



Johann Zoffany, George III, 1771. Olja på duk, 163,2 x 137,3 cm. Royal Collection, Windsor Castle.

Kungaporträtt som källa

Johann Zoffanys George III

PETER ERICSSON*

Uppsala universitet

Johann Zoffanys porträtt av George III av Storbritannien målades år 1771 och visades samma år på Royal Academy of Arts årliga utställning i London, där det fick ett blandat mottagande. Det är ett officiellt porträtt nära naturlig storlek. Kungen framställs i trekvartsfigur sittande lätt framåtlutad i en träfåtölj med mönstrad mörkgrön klädsel. Hans ställning är bredbent och avslappnad och han vänder blicken mot höger i bild. Den vänstra handen vilar på vänster lår, medan den högra armbågen stödjer sig på armstödet. Till vänster i bild är ett utsirat förgyllt bord med svart marmorskiva på vilket en officershatt och -värja är placerade. Kungen är iklädd en brittisk armégenerals röda vapenrock med guldgaloner. Väst och knäbyxor är ljus beige gula och silkesstrumporna är vita. Han bär strumpebandsordens stjärna på vapenrocken och ordensbandet därunder, medan själva strumpebandet sitter under vänster knä. En vit pudrad peruk fullbordar klädseln. Bakgrunden är obestämt mörkt brun som ljusnar någon kring kungens huvud. Ansiktsdragen utmärks av bleka och lätt utstående ögon, rak näsa, fylliga läppar och en hög sluttande panna.¹

Det här porträttet är en artefakt ur vilken det går att utvinna olika typer av historisk kunskap. En konsthistoriker kan studera bilden i sig; intressera sig för dess komposition och tekniken med vilken den är utförd; eller se den som en del i utvecklingen av ett konstnärskap eller en stil. Porträtt kan också ge information om tidens klädesskick. Fram till de första decennierna av 1900-talet trodde man sig även kunna utläsa

* Docent i historia

1. Royal collection, Windsor Castle; Oliver Millar, *The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen* (London 1969) s. 148.

något om den avbildades personlighet eller inre liv. En skicklig konstnär tänktes då kunna fånga och förmedla någon typ av psykologisk insikt, främst utifrån återgivningen av modellens ansiktsdrag. Den typen av forskning är numera inte särskilt gångbar. När porträtt är föremål för modern konstvetenskap så handlar det istället ofta om hur ideal och identiteter konstrueras.²

Ett förhållningssätt som liknar det senare kan även en historiker med fördel inta. Produktion och spridning av bilder har alltid en kommunikativ avsikt. Eftersom Zoffanys porträtt avbildade den brittiska statens främsta företrädare, så utgör det en form av politisk kommunikation. Det syftade till att påverka betraktarens uppfattning om George III och därmed också om den politiska ordning som han personifierade. Kungaporträttens visuella budskap riktade sig därvid inte första hand till intellektet, utan vände sig till betraktarens intuition och känsla.

Liksom med andra typer av källmaterial, bör man när det gäller kungaporträtt tillägna sig en grundläggande förståelse av dem. För att kunna göra en relevant tolkning bör historikern genomföra tre tankeoperationer. För det första bör man bilda sig en uppfattning om på vilket sätt kungaporträtt skiljde sig från porträtt av mindre mäktiga personer. Det handlar alltså om att identifiera vilket typ av källa man har att göra med. För det andra, bör man skaffa sig en uppfattning om vilka visuella element som kungaporträtt vanligen var uppbyggda av, och i vilket utsträckning dessa förekommer i det aktuella porträttet. Det handlar då om att fastställa källans inre sammanhang. Slutligen bör man ta hänsyn till den politiska situation som rådde vid tiden för porträttets tillkomst, vilket handlar om att placera källan inom en relevant kontext. Inom internationell historieskrivning utgör de här kategorierna elementära kriterier av källkritik, nämligen yttre och inre källkritik, samt kontextualisering.³

Genom att låta framställa sig på bild och sedan sprida framställningen genom egen försorg, genom statens institutioner eller med marknadens hjälp, så skaffade sig furstar som George III en symbolisk närvaro där de inte uppträdde i egen hög person. Kungaporträtt kunde ingå i an-

2. Exempelvis Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the Subject* (Manchester 1997); Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity* (London 2013); Charlotta Krispinsson, *Historiska porträtt som kunskapskälla: Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning* (Lund 2016) s. 97–199.

