

MARGARETA GYNNING

## Ett ambivalent perspektiv – en porträttstudie

*Denna artikel handlar om  
Hanna Paulis och Eva Bonniers konstnärskap under  
1880-talet. Genom att rekonstruera konstnärin-  
ornas historiska subjektposition ringar Margareta Gynning också  
in deras visuella perspektiv. Det som framför allt  
kännetecknar detta är en ambivalens gällande den egna  
rollen som kvinnlig konstnär.*

Hanna Paulis och Eva Bonniers konstnärskap under 1880-talet är utgångspunkten för denna artikel. Min avsikt är att försöka rekonstruera utifrån vilken subjektposition de arbetade och vad det innebär att ur ett specifikt kvinnligt perspektiv producera och iakttas bilder<sup>1</sup>, något som inte har beaktats i gängse historieskrivning.

Den konstvetenskapliga forskningen rörande Hanna Paulis och Eva Bonniers samtid är omfattande, men trots det har de kvinnliga konstnärernas verksamhet genomgående negligerats. De kvinnliga konstnärerna i allmänhet har systematiskt uttraderats ur historieskrivningen sedan konstvetenskapen på 1900-talet etablerades som akademisk disciplin och först under de senaste tjugo åren har de återupptäckts av feministiska forskare. Denna artikels fokus ligger dock inte på att, som liberala jämställdhetsforskare, infoga de kvinnliga konstnärerna i den redan etablerade konsthistorien, utan att ifrågasätta de värderingar och kriterier som denna diskurs bygger på.

Min avsikt är inte heller att söka efter ett essentiellt kvinnligt bildspråk som sträcker sig från tidernas begynnelse fram till idag; det vore att förstärka fördomarna mot kvinnliga konstnärer och understödja en kvinnlig-

hetens stereotypi som hänvisar all konst utförd av kvinnor till en och samma kategori. Jag vill istället förespråka att historien inte bör ses som ett lineärt utvecklingsförlopp, utan som en process där föränderliga samhällssystem producerat könsskillnader. Denna artikel analyserar och teoretiserar kring denna olikhet vid ett bestämt historiskt tillfälle.

Den modernistiska historieskrivningen har odlat myten om att det existerar *en* generell och universell betydelse och den har gett den manliga normen tolkningsföreträde. Som feministisk konsthistoriker ser jag det därför som min uppgift att rekonstruera utifrån vilken subjektposition kvinnliga konstnärer arbetade. Det visuella perspektivet är då centralt, inte bara med hänsyn till gestaltningen av bildrummet utan också utifrån det sociala rum från vilket framställningen är utförd (Pollock 1988).<sup>2</sup> En sådan analys av Hanna Paulis och Eva Bonniers konstnärskap möjliggör en alternativ tolkning av deras samtid.

I modernistisk historieskrivning polariseras akademism mot avantgardism. Enligt min mening valde de nordiska konstnärerna i Paris en *medelväg* under 1880-talet.<sup>3</sup> Liksom Hanna Pauli och Eva Bonnier sällade sig de

flesta av de nordiska konstnärerna inte till avantgardet utan till tidens huvudströmning, naturalismen. De var främst influerade av tredje republikens *juste-milieu*-konstnärer, medelvägens målare, som höll fast vid vissa av akademismens grunder men anammade flera drag från avantgardismen. Medelvägens konstnärer var den officiella konstens företrädare, de som skördade de flesta medaljerna på den årliga Parissalongen och som stod högst i publikens gunst.

Grundvalen för denna artikel är ett övergripande mönster som kan skönjas i respektive konstnärs produktion. Hanna Pauli var aktivt verksam under närmare sex decennier (ca 1880-1940) men hon hade en uppseendeväckande liten produktion. Hon kunde arbeta med samma verk under flera år.<sup>1</sup> Dessa solitärer har en unik karaktär, det rör sig ofta om stora dukar med okonventionella motiv. Eva Bonniers konstnärliga produktion däremot var omfattande med tanke på att den utförts under en så begränsad tidsperiod. Hon var verksam lite mer än ett decennium (i princip under 1880-talet) och under den tiden huvudsakligen som konststuderande. När Eva Bonnier sent omsider sökte etablera sig som yrkesverksam konstnär, var det ett halvhjärtat försök som resulterade i att hon upphörde att måla. Genom de följande analyserna vill jag med hjälp av Pil Dahlerups positionsbegrepp och Griselda Pollocks rumsteorier ge en förklaringsmodell till detta mönster.<sup>2</sup>

