

### 3. Material som process: Mening och metod i teknisk konstvetenskap

Sabrina Norlander Eliasson

I Nationalmuseums samlingar i Stockholm ingår en målning föreställande den bibliska gestalten Johannes Döparen (bild 11). Målningen ingick ursprungligen i en romersk privatsamling tillhörande en professor i botanik vid universitetet La Sapienza, Nicola Martelli. Martelli



**Bild 11.** Bartolommeo Manfredi, attr., *Johannes Döparen*, olja på duk, 98 × 136 cm. NM 15, Nationalmuseum, Stockholm. Foto: Cecilia Heisser/Nationalmuseum (CC-PD).

---

#### Hur du kan referera till det här kapitlet:

Norlander Eliasson, Sabrina, "Material som process: Mening och metod i teknisk konstvetenskap", *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 67–84. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch.d>.  
Licens: CC BY-NC

hade under en lång period verkat för försäljning av sina konstverk och såväl svenska konstnärer som romerska antikvarier hade på olika sätt, från 1780-talet och fram till det slutliga förvärvet i slutet av 1790-talet, bidragit till att skapa intresse för samlingen hos den svenska kungliga familjen. Efter långa förhandlingar och en ännu längre frakt anlände samlingen till Stockholm 1804 och packades upp inne i det nya Konglig Museum, Sveriges första konstmuseum som så småningom skulle få namnet Nationalmuseum.<sup>1</sup>

Samlingen, som bestod av flera hundra verk och teckningar, innehöll olika konstnärliga kategorier: förstudier till takmålningar eller måleri i mindre format, kopior av detaljer i välkända konstverk, färdiga målningar och regelrätt arbetsmaterial som texde kartonger som utförts av 1600-talskonstnären Pietro da Cortona för mosaikutsmyckningarna i Sankt Peterskyrkans kupol.<sup>2</sup> Samlingens innehåll reflekterar samlarens specifika intresseområden. Nicola Martelli hade en stark fascination för konstnärers arbetsprocesser och arbetsmaterial. Han var också tidigt intresserad av konservering och hur olika beståndsmaterial i målningar och fresker påverkades över tid. I ett flertal artiklar publicerade i romerska tidskrifter under 1780-talet diskuterade Martelli de bästa tillvägagångssätten för att överföra muralmåleri till duk. Han sätt att samla och beskriva de egna konstverken visar tydligt ett intensivt intresse inte bara för verkens motiv och narrativ utan även deras materialitet, det vill säga de material som utgör deras uppbyggnad.

Som många samlare under tidigmodern tid arbetade Martelli noggrant med att på olika sätt dokumentera sina konstverk. En egenhändigt skriven katalog, vars fragment finns i Nationalmuseums arkiv, vittnar om vilken vikt han fäste vid olika kunskapsformer gällande målningarnas motiv, tillkomsthistoria och materiella uppbyggnad och kondition. Ett annat exempel på dokumentationskälla utgörs av konstverkens etiketter som placerades på baksidan av målningarnas spännramar. Här kunde Martelli inte

bara specificera konstnärens förmodade namn och verkets motiv utan även anteckningar rörande material och kon-dition. Etiketterna finns i de flesta fall kvar än idag på de målningar som ingick i Martellis samling.