3. Exempelvis John Tosh, *The Pursuit of History* (London 2002) s. 83–107.

gallerier på slott och herrsäten. De hängde ofta i ämbetsmäns och högre officerares tjänsterum och de kunde föräras förtjänta undersåtar. De användes inom diplomatin, ofta som en del i äktenskapsförhandlingar mellan olika hov. De låg även till grund för billigare kopior och tryck som fanns till salu på en marknad.⁴ En fråga av central vikt är huruvida fursten eller hans rådgivare kunde kontrollera hur porträtten såg ut. Om verket utfördes av en hovkonstnär eller om det särskilt beställdes av en viss konstnär, så kan man utgå från att så var fallet. Om ett porträtt istället producerades eller kopierades för att säljas på konstmarknaden, kunde målaren kanske utföra ett konventionellt kungaporträtt oaktat om fursten hade andra visuella ambitioner.

Porträtten påminde betraktaren om monarkens makt och bidrog till att förmedla och utöka hans ryktbarhet. Och i det tidigmoderna Europa var anseende, rykte och föreställningar om ära av central betydelse, särskilt för samhällets mäktigaste. För som Thomas Hobbes så riktigt uttryckte det i *Leviathan*: "Reputation of power is power."⁵ Därför var porträttkonsten inte något oskyldigt intresse som odlades vid hoven och inom samhällseliten, och minst av allt var det en fråga om tycke och smak. I egenskap av politisk kommunikation var kungaporträtten istället en integrerad del av maktutövningen.

Kungliga porträtt var emellertid inte bara ett sätt att manifesteras sin makt i största allmänhet. De kunde också förmedla vilken typ av maktutövning som monarken ifråga gjorde anspråk på. Så kunde exempelvis kejsar Karl V (regerade 1519–1556) låta framställa sig som en Guds ridare; svenske Karl XII (1697–1718) porträtterades som en enkel soldat, medan den habsburgske kejsaren Joseph II (1765–1790) framträdde som filosof och företrädare för upplysningen.⁶ Sådana bildmässiga effekter skapades av konstnärerna genom att de varierade ett antal bildelement

4. Dagmar Eichenberger & Lisa Beaven, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", *The Art Bulletin* 77:2 (1995); Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England* (New Haven & London 1993) s. 11–65; Martin Warnke, *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist* (Cambridge 1993) s. 218–224; Louise Lippincott, *Selling art in Georgian London: The rise of Arthur Pond* (New Haven 1983).

5. Thomas Hobbes, *Leviathan* (London 1981 [1651]) s. 150.

6. Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic* (London, 1969) s. 85–86; Peter Ericsson, "Bildens av suveränen", i Stellan Dahlgren, Anders Florén & Åsa Karlsson (red.), *Makt och vardag* (Stockholm 1993); Angelika Friederike Vorster, "Pompeo Batonis Bildnis Kaiser Josephs II und des Grossherzogs von Toskana (1769): Deutung-Rezeption-Verbreitung", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 2 (2001).

