

Dräkt och pose i porträtt

- **En analys av posens fiktion och dräktens avbildning i tre porträtt föreställande Herman Wrangel (1584–1643)**

Av: Eva Bredberg

Handledare: Roussina Roussinova
Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Konstvetenskap C | Höstterminen 2017



Abstract

Dress and pose in portraiture – An analysis of the fiction of the pose and the depiction of dress in three portraits representing Herman Wrangel (1584 – 1643)

This study is concerned with portraiture as a roleplay and a strategy to communicate the sitter's identity to affect the viewer. Focusing on the sitter's pose and the depiction of dress, the study examines three portraits between 1624 and the 1630s, representing Herman Wrangel (1584–1643), Field Marshal and Councilor of the Realm. The analysis is based on the concept, *the fiction of the pose*, developed by Harry Berger Jr. The idea of *Theatricality* discussed by Hanneke H Grootenboer's is also used. The results show that dress, details of dress and the pose which are significant for the identity of the sitter are depicted with emphasis. Therefore, the dress and the pose have a key role in the depiction of the sitter acting his identity. The sitter acts before the artist and in the long run before the beholder. The portrait of the nobleman becomes a monologue for the beholder who can confirm the nobility's role in society.

KEYWORDS: Herman Wrangel (1584–1643), Skokloster, fiction of the pose, theatricality, artist, sitter, beholder, identity, portraiture, baroque, dress, accessories, Georg Günther Kräill de Bemeberg.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Dräkt och pose i porträtt - En analys av posens fiktion och dräktens avbildning i tre porträtt föreställande Herman Wrangel (1584–1643)

Uppsatsen handlar om hur porträttmåleri som ett rollspel och en strategi för förmedling av den avporträtterades identitet till betraktaren. Tre porträtt från perioden 1624–1630, föreställande Herman Wrangel (1584–1643) fältmarskalk och riksråd, har analyserats med fokus på den avporträtterades pose och dräktens avbildning med stöd i begreppet *the fiction of the pose*, baserat på Harry Berger Jr teori. Vidare används begreppet *teatricalitet*, som det diskuteras av Hanneke H Grootenboer.

Undersökningen visar att dräkt och dräktdetaljer samt poser som är betydelsefulla, för den avporträtterades identitet, framställs med emfas. Därmed spelar dräkten och posen en viktig roll i den avporträtterades framställan. Den avporträtterade agerar inför konstnären och i förlängningen inför betraktaren. Porträttet av adelsmannen blir en uppvisning, en monolog inför betraktaren som kan bekräfta adelsmannens roll i den sociala hierarkin.

NYCKELORD: Herman Wrangel (1584–1643), Skokloster, posens fiktion, teatricalitet, konstnär, avporträtterad, betraktare, identitet, porträtt, barock, dräkt, accessoarer, Georg Günther Kräill de Bemeberg.

Innehåll

1 Inledning	4
Syfte och frågeställning	5
Teori och metod	5
Material	7
Tidigare forskning	8
2 Bakgrund	9
Herman Wrangel	9
Varför ett porträtt	9
3 Porträtten.	12
Herman Wrangel ca 1630	12
Officersporträttet 1624	22
Bröllopsporträttet 1626	26
4 Slutdiskussion	31
5 Sammanfattning	33
6 Källor och litteratur	34
7 Bilder	37

1. Inledning

På Skokloster slott och i dess samlingar finns 1000 målningar, 600 av dem är porträtt. Tre av dessa porträtt föreställer Herman Wrangel (1584–1643) som var far till Skokloster slotts byggherre Carl Gustav Wrangel (1613–1676). Det som intresserar mig i porträtten är detaljerna på Herman Wrangels olika dräkter och att han poserar på ungefär samma sätt på alla tre porträtten. De detaljrika dräkterna gjorde mig nyfiken på vad Wrangel och konstnären hade i åtanke när porträtten målades. För ett av porträtten finns inte så mycket skrivet i Skoklosters databas och Herman Wrangels dräkt och representation inte analyserats i någon djupare diskussion.

Konst- och dräkt-historikern Anne Hollander argumenterar i sin bok *Seeing through clothes* (1993) för att man måste studera hur textilier har avbildats och använts i konsten under olika epoker.¹ Hollander menar att varje tid har sina ideal, vad som är naturligt och vackert och att detta synliggörs i hur klädedräkten har avbildats.² Kläder och textil har använts för att framhäva en person och dennes ekonomiska och sociala status. Dräkt har också använts för att uppvisa en personlighet eller ett ideal i ett konstverk. Det kan därför tänkas att det var viktigt för Herman Wrangel att han framställs i ett porträtt på ett trovärdigt eller idealiserande sätt för att visa sin samtid vem han ansåg sig vara.

Porträtt kan definieras som en representation eller en beskrivning av någon, en likhet och då speciellt ansiktet. Men porträtt är inte bara en likhet i ansiktet utan porträtt är konstverk i olika tekniker som visar en persons identitet som den är uppfattad, representerad och förstådd i tid och plats skriver Shearer West i sin bok *Portraiture* (2004). Hon menar att identiteten kan vara personens karaktär, yrke, sociala ställning, ålder eller kön. Hur dessa egenskaper kommer till uttryck i porträtt beror på i vilken tidsepok porträttet gjordes.³

¹ Anne Hollander, *Seeing through clothes*, 1 paperback pr., Berkeley: University of California Press, 1993, s. xv.

² Hollander, 1993, s. xii.

³ Shearer West, *Portraiture*, Oxford: Oxford University press, 2004. s. 11.

Syfte och frågeställning

I tidigare forskning om porträtten belyses dräkten ur dräkthistorik- eller modesynpunkt.⁴ Jag vill undersöka vilken roll posen och dräkten har, i de tre porträtten föreställande Herman Wrangel, som ett visuellt medel att framställa den avporträtterade. Mitt syfte med uppsatsen är att bidra med kunskap om Herman Wrangels dräkt och hur dräkten används som ett visuellt medel i porträtten.

Denna uppsats presenterar en undersökning av tre porträtt föreställande Herman Wrangel. Jag kommer att analysera dessa tre porträtt med fokus på dräktens avbildning och hur dräkten förhåller sig till den avbildade kroppen för att besvara följande frågor. Vilken betydelse har posen för dräktens framställning? Vad är det som framhävs i avbildningen av Herman Wrangel? Vad berättar de olika detaljerna i dräkten och accessoarerna i porträtten? Hur kommunicerar den avporträtterade med betraktaren genom porträtten?

Teori och metod

I denna undersökning kommer jag att använda Harry Berger Jr begrepp *the fiction of the pose* - posens fiktion som teori och metod för att utforska hur dräkten avbildas, i de tre porträtten föreställande Herman Wrangel, och vad dräkten och posen berättar för betraktaren. Harry Berger Jr skriver i sin artikel, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations* (1994) att *the fiction of the pose* – posens fiktion visar vad konstnären och den avporträtterade hade i åtanke vid själva porträttakten, alltså själva syftet med att framställa den avporträtterade i en vald pose eller blick. Berger hävdar att den avporträtterade spelar en roll i porträttakten för att framställa en karaktär.⁵ Harry Bergrers Jr analyserar porträtt genom att titta på hur posen framställs för att därigenom avläsa hur den avporträtterade uppträder i den roll hen vill bli sedd.⁶ Berger skriver att den avporträtterade inte framställer sig som en påhittad eller historisk person utan som ett subjekt av och som en deltagare i en scen som kallas porträttmålning.⁷ *The fiction of the pose* är den händelse som

⁴ Åke Meyerson, *Herman Wrangel och hans krigskamrater: en porträttserie på Skokloster*, Skokloster: Skokloster-studier, 1972, s. 240.

⁵ Harry Berger, Jr, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture" *Representations*, Nr. 46, 1994, s. 94ff.

⁶ Berger, Jr, 1994, s. 107.

⁷ Berger, Jr, 1994, s. 94.

skapas när den avporträtterade avbildas och är medveten om att hen kommer att bli betraktad.⁸ För som Harry Berger Jr skriver, "Portraits tell stories: they are interpretations of their sitters, visual narratives for which we assume sitters and painters are, in varying degrees, responsible".⁹ Joanna Woodall menar även hon i sin bok *Portraiture: Facing the subject* (1997) att den fysiska likheten inte kan representera identiteten på ett tillfredställande sätt. Kroppen blir ett hinder för att representera identiteten så den avbildade måste spela en roll för att visa identiteten.¹⁰

Min metod blir att analysera porträtten genom att använda begreppet *the fiction of the pose* för att undersöka hur Herman Wrangel poserar och därmed analysera hur kläderna presenteras på kroppen. Det kan vara hur Herman Wrangel håller armarna eller hur han står med benen för att se hur tyget och dräkten har avbildats på kroppen. Detta för att undersöka om och vad Herman Wrangel och konstnären vill berätta med porträttet. Porträtten har jag betraktat på sin nuvarande plats på Skokloster slott men jag har också använt bilder från emuseumplus.lsh.se för att kunna förstora delar av porträtten för att se detaljer tydligare.¹¹

Vidare kommer jag att använda begreppet *teatralitet* för att undersöka hur det avporträtterade och konstnären använder porträttet för att kommunicera med betraktaren. Begreppet *teatralitet* tillsammans med begreppet *fiction of the pose* kan visa på hur medveten Herman Wrangel var att visa upp sin identitet inför en publik. Hanneke H Grootenboer hävdar i sin artikel "How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in seventeenth-century Dutch Portraits", *Art history* (2010) att teatralitet i ett porträtt kan vara en strategi för att kommunicera och involvera en betraktare i porträttet. Hon menar att *teatralitet* är när det finns ett objekt (en fysisk person) och ett subjekt (det inre, det intellektuella, personens karaktär) som har ett budskap och en betraktare som kan läsa av budskapet. Det vill säga den avporträtterade som berättar något för en åskådare.¹²

Teatralitet i ett konstverk kan beskrivas som en föreställning, ett skådespel, mellan betraktaren och den avbildade. Jag menar om den avporträtterade spelade en roll i själva

⁸ Berger, Jr, 1994, s. 102.

