Lund 2014.
- Josephson, Ragnar, "Konstvetenskapens gränser", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938.
- Jäger, Jens, "Geschichtswissenschaft" i Sachs-Hombach, Klaus (red.), *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
- Jäger, Jens, "Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung" i Jens Jäger & Martin Knauer (red.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Wilhelm Fink, München 2009.
- Järfeldt-Carlsson, Marta, *Gerda Boëthius: Konsthistoriker och museichef bland idel män*, Antecknat Avbildat, Umeå 2008.
- Karlholm, Dan, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala, Symposium, Eslöv 1996.
- Karlholm, Dan, "Handböcker i allmän och svensk konsthistoria" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Karlholm, Dan, "Historiografins vetenskap: Diagnos av grundutbildningen och förslag till en historiografisk reform" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Karlholm, Dan, "Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
- Karlholm, Dan, "Konstmuseet på liv och död" i Dan Karlholm, Allan Kaprow & Robert Smithson, *Vad är ett museum?*, Excerpt, Axl Books, Stockholm 2013.
- Karlsson, Eva-Lena, "Svenska porträttarkivet 75 år", *Valör*, nr 5, 1991.
- Kemmerich, Max, *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1909.

- Kemp, Martin, *Christ to Coke: How Image becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Kemp, Wolfgang, "Introduction" i Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, övers. Evelyn M. Kain & David Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999 (1902).
- Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception" i Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Keyser, Erich, "Das Bild als Geschichtsquelle" i *Historische Bildkunde*, vol. 2, Diepenbroick-Grüter & Schulz, Hamburg 1935.
- Kimball, Fiske, "The Life Portraits of Jefferson and Their Replicas", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 88, nr 6, 1944.
- Kjellman, Ulrika, "A Whiter Shade of Pale: Visuality and Race in the Work of the Swedish State Institute for Race Biology", *Scandinavian Journal of History*, vol. 38, nr 2, 2013.
- Klockar Linder, My, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*, diss. Uppsala, Uppsala Studies in History of Ideas 45, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2014.
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven 2009.
- Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Kollnitz, Andrea, *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, diss. Stockholm, Drau, Stockholm 2008.
- Koselleck, Reinhart (red.), *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978.
- Koselleck, Reinhart, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 2004.
- Kruse, John, "Die neuere kunsthistorische Litteratur in Schweden" i *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam 29. September bis 1. Oktober 1898*, Nürnberg 1898.
- Kugler, Franz, *Vorlesung über das Historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei*, Carl Reimarus, Berlin 1846.
- Kuylentierna, Oswald, "I trettioåriga krigets sal: Sådan den borde te sig vid firandet av 300-års minnet 1932", *Stockholms Dagblad*, 1930-07-27.
- Kämpfer, Frank, *Propaganda: Politische Bilder im 20. Jahrhundert, Bildkundliche Essays*, Ingrid Kämpfer, Hamburg 1997.
- Laarman, Frauke, "Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre of Group of Art", i Richard Woodfield (red.), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Art International, Amsterdam 2001.
- Lang, Karen, *Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History*, Cornell University Press, Ithaca 2006.
- Lange, Julius, *Om Kunstverdi*, Forening for Boghaandværk, Köpenhamn 1963 (1874).
- Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern*, övers. Catherine Porter, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1993 (1991).
- Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2007 (2005).

- Laurin, Carl G., *Konsthistoria*, 2 uppl., P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901 (1900).
- Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Heinrich Steiners, Wintherthur 1783.
- Lermolieff, Ivan [Giovanni Morelli under pseudonym], *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*, band 1, F.A. Brockhaus, Leipzig 1890.
- Levine, Emily J., *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, University of Chicago Press, Chicago 2013.
- Lichtwark, Alfred, *Das Bildnis in Hamburg*, vol. 2, Der Kunstverein zu Hamburg, Hamburg 1898.
- Lindberg, Bo (red.), *Trygghet och äventyr: Om begreppshistoria*, KVHAA Konferenser 59, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2005.
- Lindblad, Jakob, "Sveriges Kyrkor. Konsthistoriskt inventarium – aktuella publikationer" i Emilie Karlsmo, Jakob Lindblad & Henrik Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven: Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Acta Universitatis Upsalensis, Arcus Sacri nr 1, Uppsala 2014.
- Lindblom, Andreas, *Svensk konsthistoria: Från forntid till nutid. D.2., Från Gustav Vasa till Gustav III*, Nordisk rotogravyr, Stockholm 1944.
- Lindkvist, Evert, *Gotlands romanska stensulptur: Visuella budskap i sten*, diss. Stockholm, Gotlandsboken, Visby 2015.
- Livstedt, Åke, "De äldre tavelhängningarnas historia på Gripsholms slott" i Ulf G. Johnsson (red.), *Porträtt porträtt: Studier i statens porträttsamling på Gripsholm*, Årsbok för Statens konstmuseer nr 33, Raben & Sjögren, Stockholm 1987.
- Ljungberg, Valdemar & Evald E:son Uggla, *Göteborgsporträtt*, Göteborgs jubileums-publikationer XI, Göteborg 1923.
- Ljungström, Lars, *Aendnu gamblare: Fredrik Lilljekvists restaurering av Gripsholms slott och 1890-talets restaureringsdebatt*, Sömländska handlingar 45, Södermanlands museum, Nyköping 1987.
- Ljungström, Olof, *Oscariansk antropologi: Etnografi, förhistoria och rasforskning under sent 1800-tal*, Gidlund, Hedemora 2004.
- Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, 2 uppl., Wilhelm Fink, München 2010 (2001).
- Lohmann-Siems, Isa, *Begriff und Interpretation des Porträts in der Kunstgeschichtlichen Literatur*, diss. Hamburg, Hower, Hamburg 1972.
- Looström, Ludvig, "Christoffer Eichhorn och hans samlingar", *Svenska Fornminnesföreningens tidskrift*, vol. 7, nr 21, Stockholm 1890.
- Looström, Ludvig, "N. Sjöberg: Svenska porträtt i offentliga samlingar. II. Gripsholm. Vasatiden." *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, (rec.), 1907.
- Looström, Ludvig, "'Den blå damen' på Gripsholm: En porträttstudie", *Ord och bild*, årg. 18, 1909.
- Lunbeck, Elizabeth, "Empathy as a Psychoanalytic Mode of Observation: Between Sentiment and Science" i Lorraine Daston & Elizabeth Lunbeck (red.), *Histories of Scientific Observation*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Lund, E.F.S. (red.), *Danske Malede Portræter: En beskrivende katalog*, Gyldendal, Köpenhamn 1895–1910.
- Lundberg, Gunnar W., "Iconographie des Rois de France", (rec.), *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 2, nr 1–4, 1933.

- Lundborg, Herman, *Svenska folktyper: Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och försett med en orienterande översikt*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1919.
- Lundborg, Herman, *Efterskrift till "Stor-Mor i Dalom"*, Uppsala 1930.
- Lundqvist, Maja, "Systematisk fotografiarkivering för konstvetenskapligt ändamål i Tyskland", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 6, nr 1–4, 1937.
- Lundqvist, Maja, *Svensk konsthistorisk bibliografi: Sammanställd ur den tryckta litteraturen till och med år 1950*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 12, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1967.
- Maar, Christa & Hubert Burda, *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, 2 uppl., DuMont, Köln 2005 (2004).
- Machovsky, Hans, *Führer durch die Bildnis-Sammlung*, med inledning undertecknad Ludwig Justi, Nationalgalerie, H.S. Hermann, Berlin 1929.
- Malmborg, Boo von, *Samtida porträtt av Gustaf II Adolf: Populär sammanfattning*, Småskrifter utg. av Svenska porträttarkivet, Nationalmuseum nr 1, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1944.
- Malmborg, Boo von (red.), *Karl IX: Studier*, Småskrifter utg. av Svenska porträttarkivet, Nationalmuseum nr 2, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1950.
- Malmborg, Boo von, "Karl Johans porträtt", *Ord och bild*, årg. 60, 1951.
- Malmborg, Boo von, "Äldre vasatidsporträtt på Gripsholm", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 28, nr 1–4, 1959.
- Malmborg, Boo von, *Svensk porträttkonst under fem århundraden*, Nationalmusei skriftserie nr 18, Allhem, Malmö 1978.
- Mankell, Bia, *Självporträtt: En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*, diss. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2003.
- Mann, Nicholas & Luke Syson (red.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London 1998.
- Marrinan, Michael, "Historical Vision and the Writing of History at Louis-Philippe's Versailles" i Petra Ten-Doesschate Chu & Gabriel P. Weisberg (red.), *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- Mason, Rhiannon, "Cultural Theory and Museum Studies" i Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Oxford 2011.
- Matikkala, Antti, "Percy Ernst Schramm and Herrschaftszeichen", *Mirator*, nr 13, 2012.
- Maumené, Charles Gustave Wincent & Louis d'Harcourt, *Iconographie des Rois de France*, 3 vol., Archives de l'art Français, Paris 1928–1931.
- McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley 1999 (1994).
- McClellan, Andrew, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008.
- Mechel, Christian von, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, 1783.
- Meijers, Debora J., *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, övers. Rosi Wiegmann, Schriften des Kunsthistorischen Museums 2, Wien 1995 (1991).
- Meinander, Karl Konrad, *Personkatalog öfver Wadströmska samlingen af svenska och finska porträtt*, Helsingfors 1901.

