

växande folklivsforskningen under 1800-talets andra hälft. Hon tar upp stereotypisering, region samt frågelistan betydelse som givande infallsvinklar, och hon tar hjälp i resonemanget av Agneta Liljas avhandling *Föreställningen om den ideala uppteckningen. En studie av idé och praktik vid traditionssamlade arkiv: Ett exempel från Uppsala 1914–1945* (1996). Detta är bra, men varför för hon inte en liknande diskussion mot Kerstin Arcadius avhandling *Museum på svenska. Läns-museerna och kulturhistorien* (1997)? Enligt min uppfattning har Adolffson därigenom missat en viktig idéhistorisk förbindelse i just Ortsbeskrivningarnas arv till folklivsforskningen.

Maria Adolffson har i sin avhandling presenterat ett material och en del av etnologins ämneshistoria som varit okänt för många kulturhistoriker. Hennes framställning har en disposition som ibland är svår att följa, och stundom saknar man referenser och anknytning till pågående forskning inom etnologin och grannvetenskaperna, men mitt huvudintryck av arbetet är positivt. Framställningen är genomsyrad av en kulturhistorisk ambition i ordets bästa bemärkelse, och jag är övertygad om att framtida forskare i både ämneshistorik och tidigmodern mentalitet kommer att uppskatta hennes arbete.

Anders Salomonsson, Lund

Margareta Gynning: *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*. Bonniers, Stockholm 1999. 280 s., ill. English summary. ISBN 91-0-056898-8.

Konstvetaren Margareta Gynning har i sin doktorsavhandling *Det ambivalenta perspektivet* valt att behandla Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli främst som porträttmålare och begränsar sig i stort sett till perioden 1883–1893, de tio år som för båda konstnärerna var deras mest produktiva som porträttmålare. Eva Bonnier upphörde därefter i stort sett med sin konstnärliga verksamhet medan Hanna Hirsch-Pauli fortsatte att måla fram till sin död 1940. Boken är således ingen konstnärsmonografi i vanlig mening, även om de båda konstnärinnornas liv behandlas ganska utförligt.

Gynnings avsikt med avhandlingen är att ställa de båda konstnärinnorna och deras verk i relation till 1880-talets konstliv, konstnärliga stämningar, konstnärsutbildning och utställningsverksamhet. Även de-

ras arbeten satta i relation till tidens syn på kvinnligt konstnärskap intresserar henne. Hon försöker rekonstruera vad hon kallar deras ”visuella perspektiv”, både med hänsyn till gestaltningen av bildrummet och med avseende på det sociala rum från vilket framställningen är utförd. Här ansluter hon sig till den brittiska konsthistorikern Griselda Pollock.

Författaren intresserar sig också för varför de båda konstnärinnornas porträtt aldrig blev normativa. En annan avsikt har varit att lyfta fram de båda konstnärinnorna och stärka deras ställning i den svenska konsthistorien. ”Sökandet efter Eva Bonniers och Hanna Hirsch-Paulis osynliggjorda perspektiv har med nödvändighet resulterat i en feministisk analys”, skriver Gynning. I denna utgår hon från Yvonne Hirdmans genusystembegrepp rörande maktförhållandena mellan män och kvinnor samt hennes term ”genuskoreografi”, vilken innebär att gränsen mellan könen prövas och befästs i en ständigt pågående process som kan liknas vid en pardans: den manliga normen är den som ”för”, den kvinnliga normen definieras i förhållande till den manliga. Genom de stora samhälleliga förändringarna kring sekelskiftet blev det angeläget att definiera både vad det manliga och framförallt det kvinnliga bestod i.

Under 1880-talet verkade ett stort antal kvinnliga konstnärer i Sverige – de allra flesta med borgerlig bakgrund. Många var erkända, även utomlands, men de har tills ganska nyligen varit närmast osynliga i den konstvetenskapliga litteraturen. Mannen som ”den skapande” utgjorde normen inom konstlivet, ett ställningstagande som till och med Ellen Key (som var Hanna Hirschs privatlärare i unga år) hävdade. Visserligen fanns några framstående kvinnliga konstnärer, menade Key, men kvinnor borde hellre ägna sig åt konsthantverk och filantropi, som bättre passade deras natur. Manliga konstnärer kunde kritiseras för att vara ”kvinnliga” i sin konstutövning medan kvinnliga konstnärer kunde berömmas för att vara ”manliga”. Margareta Gynning skildrar också hur kvinnligt och manligt måleri skiljer sig från varandra bl.a. i motivval. För de kvinnliga konstnärerna var ateljén deras signifikanta sfär. ”De tog sig bokstavligen inte ut ur ateljén, den var både deras hem och arbetsplats”, medan de manliga målarna skildrade modernitetens Paris.