⁹ Berger, Jr, 1994, s. 87.

¹⁰ Joanna Woodall, "Introduction: Facing the subject", Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997, s. 9.

¹¹ Skokloster "Digitala samlingar", <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-12-19)

¹² Hanneke H Grootenboer, "How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits.", *Art history*, Vol. 33, Nr. 2, (2010), s.321ff.

porträttakten genom att visa sitt inre genom sitt yttre så är det en strategi, det vill säga porträttet har en *teatricalitet*. Det kan vara objektets pose och eller blick som förmedlar subjektet som gör att den avporträtterade förmedlar ett budskap till en betraktare. Det kan också vara någon symbol eller meddelande i konstverket som förstärker *teatricaliteten*. Jag menar att valet av kläder och hur dessa är avbildade och framställda på kroppen också är berättande och således en del av den strategin.

Material

Uppsatsens primära material är tre porträtt föreställande Herman Wrangel (1584–1643) som idag finns på Skokloster slott. Det första porträttet är daterat ca 1630 målat av okänd konstnär och är förvärvat till Skokloster slott år 2001 med inventarienummer 16047. Det andra tillhör officersporträtten, och är tillskrivet Georg Günther Kräill de Bemeberg år 1624 med inventarienummer 2267.¹³ Det tredje porträttet är målat av de Bemeberg med datering 1626 och med inventarienummer 831. De två senare har hängt på Skokloster slott sedan det byggdes.

Jag har använt Lena Rangström bok *Modelejon: manligt mode, 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal* (2002) och Susan Vincents bok *Dressing the elite: clothes in early modern England* (2003) i dräkthistoria där den förra beskriver den svenska elitens dräktbruk och den senare med fokus på den engelska elitens dräktbruk under 1500- och 1600-talet och hur eliten såg på sin identitet. När det gäller hur textil avbildas i konsten har jag använt Anne Hollanders bok *Seeing through clothes* (1993). Tre verk har varit viktiga för förståelsen för Skokloster och släkten Wrangel: *Skokloster 350 år* (2017), Åke Meyersons *Herman Wrangel och hans krigskamrater* (1972) samt Arne Losmans bok *Carl Gustav Wrangel och Europa-Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat* (1979). Till det kommer Rudolf Cederströms text *En avporträtterad värja* (1940) där finns angivet var 1630 års porträtt har hängt innan det förvärvades till Skokloster slott. Referenslitteratur har varit *Signums svenska konsthistoria, barockens konst* (1997) och *Svenskt Biografisk uppslagsbok*. Jag har valt att inte aktivt använda arkivmaterial för denna undersökning på grund av tidsaspekten för uppsatsen. Eftersom fokus för uppsatsen har varit att undersöka hur dräkt avbildas på ett porträtt har arkivmaterial inte varit nödvändigt.

¹³ Meyerson, 1972, s. 272. Namnet Georg Günther Kräill de Bemeberg har många stavningar. Jag har valt att använda samma stavning som Åke Meyerson. Det är också det som står på de Bemebergs självporträtt.

Tidigare forskning

Åke Meyersons *Herman Wrangel och hans krigskamrater* beskriver officersporträttet från 1624 men även halvfigursporträttet från 1626. Arne Losmans bok *Carl Gustav Wrangel och Europa-Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat* (1979) redogör för Herman Wrangels levnads år samt hur konst och lyxhandel gick till. Rudolf Cederströms text *En avporträtterad värja* (1940) redogör för värjan och fältbindeln. Lena Rangström bok *Modelejon: manligt mode, 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal* (2002) där hon beskriver dräkten på porträttet från 1630 men även andra dräkt detaljer ur ett svenskt perspektiv. Susan Vincent redogör i sin bok *Dressing the elite: clothes in early modern England* (2003) för bruket av kläder och dess sociala funktion ur ett engelskt perspektiv.

Forskningen kring porträttmåleri är stort men jag nämner här den litteratur som jag har använt som underlag för min analys. Harry Berger Jr presenterar i artikeln, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture" (1994), sin metod och teori för hur identitet framställs i porträtt genom att den avporträtterade spelar en roll i den händelse som Berger kallar porträttmåleri. Hanneke H Grootenboer diskuterar i sin artikel "How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits" (2010), hur konstnären och den avporträtterade använder porträttets teatralitet som strategi för att kommunicera med betraktaren. Joanna Woodalls bok, *Portraiture: facing the subject* (1997) är en antologi från en konferens som hölls på the Whitworth Art Gallery, Manchester 1993 om porträtt och den problematik som berör förståelsen för subjektet och representationen. Shearer West, *Portraiture* (2004) redogör för porträttets funktion och tolkning samt dess historia. Anne Hollander dräkt och konsthistoriker har skrivit boken *Seeing through clothes* (1993) vilket har varit ett underlag för hur jag kan se på textilier i konstverk.

Analysen är indelad i två kapitel där jag i det första presenterar en bakgrund om dels vem Herman Wrangel var och dels varför högreståndspersoner lät sig avporträtteras. I kapitel tre analyserar jag själva porträtten. Jag analyserar porträtten efter den ordning de hänger på Skokloster vilket är i den ordning som dagens betraktare möter dem. För varje porträtt gör jag först en övergripande beskrivning för att beskriva pose och hur hans dräkt ser ut. Därefter beskriver och analyserar jag detaljer och accessoarer och hur dessa är framställda på posen.

2. Bakgrund

Herman Wrangel

Herman Wrangel var en estländsk adelsman. Han blev aldrig adlad i Sverige under sin livstid, men han får ändå anses som en adelsman i svensk högreståndskultur då han umgicks i de kretsarna. Herman Wrangel gjorde krigskarriär i Sverige mellan åren 1611–1632, både under Karl IX och Gustav II Adolf. Wrangel hade den militära graden fältmarskalk och han var ståthållare på Kalmar slott och på Jönköpings slott. Herman Wrangel blev år 1630 riksråd i Gustav II Adolfs regering och senare fick han avsked ur armen. Herman Wrangel avslutade sina dagar som generalguvernör i Livland och han dör i Riga i december 1643.¹⁴ Karl IX gav Skokloster i förläning till Herman Wrangel och Wrangel gav det i sin tur som morgongåva till hustrun Margareta Grip. Tre gånger ingår han äktenskap. Första gången är med Margareta Grip (1586–1624) år 1612, andra gången med Catharina Gyllenstierna (1610–1635) år 1626.¹⁵ Det tredje giftermålet är med Amalia Magdalena Nassau-Siegen (1613–1669) år 1636 vilket blev ett samtalsämne i adelskretsar. Enligt Arne Losman ska fröken Amalia Magdalena Nassau-Siegen ha varit fästmö till sonen Carl Gustav Wrangel.¹⁶

Varför ett porträtt?

Ett porträtt kan användas till flera syften menar Shearer West. Porträtt kan användas i propagandasyfte, som ett juridiskt dokument, som ett minne av en händelse eller en person.¹⁷ Ute i Europa cirkulerade gravryböcker av krigshjältar och Carl Gustav Wrangel beställde en gravrybok av svenska krigshjältar av Matteus Merian d ä. När Matteus Merian d ä son

¹⁴ Alf Åberg, ”Wrangel” Torsten Dahl & Bohman, Nils (red.), *Svenska män och kvinnor: biografisk uppslagsbok*. 8, *Toffteen-Ö*, Stockholm: Bonnier, 1955, s. 428.

¹⁵ Projekt Runeberg, ”Herman Wrangel”, *Svenskt biografiskt handlexikon*, <<http://runeberg.org/anrep/4/0651.html>>, (Hämtad 2018-01-02). Dödsår för Catharina Gyllenstierna är i denna källa 1635.

Riksarkivet, ”Brev från Catharina Gyllenstierna till Axel Oxenstierna”, 1627, *Oxenstiernska samlingen*. *Axel Oxenstierna af Södermöre*. (RA/720701.019), Volym E – 755. Dödsår för Catharina Gyllenstierna är i denna källa både 1629 och 1635.

Arne Losman, *Carl Gustav Wrangel och Europa-Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat*, Göteborg: LAN - produkter, 1979, s. 9. Dödsår för Catharina Gyllenstierna är i denna källa 1629.

¹⁶ Losman, 1979, s. 12.

¹⁷ West, 1993, s. 43.

Matteus Merian d y tog över efter faderns död, begärde han att få en biografi och porträtt av fadern och brodern, Herman Wrangel och respektive Johan Wangel. I mars 1654 sänder Carl Gustav Wrangel en kopia av ett porträtt av fadern till Merian d y. Wrangel skriver från Skokloster att det ska ”bli av så hygglig kvalitet” det går att få vid denna plats.¹⁸ Av detta kan jag utläsa att det var viktigt för Carl Gustav Wrangel att få en så bra avbildning som möjligt av fadern. Porträttet skulle användas för att göra en hjältebok där den avbildade skulle presenteras som svensk krigshjälte. Ingen sådan bok kom i produktion. Detta ger en bild av att ett porträtt kan användas till både propaganda och minne, där det förra kan tolkas genom att Herman Wrangel skulle avbildas som svensk krigshjälte. Eftersom Herman Wrangel var död då hjälteboken skapades blir porträttet ett minne över krigshjälten.

Woodall skriver att humanisten och konstnären Francisco de Holanda specificerade år 1550 vilka som han ansåg var värdiga nog att få sina porträtt målade. I sin skrift (vid det portugisiska hovet) menar Holanda att prinsar och prinsessor, kungar, kejsare, drottningar av visdom och dygd ska avporträtteras, men även berömda män från det militära, konsten och litteraturen var föremål för porträttmålning. 1588 delade den holländske humanisten Hadranius Junius i sin tur upp nobla män i tre kategorier, a) adel genom familj (dessa var ofta de styrande i landet), b) de av dygd (de som tjänade staten) samt, c) de lärda och konstnärerna (de som verkade för det allmänna).¹⁹ Ur svensk synvinkel kan vi se det som de kungliga, adel och präster samt konstnärer var de som borde få låta sig avporträtteras. Herman Wrangel kan ingå i Hollandas kategori b eftersom han var både fältmarskalk i den svenska armén och riksråd i den svenska regeringen.