inom ramen för de konventioner som från 1500-talets början kom att konstituera officiella kungaporträtt. I dessa framställdes fursten i trekvarts- eller helfigur, i en ställning som skulle vittna om styrka och värdighet, ibland sittande på en tron, ibland stående. Han kunde visas upp klädd i blänkande rustning eller hovdräkt, ofta prydd med symboler för kungamakten som kraschan eller ordensband. Antikiserade arkitektur var också vanligt, ofta i form av en kraftig kolonn. En sådan förde dels tanken till antika miljöer och härskare, dels kunde den utgöra en sinnebild för att monarkens regim, liksom en kolonn, bar upp samhället. Det var också vanligt med ett tungt draperi eller en ridå i bakgrunden, vilket skapade effekten att fursten befann sig på en scen och plötsligt hade uppenbarat sig för betraktaren. Ofta kunde ett bord infogas vid sidan av fursten, på vilket regalier som krona, spira, nycklar och svärd placerades. Skildringen av furstens ansiktsdrag var däremot inte så viktigt. En viss likhet var visserligen önskvärd, men inte alltid nödvändig. Vanprydande drag och känslouttryck skulle däremot inte förekomma. Allt detta skulle framställas på ett färgsprakande och imponerande sätt, för att blända betraktaren och inge vördnad inför makten.⁷

När de här konventionerna väl hade etablerats, så blev det möjligt för konstnärerna att skapa visuella uttryckt för furstars identitet och politiska ambitioner. Det skedde genom att framhäva vissa bildelement, utelämnade andra och kanske introducera nya. På så vis kunde furstarna knyta an till eller kontrastera mot tidigare framställningar av andra härskare. Vissa nöjde sig med att gestalta sitt upphöjda majestät genom att följa konventionerna, medan andra kunde uttrycka mer komplexa innebörder genom att tänja dess gränser. Det är just de här variationerna mot bakgrund av en etablerad mall, som gör det meningsfullt att analysera kungaporträtten inom en politisk och ideologisk kontext, och som gör att de kan tillföra något till politisk historieskrivning.

För tolkningen av kungaporträtt under tidigmodern tid är den politiska kontexten av avgörande betydelse. Sådana bilder hade nästan alltid en symbolisk betydelse. Och i likhet med alla andra symboler så bestäms betydelsen av det enskilda tecknet eller symbolen, i det här fallet porträttet, av det sammanhang i vilket det ingår. Här utgörs sammanhanget

7. Marianna Jenkins, *The State Portrait: Its Origin and Evolution* (New York 1947) s. 7–8; Lorne Campbell, *Renaissance Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries* (New Haven & London 1990) s. 24–27; Warnke (1993) s. 212–218.

av den mycket säregna politiska situationen i Storbritannien vid tiden för tillkomsten av Zoffanys porträtt av George III. Landet genomgick då omvälvande förändringar. Ekonomin och befolkningen expanderade kraftigt och industrialiseringen hade inletts. Den ekonomiska utvecklingen möjliggjorde byggandet av en mycket stark flotta, som i sin tur beskyddade och främjade brittiska handelsintressen. Efter Parisfreden 1763 dominerade Storbritannien världshaven och byggde ett globalt imperium av kolonier. Industrialiseringen förändrade också den sociala strukturen i hemlandet. En industriarbetarklass växte fram, samtidigt som kapitalstarka bankirer, köpmän och fabriksägare började utmana de stora jordägarnas ledande socio-ekonomiska ställning. Även inrikespolitiskt var Storbritannien säreget. Kungamakten hade alltsedan *the Glorious Revolution* haft en svagare ställning än på de flesta andra håll. Men trots att han delade makten med parlamentet var George III långt ifrån maktlös. Han hade inflytande över utrikespolitiken. Han kontrollerade utnämningarna av ämbetsmän och officerare. Han utsåg premiärministern som sedan utsåg kabinettet, men den förre behövde åtminstone tolereras av parlamentet. Viktigast var dock att parlamentet kontrollerade statsbudgeten, vilket gjorde kungen beroende. Det innebar inte att George III och parlamentet alltid befann sig på politisk kollisionskurs, men det innebar att han ständigt måste föra politiska förhandlingar.