### *Porträtt av Venny Soldan*

Hanna Paulis porträtt av Venny Soldan<sup>6</sup> är utfört i Paris under åren 1886-87<sup>7</sup> då de två konstnärerna delade ateljé tillsammans. Den finska konstnären verkar fångad mitt i ett samtal. Hon har helt otvunget slagit sig ned på golvet och vänder sig mot betraktaren. I handen håller hon en lerklump, bakom skärmen skymtar en skulptur och en målning. Hon befinner sig i sin arbetsmiljö, ateljén. Porträttet är hållet i en dämpad färgskala men med tydliga kontraster mellan ljus och mörker.

Venny Soldan är framställd i helfigur, hon är iförd en enkel svart klänning och på fötter-

na bär hon blåsvarta tygtofflor. Hennes hår är uppsatt i en enkel knut. Venny Soldan framstår bokstavligen i en osminkad dager. Konstnären sitter på något som liknar tyg eller papper och som är täckt med färgfläckar. Framför henne ligger, till vänster i målningen, två skulptörverktyg och i mitten ett vitt ark med en i grått antydd skiss av en naken kvinnofigur. Bildens bakgrund upptas till stora delar av en tredelad gröngul skärm som delvis är täckt av skisser. Längre in i rummet, till höger om skärmen, står en målning vänd mot den blågrå väggen. Vid sidan om den står på golvet en skulptur i lera med två ömt omslingrade helfigurer, förmodligen en man och en kvinna.

Venny Soldans porträtt är formalt, dvs i sitt färg- och formspråk, ett typiskt medelvägens porträtt; ett måleri där Hanna Pauli hållit fast vid vissa av akademismens grunder men anammat flera drag från avantgardet. Porträttet är uppbyggt utifrån ett perspektiv med ett tydligt närrum som ger figuren dess starka intryck av närvaro. Konstnären har vikt upp bilden enligt tidens djärva kompositions-mönster och gett oss ett utsnitt av verk-ligheten. Men där finns en kompromiss som i alla medelvägens bilder, nämligen en hänsyn till centralperspektivets regler för förminskning som här syns t ex i den förminskade skulpturen i bakgrunden. Figuren är samlad och placerad i bildens vänstra mittparti medan rummet med det sluttande trägolvet breder ut sig i övre högra delen.

Rummet är en yta som är huvudmotiv vid sidan av figuren, en avskalad miljö där ateljéns karaktär av arbetsplats poängteras. Hade Venny Soldan varit placerad i mitten hade målningen inte haft samma djup, då hade den förlorat sin karaktär av utsnitt, av något tillfälligt.

Kompositionen är varierad, många former möts, men eftersom de flesta linjer samspelar blir intrycket ändå harmoniskt. Det finns en övervikt av vertikaler och horisontaler, enkla linjer i vila, som skapar lugn. Men där finns också en viss dynamik, en bunden kraft, en spänning mellan konvexa volymer och parallella linjer. Det märks i Venny Soldans böljande klänning, skärmens och trägolvet vertikaler och målarpapperets hori-



Hanna Pauli, »Venny Soldan-Brofelt», 125,5 x 134, Göteborgs konstmuseum.

sontaler. Den mörka klänningens kontur står skarpt mot den ljusa bakgrunden, konturen har en rytm, ett egenvärde. Det faktum att Hanna Pauli valt att på akademiskt manér ge ansikte och händer plasticitet menar jag är en medelvägens kompromiss. Bilden är genomsyrad av ett mjukt ljus, vars ljuskälla inte är redovisad, och det är starkast kring Venny Soldans modellerade ansikte. I målningen ställs kalla partier mot varma, gröna toner mot röda. Färgen är bunden av teckningen och där finns en balans mellan valör och tonmåleri.