I den fragmentariska katalog över Martellisamlingen som bevarats nämns inte målningen av Johannes Döparen och heller inte konstnärsnamnet Caravaggio. Det gör dä-remot originaletiketten, fäst på målningens baksida och som med Martellis prydliga handstil intygar följande: *San Giovanni Battista. Caravaggio. Prima maniera*. Vi får inte bara veta vem målningen föreställer utan även att verket är utfört av den lombardiske konstnären Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610). Det italienska ut-trycket *prima maniera* indikerar en stilistisk klassifika-tion. Martelli menar att konstverket tillkommit i ett tidigt skede under Caravaggios verksamhetsår. Placeringen i en specifik tidskontext går här via Martellis examination av målningens uttryck: de formrelaterade, koloristiska och dramaturgiska val som konstnären gjort vid verkets till-komst. Den här typen av uttryck kallades av teoretiker och antikvarier under tidigmodern tid inte bara för *mani-era* eller *manér* utan även för *stil*. Begreppet skulle så små-ningom komma att utgöra en viktig beståndsdel gällande vetenskaplig metod och förståelse av konstverk när konst-historia etablerades som ett universitetsämne i Tyskland vid 1800-talets mitt.<sup>3</sup> Bedömare av stil betecknades ofta, alltsedan 1700-talet, *connoisseurs*, eller, på svenska, *kän-nare*. Kännarskapet var starkt förknippat med en visuell förtrogenhet med specifika konstnärers uttryck över tid.

Martellis kännarskap vid 1700-talets slut byggde på när-studium med ögonen som enda verktyg och många timmar av observation av enskilda konstverk. Attribueringen av målningen Johannes Döparen till konstnären Caravaggio var dock inte särskilt problematisk eftersom en identisk version av motivet fanns representerat i den romerska adelsfamiljen Corsinis samlingar alltsedan 1780-talet.<sup>4</sup> Det rörde sig alltså om två målningar av samma dimen-sion, samma motiv och, till synes, identiskt utförda. Att

Martelli valde att inte rubricera sin version av Johannes Döparen som en kopia är intressant, inte minst eftersom han sällan

eller aldrig väjde för att använda epitetet när så befogat. Kopieringsverksamhet under 1600- och 1700-talen var en vedertagen praxis bland konstnärer, inte minst inom utbildningsinstitutioner som akademier. Även samlare och beställare uppskattade kopior av välkända verk eftersom de representerade exceptionella exempel på innovation och förändring inom den västerländska visuella traditionen.<sup>5</sup> Att kunna visa upp en encyklopedisk helhet över den ständigt mer definierade ”konsthistorien” i den egna samlingen blev en stark drivkraft under 1700-talet.

Att Martellis samling innehöll kopior var således fullt naturligt. Men *Johannes Döparen* definierades aldrig av honom på det sättet. Var målningen en så kallad version utförd av Caravaggio själv? Forskningen kring konstnären har under 2000-talet kunnat påvisa arbete med versioner eller ”dubblingar” som en av honom ibland tillämpad praktik.<sup>6</sup> Eller hade målningen tillkommit i Martellis samtid som en regelrätt studiekopia under 1700-talets senare hälft? Något som talade emot det sistnämnda var det faktum att Caravaggios konst allmänt inte uppfattades som kvalitativt eller estetiskt intressant under 1700-talet.<sup>7</sup> Först i samband med den italienske konsthistorikern Roberto Longhis studier och den första monografiska utställningen i Milano 1951 skulle intresset kring Caravaggios konst komma att öka.

Under åren 2009–2015 kom en forskargrupp vid Nationalmuseum att intressera sig närmare för dessa frågor och den gåtfulle *Johannes Döparen* i Martellis samling. Men hur skulle man kunna nå längre med frågan gällande målningens funktion och typ? Det bevarade skrivna källmaterialet hade noga bearbetats i arkiv i Stockholm, Rom och Florens. Intresset riktades nu mot själva målningen och dess materiella uppbyggnad. Kunde materialen själva och deras sammansättning berätta mer om syfte och process kring målningens tillkomst? Och

vilka metoder skulle krävas för att kunna uppnå sådana resultat? En möjlig lösning erbjöds av det tvärvetenskapliga forskningsfältet *teknisk konstvetenskap* (Technical Art History) och dess angreppssätt.<sup>8</sup>