Woodall menar vidare att bilden av en regent var i traditionell mening en person i helfigur, i verklig storlek, med benen isär, handen på höften. Till det kunde det också finnas draperi, ett bord med en duk och en piedestal.²⁰ Detta ska också ses i ljuset av etikettsboken *Il Cortegiano* (*Hovmannen*) av Baldassare Castiglione som publicerades första gången år 1528 och spreds över Europa under 1500-talet. I denna etikettsbok beskrevs hur den perfekta hovmannen skulle klä sig, agera, ägna sig åt olika kulturella aktiviteter som dans, vältalighet, litteratur, fäktning. Idealet att utföra dessa aktiviteter med grace och med en otvungen lätthet kallas för

¹⁸ Losman, 1979, s. 86.

¹⁹ Joanna Woodall, ”Sovereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture”, Joanna Woodall (red.), *Portraiture: facing the subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997, s.76ff.

²⁰ Woodall, 1997, s. 79.

sprezzatura.²¹ Lena Rangström menar att Sverige inte var ledande i varken mode eller porträttmåleri men adeln tittade på hur hov i Europa agerade och gjorde likadant. Kurt Johannesson förklarar i sin tur att porträtt kopierades dels för att lära sig tekniken och dels för att behovet av porträtt för de adliga och hovet var stort. Slott och herresäten och kyrkor skulle fyllas med porträtt av den härskande eliten, men porträtt brukades även som gåvor och friarporträtt. Detta var en del av den gudomliga ordningen. Makten var given av Gud till kungen och kungen utsåg adel och präster att hålla ordning och utbilda folket. För att hålla befolkningen trygg och lugn så skulle befolkningen lära sig lovsjunga och ära kungen. Ett led i detta var att ge makten ett ansikte: ett porträtt, en skulptur: en avbildning.²² Kurt Johannesson skriver i *Signums konsthistoria* (1997) att adeln upprätthöll den gudomliga ordningen genom att föra sig väl samt vara tappra och kloka i krig. Det var tre dygder en krigsman skulle äga; tapperhet, klokhet och fromhet. All poesi, värtalighet och konst skulle undervisa, behaga och beröra. Konsten skulle väcka *admiratio* (beundran och förundran) var en självklarhet för barockmänniskan.²³ Det är möjligt att utifrån ovanstående resonemang att Herman Wrangel ansåg sig värdig och privilegierad att låta sig avporträtteras precis som adeln och kungar ute i Europa.

²¹ Lena Rangström, *Modelejon Manligt mode 1500-tal 1600-tal 1700-tal*, Lena Rangström (red.), Stockholm, Livrustkammaren: Atlantis, 2003, s. 40.

²² Kurt Johannesson, "En gudomlig ordning", Göran Alm, (red.), *Signums svenska konsthistoria. (Bd 6), Barockens konst*, Lund: Signum, 1997, s. 10.

²³ Johannesson, 1997, s. 11ff och s. 15.

3. Porträtten

Herman Wrangel ca 1630



Bild 1. Konstnär okänd, Herman Wrangel (1584–1643), ca 1630, Olja? på duk, 220 cm x 130 cm. Skokloster slott andra omgången.²⁴

I andra omgången, en trappa upp, på Skokloster slott hänger ett helfigursporträtt av okänd konstnär föreställande Herman Wrangel.²⁵ Porträttet mäter 220 cm i höjd och 130 cm i bredd och tavlan hänger 1,5 m upp på väggen. Herman Wrangel i rikt broderad dräkt håller vänster hand på höften, vilket gör att armbågen står rakt ut. Genom att låta Herman Wrangel gripa tag i hatten, som ligger på bordet, avbildas också den högra armen böjd med armbågen rakt ut åt höger. Vänster ben ser vi rakt framifrån och höger ben ser vi från sidan. Det ena benet lite framför det andra. Han står således snett inåt i bildrummet. Posen kan tolkas, då den avporträtterade håller båda armbågarna utåt från kroppen, som om han vill se manlig ut. Posen ger ett intryck av en bestämd och stark person. En sådan pose ger en rak och stållig

²⁴ Skokloster digitala samlingar, ”Inventarienummer 16047”, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)

²⁵ Runt innergården på varje våningsplan på Skokloster löper en korridor vilken kallas för omgång. Detta begrepp användes på 1600-talet liksom idag på Skokloster.

hållning. Samtidigt kan konstnären använda denna pose för att framhäva dräkten så att betraktaren ska och kan uppmärksamma detaljer.

Herman Wrangel bär en mörk dräkt med guldbroderier. Tröjan har långa skört framtill och den är kantad med guldband. Från midjan och upp till fältbindeln har konstnären avbildat tröjan uppknäppt. Den främre ärmsömmen på höger ärm har konstnären målat uppknäppt så att den vita linneskjortan blir synlig. Vid byxans nedre kant, strax under knät syns nålremmarnas förgyllda näbbar. Dessa träs igenom strumpans linning för att hålla dem på plats. Strumporna går ton i ton med de tvåfärgade skorna. Lena Rangström anser att det är originellt att skorna är tvåfärgade i svart och vitt men ger ingen förklaring varför det är så och jag har heller inte hittat några belegg för att det skulle vara en ”originell färgsättning”.²⁶ Strumporna har en blomranka som mönster vid hälkilen. Den vita spetskragen faller mjukt över axlarna. Manschetterna är också vita och avslutas med en spets. Spetsgarnityren ser ut att vara gjorda i ett tunt linnetyg. Intrycket förstärks av att konstnären har målat manschetten genomskinlig. Den vita linneskjortan har en spets infälld i ärmen och det syns tydligast i den högra ärmen, för över den vänstra armen är en kappa draperad. Kappan vars krage och nederkant är broderad hänger över vänster axel. Tyget i kappan kan uppfattas som sammet då det faller mjukt över den vänstra armen. Det möjligt att det är kappans foder som lyser vitt eller rosa vid värjans fäste. Här syns också manschetten och spetsen som böjer sig över armen samt att en del av tröjmönstret syns. I vänster hand håller Herman Wrangel ett par handskar. Till detta bär han en blommönstrad fältbindel som samtidigt tjänar som gehäng för dräktvärjan. Hatten som ligger på bordet hävdar Lena Rangström ålderdomlig för att vid 1630 hade den typ av hatt övergetts för en hatt med lägre kulle och vidare brätte.²⁷ Det är möjligt att hatten har ett smalt brätte och hög kulle men det ligger en fjäder över kullen som påverkar utseendet på kullens höjd.

Herman Wrangels hår är något grånat vid tinningen men skägget och mustaschen ser välansat ut och håret är kammat. Med sammanbitna läppar blir ansiktet anspänt och rynkorna i pannan ger också en bild av att han vill framstå som bestämd och allvarlig. En möjlig tolkning av de rynkade vecken i pannan kan vara att han ska visa att han är intellektuell det vill säga att han besitter krigsmannens dygd klokheten. Enligt etikettboken *Il Cortegiano* (1528) av Baldassare Castiglione är att det yttre bör spegla det inre och ett av de inre idealen för en adelsman var att

²⁶ Rangström, 2002, s. 96.

²⁷ Rangström, 2002, s. 96.

visa allvar och värdighet.²⁸ Etikettboken är visserligen 100 år äldre än porträttets datering men etiketten levde vidare hos adeln som ett ideal (*sprezzatura*). Det här, menar Berger, att det är *the fiction of the pose*, för att framställa sig som allvarlig måste den avporträtterade se allvarlig ut eller att konstnären målar en allvarlig min. Den min med vilken den avporträtterade framställs kan uppfattas som allvarlig och hela hållningen utstrålar värdighet. Konstnären har lagt rosa nyanser på kinderna, vilket ger ett ungdomligt och friskt intryck. Ansiktet och de vita detaljerna i spetsgarnityret blir ljusa kontraster mot den grå bakgrunden. Huruvida den grå bakgrunden är en textil eller en grå vägg är svårt att avgöra. Under barocken menar Anne Hollander att grå bakgrund, eller ett draperat tyg i grått är en vanlig kulör för textil bakom eller runt om figuren. Under renässansen var bakgrundsfärgen övervägande av grön kulör.²⁹ Bakgrunden kan ses som ett måleriskt element för att förhöja en detalj. Det är möjligt att den grå bakgrunden används här för att lyfta fram det ljusa i ansiktet och förhöja och markera spetsgarnityret. Konstnären som målade porträttet av Herman Wrangel har avbildat textilierna i detalj. Strumporna, skorsetterna, knäbanden, fältbindeln, byxa, tröja samt skjortans spetsar är alla detaljrikt avbildade.

Spetsgarnityret och llinneskjortan.

Spetsgarnityret och llinneskjortan lyser vitt mot den mörkare dräkten och den grå bakgrunden vilket gör att dessa detaljer drar ögat till sig. På den högra armen syns skjortan med en infälld spets genom att tröjarmen är uppknäppt och på den vänstra armen syns endast manschetten. Konstnären har avbildat Herman Wrangel i en pose där den högra armen är vinklat på ett sådant sätt att skjortan och spetsen i den uppknäppa tröjarmen syns tydligare. Även manschetten får ett fokus med denna pose. Skjortan anas också i tröjans öppning framtill. Det är möjligt att konstnären medvetet har målat armen i en sådan vinkel så att betraktaren kan se skjortan och manschetten tydligare. Konstnären har avbildad manschetten med spetskanten som om den är stärkt. Visserligen har den ena udden på spetsen böjts något, men intrycket skapar och förhöjer manschettens naturlighet och detaljriktedom. Det är möjligt att konstnären medvetet har avbildat själva manschetten som om den ska vara av tunt fint linne. Den avbildade textilen upplevs som genomskinlig och därmed blir upplevelsen av tyget som om det var av ett tunt material. Tröjan är öppen från fältbindeln och neråt vilket är ett medvetet val från både Herman Wrangel och konstnären. De vill framhäva det vita llinnet och förstärker detta genom att knäppa upp tröjan så att llinneskjortan anas. Detta är också en del av

²⁸ Rangström, 2002, s. 40.