#### *Ett genomkomponerat motiv*

Porträttet av Venny Soldan är en oerhört sammansatt bild. Enligt min mening är den epokgörande med sitt okonventionella innehåll och komposition. Här har Hanna Pauli valt att måla en kvinnlig konstnär mitt i den skapande processen. Bilden kan ses som ett utsnitt av verkligheten, ett ögonblick som förvigats som i ett amatörfotografi, där Venny Soldan fri från självscensättning, fortfarande absorberad av sitt arbete, med sin starka närvaro möter betraktaren på ett omedelbart



sätt. Framställningen är en vardagsskildring där konstnären lyckats fånga modellen i en avslappnad pose; Hanna Pauli har med detta porträtt lyckats med att bryta tidens strikta mönster vad det gäller genus. Det är ett unikt porträtt som ger en inblick i de nordiska konstnärinnornas emancipatoriska liv under en bestämd historisk epok. Det är dock av vikt att inte bara läsa bilden med vår tids glasögon, utan också ställa frågan hur Venny Soldans samtid betraktade en kvinnlig konstnär. Att bli kvinnlig konstnär var ett ytterst komplicerat yrkesval enligt följande citat av Pil Dahlerup:

»Under ett patriarkat opfattes evnen til att skabe kunst som »faderlig» alltså mandlig, og så længe patriarkatet betragtes som natur, er det »unaturligt» og »ukvindligt» for en kvinde att være kunstner.»<sup>8</sup>

När kvinnorna ändå väljer den konstnärliga banan gör de detta utifrån olika *positioner* menar Pil Dahlerup (1985). Hon avser då kvinnliga författare, men jag anser att hennes definitioner kan vara relevanta även för konstnärer. De förklaringsmodeller jag vill använda här är i första hand Dahlerups indelning av de kvinnliga författarnas val av berättarjag (ej deras biografiska tillhörighet) i tidens sociala kvinnoroller. Hon delar in dem i sönerna, döttrarna, de emanciperade, mödrarna, hustrurna och den hela människan. Valet av berättarjag, menar Dahlerup, är förutom berättelserna ett tecken på att den patriarkaliska människobilden är ifrågasatt och att kvinnorna befinner sig i uppbrott.<sup>9</sup>

Enligt Dahlerup är det följande drag som utmärker de berättarjag som intar sönernas position, dvs att se på världen som en ung man: de accepterar hellre att kvinnlighet ligger utanför (den vita, västerländska, patriarkala) kulturen och att kvinnopsyket är vilt och kvinnobiologin djurisk, än att riskera farrorna i att erkänna kvinnlighetens berättigande. För författaren (och den kvinnliga läsaren som identifierar sig med henne) kan identifikationen med en ung manlig berättare betyda större fysisk och psykisk rörelsefrihet – i fantasin.

Hanna Pauli väljer att arbeta utifrån en sådan sonposition, menar jag. Detta ger henne

möjlighet att måla motiv som annars är tabubelagda för kvinnor, i det här fallet ett porträtt av en kvinnlig konstnär i arbete.<sup>10</sup> Men det finns, med Pil Dahlerups ord, ett pris för ett sådant gränsöverskridande och det är att den kulturellt undertryckta med denna teknik kommer att värdera sig själv med undertryckarens blick. Detta fiktiva manlighetsperspektiv är ett uttryck för »flykten från kvinnorollen».<sup>11</sup>

### *Ett ambivalent perspektiv*

Hanna Pauli betraktar Venny Soldan med manlig blick. Med det menar jag att hon målar henne som ett främmande väsen, utifrån det patriarkala perspektivet att den kvinnliga konstnären står utanför kulturen. Venny Soldan är framställd som klasslös, i bilden finns få antydningar om att det är en kvinna ur det högre borgerskapet som vi har framför oss. Hon saknar konventionella kvinnliga drag som älskvärdhet och behagfullhet, som annars var viktiga beståndsdelar i tidens traditionella porträttmåleri.

Venny Soldans ställning och placering på golvet kan för den nutida betraktaren framstå som okonventionellt på ett positivt sätt. För samtiden var det dock anstötligt att se en kvinna ur borgerskapet sitta i denna ograciösa ställning och dessutom inte skämmas inför betraktaren. De uppkavlade ärmarna och de smutsiga händerna är båda tecken för kroppsarbete vilket rimmar illa med konvensansens krav på vad en borgerlig kvinna tilläts sysselsätta sig med. Hon framstod förmodligen både som rå och primitiv eftersom Hanna Pauli valt att avbilda henne i enkla osmyckade kläder. Särskilt de grova strumporna och tofflorna är en kontrast till den högborgerliga kvinnans längtan efter elegans och förfining, en längtan som Venny Soldan närde och Hanna Pauli understödde, att döma av följande brevcitat från Eva Bonnier:

»Att måla tillsammans och ha en gemensam modell hos Hanna kunna vi ej, då Hanna håller på med att måla »Finskan», i naturlig storlek. Den hyggliga varelsen, som är här för att studera målning uppoffrar hela sin dag för att sitta; om dagen är hon hennes modell för övrigt

hennes femme de menage. Men så är Hanna hennes kammarjungfru i stället ty hon kammar och snitzar till finskan då hon ska bort, ehuru det löna sig föga, hon blir ändå frk.»Soldat».<sup>12</sup>

Figurens placering på golvet ger ett fritt och otämjt intryck, likt barnets spontana sätt har Venny Soldan okonventionellt slagit sig ned på golvet vilket ger en förnimmelse av något vilt och otuktat. Genom denna tvetydiga position blir hon framställd som ett främmande väsen.

Där finns dock en ambivalens i bilden som ger utrymme för en kvinnlig positionsbestämning och ger den dess sprängkraft. Hanna Pauli väljer nämligen att skildra Venny Soldan som ett subjekt, fri från självscensättning, som med sin starka närvaro möter betraktaren på ett omedelbart sätt. Hon är inte framställd som ett viljelöst objekt för betraktelse utan som en person som självständigt förhåller sig till omvärlden. Konstnären har här valt att måla figuren utifrån ett formalt perspektiv som ger henne ett starkt intryck av närvaro. Å ena sidan ser Hanna Pauli på Venny Soldan med en manlig blick präglad av främlingskap och formalt gestaltat genom figurens ociviliserade yttre karakteristik. Å andra sidan förenar hon den med sin egen kvinnliga erfarenhet, en psykologisk insikt präglad av egna erfarenheter av den kvinnliga identitetens inre rum<sup>13</sup> där borgerskapets dottrar formades till individer. Denna kvinnliga kunskap ger karakteriseringen dess dubbla perspektiv.

### *Rummets gestaltning*

Porträttet av Venny Soldan innehåller formalt två storheter, den ena är figuren med dess starka intryck av närvaro och den andra är bakgrunden. Det finns en ambivalens i rummets gestaltning alldeles som i figurens. Hanna Pauli har å ena sidan, genom sitt färgval och bristen på inredningsdetaljer valt att skildra rummet som kalt och ogästvänligt och denna miljö förstärker intrycket av figuren som stående närmare naturen. Å andra sidan kan man se rummets stora rymd som ett uttryck för en kvinnlig positionsbestämning. Om den kvinnliga konstnären som subjekt är framställd genom närvaro, så är rymden for-

malt ett uttryck för de gränslösa alternativen, för den känsla av oberoende som genomsyrdade de nordiska kvinnliga konstnärernas liv.

Bilden av studiekamraten ger en inblick i konstnärinnornas emancipatoriska Pariserliv, ett vardagsliv som skiljde sig markant från deras borgerliga hemliv i Norden, där de var vana vid hög materiell standard, vid storhus-håll med många syskon och släktingar, ständigt uppsassade av tjänstefolk och ett inrutat liv präglad av regler och konventioner. I Paris slapp de ta ansvar för hemsysslor och att delta i sällskapslivet. De lärde sig stå på egna ben, att ta ansvar för sig själva och sitt arbete, de kunde röra sig fritt utan förkläde och till och med leva i de fria kärleksförbindelser som skulpturen av det älskande paret i bakgrunden symboliserar.

Att rymden mera är ett uttryck för denna känsla av oberoende än för den reella ateljéns utseende visar samtida dokumentation. Ateljén låg på Rue Notre Dame des Champs 53 i Montparnasse och kontraktet tillhörde egentligen Georg Pauli som de två konstnärinnorna hyrde av. I ett fotografi från ateljén med Venny Soldan, Hanna och Georg Pauli ser man att den var fylld av möbler och utgjorde en ombonad miljö.<sup>14</sup> Även i Eva Bonniers brev kan man få detta bekräftat.<sup>15</sup> Denna ombonade miljö väljer Hanna Pauli bort i porträttet av Venny Soldan för att förstärka intrycket av främlingskap, men samtidigt har hon valt att gestalta detta utanförskap som något positivt. Rymden får här gestalta de nordiska kvinnliga konstnärernas känsla av oberoende i Paris på 1880-talet. Även när Hanna Pauli på äldre dar erinrar sig denna miljö och tid framstår den som präglad av samma perspektiv som i porträttet.<sup>16</sup>

Griselda Pollock (1988) hävdar vikten av att söka efter den kvinnliga konstnärens signifikativa eller betecknande sfärer för gestaltning.<sup>17</sup> Enligt min mening är ateljén en signifikativ sfär för tidens nordiska kvinnliga medelvägens målare i Paris, ateljén är både deras hem och arbetsplats.