## **Teknisk konstvetenskap: teoretiska utgångspunkter**

Formeringen av fältet teknisk konstvetenskap har en lång historia som tar avstamp i specifika skeenden under 1900-talet där strukturella och teoretiska förändringar inom disciplinen konstvetenskap kom att äga rum.<sup>9</sup> För att förstå bevekelsegrunderna är det lämpligt att se tillbaka på samlaren Nicola Martelli i 1700-talets Rom och dennes tillvägagångssätt vid dokumentationen av de egna verken. Som vi sett hyste han ett stort intresse för sina målningars materiella uppbyggnad och fysiska kondition. Han intresserade sig för den tidiga form av konserveringspraktik och konserveringsvetenskap som började ta form i 1700-talets samhällen.<sup>10</sup> Han baserade sin personliga konsthistoriska kunskapsbas utifrån materiella förutsättningar – kanske för att han i grunden var naturvetare med ett intresse för kemi. Men synen på relationen mellan konstverks materiella egenskaper och den representation de emanerar i form av motiv och idéer, var inte entydig i det tidigmoderna samhället. Föreställningen om intellektets försteg framför materiens egenskaper gick tillbaka till det antika tänkandet och då särskilt filosofen Aristoteles med dennes paradigm kring idéens företrädare framför den materiella formen. Om man översätter den här modellen till ett konstverk innebär det att konstverkets motiv/idé får ett naturligt övertag över konstverkets materiella uppbyggnad och materiella uttryck/effekt. Medieforskaren Ann-Sophie Lehmann har förtydligat hur den här tankemodellen också kom att uttrycka en tydlig hierarki som påminner om flera exempel på motsatspar i den västerländska kulturen till exempel kultur-natur, manligt-kvinnligt och teori-praktik.<sup>11</sup> Att ett konstverks idé eller mening

naturligt skulle inta en hierarkiskt högre position än dess materiella uttryck fick inom Europas renässanskultur ett starkt fäste. I takt med att konstnärsrollen under 1500-talet förändrades från hantverkarstatus till en i det närmaste oberoende intellektuell kom relationen intellekt/material att ytterligare separeras.<sup>12</sup>

Akademisk konstteori under 1600- och 1700-talen befäste de här tendenserna på en institutionell nivå och under 1800-talet går det tydligt att urskilja regelrätta separationer mellan olika praktiker kopplade till kunskapsproduktion gällande bildkonst. Vid de nyligen inrättade institutionerna för konsthistoria vid de europeiska universiteten vid 1800-talets slut marginaliserades systematiskt kunskapen kring konstföremålets materialitet. Denna kom istället att förvaltas inom de vid samma tid inrättade museerna och blev snabbt även förknippad med den professionella praxis som reglerar konstmarknaden.<sup>13</sup> *Connoisseurship* eller kännarskap kom nu systematiskt att bli en praktik förknippad huvudsakligen med kunskap gällande specifika konstnärers materialhantering och därigenom frågor rörande autenticitet. En viktig, om också inte exklusiv, aspekt av kännarskapets praktik har varit att tydligt identifiera eller *attribuera* enskilda konstverk till specifika konstnärer. Denna praktik kom särskilt att tillämpas vid studium av konst och utövare i längre historiska perspektiv där kunskapen behövde byggas upp från början och dokumenteras. Att utesluta eller införliva konstverk i en utövers totala produktion kom att bli ett viktigt led i konsthistorikers verksamhet under 1900-talets första hälft och där den amerikanske kritikern Bernard Berenson (1865–1959) utgör ett tydligt exempel.<sup>14</sup> Kännarskapet som metod har karakteriserats av mångåriga visuella iakttagelser av faktiska konstverk och en i det närmaste intuitiv förståelse för konstnärliga processer och materialval.<sup>15</sup> Det sistnämnda har även bidragit till skarp kritik mot metodens vetenskapliga kredibilitet.<sup>16</sup>