- Meinander, Karl Konrad, *Porträtt i Finland före 1840-talet*, Söderström, Helsingfors 1931.
- Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der Ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1932.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, övers. Sophie Hawkes, Zone Books, New York 2007 (1998).
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1987 (1986).
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Mitchell, W.J.T., "Vad vill bilder?", övers. Kristina Hermansson & Johanna Lundström Gondouin, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 38, nr 1, 2008 (2005).
- Mitchell, W.J.T., *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
- Moes, Ernst Wilhelm, *Iconographia Batava: Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, Frederik Muller, Amsterdam 1897–1905.
- Monrad, M.J., "Om Kunstværði", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1875.
- Mordhorst, Camilla, *Genstandsfortællinger: Fra Museum Wormianum til de moderne museer*, Museum Tusulanums Forlag, Köpenhamn 2009.
- Morgan, John Hill & Mantle Fielding, *The Life Portraits of George Washington and Their Replicas*, Lancaster Press, Lancaster 1931.
- Morison, Stanley, *The Likeness of Thomas More: An Iconographical Survey of Three Centuries*, Burns and Oates, London 1963.
- Moxey, Keith, "Art History's Hegelian Unconscious: Naturalism as Nationalism in the Study of Early Netherlandish Painting" i Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Moxey, Keith, "Visual Studies and the Iconic Turn", *Journal of Visual Culture*, vol. 7, nr 2, 2008.
- Moxey, Keith, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham 2013.
- Muysers, Carola, *Das bürgerliche Portrait im Wandel: Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900*, Georg Olm, Hildesheim 2001.
- Myhre, Jan Eivind, "Wider Connections: International Networks among European Historians" i Ilaria Porciani & Jo Tollebeek, *Setting the Standards: Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.
- Müller, Karl, "Vom Porträt-Sammeln", *Der Sammler*, årg. 7, 1885-01-01.
- Nachtsheim, Stephan, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Gebr. Mann, Berlin 1984.
- Nationalmuseum, *Förteckning öfver oljefärgstaflo samt målningar i kriter och vattenfärg i National-museum*, 23 uppl., Stockholm 1920 (1867).
- Nationalmuseum, *Nationalmusei årsbok*, årg. 8, Stockholm 1926.
- Nationalmuseum, *Abbreviated Catalogue of the Pictures in the National Museum*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1931.
- Nilsson, Håkan, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholm, Stockholm 2000.

- Nordensvan, Georg, *Skatten på Gripsholm. Bilder från förra århundradet*, Stockholm 1880.
- Nordensvan, Georg, ”Franskt måleri och tyskt”, *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, årg. 9, 1886.
- Nordström, Charlotta, *Up the Stylish Staircase: Situating the Fürstenberg Gallery and Art Collection in a Late Nineteenth-century Swedish Art World*, diss. Stockholm, Makadam, Göteborg 2015.
- Norlander [Eliasson], Sabrina, *Claiming Rome: Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*, diss. Uppsala, Uppsala 2003.
- Norlander Eliasson, Sabrina, ”Det gustavianska som svensk modell? Texter och tolkningar” i Martin Olin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, KVHAA Konferenser 76, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2013.
- Nuding, Gertrude Prescott, ”Britishness and Portraiture” i Roy Porter (red.), *Myths of the English*, Polity Press, Cambridge 1992.
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*, diss. Linköping, Linköping Studies in Arts and Science nr 433, Atlantis, Stockholm 2008.
- Nyblom, Carl Rupert, *Om innehåll och form i konsten: Kritiskt historisk undersökning*, W. Schultz, Uppsala 1866.
- Olausson, Magnus & Solfrid Söderlind, ”Nationalmuseum/Royal Museum, Stockholm: Connecting North and South” i Carole Paul (red.), *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and early 19th-century Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2012.
- Olin, Margaret, ”Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, *The Art Bulletin*, vol. 71, nr 2, 1989.
- Olin, Margaret, *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Olin, Martin, *Views on Portraiture from Vasari to Jonathan Richardson: Studies in Italian, French, and English Art Theory*, lic. Lund, Lund 1996.
- Olin, Martin, *Det karolinska porträttet: Ideologi, ikonografi, identitet*, diss. Lund, Raster, Stockholm 2000.
- Olin, Martin (red.), *Konsten och det nationella: Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, KVHAA Konferenser 76, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2013.
- Olsen, Niklas, *History in the Plural: An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, Berghahn Books, New York 2012.
- Ormond, Richard L., ”The National Portrait Gallery archive”, *Journal of the Society of Archivists*, vol. 4, nr 2, 1970.
- Panofsky, Erwin, ”Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, *Logos*, nr 21, 1932.
- Panofsky, Erwin, Jaś Elsner & Katharina Lorenz, ”On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”, *Critical Inquiry*, övers. Jaś Elsner & Katharina Lorenz, vol. 38, nr 3, 2012 (1932).
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York 1955.
- Parikka, Jussi, *What is Media Archeology?*, Polity Press, Cambridge 2012.
- Pauer, Hans, ”Bildkunde und Geschichtswissenschaft” i *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, årg. 71, 1963.

- Paulsson, Gregor, "Konsthistoriens gränser", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 21, 1938.
- Paulsson, Gregor, *Konstverkets byggnad*, Natur & Kultur, Stockholm 1942.
- Perkinson, Stephen, "From 'Curious' to 'Canonical': 'Johan Roy de France' and the Origins of the French School", *The Art Bulletin*, vol. 87, nr 3, 2005.
- Perry, Lara, *History's Beauties: Women in the National Portrait Gallery, 1856–1900*, Ashgate, Burlington 2006.
- Perry, Lara, "The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness", *Art History*, vol. 35, nr 4, 2012.
- Persson, Mats, "Idéhistoria och begreppshistoria" i Bo Lindberg (red.), *Trygghet och äventyr: Om begreppshistoria*, KVHAA Konferenser 59, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm 2005.
- Pettersson, Sonya, *Konst i omlopp: Mening, medier och marknad i Stockholm under 1700-talets senare hälft*, diss. Stockholm, Makadam, Göteborg 2014.
- Pettersson [Hayden], Hans, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, diss. Uppsala, Symposion, Eslöv 1997.
- Pettersson [Hayden], Hans, "Konsthistoria som universitetsdisciplin" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Pettersson, Richard, *Fädernesland och framtidsland: Sigurd Curman och kulturminnesvårdens etablering*, disp. Umeå, Umeå 2001.
- Pettersson, Susanna, "Nordic Art History in the Making: Carl Gustaf Estlander and *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1875–1876" i Renja Souminen-Kokkonen (red.), *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, Society for Art History in Finland, Helsingfors 2013.
- Pietz, William, "The Problem of the Fetish", *RES: Anthropology and Aesthetics*, del 1, nr 9, 1985.
- Pietz, William, "The Problem of the Fetish: Bosman's Guinea and the Enlightenment Theory of Fetishism", *RES: Anthropology and Aesthetics*, del IIIa, nr 16, 1988.
- Pinset, Raphael & Jules d'Auriac, *Histoire du Portrait en France*, Paris 1884.
- Pointon, Marcia, *Hanging the head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-century England*, Yale University Press, New Haven 1993.
- Pointon, Marcia, "Kahnweiler's Picasso: Picasso's Kahnweiler" i Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester 1997.
- Pointon, Marcia, "National Identity and the Afterlife of Shakespeare's Portraits" i Tarnya Cooper (red.), *Searching for Shakespeare*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Pointon, Marcia, *Portrayal and the Search for Identity*, Reaktion Books, London 2012.
- Pointon, Marcia, "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge", *The Art Bulletin*, vol. 96, nr 2, 2014.
- Pollock, Griselda, "Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Pollock, Griselda, "Whither Art History?," *The Art Bulletin*, vol. 96, nr 1, 2014.
- Poulot, Dominique, "Museums and Museologies", övers. Matthew Rampley i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Prager, Brad, *Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images*, Camden House, Rochester 2007.

- Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, 2 uppl., University of Chicago Press, Chicago 2001 (1989).
- Prinz, Wolfram, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, band 1: Geschichte der Sammlung, Gebr. Mann, Berlin 1971.
- Probst, Jörg & Jost Philipp Klenner (red.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft: Siebzehn Porträts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
- Pöggeler, Otto, "Kennerschaft versus Philosophie: Waagen und die Hegelianer", *Jahrbuch der Berliner Museen*, band 37, 1995.
- Qvarnström, Ludwig, *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri: Historia, reception, historiografi*, diss. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2010.
- Qvarnström, Ludwig, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling" i Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (red.), *Skiascope*, nr 5, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.
- Rampley, Matthew, "Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity", *Art History*, vol. 26, nr 2, 2003.
- Rampley, Matthew, "The Construction of National Art Histories and the 'new' Europe" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Rampley, Matthew, "Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-language Scholarship" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Rampley, Matthew, *The Vienna school of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania State University Press, University Park 2013.
- Ranke, Leopold von, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, 3 uppl., Duncker & Humblot, Leipzig 1885 (1824).
- Rasbesch, Johan Peter, *Frederiksborg Slots Beskrivelse: Efter äldre og nyere kilder, med derhos afbenyttede collegiale og archiv-Documenter*, 1832.
- Rasmussen, Holger, *Dansk museumshistorie: De kulturhistoriske museer*, Dansk kulturhistorisk museumsforening, Odense 1979.
- Rave, Paul Ortwin, "Die Berliner Bildnissammlung. Zu ihrer neuen Aufstellung", *Kunstchronik und Kunstliteratur*, bilaga till *Zeitschrift für Bildende Kunst*, nr 4, 1929.
- Rave, Paul Ortwin, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1968.
- Reed, Daniel J., "The Catalogue of American Portraits", *The American Archivist*, vol. 30, nr 3, 1967.
- Reichle, Ingeborg, "Kunst-Bild-Wissenschaft: Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte" i Ingeborg Reichle, Steffen Siegel & Achim Spelten (red.), *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, Kadmos, Berlin 2007.
- Reuterswärd, Oscar, "Om fyrtioalets svenska konsthistoria", *Ord och bild*, årg. 54, 1945.
- Reygers, Leonie, "Zur Schwedischen Porträtmalerei und Bildnisikonographie der Vasa-Zeit", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 7, nr 2, 1938.
- Riegl, Alois, "Das holländische Gruppenporträt", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 23, Wien 1902.
- Riegl, Alois, "Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung" (1903) i *Gesammelte Aufsätze*, red. Hans Sedlmayr, dr. Benno Filser, Wien 1928.

- Riegl, Alois, *The Group Portraiture of Holland*, övers. Evelyn M. Kain & David Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999 (1902).
- Rimmele, Marius, Klaus Sachs-Hombach & Bernd Stiegler (red.), *Bildwissenschaft und Visual Culture*, transcript, Bielefeld 2014.
- Ringbom, Sixten, *Art History in Finland before 1920*, The History of Learning and Science in Finland 1828–1918, Finska vetenskaps-societeten, Helsingfors 1986.
- Romdahl, Axel, "Pieter Brueghel der ältere und sein Kunstschaffen", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 25, Wien 1905.
- Romdahl, Axel, "Österrike och det nutida kulturlivet", *Ord och bild*, årg. 41, 1932.
- Romdahl, Axel, "Konsthistoriens gränser", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 22, 1939.
- Romdahl, Axel, *Konsten i Sverige: Från medeltidens början till vår tid*, Albert Bonnier, Stockholm 1943.
- Romdahl, Axel, *Sällskapet Gnistan 1904–1918: Berättelse af sekreteraren*, Wald. Zachrisson, Göteborg 1918.
- Romdahl, Axel & Johnny Roosval (red.), *Svensk konsthistoria*, Ljus, Stockholm 1913.
- Roosval, Albin (red.), *Svenska slott och herresäten vid 1900-talets början*, E. Lundquist, Stockholm 1909.
- Roosval, Johnny, "Ett nyfunnet Kristina-porträt", *Kunst og Kultur*, årg. 3, 1912.
- Roosval, Johnny, *Svensk konsthistoria för studerande*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1935.
- Roosval, Johnny (red.), *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Hasse W. Tullberg, Stockholm 1933.
- Rothacker, Erich, *Handbuch der Philosophie*, R. Oldenbourg, München 1927.
- Rydberg, Viktor, *Romerska kejsare i marmor*, Mimer, Göteborg 2010 (1877).
- Rößler, Johannes, *Poetik der Kunstgeschichte: Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin 2009.
- Saalmann, Timo, *Kunstopolitik der Berliner Museen 1919–1959*, Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Akademie Verlag, Berlin 2014.
- Sachs-Hombach, Klaus (red.), *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
- Sachs-Hombach, Klaus (red.), *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2006.
- Sander, Fredrik, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia, band I, Riksrådets Grefve Carl Gustaf Tessins, Konung Adolf Fredriks och drottning Lovisa Ulrikas taflesamlingar*, Samson & Wallin, Stockholm 1872.
- Sander, Fredrik, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia, band II, Konung Gustaf den tredje*, Samson & Wallin, Stockholm 1873.
- Sander, Fredrik, *Nationalmuseum: Bidrag till taflegalleriets historia, band IV, Kongl. Musei utveckling och öfvergång i Nationalmuseum*, Samson & Wallin, Stockholm 1876.
- Sass, Else Kai, *Studier i Christiern II's ikonografi*, Festskrift udgivet af Københavns universitet i anledning af Hans Majestet Kongens fødselsdag, Köpenhamn 1970.
- Saumarez Smith, Charles, *National Portrait Gallery*, 2 uppl., National Portrait Gallery Publications, London 2010 (1997).
- Schade, Sigrid, "Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten 'pictorial turn'" i Juerg Albrecht (red.), *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*, Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001.

- Scheutz, Georg, *Handbok i ritkonsten*, 2 uppl., W. Lundequvist, Uppsala 1842 (1832).
- Schlosser, Julius von, "A dialogue about the art of portraiture" (1906), *Journal of Art Historiography*, övers. Karl Johns, nr 5, 2011.
- Schlosser, Julius von, "Gespräch von der Bildniskunst" (1906) i *Präludien: Vorträge und Aufsätze*, Julius Bard, Berlin 1927.
- Schlosser, Julius von, "History of Portraiture in Wax" (1910–11) i Roberta Panzanelli (red.), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Getty Publications, Los Angeles 2008.
- Schmarsow, August, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter: Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhänge dargestellt*, B.G. Teubner, Leipzig 1905.
- Schmidt, Peter, *Aby M. Warburg und die Ikonologie: Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Stefan Wendel, Bamberg 1989.
- Schmidt-Funke, Julia, "Bildergeschichten – Geschichtsbilder: Überlegungen zu einer visuellen Geschichte der Frühen Neuzeit" i Jan Kusber m.fl. (red.), *Historische Kulturwissenschaften: Positionen, Praktiken und Perspektiven*, transcript, Bielefeld 2010.
- Schmölders, Claudia, *Hitlers Gesicht: Eine physiognomische Biographie*, C.H. Beck, München 2000.
- Schnitler, Carl W. & Anthon M. Wiesener, *Bergenske malte portrætter 1600–1850*, Katalog over Bergens museums portrætutstilling 1911, Bergens Museums Aarbok, nr 2, Bergen 1912.
- Schoell-Glass, Charlotte, "Art History in German-Speaking Countries: Austria, Germany and Switzerland" i Matthew Rampley m.fl. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012.
- Schryen, Annette, "Die k.k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien" i Bénédicte Savoy (red.), *Tempel der Kunst: Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2006.
- Schuster, Peter-Klaus, "Die Nationale Porträtgalerie – ein unvollendetes Projekt" i Katrin Herbst (red.), *Pour le mérite: Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, Staatliche Museen zur Berlin, utst. kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 2006.
- Schwartz, Frederic J., *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-century Germany*, Yale University Press, New Haven 2005.
- Sekula, Allan, "The Body and the Archive", *October*, vol. 39, 1986.
- Setterwall, Åke, "Ett svenskt porträttgalleri", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 5, nr 1–4, 1936.
- Shaeffer, Emil, *Goethes äussere Erscheinung: Literarische und künstlerische dokumente seiner Zeitgenossen*, Insel, Leipzig 1914.
- Sharpe, Kevin, "Forum: The Visual Turn in Early Modern German History and Historiography", *German History*, vol. 30, nr 4, 2012.
- Sheehan, James J., *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Sidén, Karin, *Den ideala barndomen: Studier i det stormaktstida barnporträttets ikonografi och funktion*, diss. Uppsala, Raster, Stockholm 2001.
- Simmel, Georg, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, 2 uppl., Kurt Wolff, Leipzig 1919 (1916).