I porträttet av Venny Soldan är ateljén samtidigt de oändliga möjligheternas rum men också deras absoluta gräns. Rummets väggar är demarkationslinjen för Hanna Paulis position. Den värld som finns utanför

det moderna Paris har hon valt att inte måla.

Pollock talar om »the frontier of the spaces of femininity»<sup>18</sup> som gränsen som visar hur långt den kvinnliga konstnärens rörelsefrihet sträckte sig. Denna gräns går rent måleriskt i hemmet för de flesta av de nordiska kvinnliga medelvägens målare och de skildrar inte modernitetens Paris som det kvinnliga avantgardet gör. De förstnämndas positionsbestämning i ett patriarkat i förfall omöjliggör avantgardets perspektiv.

### *Den dubbla blicken*

Hanna Pauli arbetar alltså enligt min mening utifrån en sonposition. Detta avspeglas också i Paris-salongens betydelse för porträttets tillkomst. De nordiska konstnärernas förebilder var den officiella konstens företrädare, de som skördade de flesta medaljerna på den årliga Paris-salongen och som stod högst i publikens gunst. Hanna Pauli önskade, som sina konstnärskamrater, att få denna officiella bekräftelse så att hon sedan i hemlandet skulle kunna betraktas som en internationellt erkänd konstnär.

Redan under sin akademitid hade hon höga ambitioner, det sista året (1885) deltog hon i den årliga pristävlan med målningen »Vid Lampan»; en stor duk där Hanna Pauli trots valet av ett realistiskt och nutida motiv (historiemåleriet intog då den främsta platsen i akademiens rangskala) lyckades få hertiglig medalj. Det var en målmedveten satsning som fick önskad utdelning, precis som porträttet av Venny Soldan som antogs till Paris-salongen 1887<sup>19</sup> och där fick en utmärkt placering. Av svenskarna var det just det året bara Hanna Paulis, Gustaf Cederströms, Emma Chadwicks och Bruno Liljefors målningar som hedrades med att bli placerade på cimaisen, dvs mitt på väggen i besökarnas ögonhöjd. För artisterna gällde det att få sina verk placerade så centralt som möjligt eftersom man visade flera tusen konstverk samtidigt; målningarna hängde packade längs väggarna från golv till tak.

Att få verket accepterat ansågs redan det som ett erkännande men det främsta målet var att få en av de eftertraktade medaljerna. Det sistnämnda lyckades Hanna Pauli inte

med, av förklarliga skäl med tanke på motivets innehåll, men i övrigt infriades hennes förhoppningar. Genom att välja sonpositionen kunde hon gå utanför den gängse kvinnorollen och eftersträva samma offentliga erkännande som sina manliga kollegor. Bara storleken på Venny Soldans porträtt är ett tecken på hennes storslagna aspirationer. Visserligen valde de flesta konstnärer ett stort format på sina salongsbilder, så att de skulle synas bland alla de tusentals verken. Men att välja ett så stort format för detta specifika motiv, nämligen den kvinnliga konstnären var minst sagt anmärkningsvärt. Hur kunde då detta motiv bli accepterat till salongen och få en så bra placering? Enligt följande citat av Eva Bonnier bidrog JPA Dagnan-Bouveret, en av Hanna Paulis lärare på Academie Colarossi, till detta:

»Nog tror jag att hon har Dagnan, som är nyvald för året i juryn, (hvilket flax!) att tacka för sin placering.»<sup>20</sup>

Även hennes andre lärare Raphael Collin var henne behjälplig enligt Eva Bonnier:

»Sista dagen hade Hanna Collin hos sig:»för att ha litet protektion sa finskan nog naivt», men det tyckte inte Hanna om. – Jag undrar förresten om han kan uträtta något, sjelf är han ej i juryn. För öfvrigt är Hannas porträtt så bra att det omöjligt kan refuseras.»<sup>21</sup>

För att bli accepterad till salongen behövdes uppenbarligen stöd från någon som satt i juryn. Hur kunde då de manliga lärarna acceptera detta motiv, den kvinnliga konstnären? Svaret är att porträttet av Venny Soldan bekräftade deras syn på den kvinnliga konstnären som ett främmande väsen – så här betraktade de sina elever. Men de var blinda för ambivalensen i Hanna Paulis bild, för den »dubbla blicken»<sup>22</sup> med dess perspektiv sett också från den egna kvinnliga erfarenheten.