Ett annat begrepp som Gynning rör sig med är sonrespektive dotterpositionen. Hanna Hirsch-Pauli kom att arbeta utifrån en ”sonposition” som ger henne större fysisk och psykisk rörelsefrihet i fantasin, medan Eva Bonniers konstnärliga gärning präglas av en ”dotterpo-

sition” med dess osjälvständighet och brist på erkänsla. Hon väljer småningom att förneka det egna konstnärskapet.

Eva Bonnier (1857–1909) och Hanna Hirsch (1864–1940) tillhörde samma högborgerliga judiska Stockholmskrets. Fäderna var verksamma inom kulturlivet – bokförläggare respektive musikförläggare – och mödrarna kom från förmögna judiska köpmannafamiljer. Genom sin börd hade båda fått med sig ett betydande symboliskt kapital i Bourdieus mening. Båda var yngst i sina syskonkretsar. Särskilt i Eva Bonniers familj lämnades barnen stor frihet att utvecklas. Hennes mor drabbades av psykisk sjukdom, vilket gjorde att familjelivet blev splittrat. Genom familjernas stora förmögenheter ansågs döttrarna försörjda för livet och ägnades ingen yrkesutbildning medan sönerna med självklarhet engagerades i familjeföretagen.

Eva Bonnier började allra först sina konststudier hos Arvid Gottfrid Virgin. Som 18-åring flyttade hon 1875 över till August Malmströms målarskola för att senare fortsätta på Konstakademiens ”Qvinliga afdelning”. Hösten 1883 flyttade hon till Paris, där hon fortsatte studierna på Académie Colarossi. Småningom skaffade hon egen ateljé i Paris. Hennes produktion under Paristiden var stor, med främst porträtt och figurmåleri men också sociala motiv, som sjukdomsbilder. Hon ägnade sig gärna åt interiörskildringar med komplicerat ljusspel. 1887 lyckades både Eva Bonnier och Hanna Hirsch att få verk antagna till Parissalongen och båda deltog även på Världsutställningen 1889, där de tilldelades utmärkelser. Hösten samma år flyttade Eva Bonnier hem till Sverige och skaffade ateljé på Hamngatan i Stockholm. Under Paristiden hade hon ett komplicerat kärleksförhållande med skulptören Per Hasselberg, men det planerade giftermålet 1892 blev inte av. När Hasselberg två år senare dog, adopterade Eva Bonnier hans nyfödda utomäktenskapliga dotter Julia. I Hamngatsateljén tillkom de första åren efter hemkomsten en serie beställningsporträtt men efter bara några år upphörde hon mer eller mindre att måla. Självförtroendet svek när det gällde den egna yrkesidentiteten. Någon separatutställning arrangerades inte under hennes livstid, däremot har flera minnesutställningar arrangerats, 1910, 1926 och 1961, och senast 1990 visades på Millesgården en utställning över hennes verk. I ett flertal samlingsutställningar har verk av både Eva Bonnier och Hanna Pauli visats.

Hanna Hirsch började redan som 12-åring 1876, även hon vid August Malmströms målarskola och fort-

satte senare hos Märten Eskil Winge och från hösten 1880 vid Tekniska skolan för att 1881 antas vid Konstakademien. Redan 1885 tilldelades hon i samband med Konstakademiens 150-årsjubileum hertiglig medalj för sitt grupporträtt *Vid lampan*. Samma år reste hon till Paris där hon fortsatte studierna, också hon vid Académie Colarossi. Under Paristiden ägnade hon sig huvudsakligen åt porträtt och friluftsmåleri. Hon uppmärksammades av kritikerna, bl.a. för sitt porträtt av den finländska konstnärinnan och vännen Venny Soldan, vilket hon deltog med på Parissalongen 1887. Samma år gifte hon sig med Georg Pauli. De bosatte sig först under ett år i Rom men återvände därefter till Stockholm. Åren 1893–1897 var de bosatta i Göteborg och undervisade båda på Valand. Hanna Pauli fick under Göteborgsåren mycket få beställningar och makarna återvände så småningom till Stockholm. I Göteborg tillkom emellertid bl.a. porträttet av Verner von Heidenstam som Hans Alienus. Även om Hanna Pauli under 1890-talet påverkades av symbolistiska strömningar, höll hon kvar intresset för människor och hon porträtterade ofta medlemmar av sin egen familj. Under början av 1900-talet arbetade hon länge med grupporträtt *Vännerna*, kretsen kring Ellen Key. Paret Pauli flyttade till egen villa i Saltsjö-Storäng med var sin ateljé och båda intog centrala roller i svenskt konstliv. På 1910-talet tillkom ytterligare ett stort grupporträtt, *Handarbetets Vänners Styrelse*. Styrelsen var emellertid starkt missnöjd med detta och avböjde att köpa in det. 1923 höll Hanna Pauli sin enda separatutställning med en rad porträtt och hon arbetade hela sitt yrkesverksamma liv som beställningsporträttör. Dessförinnan hade hon 1899 ställt ut tillsammans med maken och 1933 arrangerades en utställning tillsammans med honom och prins Eugen. Hösten 1997 visades på Waldemarsudde utställningen ”Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli”.

