

Det ger lyftning åt hennes framställning och tillför många givande perspektiv på materialet. Kanske är det till exempel Inger Hammars förtjänst att Sif Bokholm med viss förvåning noterar hur sällan Agda Montelius refererar sitt sociala engagemang till en religiös övertygelse. Om det sedan betyder att den kristna grunden för det filantropiska arbetet var så självklar att den inte behövde uttalas, eller om man bör se det som ett utslag av att religionen vid denna tid, åtminstone av Agda Montelius, betraktades som en privatsak som inte skulle lyftas in i retoriken, lämnas mer öppet.

Det bestående intrycket av Agda Montelius och hennes insatser, liksom av Sif Bokholms arbete, är mycket respektingivande. Den imponerande uthållighet och arbetskapacitet som Bokholm generöst tillskriver sitt avhandlingsobjekt kan hon till stor del göra anspråk på även för egen del. Jag är övertygad om att detta rika material kan komma till god användning i den framtida forskningen.

*Elisabeth Mansén, Lund*

Eva-Lena Bengtsson: *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica 19. Uppsala 2000. 330 s. ill. English summary. ISBN 91-554-4780-5.

Under en resa i Dalarna 1857 inspirerades konstnärinnan Amalia Lindegren att måla bilder som kom att få stark genomslagskraft. Hon var inte den första att måla scener ur "vanligt" folks liv men hon anslog en ton som tilltalade betraktaren genom att den inriktade sig på allmänmänskliga känslor som sorg och glädje. Hennes mest kända målning "Bondfamilj i Dalarna sörjande sitt döda barn" 1858, eller "Lillans sista bädd", som den kallades när den 1866 reproducerades i *Ny Illustrerad Tidning*, kom att avbildas i ett otal versioner och blev också något av en "nationell" bild genom Artur Hazelius iscensättning, dels för världsutställningarna i Philadelphia 1876, Paris 1878 och Chicago 1893, dels i sin Skandinavisk Etnografiska Samling på Drottninggatan i Stockholm. Här "kompletterar" Hazelius dock motivet med ytterligare en kvinna för att också kunna visa den ogifta Rättvikskullans dräkt. Även möblemanget i Hazelius iscensättning var betydligt mera "utsirat" än i Lindegrens målning. I Danmark hade Amalia Lindegren sin motsvarighet i Christen Dalsgaards "Landsbysnedkeren bringer kisten til det døde barn" (1857).

Lindegrens verk var berättande. Innehållet var väl så viktigt som den konstnärliga formen. Dalsgaards målning visar också att ämnet – känslor och förhållningsätt inför ett barns död – var högst aktuellt och människor kunde känna igen sig, oavsett samhällsklass. Barnadödligheten drabbade alla. Själv hade Lindegren upplevt fem brorsbarns död innan hon som knappt 45-årig målade tavlan.

Amalia Lindegren höll sig i sitt folklivsmåleri enbart till Dalarna och hennes dalabilder var de som reproducerades mest. Det var bilder som publiken gärna tog till sig, både på konstutställningar och i planschverk, kalenderar och tidningar. "Lillans sista bädd" användes så sent som 1987 som illustration i en bok om tuberkulosens historia.

Avsikten med avhandlingen *Verklighetens poesi* uppger Eva-Lena Bengtsson vara "att presentera 1800-talets genrebild som den centrala företeelse den var i sin samtid". Hennes undersökning utgår från oljemåleriet men utvidgas till de uttrycksformer detta gav upphov till: reproduktioner, diktning och konstkritik. "Bildkonst, massbild och litteratur lever här inte sällan i symbios. Författare diktade till kända konstverk och konstnärer berättade i bild och ibland även i text om sina upplevelser och ideal." Avhandlingens huvudinriktning är socialhistorisk och "utgår från att bilderna bär ett budskap som vi idag kan närma oss genom formal och ikonografisk analys". Genom detta synliggörs tidens sociala strukturer, menar författarinnan. "Bildernas roll som förmedlare av etnologisk kunskap och bärare av moraliska och sociala budskap kan också ses i ljuset av den breda användningen inom litteraturen av begrepp från bildkonstens värld."

Avhandlingen tar också upp "folket framställt som kollektiv" med samhällskritisk udd i relation till "folk-livsbilder" och därmed också motiv från både stad och landsbygd. Konstnärerna sökte sig gärna till landsändar där äldre traditioner kunde ställas mot nymodigheter, även om de flesta konstnärerna hade huvudstaden som sin egentliga hemvist. Där fanns utställningsmöjligheterna och där fanns också publiken och kundkretsen. Många blev dock kvar i sina studieorter – Düsseldorf, Paris eller andra – för stora delar av livet.

Sedda i samtida kontext är dessa genrebilder uttryck för en helt ny inriktning, både som akademisk konst och som massmediala bilder, där gränserna mellan visuell konst och litteratur medvetet suddats ut. Omkring 1880 började konstnärerna ifrågasätta berättande konst som sådan och denna har därefter haft låg status

bland utövande konstnärer. Konstarten har istället tagits upp och vidareutvecklats inom film, teve och litteratur.

Konstetablissemangets, koncentrerat till Konstakademien, allmänna attityd återspeglar ett pragmatiskt synsätt för ett litet land som strävade efter att etablera ett blomstrande konstliv. Konstnärernas yrkesmässiga identitet innebar såväl ett deltagande i det massmediala kulturlivet som ett traditionellt utvecklande av sig själva som konstnärer. I denna process var deras kulturella ursprung av avgörande betydelse. Några hade sin bakgrund i bondemiljö, vilket flera konstkritiker betraktade som en tillgång för konstutövningen. Amalia Lindegren, som var den ledande kvinnliga konstnären, betraktades både som pionjär och samtidigt som ett lysande undantag inom hennes kön.