Att måla kamratporträtt var vanligt vid den här tiden, men det är främst kvinnorna själva som skildrar varandra som yrkesmänniskor.<sup>23</sup> Hanna Pauli valde att måla Venny Soldan i hennes yrkesroll och ytligt sett borde detta vara ett tecken på att hon målade utifrån den emanciperades position. Men en närmare analys av porträttet ger som sagt vid handen att hon framställer Venny Soldan



som stående utanför kulturen. Bilden av den skapande kvinnliga konstnären blir en solitär i Hanna Paulis produktion. Ett kamratporträtt som är intressant att jämföra i detta sammanhang är den danska konstnären Bertha Wegmanns bild av konstnären Jeanna Bauck i sin ateljé, utförd i Paris 1881. I detta porträtt finns en förtrolighet och intimitet, som kontrasterar mot det sätt varpå Venny Soldan målats.

### *Självporträtt av Eva Bonnier*

Eva Bonniers självporträtt är utfört i Paris 1886 där hon periodvis var bosatt mellan 1883-89. Självporträttet är en bröstbild där Eva Bonnier framställt sig en face från höger. Motivet är avbildat i undersikt där figuren tornar upp sig i det främre bildplanet och skapar distans. Hon ser kritiskt ned på betraktaren med en blick som ger närvaro. Gestaltens reserverade uttryck med de bestämda ansiktsdragen förstärks av ytterklädernas sobra och strikta stil.

Eva Bonnier är avporträtterad som en modern borgerlig kvinna, klädd enligt dåtidens mode där speciellt pannluggen är tidstypisk. Hon är iförd en mörkbrun hatt med hög kulle där två sidenrosetter med fjädrar är fästade. Hatten har en kall violett ton som avviker mot rosettens varmare gula ton. Under hattbrättet skymtar hennes mörka lugg och uppsatta hår fram. Ansiktets varma toner står mot omgivningens kalla helhetston. Runt halsen bär hon en vit halsduk som är konstfullt knuten i en rosett. Halsduken skapar en extra skarp kontrast mot ansiktets rosa värme och mot sammetskappans gröna lyster.

Självporträttet är en medelvägens målning, ett slags återhållen impressionism med ett subtilt spel av kontraster mellan varmt och kallt, där bildens överlag svaga och kalla helhetston står mot ansiktets varma karnation (färg). Det är en bild som vittnar om Eva Bonniers måleriska begåvning. I det följande ska jag närmare analysera först det rumsliga och sedan figurens funktion.

### *Femininitetens rum*

Eva Bonnier har i självporträttet valt att avbil-

da sig som privatperson och inte i konstnärsrollen. Också i de samtida verken »Vid ateljédörren» och »Dambesök i ateljén» osynliggör Eva Bonnier sitt eget konstnärskap. Trots att hon valt motiv från den egna ateljén på Rue Humboldt 25 i Paris finns där inga antydningar om att det är just hennes arbetsplats. I den förstnämnda bilden står en kvinnlig figur invid en halvöppen dörr och blickar ut mot en solbelyst trädgård. Det enda i målningen som antyder att kvinnan befinner sig i en ateljé är att på golvet, i bildens vänstra sida, skymtar två målningar fram som är vända mot väggen och med spännramarna tydligt urskiljbara.

I »Dambesök i ateljén» ser vi ett hörn av samma rum där en kvinnlig figur har slagit sig ned på en soffa och har en samling fotografier av konstverk framför sig. I bildens vänstra sida skymtar bakom figuren några hyllor där flera konstverk är uppställda, de flesta verkar vara landskapsskisser medan den duk som syns tydligast är vänd med spännramen utåt. Eftersom Eva Bonnier främst arbetade med porträtt och figurmåleri ger inte de redovisade bilderna någon ledtråd till att det är just hennes ateljé som kvinnorna befinner sig i. I de båda bilderna har Eva Bonnier valt att arbeta utifrån ett distancerande perspektiv, där hon skildrat både figurerna och miljön på håll.