²⁹ Hollander, 1993, s. 30.

hovmannens ideal, att visa sin värdighet. Den öppna tröjan är inte att betrakta som om Herman Wrangel var ledigt klädd utan 1600-talets betraktare såg Herman Wrangel som en man med grace och värdig stil.

Susan Vincent hävdar i sin bok *Dressing the elite: clothes in early modern England* (2003) att skjortan var att betrakta som underkläder, ett t-format plagg i linne som räckte under rumpan eller till knät. Tillsammans med linneskjortan bars också ett par underbyxor i linne.

Underplaggen hade två funktioner skriver Susan Vincent, dels ska underplaggen skydda kroppen från ohälsa och dels ska de skydda de yttre plaggen från kroppen. Vidare menar hon att det var endast linnekläderna som tvättades eller blektes vita. Eftersom underplaggen skyddade kroppen mot ohälsa ger det synliga vita linnet en bild av en person som är vid god hälsa och har ett gott uppförande. Skönhet signalerades av både textilens finhet och dess vita uttryck. Ju finare linne ju finare person och ju vitare linne ju hälsosammare och välvårdad person. Men detta stannade inte bara vid skjortan hävdar Susan Vincent. Allt som bars nära huden hade en funktion att visa vilken god person bäraren var. Detta gällde alltså kragar, band och manschetter, spets och krås där vitheten var av vikt och likaså ett tunt fint material som hade tvättats, stärkts och formats. Underplagg var privat men samtidigt synligt genom sprund och genom öppna sömmar i tröjärmor för alla att beskåda, de var symboliska för rikedom, välstånd och gott uppförande hävdar Vincent.³⁰ Denna beskrivning som Susan Vincent gör av underkläder för den engelska eliten kan även stämma in på Herman Wrangel. När konstnären avbildar öppningen i tröjarmen och öppningen fram till på tröjan på ett iögonfallande sätt, visar han att skjortan var viktig att synas för betraktaren. Betraktaren kan då förstå att Wrangel var rik, välmående och förde sig väl. Eftersom tyget i manschetten är avbildat som ett tunt tyg kan intentionen också vara att uppvisa skönhet.

Kragen kallas för *fraise à la confusion* och den var modern vid 1600-talets början fram till 1640, hävdar Lena Rangström.³¹ Kragensuddspets är likadan som på manschettens spets men kragen har betydligt mer tyg i sig. Det är möjligt att konstnärens skicklighet i att avbilda spetsar eller att vederbörande hade tillgång till Herman Wrangels spets eller en mönsterbok. Sådana florerade i Europa under 1600-talet då spetsar blev en ”oumbärlig dräkt detalj” skriver Lena Rangström.³²

³⁰ Susan Vincent, *Dressing the elite: clothes in early modern England*, Oxford: Berg, 2003, s. 52ff.

³¹ Rangström, 2002, s. 96.

³² Rangström, 2002, s. 84.

Jag gör antagandet att Herman Wrangel ville presentera sig som välvårdad, frisk, med skönhet samt med gott uppförande och god ekonomisk status eftersom de vita detaljerna i porträttet är avbildade med emfas.

Accessoarer

I *Nationalencyklopedin* benämns accessoarer som så: ”accessoa’rer [aks-] (franska accessoires, av latin acce’do ’tillkomma’, egentligen ’nära sig’, ’komma nära’), tillbehör, bisaker; särskilt om dräkttillbehör, t.ex. bälte, handskar, scarf, paraply, väska, kapp eller smycken, vilka tillsammans med ett plagg eller en dräkt skapar en enhetlig modeform”.³³ Den sista meningen - att tillsammans med dräkt skapa en enhetlig modeform - är intressant. Det vill säga utan accessoarer blir bilden av mannen inte komplett. Herman Wrangel har i detta porträtt avbildats där han bär fältbindel, värja, handskar samt en hatt vilken är placerad på bordet.

Herman Wrangel är avbildad i en pose där han är vänd med höger sida in i bildrummet, vilket gör att värjan och fältbindeln kommer i fokus inför betraktaren. Värjans detaljrika fäste är avbildat framför Herman Wrangels vänstra hand, vilket gör att betraktaren tydligt kan se värjfästets alla detaljer. Rudolf Cederström menar att värjans fäste tyder mer på en jakt- eller praktvärja.³⁴ Det är möjligt att värjan kan ses som en praktvärja och inte alls något Herman Wrangel använde i strid.

Fältbindeln eller fältherrebindeln, som är officerarens signum, är draperad från höger axel ner till vänster höft där den avslutas med en stor rosett som håller värjan. Genom att hålla ut den högra armen så spänns fältbindeln ut mot axeln och tillsammans med den vänstra armens hållning förstärker intrycket av att Wrangel ser stark och bredaxlad ut. Den här posen där armarna hålls ut och fältbindel sträcks uppvisar Herman Wrangel tapper och stark. Värjan bidrar också till intrycket av en tapper och stark adelsman. Fältbindeln är kantad med en bred spets vilken har en kulör som kan uppfattas som guld. Det är möjligt att denna guldspets, tillsammans med övriga gulddekorationerna på dräkten, kan vara ett sätt att uppvisa god

³³ Nationalencyklopedin, ”accessoarer”, <<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/accessoarer>>, (Hämtad 2017-12-09)

³⁴ Rolf Cederström, *En avporträtterad värja*, Band 2, Häfte 1–12, Livrustkammaren, Stockholm, 1940, s. 33.

ekonomisk status. På det mörka tyget finns olika blommor avbildade, vilka jag diskuterar närmare i eget avsnitt.

Strumpor och skor

Enligt Susan Vincent är manliga ben ”... chic legs, vital to an image of a courtier, suggested an aristocratic elegance suitable for dancing, fencing or riding, those most courtly of pursuits”.³⁵ Att framhäva ben under 1600-talet förstärkte intrycket av manlighet. I porträtt föreställande kvinnor från tiden syns inga ben, alla bär kjol. Benen tillhör mannens värld. Det var endast män som bar byxor och dessa slutade strax under knät eller över knät under 1600-talet. *The fiction of the pose* - posens fiktion blir här tydlig för att framhäva manlighet. De gyllengula strumporna, som kan vara silkesstrumpor, smiter åt runt vaden och det högra benet är ett steg framför det vänstra och högerfoten är vriden utåt. Genom denna pose blir vi varse om den spända vaden samt strumpans dekor vid hälkilen. Strumpan, oftast i silke för eliten, var ett extra skinn som täckte foten och vaden. Eftersom skon är avbildad från sidan syns den öppna sidan och där visas också mönstret på strumpan. Blommönstret är inte så tydligt som på fältbindeln men det är blommor. Genom att avbilda benet och foten från sidan framhävs inte bara Herman Wrangels strumpor och vad utan också hans skor med röda klackar. Lena Rangström skriver att det franska uttrycket för röd klack, *talon rouge*, blev synonymt med ”hovman och modesprätt” under 1600-talet och att de röda klackarna för förbehållet högreståndspersoner.³⁶ Marcia Pointon skriver i sin bok *Portrayal and the search for Identity* (2013) att dansen var ett socialt umgänge och att kunna dansa var en viktig del i det sociala livet för hovkulturen och för adeln. Genom att visa vaden som spänstig visades manlighet och social tillhörighet.³⁷ Skorosetterna är inte så detaljrikt avmålade. De är dock i samma tyg som knärosseterna. Det är möjligt att dessa accessoarer inte behövde målas så detaljrikt för att betraktaren skulle förstå representationen. Om idealet var vackra ben och vader hos en man på 1600-talet så har konstnären här avbildat strumpan som ett extra skinn. Inte en rynka, inte ett veck vid fotleden eller knät. Detta är också vad Anne Hollander menar med att varje tid avbildar dräkt och textil efter sina ideal.³⁸ Marcia Pointon skriver vidare att det inte är vad, utan hur vederbörande bär ett plagg som är avgörande i ett porträtt för framkalla ett

³⁵ Vincent, 2003, s. 30.

³⁶ Rangström, 2002, s. 90.

³⁷ Marcia Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, London: Reaktion Books, 2013, s. 130f och s. 134.

³⁸ Hollander, 1993, s. xii.

karaktärsdrag, en identitet.³⁹ När konstnären framställer vaden, strumpan och skon med emfas är det detaljer som är berättande för betraktaren nämligen att detta är en hovman, en modesprätt, som kan dansa och fäktas.

Blommornas språk

Fältbindelns tyg är broderat med blommor och blad i girlanger och solitärer. En röd nejlika och en lilja går att urskilja. Det är möjligt också att en blomma är en utslagen ros. Blommorna syns tydligast i den del av fältbindeln som hänger vid knät. I lagom höjd för betraktaren så denne kan se vilka blommor som Wrangel och konstnären vill visa upp. Blommorna på fältbindeln är väl återgivna av konstnären. Mönstret som återges på tröjan, byxorna liknar två c-formade blad eller fjädrar varav det ena är spegelvänt och ur c-formen växer blomliknande ornament. På den högra tröjarmen precis vid fältbindeln syns en tulpan. Det är samma c-formade mönster på bordsdukens bård. Ett liknande mönster finns på Gustav II Adolfs resedräkt till sitt bröllop år 1620.⁴⁰ Inger Estham skriver att blommönster vid 1600-talet mitt skulle spegla skönheten på jorden. Tulpanen blev den mest populära blomman att avbilda och "... blommor i flödande kaskader fyllde de textila ytorna".⁴¹ Enligt Lena Rangström är blommor ett vanligt förekommande mönster under 1600-talet. De olika blommorna hade sin egen betydelse:

Nejliska: gudarnas blomma; den gudomliga kärleken; äktenskap och kärlek-trolovningssymbol...