- Singer, Hans Wolfgang, *Allgemeiner Bildniskatalog, band. 1: Aack-Bode*, Karl W. Hiersemann, Leipzig 1930.
- Sirén, Osvald, "Ett porträtt af Erik XIV", *Ord och bild*, årg. 14, 1905.
- Sirén, Osvald, "Hälsningsord af ordföranden vid Konsthistoriska sällskapets konstituerande sammanträde den 14 december 1914", *Konsthistoriska sällskapets publikation*, Stockholm 1915.
- Sjöberg, Nils, "Vasatidens målar Konst" i Axel Romdahl & Johnny Roosval (red.), *Svensk konsthistoria*, Ljus, Stockholm 1913.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica, "Modernism Diffracted" i Sarah Posman m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, De Gruyter, Berlin 2013.
- Sjölin, Jan-Gunnar (red.), *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, 2 uppl., Studentlitteratur, Lund 1998 (1993).
- Sjöström, Ingrid, "Sveriges kyrkor och Sveriges Kyrkor. Hot och möjligheter", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 77, nr 1–2, 2008.
- Skandinaviska museiförbundet, *Skandinavisk Museumsförbund: Förhandlingar ved mødet i København og Aarhus 29. August – 2. September 1929*, Egmont H. Petersen, Köpenhamn 1932.
- Skogh, Lisa, *Material Worlds: Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, diss. Stockholm, Bidrag till Kungl. Vetenskapsakademiens historia nr 44, Stockholm 2013.
- Smailes, Helen, *The Concise Catalogue of the Scottish National Portrait Gallery*, The Trustees of the National Gallery in Scotland, Edinburgh 1990.
- Smith, Marquard (red.), *Visual Culture Studies: Interview with Key Thinkers*, Sage, London 2008.
- Soulié, Eudoxe, *Notice du Musée Impérial de Versailles (rez-de-chaussée)*, Paris 1859.
- Soulié, Eudoxe, *Notice du Musée Impérial de Versailles (deuxième étage)*, Paris 1861.
- Soussloff, Catherine, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- Soussloff, Catherine, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke University Press, Durham 2006.
- Spanke, Daniel, *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstilliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, Wilhelm Fink, München 2004.
- Spawforth, Antony, *Versailles: A Biography of a Palace*, St. Martin's Press, New York 2008.
- Spengler, Johan Conrad, *Catalog over det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg*, Köpenhamn 1827.
- Sprung, Joacim, *Bildatlas, åskådning och reproduktion: Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av Konsthistoria kring 1800/1900*, diss. Köpenhamn, Köpenhamn 2011.
- Stafford, Barbara Maria, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, MIT Press, Cambridge 1994.
- Stara, Alexandra, *The Museum of French Monuments 1795–1816: "Killing Art to Make History"*, Ashgate, Aldershot 2013.
- Statens offentliga utredningar, *Skeppsholmens framtida användning*, SOU 1966:27, Försvarsdepartementet, Stockholm 1966.

- Steinberg, Sigfrid H., "Die Internationale und die Deutsche Ikonographische Kommission", *Historische Zeitschrift*, vol. 144, nr 2, 1931.
- Sjernereld, Adolf Ludvig, *Gripsholms slott*, Johan Hörberg, Stockholm 1825.
- Strandroth, Cecilia, "På forskningsresa i det digitala bildarkivet – ett brukarperspektiv" i Anna Dahlgren & Pelle Snickars (red.), *I bildarkivet – Om fotografi och digitaliseringsens effekter*, Mediehistoriskt arkiv 13, Kungl. Biblioteket, Stockholm 2009.
- Strzygowski, Josef, *Die Krisis der Geisteswissenschaften: Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst*, Anton Schroll, Wien 1923.
- Sturnegk, Gustaf Albrecht, *Förteckning öfver porträtt- och taflesamlingen på Gripsholms kongl. Lustslott*, Joh. Beckman, Stockholm 1853.
- Swan, Claudia, "Ad vivum, naer het leven, from the life: Defining a mode of representation" i *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 11, nr 4, 1995.
- Svanberg, Fredrik, *Människosamlarna: Anatomiska museer och rasvetenskap i Sverige ca 1850–1950*, The Swedish History Museum, Studies 25, Stockholm 2015.
- Svea Rike*, utst. kat. från Stockholmsutställningen, Albert Bonnier, Stockholm 1930.
- Swoboda, Gudrun, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der Kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Christian Brandstätter, Wien 2008.
- Söderlind, Solfrid, *Porträttbruk i Sverige 1840–65: En funktions- och interaktionsstudie*, diss. Linköping, Linköping Studies in Art and Science 101, Carlsson, Stockholm 1993.
- Söderlind, Solfrid, "Från Kongl. Museum till Nationalmuseum" i Solfrid Söderlind (red.), *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning*, Årsbok för Statens konstmuseer 39, Streiffert, Stockholm 1993.
- Söderlind, Solfrid, "Konsthistoria på museerna" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Söderlind, Solfrid, "Likhet" i Hans-Olof Boström (red.), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson, Stockholm 2000.
- Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte: Ein Versuch*, E. A. Seemann, Leipzig 1913.
- Tistedt, Petter, *Svea rike: Kunskap, publik och lärande på Stockholmsutställningen 1930*, Dixi: Arbetsrapporter, nr 8, Institutionen för idé- och lärdomshistoria, Uppsala universitet, Uppsala 2005.
- Tullberg, Tycho, *Linnéporträtt*, Ljus, Uppsala 1907.
- Tøndborg, Britta, *From Kunstskammer to Art Museum: Exhibiting and Cataloguing Art in the Royal Collections in Copenhagen, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, diss. London, Courtauld institute of Art, London 2004.
- Töwe, Christian, "Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung: Ein systematischer Einteilungsversuch", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 31, nr 4, 1937.
- Ugelstad, Janike Sverdrup, *Portretter 1814–2014*, Sem & Stenersen, Oslo 2014.
- Uggla, Evald E:son, "Svenska porträttarkivets verksamhet 1920", *Tidskrift för konstvetenskap*, ärg. 6, 1921.
- Upmark, Gustaf, *Gripsholmsföreningen: Dess stiftande, verksamhet och syften*, Meddelanden från Gripsholmsföreningen I, Stockholm 1890.
- Upmark, Gustaf, "Gripsholm i dess nya skick", *Ny Illustrerad Tidning*, 1893-05-13.