En sådan politisk bakgrund måste påverka hur kungen framställdes på bild. En upphöjd kungamakt av Ludvig XIV:s typ, där kungen liknades vid diverse antika gudar, torde ha varit orimligt.⁸ Istället kom George III att anta rollen av en välvillig landsfader som kunde uppträda med värdighet och prakt vid officiella högtider och vid hovet, men som också klädde sig enkelt och talade vänligt med alla typer av undersåtar och som gärna drog sig undan till landet när tillfälle gavs. Istället för att själv framstå som maktens centrum, så kom han att fungera som en patriotisk symbol för den brittiska staten och just det delade statsskick som utmärkte den. Det gäller särskilt från tiden efter det amerikanska frihetskriget.⁹

8. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven & London 1992); Emmanuel Coquery, "Le portrait de Louis", i *Visages du Grand Siècle: Le portrait français sous le règne de Louis XIV* (Paris, Nantes & Toulouse 1997).

9. Jeremy Black, *George III: America's Last King* (New Haven and London 2006) s. 108–208; Linda Colley, "The Apotheosis of George III: Loyalty, Royalty and the British Nation 1760–1820", *Past and Present* 102 (1984).

Det var dock en medvetet initierad process som hade tagit sin början tidigare, vilket Zoffanys porträtt bär vittnesmål om.

Vi kommer så till tolkningen av porträttet ifråga. Det finns inte mycket i bilden som indikerar att den utgör en representation av en kung. Strumpebandsorden, som är framträdande i bilden, bars visserligen av medlemmar av kungahuset, men också av ett begränsat antal framstående undersåtar. Till skillnad från många andra kungaporträtt så torde det istället vara George III:s ansiktsdrag som identifierade honom. Hans utseende var välkänt. Förutom hans många offentliga framträdanden, så hade hans officiella kröningsporträtt från 1762 målat av Allan Ramsay, spritts i hundratals kopior till statliga institutioner över hela det världsomspännande imperiet. Detta, jämte ett par andra porträtt, låg även till grund för diverse tryckta bilder av kungen som såldes för en ganska billig penning. Dessutom förkom det en uppsjö av igenkännbara karikatyrer i den blomstrande tidningspressen, även kritiska sådana som till och med kunde förlöjliga monarken.¹⁰

Det starkaste visuella intrycket i porträttet är den klarröda uniformsrocken, vilken också är bärare av det viktigaste budskapet. George III framställs alltså inte som riddare, fältherre eller hovman, utan som hög officer. Generalsuniformen delade han med ett antal seniora militärer och även de lät sig ofta porträtteras iklädda en sådan. Till skillnad från en kung, var en officer aldrig suverän i rätt av sig själv. Han var alltid en del av en större organisation. I likhet med alla andra officerare och soldater var han en statens tjänare, och det är i den egenskapen som George III här framträder. Det förhållandet stärks av officershatten och -värjan med gehäng som är placerade på bordet till vänster i bild. De traditionella regalierna, symbolerna för den kungliga värdigheten, har här ersatts av realistiska uniformspersedlar.

Det faktum att George III framställs som en statens tjänare innebär inte att porträttet präglas av anspråkslöshet. Kungens bredbenta och avslappnade ställning, låter samtidigt förstå att han är beredd att resa sig och skrida till handling. Fätöljen, i vilken han sitter, är av den typ som kan medföras i fält. Det förgyllda och utsirade bordet är prytt med antika mönster, lagerblad och klassiska skulpterade kvinnohuvuden. Be-

10. Alasdair Smart, *The Life and Art of Allan Ramsay* (London 1952) s. 111–112, 119–125; Mil-lar (1968) s. 93–95; Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III* (New Haven 1996).

nen är fiskfjällsmönstrade och utgör en referens till havet och därmed kanske också till brittisk flottdominans. Lagerbladen anspelar på lagerkransen som segertecken som tilldelades segerrika romerska fältherrar, och refererar därmed till imperium: tidigare romerskt, men nu brittiskt. Porträttet framställer alltså George III som symbol för, och samtidigt underordnad, ett brittiskt imperium med globala anspråk, vilande men redo till handling.