Frågan om ett konstverks autenticitet kom under 1900-talets första hälft att bli fundamental för en generell

idé om ett konstnärligt kännarskap. Synen på ”kopior” och en växande och alltmer diversifierad konstmarknad driven av allmänekonomiska intressen cementerade negativa konnotationer kopplade till all konst som inte var obestridligen knuten till en exklusiv utövare. Detta förhållningssätt, som helt ignorerade de historiska förutsättningarna för konstproduktion i de tidigmoderna samhällena, var starkt präglad av synen på konstnären som en exceptionell och oberoende samhällsaktör såsom den definierats av det sena 1800-talets avant garde och ett modernistiskt paradigm under 1900-talets första hälft. Äkthet och autenticitet kopplade till enskilda konstverk kunde mätas via kännarens tränade öga och, i bästa fall, undvika att enskilda samlare eller stora museiinstitutioner investerade i ”falska” konstverk.

Det intressanta med en sådan här diskurs är att den helt bygger på kunskap (eller förmodad) om ett konstverks materiella uppbyggnad och uttryck. Endast i fastställandet av materialets karaktär och det konstnärliga uttryck som materialet förmedlar kan idén om autenticitet uppnås. Konstverkets mening i narrativ eller intellektuell betydelse spelade en ringa eller obefintlig roll i en diskussion om ett konstverks ”äkthet”. Denna detalj är viktig för att förstå den systematiska separationen av konstverks materiella och konceptuella egenskaper och den inbördes hierarki mellan dessa egenskaper som formerades. Att motsättningen har historiska rötter har vi redan sett, men det är viktigt att här också belysa hur den professionella praxis som kom att kopplas till de ena eller de andra av ett konstverks egenskaper också fördelade sig mellan universitet, museer och auktionshus. Att autenticitet, säkerställt via kunskap om material, kopplades till mone- tärbara värden bidrog till att stärka konstverkets materiella egenskapers lägre hierarkiska position gentemot dess idé och ”mening”.

Precis som den tidigmoderna föreställningen om intellektets primat framför handens arbete, definierades under 1900-talets andra hälft bärande tankegångar kring

språkets företrädare framför, i vid mening, materialens.<sup>17</sup> Ann-Sophie Lehmann har följdriktigt påpekat det problematiska i begreppet ”att läsa” en målning.<sup>18</sup> Läsning förutsätter en avkodning av språkliga tecken som leder till en förståelse av ett narrativ, en berättelse, till exempel en målningens motiv. Den här typen av läsning avser dock inte målningens materiella egenskaper eller dess materiella närvaro i form av fysisk dimension. Dessa omfattande delar av ett konstverks existens lämnas, vid en dylik läsning, obeaktade. Den mest tillfredsställande förklaringen till den starka separationen mellan idé och materia inom västerländsk konstteori finns att hämta i det tidigare nämnda aristoteliska paradigmet: att idéen föregår formen bidrar till det förstnämndas företrädare.

Vid sidan om konsthistoriker eller konstvetare finns det en annan yrkeskår som historiskt sett har intresserat sig för konstverks materialitet: konservatorer. Som vi sett var Nicola Martelli mycket intresserad av konstverks fysiska kondition, hur de kunde brytas ned organiskt beroende på material och hur förebyggande arbete kunde göras för att förhindra konstverks förstörelse. Konserveringsvetenskapen började också att formeras under 1700-talet. Från 1900-talet och fram till idag har konservering och konserveringsvetenskap utvecklats till såväl regelrätt yrkesutövning vid bevarandeinstitutioner med uppdrag att vårda specifika konstsamlingar som till omfattande forskningsprojekt präglade av en sofistikerad och i ständig utveckling teknik. Konservatorer besitter ofta en naturvetenskaplig grundutbildning inom kemi och mycket av den forskning som bedrivs inom disciplinen handlar om de konstnärliga materialens organiska sammansättningar, hur de agerar över tid och i olika klimat. Konserveringsvetenskap sysslar med forskning som syftar till att förstå organiska reaktioner, men också hur dessa kan mättras och bromsas. Stora utmaningar berör ovanliga material inom den konst som produceras idag och hur dessa ska kunna bevaras över tid. Men även inom betydligt äldre konstnärskap kan utmaningar uppstå när



konstnärerna arbetat med intrikata och experimentella organiska sammansättningar i egenhändigt blandade färger för att uppnå specifika visuella effekter.<sup>19</sup>