Ros: förknippad med Venus; kärlek, vår, skönhet och ungdom.

Tulpan: 1600-talets modeblomma framför andra, står för kärlek, extravagans och magnificens: religiös symbol för Kristi kalk...

*Lilja: renhet, kyskhet, himmelsk välsignelse...*⁴²

Eftersom dessa fyra blommor är avbildade på Herman Wrangels dräkt är det möjligt att han vill framstå som en ungdomlig skön man med himlens välsignelse gav den gudomliga kärleken. Här finns ett medvetet val av hur dräkt och detaljer framställs, menar jag. Att så detaljrikt och naturligt återge blommorna kan dels bero på det konstnärens sätt att måla men

³⁹ Pointon, 2013. s. 126.

⁴⁰ Rangström, 2002, s. 72.

⁴¹ Inger Estham, "Textilkonsten", Göran Alm (red.), *Signums svenska konsthistoria. (Bd 6), Barockens konst*, Lund: Signum, 1997, s. 249ff.

⁴² Rangström, 2002, s. 94.

även på att visa den avporträtterades medvetenhet om vilka tyger och dräkter som ska bäras av en adelsman på ett bröllopsporträtt eller ett friarporträtt.⁴³

Betraktande

Herman Wrangel fäster blicken på en punkt nedåt till höger om betraktaren på ett sådant sätt att han tycks se betraktaren men skapar inte direkt ögonkontakt. På så sätt skapas intrycket att den avporträtterade är medveten om att han är betraktad. Denna blick är en del i posens fiktion. Blicken ska ses tillsammans med kroppens hållning och dräktens framställning. Sammantaget ger detta en bild av en ståtlig adelsman. Att betraktaren och den avbildade ser varandra men inte på varandra kan tolkas som att de båda är medvetna om att detta är ett uppträdande. När en person låter sig avporträtteras kan det kan likställas med att uppträda inför en publik. Även om den avbildade inte kunde se vem som betraktade porträttet var högreståndspersoner medvetna om att porträttet blev betraktat och bedömt. I förlängningen blev den avbildades person bedömd utifrån klädsel och uppträdande. Susan Vincent har studerat olika dagböcker och brev från 1500- och 1600-talets England där författarna berättar hur viktigt det var att uppträda korrekt och utifrån sin samhällsklass bära rätt klädsel i publika sammanhang.⁴⁴ Det finns all anledning att föreställa sig att den svenska adeln hade samma engagemang i sin framställning som den engelska eliten. Dels på grund av att de ville vara en del av den europiska adeln, dels på grund av att adelsmannen måste hävda sin plats i den sociala hierarkin och det låg på den svenska adeln att visa sin plats i Europa.⁴⁵ Peter Englund i sin tur menar att adeln gjorde detta genom att konsumera, föra sig väl, bjuda på fest, bygga sig ett värdigt hem, eller i rätt klädsel. Levde inte adelsmannen upp till det som förväntades av honom fanns risken för social degradering. Englund refererar till dagböcker skrivna av svensk adel menar att även de svenska adelsmännen var noga med sin klädsel. ”Kostymen och huset, talet och uppförandet var en helhet som förverkligade adelsmannen” enligt Peter Englund.⁴⁶ Arne Losman redogör i sin bok, om sonen Carl Gustav Wrangel, hur sonen gjorde inköp och handlade med Europas köpmän, vilket också ger en bild av hur den svenska adeln konsumerade lyxartiklar som textil och accessoarer.⁴⁷

⁴³ Projekt Runeberg, ”Wrangel”, *Nordisk familjebok*, <<http://runeberg.org/nfcl/0593.html>>, (Hämtad 2018-01-03). År 1631 bad Wrangel om Margaretha Stenbocks hand.

⁴⁴ Vincent, 2003, s. 91ff.

⁴⁵ Görel Cavalli-Björkman, ”Målningar på Skokloster”, Carin Bergström, (red.), *Skoklosters slott under 350 år*, (Ny utg.), Karlstad, 2017, s. 174.

⁴⁶ Peter Englund, *Om lyx och dygd* <<https://peterenglundsnyawebb.wordpress.com/2015/09/03/om-lyx-och-dygd/>>, (Hämtad 2017-11-19)

⁴⁷ Losman, 1979, s. 158.

Porträtt hängde i trapphallar, gallerier, matsalar, förmak och paradsängkammare, till allmän beskådan. Idag hänger porträttet föreställande Herman Wrangel ca 1630 som en solitär i andra omgången på Skokloster slott. När jag kom till slottet för att titta på porträtten upplevde jag att det hängde på fel plats. Enligt Bengt Kylsberg, före detta museichef på Skokloster, ingick inte porträttet i de samlingar som lämnades efter Carl Gustav Wrangel. Det förvärvades 2001 och hängdes som en solitär i trapphallen. Enligt Bengt Kylsberg ville Skokloster slott som museum behålla den ordning på rumsfördelning av konst som redogörs i inventarielistorna.⁴⁸

I boken *En avporträtterad värja* från 1940 av Rudolf Cederström står det att porträttet tillhör Friherre H Wrangel på Säby.⁴⁹ Det är möjligt att porträttet har hängt i en salong eller i en paradsängkammare på Säby. Säby säteri Mälare-Aspö i Södermanland ägdes av ett barnbarn till Herman Wrangel. Anna Chatarina Wrangel, dotter till Adolf Herman Wrangel (1628–1656) son i andra äktenskapet, förvärvade säteriet 1712 som gåva av sin svärmor. Anna Chatarina gör sedan om säteriet till fideikommiss för brorsonen Erik Wrangel af Lindebergs räkning. Det är därför möjligt att porträttet kommer till Säby via Anna Chatarina Wrangel eller brorsonen.⁵⁰ Eftersom porträttet gått i arv genom barn och barnbarn från andra giftet är det möjligt att detta porträtt var tänkt för att bevara minnet av bröllopet med Catharina Gyllenstierna. Blommornas språk talar för att detta är ett bröllopsporträtt. Nejlikan är symbol för himlens välsignelse till gudomliga kärleken och rosen är kärleksguden Venus blomma. Blommor liknande dem som finns fältbindeln finns också på ett porträtt föreställande Catharina Gyllenstierna vilket är ett bröllopsporträtt.⁵¹ Även den vita skjortan med det tunna spetsgarnityret som kan symbolisera skönhet kan tyda på att detta är ett bröllopsporträtt. Likheten med tyget i Gustav II Adolfs resedrätt från 1620 kan också tyda på att Herman Wrangel bär en dräkt för sitt bröllop. När detta bröllop står är Herman Wrangel ståthållare på Jönköpings slott så det är möjligt att det också har hängt där. De betraktare som såg porträttet när det var placerat på sin ursprungliga plats såg en adelsman vid god vigör iförd en praktfull och rik dräkt med en ståtlig hållning.

Sättet på vilket Herman Wrangel poserade var för aristokraten naturlig. Den fiktion som posen skapar stämde överens med 1600-talets ideal av en gentleman och adelsman. *The*

⁴⁸ Telefonintervju med Bengt Kylsberg, Skokloster, 171121.

⁴⁹ Cederström, 1940, s. 34.

⁵⁰ Ägarlängd Säby säteri, < <https://www.bukowskis.com/sv/auctions/571/530-matthaus-merian-d-y-adolf-herman-wrangel-af-lindeberg-1628-1656> >, (Hämtad 2017-11-30)

⁵¹ Meyerson, 1972, s. 287.

fiction of the pose är en förlängning av subjektet (det inre) porträttet har därmed också en *teatralitet* genom att Herman Wrangel avbildas som en bestämd, välmående stolt adelsman och att detta är en uppvisning inför en publik. Detta är en uppvisning av Herman Wrangel som adelsman anser jag. När konstnären målade Herman Wrangel i detta porträtt fanns en tanke av vad de ville berätta. Jag tolkar det som konstnären avbildat honom för att framstå som ung, stark och frisk genom att framhäva det vita linnetyget. En gentleman med god smak. Herman Wrangel spelar här en roll som en adlig, stark, manlig bestämd, ungdomlig gentleman genom sin pose och sin dräkt.

Officersporträttet 1624



Bild 2. Georg Günther Kräill de Bemeberg (Tillskriven), Herman Wrangel av Salmis (1584–1643) fältmarskalk riksråd, 1624, Tempera på duk, 182 cm x 107 cm, Skokloster slott andra omgången.⁵²

I andra omgången på Skokloster slott hänger 20 porträtt i helfigur målade av Georg Günther Kräill de Bemeberg. Ett av dessa officersporträtt föreställer Herman Wrangel och är daterat till år 1624 dock med ett frågetecken. Dessa porträtt är det första som möter besökaren en trappa upp på Skokloster. Porträtten har hängt dels i ståthållarvåningen på Kalmar slott, där Herman Wrangel var ståthållare mellan åren 1616–1625. Åke Meyerson hävdar i sin bok *Herman Wrangel och hans krigskamrater* (1972) att det är möjligt att de fick plats i försalen på Kalmar Slott. Han skriver att de flyttades till det så kallade Stenhuset på Skokloster år 1623. Stenhuset var familjen Wrangels bostad före Skokloster Slott. Officersporträtten flyttades över från Stenhuset till sin nuvarande plats år 1664.⁵³ Åke Meyerson har kommit

⁵² Skokloster digitala samlingar ”Inventarienummer 2267”, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)

⁵³ Meyerson, 1972, s. 253ff.

fram till att de övriga officersporträtten målades mellan sommar och hösten 1623 på Kalmar slott.⁵⁴ Meyerson menar att officersporträttet föreställande Herman Wrangel är målade vid årsskiftet 1625 och att detta skulle ha skett på Sko i det gamla stenhuset.⁵⁵ Det är möjligt att de Bemeberg vill ge ett intryck av att alla var målade på samma ställe eller skapa en enhet då alla officerarna står mot en grå bakgrund med ett mörkare rundbågeformat parti i bakgrunden. Men oavsett så har porträttet beskådats på olika platser, likt porträttet från 1630. Eftersom officersporträttet hänger tillsammans med de 19 andra officersporträtten blir effekten slående som grupp. Det är möjligt att Herman Wrangel ville visa upp bilden av en ståtlig och stark krigsmakt. Porträtten hängde även tillsammans i Stenhuset. Det är möjligt att effekten skulle vara att hänföras av beundran över dessa krigsherrar när porträtten målades och hängdes upp tillsammans. De övriga 19 officerarnas dräkt är färgstarka men de har inte ett så utstuderat mönster som Herman Wrangels dräkt, vilket jag ska beskriva nedan.