I Eva Bonniers brev framgår att hon hyrde den ovannämnda ateljén mellan januari 1885 till juni 1887. Den låg på nedre botten med en liten trädgårdstappa utanför och på samma plan bodde den svenska skulptören Ida Eriksson som var nära vän med Eva Bonnier. Ateljén hade låg hyra och var sparsamt inredd. Där fanns bl a en säng med kuddar som under dagtid användes som soffa, ett väggfast träboid, en hylla med ett orientaliskt draperi, en kommod, ett skåp och en kamin med kolförråd. I de båda avbildade interiörerna kan vi också se att det fanns en blommig matta och tunna vita förhängen för ateljéns stora fönster.

Apropå arbetet med målningen »Vid ateljédörren» skriver Eva Bonnier följande i juni 1885:

»—Genren är den jag nu är sysselsatt med en

bit från ateliern och trädgården utanför med en figur i dörren—»<sup>24</sup>

När det gäller »Dambesök i ateljén» har hon följande att berätta:

»Hon<sup>25</sup> vill sitta för mig, gerna både för att bli målad och för att få vara tillsammans. Jag tänkte då göra henne, som hon satt i går, klädd i kappa och hatt i soffan, i en vräkig ställning, med solglimtar och lite rökton i rummet.—»<sup>26</sup>

I ett senare brev fortsätter beskrivningen av verket:

»—Vidare likt tror jag knappt det blir och egentligen vore det roligare att kunna få ett vackrare ansigte på flickan i soffan, men jag ska förstås anstränga mig och försöka idealisera likheten, om möjligt. Duken är samma storlek som Ida i dörren,<sup>27</sup> så ram har jag således i fall den skulle exponeras hemma.- men som hon sitter blir figuren något större än Ida.»<sup>28</sup>

Tillsammans utgör alla dessa pusselbitar ett mönster som visar att Eva Bonnier förnekar sitt eget konstnärliga skapande och därmed den egna förmågan.<sup>29</sup>

### *En kvinnlig positionsbestämning*

Utifrån det ovanstående vill jag hävda att Eva Bonnier arbetar utifrån en dotterposition. Pil Dahlerup (1985) ger följande definition av tidens dotter-roll: en ogift kvinna som är ekonomiskt och psykiskt beroende av föräldrarna och som regel bor hon hos dem. Hon har ingen sexuell erfarenhet men kan ha kärlekshistorier. Hon har som regel gått på en högre flickskola men har ingen yrkesutbildning. Hon har inget förvärvsarbete men kan tjäna lite pengar t ex på att i privata hem undervisa i pianospel. Hennes huvudtillhåll är vardagsrummet eller förmaket, hon kan färdas utanför hemmet vid inköp, visiter, teaterbesök och promenadurer men hon går aldrig ut ensam.

Enligt Dahlerup har de författare som skriver utifrån en dotterposition som sitt centrala tema döttrarnas psykiska och existentiella villkor. Hos de olika författarna skiftar beskrivningarna av döttrarnas allmänna levnadsförhållanden, men ett genomgående drag i skildringarna av deras livsvillkor

är depressionen, som sätts i samband med en fadersfigur som antingen kan vara den konkreta biologiske fadern eller en symbolisk representant för patriarkatet som system. Karakteristiskt för dotterpositionen är bristen på erkänsla från fadern. För att dottern ska uppnå sin identitet som kvinna och gå vidare till andra mänskliga relationer krävs att hon känner sig bekräftad av fadern.<sup>30</sup> Det signifikanta och funktionella svar som de kvinnliga genombrottsförfattarna ger på sin situation är att det är depressionsframkallande att vara flicka under ett patriarkat. Men i dotterpositionen kan förhållningssättet till depressionen skifta, bl a kan den kännetecknas av flykt, kapitulation eller insikt.<sup>31</sup>

Att Eva Bonnier valt en dotterposition i självporträttet avslöjas i att hon inte betraktar sig som yrkesarbetande konstnär. I hennes verk finns ett förnekande av det egna konstnärskapet som till slut leder till att hon upphör att måla. Viljan till att skapa konst uppfattas som faderlig under ett patriarkat och så länge patriarkatet betraktas som det naturliga är det »onaturligt» och »okvinnligt» för en kvinna att vara konstnär (jfr Dahlerup ovan).