- Upmark, Gustaf, "Gripsholms slott, sådant det är och sådant det borde vara" (1887) i Gustaf Upmark, *Valda skrifter*, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1901.
- Waezoldt, Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig 1908.
- Valkeapää, Leena, "Emil Nervander as a pioneer of Finnish art history and antiquarian interests in Finland during the last decades of the 19th century" i Renja Suominen-Kokkonen (red.), *The Shaping of Art History in Finland*, Konsthistoriska studier 36, Föreningen för konsthistoria, Helsingfors 2007.
- Warburg, Aby, "Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum" (1902) i *Gesammelte Schriften*, band 1, B.G. Teubner, Leipzig 1932.
- Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, övers. David Britt, Getty Trust Publications, Los Angeles 1999 (1932).
- Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, 4 uppl., Routledge, London 2009 (1996).
- Wendorf, Richard, "Ut Pictura Biographia: Biography and Portrait Painting as Sister Arts" i Richard Wendorf (red.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.
- Vessberg, Olof, *Romersk porträttkonst*, Svenska Humanistiska Förbundet 60, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1950.
- West, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Wettergren, Erik, "Richard Bergh och Nationalmuseum", *Tidskrift för konstvetenskap*, årg. 5, 1920.
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973.
- White, Hayden, "The Historical Text as Literary Artifact" (1974) i *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985 (1978).
- White, Hayden, "Foreword" i Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, Stanford 2002.
- Widén, Per, *Från kungligt galleri till nationellt museum: Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845*, diss. Göteborg, Gidlund, Hedemora 2009.
- Widén, Per, "Meritorious Citizens in Royal Surroundings: The National Portrait Gallery of Sweden and its Use of a Historical Environment as Exhibition Space", *Museum History Journal*, vol. 8. nr 1, 2015.
- Williams, Hannah, "Portraits of Family, Friendship, and Rivalry at the Académie Royale", *Art History*, vol. 36 nr 2, 2013.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Asthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, del 3, avsnitt 2: "Die Malerei", Mäcken, Stuttgart 1854.
- Visconti, Ennio Quirino, *Iconographie Romaine*, Milano 1818.
- Woermann, Karl, *Die Italienische Bildnismalerei der Renaissance*, Paul Neff (Max Schreiber), Esslingen 1906 (1891).
- Wollheim, Richard, *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, Allen Lane, London 1973.
- Wolter, Franz, *Wie sah Christus aus?*, Hugo Schmidt, München 1930.
- Wood, Christopher S. (red.), *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, Zone Books, New York 2000.
- Wood, Christopher S., *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Wood, Christopher S., "Aby Warburg, *Homo victor*", *Journal of Art Historiography*, övers. från *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr 11, 2014 (2011/2012).

- Woodfield, Richard, "Kunstwissenschaft versus Ästhetik: The Historians' Revolt Against Aesthetics" i Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor (red.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford University Press, Stanford 2009.
- Wölfflin, Heinrich, *Konsthistoriska grundbegrepp: Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, övers. Bengt G. Söderberg, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm 1957 (1915).
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 2 uppl., Hugo Bruckmann, München 1917 (1915).
- Yonan, Michael, "Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art" i Carole Paul (red.), *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and early 19th-century Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2012.
- Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider: Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, diss. Lund, Nordic Academic Press, Lund 2001.
- Zangheri, Luigi, "The Accademia del Disegno and its Museology" i Maia Wellington Gahtan & Alessandro Cecchi (red.), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Ashgate, Burlington 2014.
- Zimmermann, Heinrich, "Zur Ikonographie des Hauses Habsburgs", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, årg. 25, Wien 1905.
- Zimmermann, Michael F. (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Yale University Press, New Haven 2003.
- Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton University Press, New Jersey 1977.
- Åman, Anders, "Före och efter 1970: Från konsthistoria till konstvetenskap" i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson [Hayden] (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm 2000.
- Öhrner, Annika, "Radikaliseringen av konstvetenskapen i Stockholm och Lund", *Praktiske Grunde*, vol. 5, nr 4, 2011.
- Østby, Leif, *Norske portretter*, Gyldendal, Oslo 1935.
- Østby, Leif, "Das Bildnis in Norwegen" i *Historische Bildkunde*, vol. 7, Diepenbroick-Grüter & Schulz, Hamburg 1937.

Register

- abstraktion 196, 252 n. 282
ad vivum 4, 69, 72–73, 75, 77, 80–82,
106, 126, 144–145, 157, 166–167, 183,
194–197, 201, 207, 241 n. 175
agens 12–15, 75–76, 114–115, 118, 151,
159, 187, 189, 196, 199, 207, 219 n. 6,
221 n. 14, 252 n. 286, 272 n. 537
Alighieri, Dante 49
Alpers, Svetlana 119, 185, 253 n. 299
Ampère, Jean-Jacques 159
Amsterdam 51, 60, 87, 136, 178, 237
n. 137
anakronism 13, 15, 29, 51, 64, 106, 148,
189, 206, 272 n. 538
Andrup, Otto 86, 135, 137, 139, 143, 145–
147, 184, 217, 248 n. 253, 256 n. 330,
260 n. 370, 262 n. 400/n. 403
Anna Maria av Spanien 44
antropologi 13, 98, 147, 151, 164
antropometri 156, 164
Aristoteles 119
arkeologi 120, 222 n. 23
arkitektur 56, 63, 127, 250 n. 266, 258
n. 354
Atget, Eugène 78, 184 n. 241
Attila 156
avbild, avbildning 29, 75, 82, 112, 114,
131–132, 156, 172–173

Barbarossa 140
bataljmåleri 41, 43, 229 n. 76
Baxandall, Michael 188, 253 n. 299
Beck, David 105, 171
Beethoven 65
begreppshistoria 18–21, 27, 34, 56, 99,
106, 118–119, 121, 126, 135, 148, 150,
166, 205, 223 n. 24

Belgien 137, 142, 259 n. 358
Bell, Clive 101–103, 113
Bellman, Carl Michael 102, 124, 181
Belting, Hans 29, 118, 127, 201, 221
n. 14
Belvedere 23, 30, 42–44, 47, 60, 76,
91, 202
Benjamin, Walter 77–78, 84, 102, 115,
165, 216, 241 n. 184, 267 n. 455
aura 77–78, 84, 103, 113, 115, 148, 195,
201, 206, 216, 241 n. 184
kultvärde 78, 84, 103, 113, 242 n. 184
Beresteyn, Eltjo Aldegondus van 145,
262 n. 392
Bergh, Richard 291
Berlin 23, 31, 51, 60–62, 64–65, 72, 80,
105, 136, 175, 203, 234 n. 113/n. 116,
238 n. 149
Bernoulli, Johann Jacob 120, 156, 253
n. 303
betraktare 13–14, 51, 55, 63–64, 70,
75–78, 103, 106, 113, 115, 133, 146, 151,
175–177, 179, 188–189, 196–199, 207,
264 n. 417
Białostocki, Jan 119
bildtolkning 11, 33–34, 118, 151, 184,
188, 207
bildvetenskap 12, 14–15, 31–33, 76,
117–119, 147–148, 219 n. 4, 220 n.
13/n. 14, 226 n. 56, 227 n. 61, 228
n. 61
avant la lettre 31–33, 117, 127, 148,
197, 207, 227 n. 56
bildwissenschaft *se bildvetenskap*
Birger Jarl 79
Bismarck, Otto von 62
Bjurström, Per 31
Björkbom, Carl 24

- Blum, André 138–140
 Bode, Wilhelm von 51, 234 n. 113
 Bodemuseet, Berlin 51, 234 n. 113
 Boehm, Gottfried 15, 156, 158, 220
 n. 14, 272 n. 537
 Bohde, Daniela 32–33, 131, 151, 258
 n. 347, 265 n. 439
 Bourdon, Sebastian 105
 Brasilien 142, 259 n. 358
 Bredekamp, Horst 32, 76, 119, 197, 219
 n. 5, 243 n. 196, 272 n. 537
 Brock, Peter 52
 Brueghel d.ä., Pieter 105
 Brunner, Karl 261 n. 391
 Budapest 145, 262 n. 399
 Bukarest 23, 137
 Burckhardt, Jacob 10, 104–105, 114,
 128, 165, 172–173, 175, 195, 249 n. 259
 Bureus, Margareta Zebrozyntia 162–
 163
 Burke, Peter 179, 184, 273 n. 548
 byster 47, 64–65, 75, 91, 97, 120–121,
 125, 127, 156, 159, 181–182, 192–194,
 232 n. 96, 266 n. 445, 273 n. 544
- Caligula 127
 Canini, Giovan Angelo 120
 Carlyle, Thomas 73
 Carrier, David 51
 Clarke, Samuel 158
 Constable, William Georg 137
 Cornell, Henrik 33, 130, 268 n. 479
 Costello, Diarmuid 77–78
 Courtauld institute of Art, London 137
 Cromwell, Oliver 49
 Cust, Lionel 74
- dagerrotyper 125
 Dahl, Mikael 100, 108
 Danmark 27, 30, 46–47, 49–50, 53–54,
 57–58, 65, 86, 91, 98, 122, 135, 137,
 143, 145, 203, 224 n. 38, 232 n. 94, 235
 n. 117, 243 n. 193, 244 n. 256 n. 330,
 259 n. 358
 Danska kungars kronologiska samling,
 Rosenborgs slott 52, 203, 224 n. 38
- Darwin, Charles 175
 Daston, Lorraine 76, 177, 222 n. 22
 Deckert, Hermann 166, 179, 267
 n. 460
 den bildliga vändningen 14, 220 n. 14
 den ikoniska vändningen 14–15, 220
 n. 14
 Depréaux, Albert 138–139
 Det nationalhistoriska museet vid
 Frederiksborgs slott 52–54, 57, 86,
 91, 98, 135, 197, 203, 224 n. 38
 Diderot, Denis 113
 Didi-Huberman, Georges 118, 187, 189
 Dietrichson, Lorentz 165
 Dilly, Heinrich 42, 256 n. 338
 Dresden 72, 92
 Drottningholm 41
 Dvořák, Max 175
 Dyck, Anton Van 50, 120–121
 Dürer, Albrecht 65, 80, 108, 242 n. 189,
 250 n. 267
 dödsmasker 75, 126–128, 236 n. 127, 241
 n. 176, 256 n. 333
- Eck, Caroline van 13, 76–77, 195
 “Living presence response” 13, 114,
 195, 252 n. 286
 Edling, Marta 39
 Edman, Victor 49, 236 n. 126
 Egypten 142
 Ehrenstrahl, David Klöcker 100, 108,
 154, 250 n. 268
 Eichhorn, Christoffer 24–25, 72, 84,
 88, 92–93, 99, 104–105, 107, 124,
 157–159, 240 n. 168, 241 n. 171, 249
 n. 264, 260 n. 376, 265 n. 431, 271
 n. 513
 Elkins, James 219 n. 4, 228 n. 61, 248
 n. 250
 Elsner, Jaś 188
 empirism 18–19, 42, 67, 69–72, 89, 101,
 107, 111, 123, 144, 147, 157, 159, 166,
 182, 204, 272 n. 532
 England *se Storbritannien*
 Erdmann, Karl Dietrich 141
 Ernst, Wolfgang 222 n. 23
 Essen, Wera von 150