Herman Wrangels står i detta porträtt med vänster sida vänd inåt bilden. Han står med höger hand på höften och den vänstra armen böjs något så att armen hålls framåt nedåt. Här tittar Wrangel till höger om betraktaren. Blicken och posen blir ett avståndstagande från betraktaren. Eftersom Herman Wrangel tittar mot betraktaren är han medveten om att han är betraktad, likt en föreläsare som anför en föreläsning eller en skådespelare som utför en monolog. I detta porträtt är han avbildad med det högra benet rakt fram och det vänstra benet från sidan. Herman Wrangel bär tröja, här med kortare skört fram än på porträttet från 1630, byxa och fältbindel, strumpor och skor med skorosor. Vid byxans slut syns en spetsdekor i form av små flikar och vid knät är knärosetter avbildade. Det finns även rosetter i midjan som håller uppe den korta och fylliga byxan. De Bemeberg har avbildat byxan så att den ska se stoppad ut. De bruna handskarna syns tydligt mot den svarta dräkten. De är placerade så att de pekar på det högra benet som är avbildat framifrån. Framvåden på byxan blir då tydligt i fokus. *The fiction of the pose* - posens fiktion blir här en ståtlig man klädd i svarta kläder med det vita spetsgarnityret och handskarna som drar ögat till sig. Här vill Wrangel och konstnären berätta något. Trots den mörka dräkten går det att urskilja ett mönster i tyget. Mönstret är mer tydligt mitt på det högra byxbenet om man hängivet tittar noga. Mitt på byxbenet är ornament framställda så de bildar en romb, likt en vapensköld. I denna romb syns olika vapen som sticker fram bakom ett harnesk. En stridsyxan går att urskilja i denna grupp. Snett upp till vänster från denna romb ligger två värjor i kors. Snett nedåt till vänster om romben är en

⁵⁴ Meyerson, 1972, s. 249.

⁵⁵ Meyerson, 1972, s. 253.

riddarhjälm med plym avbildad och under den bilden syns en kanon. Snett upp till höger om romben ser det ut som att ett armborst är avbildat. Det är möjligt att det finns fler militära symboler runt denna romb, men jag måste medge att det är svårt att urskilja. Både tröjan och byxan är fylld med dessa militära symboler som bildar tygets mönster. Meyerson hävdar att Wrangels svarta dräkt tyder på att han visar sorg efter hustrun Margareta Grip som gick bort i december 1624.⁵⁶ Det är möjligt att tyget är unikt för Herman Wrangel. Men det finns också en möjlighet att det är konstnären som har målat ett tyg för att berätta att Herman Wrangel är en krigsherre och att sorgen gör att han inte kan visa den militära identiteten på något annat sätt.

Det vita spetsgarnityret blir en stark kontrast mot den mörka dräkten. Det är viktigt för Herman Wrangel att i sorgen ändå visa att han är en gentleman men rena dygder och vid god hälsa. Även i detta porträtt är spetsgarnityret avbildat som om det ska vara stärkt. Någon skjorta har inte avbildats i porträttet. Det är möjligt att det är en del av sorgdräkten att inte visa linneskjortan.

Fältbindeln är draperad över höger ärm och axel, vilket ger ett bredaxlat intryck och fältbindeln avslutas mot vänster höft med en stor rosett som håller värjan. Färgen på fältbindeln är helt i svart och den är kantad med svart spets. Tyget ska uppfattas som siden då konstnären har gett fältbindeln en något glansigare yta. När konstnären ger fältbindeln mer glans för att skapa illusionen av siden får effekten en mening. Siden var ett material för de privilegierade så att avbilda siden såsom det såg ut i verkligheten visade konstnären att den avbildade tillhörde de privilegierade. Några blommor eller annat mönster kan jag inte se på fältbindeln. Den avbildade värjan har ett spiralformat fäste och även värjan är målad i svart. Den militära halskragen syns inte i officersporträttet. För en fältmarskalk i ett officersporträtt borde en sådan krage synas. Det är avbildat en form likt en halskrage precis under spetskragen så det är möjligt att denna form ska föreställa halskragen.

Handskarna som Wrangel håller i höger hand har samma c-formade mönster som på bordsduken och dräkten på porträttet från 1630. Lena Rangström skriver att rikt broderade handskar var en lyxvara.⁵⁷ Genom att avbilda denna lyxvara så markant mitt i porträttet visar Herman Wrangel att han anser att han är en del av de adliga och privilegierade. I den vänstra

⁵⁶ Meyerson, 1972, s. 253.

⁵⁷ Rangström, 2002, s. 88.

handen håller han hatt och en gentlemanna-käpp. Hatten är svart har en rundkullig form med smalt brätte och en stor fjäder. Hatten liknar den hatt som finns på porträttet från 1630. Det är möjligt att det är samma hatt.

Även i detta porträtt är posen sådan att det ena benet (vänster) är avbildat på så sätt att betraktaren kan se vaden. Strumporna har ett mönster runt hälkilen. Det är möjligt att strumporna ska föreställa silkestrumpor. Posens fiktion blir även här en adelsman om än i sorg redo för dans eller fäktning.

Konstnären har avbildat Herman Wrangel som en krigsherre och gentleman i sorg. Det vita i kragens och manschetternas spets, handskarna och gentlemanna-käppen samt vadens exponering berättar att Herman Wrangel är nobel man. Mönstret på dräkten, fältbindeln som är officerens signum och värjan vittnar om att Herman Wrangel är en militär. Ansiktet som har en allvarlig kontrollerande min, händerna och spetsgarnityret samt det röda golvet är det som lyser upp den mörka tavlan. Posen i detta porträtt är den samma som på porträttet från 1630 men mönstret och färgen på dräkten berättar en annan historia. Herman Wrangel uppträder här som en tapper, stolt fältmarskalk i sorg. En uppvisning för de besökare som kom till Stenhuset och senare Skokloster. Herman Wrangel var en officerare i den svenska armen. Eftersom porträttet hänger tillsammans med 19 andra officersporträtten på andra omgången på Skoklosters slott får betraktaren ett intryck av en stor arme. Officersporträttet av Herman Wrangel är en del i en helhet, en bild av en svensk arme och dess krigsherrar. När porträttet hänger i trapphuset är det möjligt för alla att beskåda porträttet och förundras över fältmarskalken och hans ståtlighet. Men det fanns även porträtt i de andra rummen på slottet och till vissa rum var bara få inbjudna.

Bröllopsporträttet 1626



Bild 3. Georg Günther Kräill de Bemeberg, Fältmarskalken Herman Wrangel (1584–1643), 1626, Tempera på duk, 101 cm x 89 cm, Skokloster slott Greve Wrangels paradsängkammare väningsplan 2.⁵⁸

Porträttet från 1626 som anses vara ett bröllopsporträtt mellan Catharina Gyllenstierna och Herman Wrangel hänger i grevens paradsängkammare och till detta rum var endast prominenta gäster inbjudna.⁵⁹ De gäster som kom till detta rum fick se Herman Wrangel avbildad med höger arm i midjan och vänster arm håller han utefter sidan något böjd. Herman Wrangel är avbildad i halvfigur och därmed visas inte hur han står. Det är möjligt att han poserar med ett ben framför det andra likt i de andra två porträtten. Vridningen som finns i överkroppen in i bildrummet tyder på det. Hans blick är fäst till vänster om betraktaren och med sammanbitna läppar visar han upp sig inför sina betraktare. Även i detta porträtt har den avbildade ingen direkt ögonkontakt med betraktaren anser jag. Herman Wrangel är medveten om att han blir betraktad men han ser inte på betraktaren. Om avsikten hade varit att se betraktaren i ögonen hade blicken varit mer direkt mot betraktaren. Det vänstra ögonbrynet har en annan form än det högra ungefär som han höjer det högra och sänker det vänstra ögonbrynet.

⁵⁸ Skokloster digitala samlingar, ”Inventarienummer 831”, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)

⁵⁹ Ove Hidemark, ”Slottsbyggnaden berättar”, Carin Bergström (red.), *Skoklosters slott under 350 år*, (Ny utg.), Karlstad, 2017, s. 70.

Dräkten består av tröja med uppslitsat tyg i ärmarna samt en yttre tröja där ärmarna är löst hängande vilka är fästa med två svarta band. Dessa band syns i armvecken. Dräkten är fylld med guldgaloner vilka är målade som röda band med ett gult (guld) och ett vitt (silver) mönster. Byxan är avbildad som om den skulle vara stoppad (fylld) vilket gör Herman Wrangel från midjan och ner större och vidare över stussen. Det blir nästan oproportionerligt stort. Från midjan och ner trycks den avbildade fram i bildrummet. Huvudet och händerna blir förminskade av denna proportion och det som slår an på betraktaren är dräktens tyg. Den yttre tröjans lösa armar bidrar till att dra ut proportionerna så hela figuren blir en fyrkantig massa som fyller nästan hela bildrummet. Detta förstärker effekten av att det är tyget som är i centrum. Även i detta porträtt står figuren ut mot den grå bakgrunden. Här finns också den rundbågeformen i bakgrunden som finns på officersporträttet. Herman Wrangel är avbildad i en dräkt som betraktaren kan uppfatta som överdådig. Att framställa Wrangel i en sådan rik dräkt ger en bild av att Herman Wrangel hade möjlighet och ansåg sig värdig att äga en dräkt i ett rikt tyg. Rangström skriver att överflödsförordningar fanns för att ingen skulle klä sig över sitt stånd.⁶⁰ Dräkt och textil hade under 1600-talet ett högt ekonomiskt värde och att då framställas i en dräkt med överdådigt tyg visade Herman Wrangel på ekonomiskt välstånd och sin sociala ställning. Denna rikt dekorerade dräkt visar att Herman Wrangel ansåg sig tillhöra de privilegierade.