När David Bomford skrev sin introduktion till boken *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* (1998), definierade han begreppet *teknisk konstvetenskap* utifrån hypotesen att studier kring konstverks materiella uppbyggnad kunde generera forskningsfrågor långt utanför det naturvetenskapliga fält som konserveringsvetenskap och konserveringspraktik tillhörde av hävd. Frågeställningar om konstnärers arbetsmetoder och intentioner, vilka företrädesvis studerats av konsthistoriker, kunde väl integreras i den tekniska konstvetenskapens fält.<sup>20</sup> Raffinerad teknologi, som tidigare använts för strikt materialinriktade studier med konserveringsfrågor på agendan, kunde även brukas för att nå en djupare förståelse kring konstnärens arbetsprocess och de val som tillämpats under konstverkets tillblivelse. Kemiska provtagningar kunde med detta synsätt inte bara leda till konstateranden kring de specifika grundämnen och material



**Bild 12.** Studenter och lärare vid det internationella masterprogrammet Teknisk konstvetenskap och konstmuseet. Stockholms universitet 2018. Foto: © Emmebi Diagnostica Artistica, s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

som en färgblandning kunde bestå i, utan även frågor om tillgång, import, ekonomi, social status och möjlig spridning av just dessa material vid en viss historisk tidpunkt. Kombinationen av naturvetenskapliga *och* humanistiska metoder och frågeställningar kunde därmed öppna upp för en betydligt bredare förståelse för konstverks specifika vara och funktioner och konstnärers praktik och förutsättningar. Ytterst verkar *teknisk konstvetenskap* aktivt för att upplösa den klassiska hierarkiska modell som förutsätter att ett konstverks mening ligger i dess textrelaterade representation – och inte i dess materialitet. (bild 12)

## Teknisk konstvetenskap som metod

När vi tittar på ett konstverk, låt säga en målning, så uppfattar vi det som tvådimensionellt, men i själva verket består en målning av flera skiktade lager. Hur dessa lager ser ut och hur de är organiserade har varierat över tid och beroende på var i världen som konstnären varit verksam. En oljefärgsmålning från 1400-talets Antwerpen skiljer sig från en dylik tillkommen i Neapel under 1600-talet. Förenklat kan sägas att en målning vanligen består av ett underlag, till exempel en duk eller en pannå, som därefter grunderas med en beläggning som hjälper till att skapa ett jämnt och bra absorberande underlag. Därefter kan färgen läggas på. Typen av färg som tillämpas påverkar arbetsprocessen: tempera och olja förutsätter olika arbets sätt. Här utgår vi från oljefärgsteknik vilket framför allt erbjuder utövaren två distinkta metoder. Antingen låter konstnären varje lager torka innan ny färg läggs på eller så arbetar hon eller han med att blanda färger direkt på duken (och inte bara på paletten) utan att låta lagren torka separat. Detta kallas för att måla *alla prima* eller *wet-on-wet*. Slutligen fixeras färglagren med hjälp av en skyddande fernissa. Sammantaget ser vi att målningen består av minst fyra lager, men oftast många fler eftersom oljefärgstekniken tillåter konstnären att ändra sig under arbetets gång, måla över och förändra kompositionen. Det mänskliga

ögats begränsningar, som ju även bidrog till kritiken av det klassiska kännarskapet som vetenskaplig metod, har bidragit till utveckling av teknologi som ger möjlighet att bokstavligt talat se djupare i ett skiktat föremål.