- estetik 103, 128–130, 165, 257 n. 338, 267
n. 454
- etnologi 284
- Eyck, Jan van 21
- fantasiporträtt 58, 79, 82, 140, 143–145,
167, 194, 262 n. 394, 267 n. 460
- Fersen d.ä., Axel von 83
- Fett, Harry 101
- Finland 86, 136, 203, 243 n. 202, 259
n. 358
- Finska fornminnesföreningen 86
- Fischer, Otto 222 n. 23
- Fleming, Henrik 59
- formalism 102, 113, 129–132, 176, 216,
258 n. 345
- fotografi 9–10, 32, 71, 74, 77–78, 85–87,
89, 91–93, 119, 122, 127–128, 141, 146,
156, 164–165, 177, 184–185, 197–199,
201
- Foucault, Michel 187, 222 n. 23, 232
n. 94, 243 n. 193
- fragistik 139
- Frankrike 27, 47, 50, 58, 65, 98, 111, 136,
142, 144, 226 n. 53, 234 n. 115, 243
n. 193, 259 n. 358, 287
- Freedberg, David 221 n. 14, 242 n. 184
- frenologi 164
- fysiognomik 29, 32, 34, 114, 149, 151,
154–156, 158–160, 164–166, 168–169,
172–173, 175, 179–180, 183, 189–191,
198, 205, 207, 225 n. 44, 264 n. 419,
264 n. 422, 265 n. 431, 265 n. 432,
265 n. 435
- Galison, Peter 177
- Gardie, Jacob de la 59
- Gauffin, Axel 108, 251 n. 271
- Gdańsk 141–142, 259 n. 358
- Geijer, Erik Gustaf 125, 169
- Gell, Alfred 13, 114–115, 219 n. 6
- Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg 51, 197
- Ghirlandaio, Domenico 18, 173–174, 213
- Gillgren, Peter 154, 225 n. 44
- Goethe, Johann Wolfgang von 144
- Goldschmidt, Adolph 105, 121, 136, 213,
249 n. 258, 254 n. 308
- Gombrich, Ernst 33, 154, 194, 238
n. 144, 273 n. 548
- grafik/gravyr 25, 58, 86, 91–92, 112,
120–121, 124, 140, 156, 167–168, 229
n. 76
- Gregg, Melissa 196
- Grevenor, Henrik 143, 145, 262
n. 400/n. 403
- Gripsholms slott 25, 30, 41, 45, 47, 49,
53–59, 66, 72–75, 78, 80, 83, 86, 88,
98, 100, 103, 123–124, 127, 144, 157,
167, 169, 178, 202–203, 224 n. 38, 235
n. 117
- Gustav II Adolf 49, 83, 123–124, 127,
140, 181–183, 185–186, 191, 195, 197,
270 n. 512, 271 n. 513/n. 514
- Gustav III 44, 49, 83, 99, 124, 167, 169,
267 n. 462
- Görts, Maria 29, 234 n. 114, 239 n. 161
- Göteborg 88, 104, 245
- Göthe, Georg 24–25, 51, 54, 76, 98, 107,
124–125, 169, 239 n. 161
- Hahr, August 9–10, 12, 24–25, 84, 89,
99, 122–124, 140, 144, 150, 167–169,
182, 196, 250 n. 266, 256 n. 335
- Halbertsma, Marlite 129
- Hals, Frans 286
- Hamburg 138, 142
- Haskell, Francis 104, 179–180, 201
- Hauch, Adam Wilhelm 46, 232 n. 94
- Hedvig Eleonora 58
- Heidenstam, Verner von 58, 103, 236
n. 127
- Henrik IV 113–114
- heraldik 99, 139
- Hessen, Carl af 83
- historiemåleri 47, 53, 60–62, 79, 106
Historische Zeitschrift 140
- Hitler, Adolf 138
- Hjortzberg, Olle 80
- Holbein, Hans 50, 176–177, 269 n. 499
- Holland *se Nederländerna*
- Holly, Michael Ann 222 n. 21, 270
n. 504, 272 n. 537

- Homeros 166
 Hoogewerff, Godefridus Johannes 137,
 148, 259 n. 363, 263 n. 408
 Høyen, Nils 46, 49, 52, 53, 235 n. 117
- Iconic Turn *se Den ikoniska vändningen*
 idealisering 112, 133, 140, 165, 167, 196,
 207
 ikonologi, inte Panofskys 118, 137, 148,
 260 n. 363
Index över svenska porträtt 1500–1850 i
Svenska porträttarkivets samlingar
 92, 144, 150, 152–153, 181, 215, 261
 n. 388
 individualisering 163, 166, 195, 207
 International Committee of Historical
 Sciences 27, 136–137, 139, 141, 143
 intuition 76, 111, 131, 159, 163, 181, 183,
 189, 195, 197, 199, 207
 Italien 27, 58, 71, 120, 142, 172, 213, 233
 n. 109, 259 n. 358, 286, 288
 Iversen, Margaret 219 n. 7
- Jacobsen, Jacob Christian 53, 235 n. 117
Jahrbuch der Kunsthistorischen Samm-
lungen des Allerhöchsten Kaiserhauses
 105
 Jesus Kristus 144, 242 n. 189, 261
 n. 390
 Johan III 80
 Johannesson, Lena 33, 130, 228 n. 61
Journal of Art Historiography 17
 Julius II 180
 Justi, Ludwig 23, 62–65, 76, 80, 115,
 238 n. 145
- k.k. Zentralkommission für Erforschung*
und Erhaltung der Kunst- und Histor-
ischen Denkmale 103
 Kaiser-Friedrich Museum *se Bodemuseum*
 Kamke, Ivar 160
 Kanada 259 n. 358
 kanin eller anka? 63, 115
 Kant, Immanuel 65, 113, 187
 Karl II 74
- Karl X Gustav 126
 Karl XII 9–10, 49, 93, 123, 125, 127, 140,
 150, 167–168, 196, 198, 250 n. 268, 255
 n. 324
 Katarina av Bragança 75
 Keyser, Erich 141
 Kittler, Friedrich 223 n. 23
 Klenner, Jost Philipp 32
 Kleopatra 127
 Klopstock, Gottfried Friedrich 49
 Kongl. Museum, Stockholm 45, 231
 n. 90
 Konsthistoriska sällskapet 249 n. 264
Konsthistoriska sällskapets publikation
 26, 224 n. 35
Konsthistorisk tidskrift 26, 224 n. 35,
 255 n. 323
 Konstindustrimuseet, Oslo 143
 konstvärlden 16, 17, 22, 46, 60, 81, 221
 n. 17, 245 n. 214
 Koselleck, Reinhart 20, 223 n. 24
 Krafft, David von 99, 168
 Krafft, Per d.ä. 123
 Kretschmer, Ernst 160
 Kristersson Horn, Klas 83
 Kristian IV 52–53
 Kristina 97, 105, 110–111, 123–124, 126,
 132–133, 150, 160, 169, 171, 189, 255
 n. 329
 Kruse, John 237 n. 137
 Kugler, Franz 60–61, 71, 196, 237 n. 136
 kulturhistoria 56, 104, 173, 175, 184, 236
 n. 126
 Kungliga biblioteket, Stockholm 25,
 85, 92, 102, 197, 265 n. 431
 Kunsthistorisches Museum, Wien 91
 Kurland, Maria av 83
 kännarskap 18, 49, 70–73, 77, 84, 107,
 123, 146, 157, 181, 187–188, 206
- Lange, Julius 101–103, 113
 Larsson, Carl 57
 Larsson, Marcus 108–109
 Latour, Bruno 187
 Lavater, Johann Caspar 154–156, 158–
 159, 164, 173, 180, 207, 264 n. 422,
 265 n. 431