Ett kapitel i avhandlingen ägnas konstnärsindividuens plats. För att skildra detta har Bengtsson valt att närmare undersöka och skildra fem konstnärer: Amalia Lindegren, Nils Andersson, Wilhelm Wallander, Bengt Nordenberg och Olof Arborelius – samtliga med akademisk konstutbildning och studier i Paris, Düsseldorf eller Italien. Alla blev föremål för massproduktion och skönlitterära tolkningar och några av dem skrev också egna texter till sina verk. Framförallt Wallander fungerade även själv som illustratör. Samtliga blev också flitigt reproducerade i olika tryckta medier, en företeelse som Bengtsson lagt ner stort arbete på att spåra. Texterna kunde förstärka bildens samhällskritiska eller kulturhistoriska innehåll och aktualiserar ofta socialhistoriska frågor.

Metoderna att mångfaldiga den konstnärliga bilden var oftast litografi eller xylografi – båda metoderna utvecklades snabbt under 1800-talet. Detta möjliggjorde spridning av konsten över hela landet och till praktiskt taget alla samhällsgrupper och konstnärerna nådde därmed en vida större publik än enbart genom utställningsverksamheten. Författarinnan diskuterar också med utgångspunkt i Walter Benjamins teori om konstverkets "aura" och John Bergers resonemang om konstverkets "mystifikation" vad som händer när ett verk reproduceras, om det går att finna en gemensam "mentalitet" (konstnärens, förlagets och textförfattarens).

När Amalia Lindegrens "Lillans sista bädd", för att ta ett exempel bland många, reproduceras 1866 i *Ny Illustrerad Tidning* är det som påkostad helsidesbild, möjlig att ta ut och sätta upp på väggen, precis som det var tänkt med originalet. Publiceringen ger också upp-

hov till läsarreaktioner. I *Svea* (1866) kombineras bilden med en novell av Onkel Adam (Carl Anton Wetterbergh), direkt tillägnad konstnärinnan. I *Korn åt små fåglar* reproduceras den i färg 1875 ledsagad av en sång med noter om det döda barnet, som har det bra uppe hos Gud och vars minne skall vända de sörjandes tankar till andliga ting. Detta är bara några av många exempel på hur ett enda konstverk kunde användas. Liknande gällde också för verk av de övriga undersökta konstnärerna.

Konstkritiken placerade in de behandlade konstnärerna i "fack" beroende på härstamning eller kön. Lindegren ansågs, eftersom hon var kvinna, ytterst lämpad att skildra barn och familjescener. Nils Andersson och Bengt Nordenberg, båda med bondeursprung, ansågs analogt särskilt lämpade att skildra bönders liv.

I boken granskas också den svenska genrekonsten i förhållande till såväl övrig europeisk som skandinavisk. Avhandlingen utmynnar i en tolkning av allmänna linjer inom svenskt genremåleri 1825–1880. Författarinnan följer de enskilda konstnärerna till deras favorit-tillhåll, vare sig detta var Düsseldorf, Paris eller något annat ställe. Düsseldorf har i modernare konsthistorisk forskning blivit synonym för falsk idealism och halvhjärtad realism. Författarinnan använder sig av termen "idealrealism" (hämtad från litteraturvetenskapen), vilken innebär en jordbunden realism som, kombinerad med ett idealistiskt eller moraliskt syfte, strävar efter att nå en syntes. Under 1800-talet kunde genremåleriet vara ett uttryck både för nostalgi och drömmar om patriotiska traditioner, förmedlade genom de bondemiljöer som ofta var föremål för konstnärernas studier, men också som uttryck för en samtida samhällssyn.

I ett avslutande avsnitt behandlas konstkritikens och konstvetenskapens övervägande negativa syn på genremåleriet under de drygt hundraåren som förflutit sedan dess högkonjunktur. Författarinnan diskuterar också konsekvenserna av kombinationen bild och litterärt komplement till bilden och ställer frågan om den litterära behandlingen rent av bidragit till konstens dåliga rykte. "I ett smalare perspektiv skymtar vi kanske även estetikens splittring i litteratur- respektive konsthistoria där det ämnesspecifika till varje pris måste betonas", menar författarinnan. Hon diskuterar även värderingen av reproduktionen, införlivad som den är i populärkulturen, och därmed dess marginalisering inom konsthistorien. Genom denna process diskvalificeras inte bara reproduktionen – den drabbar även originalkonstverket. Men processen skapar också ett gensvar från den bredare publiken – utan detta gensvar skulle

reproduceringen inte nått den omfattning som den gjorde.

Genremålningarna uttryckte något viktigt för dåtidens människor – en mentalitet, enligt Bengtsson och även de reproducerade bilderna inköptes till offentliga samlingar, bl.a. till Nationalmuseum, för vilket Konstakademien var remissinstans vid inköp. Genren ansågs därmed värd att bevara och visa för framtiden. ”Den pluralism som fanns inom den svenska konsten före 1880 kan tolkas som en positiv kvalitet istället för konstnärlig desorientering”, hävdar författarinnan. Konstverken har också senare levt ett eget liv inom

auktionsvärlden och inte minst inom reklamen, där t.ex. Amalia Lindgrens ”Söndagsafton i en rättviksstuga” anonymt dök upp på Siljans knäckebrödspaket så sent som på 1990-talet.

Det är en mycket innehållsrik, intressant och lättläst avhandling som Eva-Lena Bengtsson skrivit i ett ämne som berör de allra flesta genom att vi från skolan och genom livet kommit i kontakt med många av periodens bilder – i reproduktion eller genom original på museer och auktionsverk.

*Hans Medelius, Stockholm*