Den tyske fysikern Wilhelm Conrad Röntgens (1845–1923) upptäcker kring röntgenstrålningen 1895 kom snabbt att påverka de tidigaste tekniska och materialinriktade undersökningar som utfördes inom disciplinerna arkeologi och konsthistoria i Europa. (bild 13) Det första



**Bild 13.** Okänd fotograf, Porträtt av Wilhelm Conrad Röntgen, 1900. Foto: Public domain.

museilaboratoriet för tekniska undersökningar etablerades i Berlin vid det nuvarande Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz.<sup>21</sup> Därefter följde liknande initiativ i flera av Europas stora städer och den internationella konferens som hölls i Rom 1930 blev det första vetenskapliga möte där relationen mellan det klassiska kännarskapet, baserat på ögats observationer, och de tekniska innovationernas betydelse kom att livligt debatteras.<sup>22</sup> På vilket sätt skulle tekniken kunna bistå ögats arbete och vice versa? Frågan är aktuell än idag. Inom *teknisk konstvetenskap* är dock förståelse för teknologins betydelse och utveckling fundamental och läsning och analys av dess resultat avgörande för fältets arbetssätt.<sup>23</sup>

De tekniska undersökningarna av *Johannes Döparen* i Nationalmuseum påbörjades i december 2012. (bild 14) Förutsättningarna var goda eftersom den historiska kontexten kring målningen var så väl klarlagd vid starten.



**Bild 14.** Tekniska undersökningar av *Johannes Döparen* i december 2012. Nationalmuseum, foto: © Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

Forskningsteamet inkluderade internationell expertis specialiserade på just 1600-talets måleriteknik i Italien. För att uppnå bredaste möjliga resultat tillämpades ett stort antal metoder varav alla icke-destruktiva vilket betyder att de inte är skadliga för föremålet.<sup>24</sup> *Johannes Döparen* var ganska illa åtgångnen av tidigare restaureringar utförda kring sekelskiftet 1900 och hela målningen uppvisade en hel del ytsmuts som enkelt kunde avlägsnas. Därefter kunde teamet börja arbeta med målningen och frågan kring huruvida konstverket var en kopia utförd i studiesyfte under 1700-talet i Nicola Martellis samtid.

En första undersökning av målningens duk visade att den var av en typ som kallas *tela romana* (romersk duk) av en grov och enkelt vävd karaktär. Den här duktypen var mycket vanlig i hela Italien under det tidiga 1600-talet, något som kunde ge tydliga indikationer på när målningen var tillkommen. Undersökningarna med infrarött ljus och röntgenfotografering visade att målningen, med ett undantag, inte uppvisade några tydliga spår av förändringar i kompositionen (*pentimenti*). När en målningens undre lager visar sig så exakta är det sannolikt att konstnären utfört en kopia av ett eget eller en annan utövares verk och då ofta i olika syften. Intressant att notera var givetvis att de tekniska undersökningar som utförts på den till synes identiska målningen i Palazzo Corsini i Rom utförd av Caravaggio uppvisade flera variationer i underteckningen samt även prov på måleri *alla prima* direkt på duken – en spontan och undersökande teknik där konstnären under arbetets gång letar efter ett specifikt uttryck. Helt mekanisk var dock inte överföringen av Caravaggios grundmotiv i Stockholmsversionen av *Johannes Döparen*. Bilder tagna i infrarött ljus visade subtila förändringar i utformningen av helgonets blick. Konstnären hade valt att frånga Caravaggios

positionering av det högra ögat till förmån för en lägre position, kanske för att balansera ansiktets proportioner på ett annat sätt. Undersökningarna visade vidare att Stockholmsversionens konstnär arbetat med