- Le Brun, Charles 155
 Le Brun, Louise Elisabeth Vigée 44
 Lehmann, Alfred 261 n. 391
 Leijonhufvud, Margareta 163
 Leonardo 60, 237 n. 132, 273 n. 548
 Levine, Emily J. 131
 Lichtwark, Alfred 104–105, 112–113, 213
 Liège 137
 likhet 29, 40, 75, 132–133, 151–156, 165,
 172, 185, 206, 228 n. 65, 251 n. 278,
 264 n. 419, 267 n. 453, 267 n. 456
 Lind, Jenny 65
 Linné, Carl von 124–125, 232 n. 94, 255
 n. 322
 litografier 140, 260 n. 376
 Ljungström, Lars 235 n. 123, 236
 n. 125/n. 126
 Lohmann-Siems, Isa 28–29, 268 n. 479
 London 23, 31, 49, 65, 74, 91, 127, 137,
 203, 224 n. 38, 230 n. 78, 233 n. 106
 Looström, Ludvig 71–72, 74–75, 77,
 241 n. 174, 289, 238 n. 155
 Louvren, Paris 47–48, 60, 65, 120, 138,
 233 n. 100
 Lund 25, 88, 124–125, 132, 160
 Lund, Emil Ferdinand Svitzer 86, 289
 Lundborg, Herman 161
 Lundqvist, Maja 26
 Luther, Martin 49, 59, 65, 140
- Malmborg, Boo von 24, 256 n. 330
 Malmö 143, 145
 Mander, Karel Van 75, 241 n. 175
 Margareta 126
 Marie Antoinette 44, 140, 201
 materialitet 12–13, 19, 21, 41, 197, 219
 n. 4, 222 n. 23
 McClellan, Andrew 51
 Mechel, Christian von 23, 42–44, 74,
 76, 202, 229 n. 76, 230 n. 79
 medaljer 124, 127, 139, 186
 medaljonger 120, 127, 182
 Medici, Lorenzo de' 173–175
 medicearkeologi 19, 204, 222 n. 23, 243
 n. 193
 Meijers, Debora J. 30, 229 n. 76
 Meinander, Karl Konrad 100–101
- Melville, Stephen 219 n. 7
 miniatyrporträtt 40, 75, 125, 127, 181,
 236 n. 131
 Mitchell, W.J.T. 13–15, 39, 42, 76–77,
 114–115, 118, 164, 195
 Moes, Ernst Wilhelm 87, 122
Mona Lisa 60
 Morelli, Giovanni 70–71, 179–180, 189,
 197, 239 n. 161
 Morgan, John Hill 196
 Moxey, Keith 13–15, 51, 106, 185, 189,
 220 n. 14, 269 n. 499
 Musée des Monuments Français,
 Paris 47, 51, 264 n. 422
 mynt 40, 79, 120, 124, 127, 139, 182–183
 Müntz, Eugene 136
- Napoleon 127, 140
 National Gallery, London 50, 233
 n. 109
 National Portrait Gallery, London 23,
 31, 39, 50, 63, 65, 73–74, 80, 82–83,
 87, 91, 98, 127, 203, 224 n. 38, 233
 n. 106, 238 n. 155
 National Portrait Gallery, Washington
 D.C. 87, 224 n. 48
 Nationalgalerie, Berlin 60–63, 65, 80,
 203, 238 n. 149
 Nationalmuseum, Helsingfors 197, 202
 Nationalmuseum, Stockholm 9, 23,
 25–26, 28–31, 35, 40–41, 45, 49,
 54–55, 58–59, 65, 71–72, 74, 80, 83,
 85–86, 88, 90, 92, 98, 108, 123, 126,
 143, 145, 157, 178, 203, 219 n. 2, 224
 n. 38, 231 n. 90, 235 n. 119, 236 n. 131,
 237 n. 137/n. 138, 238 n. 150, 241
 n. 171, 254 n. 314, 262 n. 403
 Nationellt porträttgalleri, Berlin
 62–65, 80, 203
 Nattier, Jean-Marc 179
 Nederländerna 87, 108, 122, 145, 203,
 244 n. 207/n. 210, 259 n. 358, 261 n.
 388, 262 n. 392
 New Art History 16
 Nordensvan, Georg 24–25, 41, 61–62,
 72–74, 88, 98, 100, 105, 107, 124, 167,
 169, 240 n. 168, 241 n. 171, 243 n. 195

- Nordisk familjebok* 111, 117, 121, 125, 130, 166, 179, 181
Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri 54, 61
 Nordiska museet, Stockholm 85, 92, 270 n. 512
 Norge 86–87, 109, 142–143, 203, 259 n. 358, 261 n. 386
 Norsk portrettarkiv 142, 261 n. 386
 numismatik 139
Ny Illustrerad Tidning 124
 Nürnberg 51, 138, 190, 193, 197, 272 n. 540
- objektivitet, objektivt 9, 108, 132, 147, 156, 160, 169, 172, 177, 188, 272 n. 531
October-gruppen 131
 Olin, Margaret 197
 ontologi, porträttets 29, 104, 128, 171–172, 204, 225 n. 43, 261 n. 391
Ord och bild 9, 57, 66, 73, 74, 97, 100
 Oscar II 55
 Oslo 136, 138, 143, 216, 262 n. 397
 Otto III 261
 Ovens, Jurian 110
 Oxenstierna, Bengt 59
- Panofsky, Erwin 23, 33–34, 117–119, 128–131, 133, 138, 147, 184, 187, 194, 205, 222 n. 21, 258 n. 345, 258 n. 355, 273 n. 548
 ikonografi, Panofskys 23, 34, 117–119, 130, 133, 184
 ikonologi, Panofskys 34, 117–118, 130–131, 133, 184, 187, 194, 205, 259 n. 363
 panoptikon 58
 panteon 18, 30, 45–48, 52, 75, 92
 Paris 60, 113, 132, 264 n. 422
 Pasch d.y., Lorens 168–169
 Paulsson, Gregor 33, 130–131, 267 n. 460
 Perry, Lara 82, 242 n. 193
Personhistorisk tidskrift 26, 88, 99
 Personhistoriska samfundet 35, 88, 99, 114, 160–161, 243 n. 199, 283
- Petel, Georg 192, 194
 Petrarca 49
 Pictorial turn *se Den bildliga vändningen*
 Pinder, Wilhelm 160, 265 n. 439
 Pointon, Marcia 31, 73, 230 n. 81, 238 n. 151, 242 n. 191
 Polen 69, 142, 259 n. 358
 Pollock, Griselda 222 n. 21
 Popper, Karl 154
 positivism 18, 70, 144, 147, 182, 188, 204–205, 207
 Probst, Jörg 32
 psykologi, psykologiskt 103, 109, 160, 165, 167–169, 171–172, 189, 195, 206–207
 Putt, Hans von der 193–194
 Puyvelde, Léon Van 137
- Quennerstedt, August 125, 255 n. 322
- Rafael 66, 119, 155, 180, 261 n. 390
 Ranke, Leopold von 62, 70, 179, 180
 rasbiologi, rashygien 156, 160–164, 265 n. 442
 realism 70, 75, 119, 128, 133, 165, 184–185, 193–195, 207
 Rembrandt 60, 108, 171, 177–178, 268 n. 479, 269 n. 502
 Reuterswärd, Oscar 130, 257 n. 343
 Reynolds, Joshua 50
 Richissa 79
 Riegl, Alois 101–105, 128–129, 175–179, 198, 213, 222 n. 21, 269 n. 502, 270 n. 504
 konstvilja/*Kunstwollen* 131–132, 177, 269 n. 502
 Rigaud, Hyacinthe 100
 Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 87, 244 n. 207
 Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie 87, 244 n. 207, 261 n. 388, 262 n. 392
 Rijksmuseum, Amsterdam 60, 87
 Rom 79, 97, 230 n. 81
 Romdahl, Axel 24–25, 97, 100, 104–106, 108–109, 112, 117, 121–125,