Spetsgarnityr och accessoarer

Någon vit linneskjorta syns inte i porträttet däremot har kragen och manschetterna målats vita. Spetsen på manschett och krage upplevs som större än spetsgarnityren på de övriga porträtten. En liten kant av linne kan man se mot hals och armlid. Manschett och krage är avbildade för att ge materialet ett stärkt uttryck och om jag gör en jämförelse med 1630 års porträtt där manschetterna böjer sig något, är manschetterna här stela av stärkelse. Manschetten på vänster arm borde ha följt tröjärmen mer om det varit konstnären och Wrangels intentioner att inte visa spetsgarnityrets som stärkt. Anledningen till skillnaden kan också vara att det är två olika konstnärer och de är målade i olika stil. Att skjortan inte är synlig här kan tyda på att de yttre plaggen var rikare i sin utformning och att det var den ekonomiska bilden som konstnären och Herman Wrangel ville framhäva. Det kan också vara så att det är en annan roll än hovammaidealet som visas här. Dels är porträttet i halvfigur så benen inte syns och dels är det

⁶⁰ Rangström, 2002, s. 60.

tyget och dräkten som är i fokus. Det är möjligt att den roll som visas upp här är den ekonomiska, den rika välbärgade Wrangel.

Herman Wrangels accessoarer är: hatt, käpp, handskar, värja, fältbindel. I det här porträttet finns även en halskrage som syns på vänster axel. Det röda tyget som tillhör halskragen syns mellan axel och spetskrage och markerar halskragen i bilden. Halskragen är ett militärt plagg och genom att avbilda det så tydligt visar konstnären och Wrangel att Herman Wrangel är en krigsherre. Viljan att visa halskragen gör att axellinjen ligger lägre ner än vad som är naturligt. Halsen ser därmed ut att vara väldigt lång. Visserligen låg spetskragarna på en underkrage för att ligga lite högre men detta blir ändå ett huvud på en piedestal. Jag tolkar det som den avbildning som konstnären gör och att Herman Wrangel vill visa det som är viktigt vid axel och halsparti; spetskragen, halskragen, fältbindeln. Det naturliga hade varit att fältbindeln hade dolt eller pressat ner spetskragen. Eftersom varje tid har sitt ideal och sina konventioner vad som är vackert kan man tänka sig att 1626 års betraktare uppfattade detta som fullkomligt naturligt. I porträttet finns det, anser jag, en rigid stelhet från renässansen. Det vill säga att tyget inte följer kroppen på samma sätt som på porträttet från 1630. Det är också möjligt att dräktens tyg som är dekorerad med galoner är mer stelt än tyget i dräkten från 1630 och därför ger ett mer stelt intryck. Det är möjligt att konstnären och Herman Wrangel ansett att det var så han skulle avbildas här för att uppnå effekten av välstånd, stolthet, manlig och stark.

Fältbindeln är mörk, spetskantad och är fylld med ett ornament och ett blomliknande mönster. Detta mönster är inte så detaljerat mönstrat som fältbindeln från 1630. Det c-formade mönstret, som även finns på de andra två porträtten, går att urskilja och ur detta ornament kommer tulpaner och andra blommor. Hela fältbindeln är kantad med en spets som är i mörkare färg än spetsgarnityret runt armljed och hals. Sammantaget gör detta att det finns en likhet med fältbindeln i porträttet från 1630. Det är möjligt att det är samma fältbindel som har avbildats men då det inte är samma konstnär blir uttrycket olika. Fältbindelns rosett ligger här på axeln, till skillnad från de två andra porträtten föreställande Wrangel, och värjan är troligen fäst vid ett så kallat värjgehäng. Båda varianterna av att drapering var förekommande. Värjan syns sticka fram vid den vänstra höften. Värjan är guldkimrande och har en tofs hängande från värjfästets grepp. Här finns också en skillnad mot porträttet från 1630 där värjan är i bildens focus mot att i 1626 års porträtt är värjan nästan dold bakom kroppen.

Hatten och gentlemannakäppen håller han i höger hand. Han klämmer fast den fjäderbeprydda hatten med knytnäven när han greppar om käppen. Fjädern eller plymen i hatten är ljus till skillnad från plymerna i hattarna i de två andra porträtten. Att hålla hatten så vid höften bidrar också tillsammans med porträttets beskärning till intrycket av att dräkten fyller nästan hela bildrummet. I den andra handen håller han handskarna som även de är galonbeklädda liksom dräktens dekoration.

Enligt Boo von Malmborg är detta ett bröllopsporträtt från 1626, då bröllopet stod mellan Catharina Gyllenstierna och Herman Wrangel.⁶¹ Enligt inskriptionen på porträttet stod bröllopet den 19 februari 1626. Åke Meyerson anger även datumet 19 juni 1626.⁶² Jag har inte hittat några belägg för eller anledning till varför det är olika datum. I porträttet från 1626 finns en slående likhet i ansiktet med porträttet från 1624. Dock finns några skillnader. Skägget på det förra porträttet är spetsigare och mer lik skägget på 1630 års porträtt. Hårfastrer, i halvfigursporträttet, har en mer böljande form och örat syns tydligare. Åke Meyerson menar att ansiktet är helt lika på de båda porträtten och att det sannolikt att det målades av samma hand som officersporträtten.⁶³ Boo von Malmborg hävdar att ingen av porträtten är målade av Kräill de Bemeberg. Dels för att officersporträttet innehåller asfalt i pigmenten och har en annan grundering än de andra officersporträtten. Malmborg hävdar också att Kräill inte kände till svensk porträttkonst eller att hans förmåga inte räckte till för att måla bröllopsporträttet. Vidare menar Malmborg att ansiktet på officersporträttet är restaurerat och att målaren använt porträttet från 1626 som förlaga.⁶⁴ Det senare kan ju förklara varför ansiktena är så lika i blick och utformning men att det finns några små skillnader.

Vem som målade vilket porträtt är intressant men inte nödvändigt för min undersökning. Men det skapar en intressant ingång vad gäller blicken och *the fiction of the pose*. Hur kan en blick och pose nästan vara detsamma i ett porträtt som anses vara ett bröllopsporträtt och i ett porträtt som tidigare forskare anser vara en person klädd i sorgedrätt? En förklaring kan vara att det är en restaurering på ett av porträtten och att den som restaurerade inte kände till vilka intentioner som fanns när porträttet målades från början. En annan förklaring kan vara att den avporträtterade vill visa sig som en ståtlig adelsman trots att det är olika sinnesstämningar. De konventioner som fanns för högreståndspersoner under 1600-talet levde kvar från

⁶¹ Boo von Malmborg, *Svensk porträttkonst under fem århundraden*, Malmö: Allhem, 1978, s. 59.

⁶² Meyerson, 1972, s. 286.

⁶³ Meyerson, 1972, s. 285.

⁶⁴ Malmborg, 1978, s. 59.

renässansens bild av hovmannen som skulle följa den etikett som Baldassare Castigliones uppgav i sin bok *Il Cortegiano* (1528), nämligen, *sprezzatura*, att följa riddarens och krigarens dygder och ideal: djärv, trogen, manlig och stark.⁶⁵ Att visa andra uttryck och sinnesstämningar än dessa gjordes inte. Dräkten blir en viktig komponent i framställningen för att visa vem man anser sig vara. I Bröllopsporträttet blir dräkten mer framträdande då den ekonomiska bilden av Herman Wrangel är viktig att framhäva. Posen används för att framhäva dräkten, genom att sätta handen vid höften så dräkten kan fylla bildrummet. Genom porträttets placering på Skokloster slott var det endast till för beskådan av prominenta gäster och för dessa gäster kan det vara viktigt att visa upp vem han var gift med och därmed familjeband samt hur välställd Herman Wrangel var. Det senare få ses utifrån sonen Carl Gustav Wrangel då det var han som byggde slottet. Var porträttet hängde före slottets tillkomst är osäkert. Det är möjligt att även detta har hängt i Stenhuset på Sko. Det är möjligt att syftet var detsamma, att visa upp släktskap och rikedom.

⁶⁵ Rangström, 2002, s. 40.

4. Slutdiskussion

The fiction of the pose-posens fiktion blir i alla tre porträtten, om jag bara ser till själva posen lika. Men om jag lägger till hur textil och kläder är målade på denna pose blir berättelsen utförligare i det Herman Wrangel och konstnären vill visa upp för betraktaren. Det är möjligt att det var Herman Wrangel och konstnärens intentioner att visa Herman Wrangel som en ståtlig och rik, adelsman i full vigör. Även om det inte går att fastställa att det var deras avsikt så fanns denna effekt där för de betraktare som var samtida när porträtten målades.

Målningen från 1630 har ett mer naturalistiskt sätt att avbilda tyg: spetsgarnityret som viker sig på manschetterna, den draperade mjukheten i kappan och den avporträtterades sätt att placera benet så nära mot bordsduken att duken nästan följer benet. Det här följer den bild av naturlighet som nu vid 1630 börjar eftersträvas i konsten och som också följer modet, där gentlemanen gör entré.⁶⁶ Porträtten från 1624–26 har ett mer stelt uttryck. Men trots denna skillnad i utförande är posen i alla tre porträtten den samma. Herman Wrangel håller en arm i vinkel med handen i midjan. Ett ben framför det andra benet där det förra är något vridet så betraktaren ser vaden. Blicken är fäst, i alla tre porträtten, förbi betraktaren vilket ger ett intryck av stolthet. Denna pose korresponderar med bilden av hovmannen från Baldassare Castigliones *Il Cortegiano*. Denne hovman skulle behärska både fäktning och dans samt vara både tapper och kulturell allt med samma grace och stolthet. När Herman Wrangel låter sig avbildas med en synlig vad, handen vid höften och med blicken fäst förbi betraktaren, spelar han upp för sin publik att han är denne adlige person. Konstnärerna har avbildat Herman Wrangel enligt den porträttkonvention som fanns för högreståndskulturen. Ett framträdande, ett rollspel, inför konstnären som i förlängningen blir ett framträdande, ett rollspel, inför betraktaren – ett framträdande som kan liknas vid socialt rollspel utifrån givna ramar. De givna ramarna i det här fallet får ses utifrån högreståndskulturer och dygdens ideal.