**Bild 15.** Vid färgsnittsprov är det viktigt att dokumentera var på målningen som provet tas. Dokumentationsbild från teknisk undersökning av *Johannes Döparen* i december 2012. Foto: © Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

samma skarpa konturer i underteckningen som är vanligt i Caravaggios målningar. Den kemiska sammansättningen av färglagren visade sig även den vara helt i linje med den som återfunnits i många av Caravaggios verk.<sup>25</sup> (bild 15)

En absolut förutsättning vid tekniska undersökningar är att inte bara analysera det digitala bildmaterial som metoderna genererar utan även att placera dessa i en bred historisk och materialinriktad kontext. Resultaten jämförs med referensmaterial, i det här fallet

flertalet andra tekniska undersökningar som utförts på Caravaggios målningar och även andra konstnärer som verkade i samma tid. Materialval såsom duk och grundering, färgsammansättningens pigment och andra mineraler samt val av utförande teknik på duken är alla faktorer som är kontextuellt betingade och sällan exklusiva för en enda utövare. Det bidrar till att likheter mellan referensfall givetvis kan vara positiva eftersom de kan stärka en säker hypotes, men avvikelser är minst lika fruktbara då de öppnar upp för vidare diskussioner med avstamp i en regelrätt konsthistorisk metod. De tekniska undersökningarna visar att Nationalmuseums *Johannes Döparen* är en målning som med allra största säkerhet är utförd i början av 1600-talet och då i en kontext nära Caravaggio. Hur kunde en sådan kontext då te sig? Hade Caravaggio till exempel en ateljé som bedrev undervisning? Hade han många elever där en systematisk kopieringsverksamhet av mästarens arbete tillhandahölls? Den konsthistoriska forskningen kring konstnären svarar entydigt nej på dessa frågor. Vad Caravaggio så småningom fick däremot var många starka efterföljare efter sin livstid: i Italien, i Flandern och i Frankrike. Stockholmsversionens tekniska resultat visar på en utövare som mycket väl kände till Caravaggios arbetssätt i såväl utförande teknik som materialval. Med största sannolikhet har målningen tillkommit som en regelrätt övning med målsättningen att förstå Caravaggios teknik via ett faktiskt konstnärligt utförande. Kopian går därför att förstå som en konstnärlig undersökning och inte en falsifikation utifrån det sena 1800-talets och 1900-talets förståelse av begreppet. Det faktum att konstnären valt att justera underteckningen i det egna verket för att pröva en annan visuell effekt med *Johannes Döparens* blick stödjer hypotesen om målningen som ett aktivt studieverk.

Vem hade då utfört målningen? Den hypotes som forskningsprojektet lanserade byggde på jämförelser av tekniska resultat erhållna från undersökningar av konstverk utförda av konstnärer som verkade i Rom i Caravaggios

omedelbara samtid. De tekniska jämförelserna kunde också kompletteras med studier av inventarieförteckningar för att se om målningen och den tilltänkte konstnären kunde återfinnas. Nationalmuseums *Johannes Döparen* är med största sannolikhet utförd av den lombardiske konstnären Bartolomeo Manfredi (1582–1622) som startade sin verksamhet i Rom åren runt och efter Caravaggios flykt från staden 1606. Stockholmsversionens teknik ligger nära Manfredis egen och en målning med liknande motiv och dimension utförd av honom kunde spåras i en inventarieförteckning i Rom från 1656.<sup>26</sup> Detta betyder inte att det nödvändigtvis rör sig om samma målning, men det visar att Manfredi arbetat med Johannes Döparen-motivet. Hans intresse för Caravaggios teknik var omvittnat och tydligt i det egna konstnärskapet. Kanske var Stockholmsversionen ett tidigt försök att, utifrån ett specifikt verk, lära sig mer om hur mästaren, via material och teknik, kunde uppnå sina distinkta visuella effekter?