- 128, 130, 132, 149, 150–151, 159–160, 175–179, 181, 189, 196, 245 n. 214, 247 n. 228, 249 n. 257–261, 250 n. 266, 254 n. 308, 263 n. 410
- Romdahl, Gunnar 149
- Roosval, Albin 89
- Roosval, Johnny 89, 109–110, 122, 250 n. 266, 254 n. 308
- Roslin, Alexander 44, 108, 267 n. 462
- Rydberg, Viktor 97, 111, 159, 247 n. 229, 265 n. 435
- Salviati, Francesco 79
- Sander, August 78, 241 n. 184
- Scharf, George 49
- Schinkel, Karl Friedrich 63
- Schlosser, Julius von 104, 111–113, 127–129, 136
- Schnaase, Carl 71
- Schnitler, Carl W. 87
- Schramm, Percy Ernst 138, 141–142, 148, 260 n. 365
- Schwartz, Frederic J. 151
- Schweiz 10, 259 n. 358
- Sedlmayr, Ernst 129, 160, 265 n. 439
- Seigworth, Gregory J. 196
- semiotik 184, 190, 220 n. 14, 227 n. 61
- Sensorium, nätverk 222 n. 23
- Sergel, Johan Tobias 124
- Shakespeare, William 81–82, 156, 242 n. 191
- Sheehan, James J. 221 n. 17
- Sichem, Christoffel van 185
- Sigismund 66, 69–70, 72–73, 80, 98
- Simmel, Georg 171, 268 n. 479
- Singer, Hans Wolfgang 92
- Sirén, Osvald 100, 249 n. 264
- Sjöberg, Nils 24–25, 88, 99, 123–124, 250 n. 266, 254 n. 314/n. 316
- Skandinaviska museiförbundet 143, 145
- Skansen, Stockholm 51, 58
- skulptur 46, 47, 50, 75, 87, 127, 144, 232 n. 96
- Société de l'Histoire de l'art Français 144
- Société internationale des études iconographiques 136
- Soulié, Eudoxe 48
- Soussloff, Catherine 28–29, 111
- SPA *se Svenska porträttarkivet*
- Spanien 44, 58, 142, 259 n. 358
- Spanke, Daniel 28–29, 32, 113, 144, 166, 261 n. 391
- Stanisław I Leszczyński 83
- Svenska statens konstsamlingar 25, 40, 45, 59, 72, 83, 98, 103, 203
- Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning* 26
- Statens Museum for Kunst, Köpenhamn 46
- Statens porträttsamling 25, 28, 65, 79, 86, 224 n. 38, 226 n. 49
- Steinberg, Sigfrid H. 140
- Steneberg, Karl Erik 24–25, 125–127, 132–133, 150, 160, 169, 171–172, 184, 189, 195–196, 250 n. 266, 255 n. 329, 267 n. 460
- Stenebergs vändning 133, 150, 184
- Stjerneld, Adolf Ludvig 45
- Stockholm 25, 51, 65, 102, 143, 161, 163
- Storbritannien 27, 49–50, 58, 142, 233 n. 106, 259 n. 358, 261 n. 388
- Strandroth, Cecilia 28
- Strzygowski, Josef 121
- Strömbom, Sixten 24–25, 34–35, 85–86, 88, 93, 99–101, 108, 114, 125–127, 135, 140, 143–145, 147, 159–161, 163, 168–169, 181–185, 187, 189–199, 225 n. 44, 243 n. 199, 244 n. 210, 245 n. 214, 255 n. 324, 255 n. 329, 262 n. 400/n. 403, 270 n. 512, 273 n. 550
- Swane, Léo 143
- Svenska autografsällskapet 99, 247 n. 237
- Svenska Litteratursällskapet i Finland 86
- Svenska porträttarkivet 5, 9–10, 23–26, 31, 34–35, 85–93, 98–100, 114, 123, 125–127, 140–141, 143–144, 150–151, 153, 160–164, 182, 196–198, 201, 203–204, 219 n. 2, 224 n. 38, 225 n. 44, 244 n. 210, 245 n. 216, 255 n. 324/n. 329, 256 n. 330, 261 n. 388
- Svenska slott och herresäten 89
- Sveriges kyrkor 89, 246 n. 218
- Södermark, Per 157

- tidsanda 105, 131, 154, 171, 173, 175–176
*Tidskrift för bildande konst och konst-
 industri* 234 n. 114, 248 n. 247
Tidskrift för konsvetenskap 26, 88, 101,
 126, 168, 224 n. 35, 257 n. 344
 Tietze, Hans 130
 Tikkanen, Johan Jakob 136
 Tjeckoslovakien 259 n. 358
 Torstenson, Lennart 59
 Totila 78–79
 Tullberg, Tycho 125, 255 n. 322
 Tyskland/Tyska Riket 22, 27, 61, 63,
 65, 136, 138, 141–142, 144, 164, 259
 n. 358
 Tøndborg, Britta 30
 Töwe, Christian 130
- Uffizierna, Florens 31, 60–61, 66, 69,
 72, 76, 80, 91, 98
 Ungern 259 n. 358
 Upmark, Gustaf 24–25, 40–41, 45,
 49, 54–55, 57–58, 61, 66–67, 69–70,
 72–73, 76–77, 80, 83, 88, 92, 98–99,
 103, 105, 107, 111, 121–124, 166–167,
 179, 203, 235 n. 119/n. 120, 249
 n. 264, 250 n. 266, 267 n. 460
 Upmark-Landegren, Märta 143, 255
 n. 324, 261 n. 388
 Uppsala 25, 258 n. 354
 USA 87, 144, 259 n. 358, 261 n. 388
 Uther, Johan Baptista van 66, 69, 81
- Waetzoldt, Wilhelm 104, 171–172, 213
 Warburg, Aby 18, 33, 104, 111, 118–119,
 138, 142, 148, 173–175, 179, 189, 205,
 222 n. 21, 263 n. 408
 Vasa, Gustav 49, 57, 83, 93, 124, 154,
 167, 225 n. 44, 258 n. 354
 Vasari, Giorgio 17, 117
- Washington, George 144, 196
 vaxporträtt 75, 127, 128, 236 n. 127
 Velázquez, Diego 44
 Venedig 139
 Versailles, Det historiska museet vid
 31, 47–51, 53, 57–58, 60–61, 65, 83,
 91, 98, 196–197, 203, 230 n. 78, 232
 n. 96, 235 n. 117, 238 n. 155
 vetenskapshistoria 13, 19, 67, 70, 72, 77,
 131, 203, 204, 222 n. 22, 232 n. 94,
 263 n. 408, 272 n. 531
 White, Hayden 16
 Widén, Per 30, 45, 231 n. 90
 Wien 23, 28, 30, 42, 91, 136, 202, 230
 n. 78, 239 n. 155
 Wienskolan 129, 230 n. 78, 238 n. 155,
 249 n. 258
 Vilhelm I 62
 Vilhelm II 63
 Vischer, Friedrich Theodor 165, 267
 n. 454
 Visconti, Ennio Quirino 120–121, 156,
 253 n. 303
 visuella kulturstudier 14–15, 219 n. 4,
 220 n. 13, 221 n. 15, 227 n. 56/n. 61
 Woermann, Karl 105, 112, 249 n. 259,
 270 n. 508
 von Tschudi, Hugo 62
 Wood, Christopher S. 17–18, 129, 131,
 258 n. 347, 267 n. 453
 Wrangel, Ewert 24–25, 88, 101, 124, 132,
 160, 244 n. 210
 Wuchters, Abraham 109–110
 Wölfflin, Heinrich 105, 129, 171
 Zoll, Killian 109
- Østby, Leif 101, 142
 Österrrike/Österrrike-Ungern 27, 103,
 136, 140, 142, 230 n. 78, 248 n. 252,
 259 n. 358