I porträttet från 1630 är skjortan mer synlig än i de övriga porträtten. Jag hävdar att det är ett sätt av visa upp för betraktaren att Herman Wrangel är en välmående rik adelsman. Att skjortan inte syns i porträttet från 1624, då Wrangel anses ha sorg kan vara ett medvetet val. Mönstret på fältbindelns blommor förmedlar Herman Wrangels karaktär och sinnesstämning

⁶⁶ Rangström, 2002, s. 64.

för den som kan blomsterspråket. Herman Wrangel och konstnären har valt att framhäva fältbindeln och värjan mer i detta porträtt än i de övriga porträtten. I officersporträttet är det viktigt att framhäva krigsherren. De vapen och militära anspelningar som finns i dräktens mönster, som samtidigt är en sorgedräkt visar tydligt på att denne man är en krigsherre, en fältmarskalk. Strumporna spänner över vaden för att visa på den dansanta manliga sidan, vilket förekommer i både porträttet från år 1630 och i det från år 1624. Av det kan jag dra slutsatsen att oavsett livssituation är det bilden av en adelsman som upp visas.

Mönstren på dräkterna tycks utvalda utifrån den livssituation Herman Wrangel befann sig i vid porträttets tillkomst. Därmed menar jag att mönstren och hur de olika dräktdelarna är avbildade får en viktig roll i skapandet av posens fiktion - *the fiction of the pose*. Tillsammans med den avporträtterades kroppshållning visar de för betraktaren vem Herman Wrangel vill föreställa. Jag tolkar dräkten som medvetet vald och avbildad på ett sådant sätt att det lockar betraktaren att fästa blicken på och läsa av innebörden i det som konstnären och Herman Wrangel har ansett är viktigt för att framställa Herman Wrangel som den adelsman han var.

I dessa porträtt finns en *teatralitet* som strategi i form av en monolog. Herman Wrangel visar upp sig för en publik och likt en orator som för han monolog: genom posens fiktion berättar han vilken högreståndsperson han anser sig vara och företräda. Betraktaren kan stanna upp framför detta porträtt och bekräfta Wrangels roll. I denna monolog anser jag att porträttens *teatralitet* är en strategi för att söka bekräftelse från betraktaren. Att det blir en monolog beror på att Herman Wrangel inte etablerar ögonkontakt med betraktaren anser jag utan att han tittar till höger eller till vänster om betraktaren. Därmed skapar blicken och posen intrycket av ett avståndstagande men genom att visa det inre genom det yttre, att spela en roll - *the fiction of the pose* – gör sig porträttens *teatralitet* gällande som en strategi, för att visa vem Herman Wrangel anser sig vara.

En intressant fråga att gå vidare med är att undersöka vem som är konstnär till porträttet från 1630. Detta porträtt saknar tillskriven konstnär och jag har inte hittat några belegg för vem det skulle kunna vara. För denna undersökning har jag inte använt arkivmaterial men det är möjligt att det i räkenskaper eller brev från släkten Wrangel när Herman Wrangel var ståthållare på Jönköpings slott skulle ge ett svar. Det är vidare intressant att undersöka om 1630 års porträtt är ett minne av äktenskapet 1626 med Catharina Gyllenstierna eller ett friarporträtt från 1631 till Margaretha Stenbock.

5. Sammanfattning

Jag har i den här uppsatsen analyserat tre porträtt föreställande Herman Wrangel (1584–1643) utifrån begreppen *the fiction of the pose* och *teatralitet* för att undersöka vad konstnären och Herman Wrangel visar med dräkt och hur dräkten är avbildad på kroppen. Vidare har jag undersökt hur en betraktare kan uppfatta porträttet. Jag kom fram till att dräkt kan ha en berättande funktion av den avporträtterande. Konstnären kan avbilda en person i en vald pose för att framhäva valda dräktdetaljer. Den avporträtterade spelar en roll genom att ställa sig i en medveten vald pose och tillsammans med dräktens förstärkta avbildning skapas en uppvisning av avporträtterades identitet. Beträktaren kan bekräfta identiteten om hen förstår de ideal som är givna för porträttkonventionen.

6. Källor och litteratur

Tryckt material

- Alm, Göran** (red.), *Signums svenska konsthistoria. (Bd 6), Barockens konst*, Lund: Signum, 1997.
- Berger, Harry Jr.**, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations*, Nr. 46, 1994.
- Bergström, Carin** (red.), *Skoklosters slott under 350 år*, (Ny utg.), Karlstad, 2017.
- Cavalli-Björkman, Görel**, "Målningar på Skokloster", Carin Bergström (red.), *Skoklosters slott under 350 år*, (Ny utg.), Karlstad, 2017.
- Cederström, Rudolf**, *En avporträtterad värja*, Band 2, Häfte 1–12, Livrustkammaren, Stockholm, 1940.
- Dahl, Torsten & Nils Bohman** (red.), *Svenska män och kvinnor: biografisk uppslagsbok, Toffteen-Ö*, Band 8, Stockholm: Bonnier, 1955.
- Estham, Inger**, "Textilkonsten", Göran Alm (red.), *Signums svenska konsthistoria, (Bd 6), Barockens konst*, Lund: Signum, 1997.
- Grootenboer, Hanneke, H.**, "How to Become a Picture: Theatricality as Strategy in Seventeenth-Century Dutch Portraits", *Art history*, Vol. 33, Nr. 2, 2010.
- Hidemark, Ove**, "Slottsbyggnaden berättar", Carin Bergström (red.), *Skoklosters slott under 350 år*, (Ny utg.), Karlstad, 2017.
- Hollander, Anne**, *Seeing through clothes*, Los Angeles: California press, 1993 (1978).
- Johannesson, Kurt**, "En gudomlig ordning", Göran Alm (red.), *Signums svenska konsthistoria, (Bd 6), Barockens konst*, Lund: Signum, 1997.
- Losman, Arne**, *Carl Gustav Wrangel och Europa-Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat*, Göteborg: LAN - produkter, 1979.
- Malmberg, Boo von**, *Svensk porträttkonst under fem århundraden*, Malmö: Allhem, 1978.
- Meyerson, Åke**, *Herman Wrangel och hans krigskamrater: en porträttserie på Skokloster*, Skokloster: Skokloster-studier, 1972.
- Pointon, Marcia**, *Portrayal and the Search for Identity*, London: Reaktion Books, 2013.
- Rangström, Lena**, *Modelejon Manligt mode 1500-tal 1600-tal 1700-tal*, Lena Rangström, (red.), Stockholm, Livrustkammaren: Atlantis, 2002.

Vincent, Susan, *Dressing the elite: clothes in early modern England*, Oxford: Berg, 2003.

West, Shearer, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Woodall, Joanna, *Portraiture: facing the subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

Woodall, Joanna, "Introduction: Facing the subject", Joanna Woodall (red.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

Woodall, Joanna, "Sovereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture", Joanna Woodall (red.), *Portraiture: facing the subject*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

Åberg, Alf, "Wrangel", Torsten Dahl & Nils Bohman (red.), *Svenska män och kvinnor: biografisk uppslagsbok, Toffteen-Ö*, Band 8, Stockholm: Bonnier, 1955.

Internet

Englund, Peter, "Om lyx och dygd", <<https://peterenglundsnyawebb.wordpress.com/2015/09/03/om-lyx-och-dygd/>>, (Hämtad 2017-11-19)

Skokloster, "Digitala samlingar", <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-12-19)

Nationalencyklopedin, <<http://www.ne.se>>, (Hämtad 2017-12-09)

Runeberg, Projekt, "Herman Wrangel", *Svenskt biografiskt handlexikon*, <<http://runeberg.org/anrep/4/0651.html>>, (Hämtad 2018-01-02)

Runeberg, Projekt, "Wrangel", *Nordisk familjebok*, <<http://runeberg.org/nfcl/0593.html>>, (Hämtad 2017-01-03)

Ägarlängd Säby säteri, <<https://www.bukowskis.com/sv/auctions/571/530-matthaus-merian-d-y-adolf-herman-wrangel-af-lindeberg-1628-1656>>, (Hämtad 2017-11-30)

Intervjuer

Telefonintervju med Bengt Kylsberg f d museichef Skokloster, Skokloster, 2017-11-21.

Arkiv

Riksarkivet, ”Brev från Catharina Gyllenstierna till Axel Oxenstierna”, 1627, *Oxenstiernska samlingen. Axel Oxenstierna af Södermöre*. (RA/720701.019), Volym E – 755.

7. Bilder

Bild 1

Konstnär okänd, *Herman Wrangel (1584–1643)*, ca 1630, Olja? på duk, 220 cm x 130 cm. Skokloster slott andra omgången, bild från Skokloster digitala samlingar på emuseumplus, inventarienummer 16047, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)

Bild 2

Georg Günther Kräill de Bemeberg (Tillskriven), *Herman Wrangel av Salmis (1584–1643) fältmarskalk riksråd*, 1624, Tempera på duk, 182 cm x 107 cm, Skokloster slott andra omgången, bild från Skokloster digitala samlingar på emuseumplus, inventarienummer 2267, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)

Bild 3

Georg Günther Kräill de Bemeberg, *Fältmarskalken Herman Wrangel (1584–1643)*, 1626, Tempera på duk, 101 cm x 89 cm, Skokloster slott Greve Wrangels paradsängkammare våningsplan 2, bild från Skokloster digitala samlingar på emuseumplus, inventarienummer 831, <<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus>>, (Hämtad 2017-11-20)