Forskningsprojektet kring *Johannes Döparen* var förankrat i en bred metodologisk bas där historisk förståelse och tekniska resultat bearbetades parallellt. I takt med att olika resultat producerades kunde frågorna förfinas och preciseras. Målningens historiska kontext, rekonstruerad via skriftliga källor, kunde kompletteras med kunskap kring dess materialitet och utförande. Konstnärens prövande arbete under tillkomstprocessen kunde dokumenteras via modern teknologi. Kopians roll i ett studiesyfte kunde förstås i ett bredare perspektiv och kanske också 1700-talssamlaren Nicola Martellis bevekelsegrunder att komplettera sin samling med *Johannes Döparen* – resultatet av hans egna intresse för konstverkens material och den konstnärliga processen.

## Slutnoter

1. Sabrina Norlander Eliasson, "The Martelli Collection in the Nationalmuseum: Fraud or Major Historical Document?", *Italian Paintings in the Nationalmuseum. Three Centuries of Collecting*.



Vol. I, red. Sabrina Norlander et al, Nationalmuseum and Hatje Kantz, Ostfildern, 2015, s. 18–35.

2. *Italian Paintings*, 2015, s. 120–124.

3. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 1996.

4. *Italian Paintings*, 2015, s. 159.

5. Carla Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa 1750–1870*, vol. 1, Campisano Editore, 2018.

6. Rossella Vodret, "Bartolomeo Manfredi", *I Caravaggeschi: Percorsi e protagonisti*, red. Alessandro Zuccari, Milano, 2010; Marco Cardinali and Maria Beatrice De Ruggieri, "Da copia evidente a replica presunta: Le tracce materiali nei doppi di Caravaggio", *La Copia: Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, red. Carla Mazzarelli, San Casciano, 2010, s. 99–126.

7. Paolo Coen, "Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIII secolo", *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, red. Luigi Spezzaferro, Milano, 2009, s. 148–156.

8. 2017 startade det internationella mastersprogrammet Teknisk konstvetenskap och konstmuseet vid Stockholms universitet där undervisning inom fältet bedrivs.

9. Marco Cardinali, *Dalla diagnostica artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874–1938)*, Technical Art History I, Kermes, 2020.

10. Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1990.

11. Ann-Sophie Lehmann, "The matter of the medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials", *The matter of art. Materials, practices, cultural logistics*, c. 1250–1750, red. C. Anderson, A. Dunlop and P.H. Smith, Manchester University Press, 2014, s. 22.

12. Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konsteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss., Stockholm, 1999; Lehmann, s. 23.

13. Lehmann, s. 23.

14. Maryan Ainsworth, "From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art", *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 20, n.1, 2005, s. 4–10.

15. David Ebitz, "Connoisseurship as practice", *Artibus et Historiae*, 18, 1988, s. 207–212.
16. Ainsworth, s. 4.
17. Lehmann, s. 23–26.
18. Lehman, s. 22.
19. Ett exempel på detta utgörs av *The Reynolds Research Project* vid The Wallace Collection och National Gallery i London.
20. David Bomford, "Introduction", *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Leyden, 1998, s. 9.
21. Cardinali, s. 57.
22. Cardinali, s. 57–88.
23. Cardinali, s. 28–31.
24. De vanligaste metoder som används vid tekniska undersökningar av konstverk är makro- och mikrofotografi, multispektral fotografering i ultraviolett och infrarött ljus, röntgenfotografi, röntgenfluorescence (XRF), gränssnittsprov (cross-section) och SEM-EDX – analys.
25. *Italian Paintings. Three centuries of collecting, vol. I*, red. S. Norlander Eliasson et al, s. 159–162.
26. *Italian Paintings* s. 161–163.

## Vidare läsning

- Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, The Pennsylvania State University Press 2008.
- Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, London, 1998.
- Richard E. Spear, *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Artists*, Yale University Press, 2010.

## Elektroniska resurser:

- Materia – Journal of Technical Art History  
<https://materiajournal.com>
- Artmatters. International Journal of Technical Art History  
<https://www.amjournal.org>