Margareta Gynning ger också en överblick över den syn på de båda konstnärskapen som kommit fram i samband med de utställningar som arrangerats under 1900-talet. Främst har båda betraktats som porträttmålare och realister. Eva Bonniers porträtt saknar idealisering, har en sinnlig närvaro och en påtaglighet, menar Gynning. ”Hennes känslighet är helt fri från känslsamhet, inget sentiment skymmer sikten mot modellen.” Som exempel tas Richard Berghs respektive Eva Bonniers porträtt av Berghs hustru, Helena Bergh, målade med bara ett års mellanrum. ”Det är Eva Bonnier man tror på. Hon förskönar ingenting, hon överser

inte med någonting”, skriver Ulf Linde i en essä. ”Ändå är porträttet inte hjärtlöst; tvärtom bärs det av en inre ömhet.”

Hanna Hirsch-Pauli hade snarare en intuitiv än psykologisk insikt, ett måleriskt temperament och en koloristisk talang. Hon hade en relativt liten produktion, utförde en mängd skisser men överarbetade de färdiga verken, anser Klas Fähræus och Lena Söderlund, som är de två skribenter som tidigare analyserat hennes konst. Bland hennes främsta porträtt placeras det nämnda av Venny Soldan samt av Georg Pauli och Karl Nordström; bland friluftsmåleriet hennes Frukostdags från 1887. Att hon ägnade sig primärt åt familje- och vänporträtt menar man bero på att hennes familjebestyr med make och barn, stort hem och stort socialt umgänge tog mycken tid, samt inte minst ett negativt bemötande från det manligt dominerade Konstnärsförbundet.

De båda konstnärinnornas porträtt är ”specifikt förankrade i samtiden”, där den detaljerade miljön är fylld av betydelser. De är fyllda av upplysningar men ”ej av budskap” och ådagalägger ofta komplicerade relationer mellan familjemedlemmarna. De håller sig inom den privata sfären. Det är istället de manliga konstnärernas porträtt som blev normbildande, de ofta idealiserade paradporträtten i von Rosens, Zorns eller Carl Larssons anda, menar Gynning.

I kapitlet ”Ett annat perspektiv” analyserar Gynning begreppen klassicism, romantik och realism och deras inbördes förhållanden, bl.a. med hänvisning till de amerikanska konsthistorikerna Martin Jay och Svetla-

na Alpers och den senares teorier om det holländska 1600-talet samt hennes definitioner av det klassicistiska repektive det realistiska perspektivet, båda förekommande redan under renässansen – klassicismen med sitt ursprung i Italien och realismen norr om Alperna. Hon analyserar också, med utgångspunkt i den litteratur om 1880-talets franska konstliv, den miljö som de båda målarinnorna levde mitt i under sina Parisstudier, och som uppvisade konstnärskap, bortglömda intill vår tid men som samtiden i hög grad uppmärksammade. Bland de valmöjligheter som existerade för de båda konstnärinnorna kom båda att välja en ”medelväg”, att ansluta sig till juste-milieu-skolan, ”medelvägens målare” med de under perioden mest uppburna målarna i Paris som Bastien-Lepage, Besnard, Bonnat m.fl. Dessa älskades av publiken och mottog Parissalongens förmästa utmärkelser, deras verk köptes in av institutionerna och de fick offentliga uppdrag. Samtidigt följde de båda konstnärinnorna avantgardemålarna i deras arbete och utställningar.

Det är en mycket rik avhandling som Margareta Gynning presterat även om det ibland är en aning snårigt att följa hennes resonemang. Hon har emellertid genom att lyfta fram de båda kvinnliga konstnärerna visat, inte bara på deras egna konstnärskap utan också på vad det var att vara kvinnlig konstnär under en period av stora samhällsförändringar. Ibland irriteras man över att hennes beskrivningar av de olika konstverken inte åtföljs av en sidhänvisning till den relevanta illustrationen – man får bläddra och bläddra fram och tillbaka. Men detta är en randanmärkning.

*Hans Medelius, Stockholm*