### *Det ambivalenta perspektivet*

Eva Bonnier har i sitt självporträtt valt ett perspektiv som har distans som mest utmärkande drag. I och med att hon valt att bli sedd i undersikt där figuren tornar upp sig i det främre bildplanet, vill hon skapa ett avstånd mellan sig och betraktaren. De bestämda ansiktsdragen och de sobra ytterkläderna förstärker detta intryck av reservation. Men det finns en ambivalens i perspektivet; i och med att figuren blickar ned på betraktaren blir den skoningslösa blicken ett uttryck för en kritisk attityd som försvårar en dialog med betraktaren men som ändå ger närvaro. Eftersom hon väljer att inta denna aktiva ställning blir hon ett subjekt och inte bara ett objekt för betraktelse.

I detta porträtt har Eva Bonnier valt att framställa sig med tidens »kvinnlighetsattribut», hon är klädd »à la mode» men i en sober stil och inte i den fashionabla borgerliga kvinnans ljuva elegans. Hon saknar konven-





*Eva Bonnier, »Självporträtt», Statens Konstmuseer.*

tionella kvinnliga drag som älskvärdhet och behagfullhet, egenskaper som annars var viktiga beståndsdelar hos kvinnliga modeller i tidens traditionella porträttmåleri. Eva Bonniers självporträtt behandlar tidens »kvinnlighetsproblematik». Hon tycks fråga sig själv i spegeln »Vad är jag?», »Vem är jag?». Porträttet tycks vara gestaltat utifrån en känsla av brist, av att inte passa in i det gängse patriarkaliska mönstret, vilket uttrycks genom ett

distanserande perspektiv. Men den närvarande blicken ger bilden dess ambivalens, den är ett uttryck för den egna kvinnliga erfarenheten, för ett subjekt som vågar ställa frågor. Det blir dock en stum blick, en icke-dialog eftersom hon valt att inta en sådan avståndsgående attityd. Den kritiska dotterpositionen tar sig här uttryck i brist på självkärlek och nedvärdering av sig själv. Som jämförelse vill jag nämna Helene Schjerfbeck's självporträtt

från 1884 som enligt min mening är utfört utifrån den emanciperades position. Hon är framställd med samma integritet men där finns en öppenhet som står i kontrast till Eva Bonniers distans.

Det ambivalenta visuella perspektivet är hos både Hanna Pauli och Eva Bonnier ett uttryck för den kvinnliga erfarenheten och för det kvinnliga subjekt som vågar ställa frågor. Deras perspektiv visar att de befinner sig i uppbrott mot den patriarkala kvinnosynen, men samtidigt anger ambivalensen svårigheterna i denna frigörelseprocess.

## NOTER

- 1 Den följande analysen är en del av ett kapitel i min kommande avhandling, vars generella syfte är att skildra det karakteristiska i Hanna Paulis och Eva Bonniers konstnärliga produktion under 1870-80-talet med tyngdpunkten lagd på deras porträtt. Hanna Paulis unika porträtt av en kvinnlig konstnär i monumentalfORMAT – Venny Soldan – har länge sysselsatt mig pga problematiken kring det kvinnliga skapandet. I avhandlingen diskuterar jag också mera utförligt varför jag anser porträttet vara epokgörande.
- 2 »For a third approach lies in considering not only the spaces represented, or the spaces of the representation, but the social spaces from which the representation is made and its reciprocal positionalities. The producer is herself shaped within a spatially orchestrated social structure which is lived at both psychic and social levels. The space of the look at the point of production will to some extent determine the viewing position of the spectator at the point of consumption. This point of view is neither abstract nor exclusively personal, but ideologically and historically construed. It is the art historian's job to re-create it – since it cannot ensure its recognition outside its historical moment.» Citat ur *Vision and Difference* s 86.
- 3 En av de centrala teserna i min avhandling gäller just medelvägens konstnärer och jag har tidigare publicerat flera artiklar rörande ämnet.
- 4 Konstnären Georg Pauli, Hannas make, gav följande karakteristik över hennes konstnärskap; »—; hon arbetar långsamt – riktigt knåpigt – lider mycket – och vet ej själv, hur hon någonsin får en tavla färdig. Många tavlor har hon ej målat, men med nästan bara ett undantag äro alla jag sett av henne gedigna konstverk.» Citat från brev daterat den 7 augusti 1889 från Georg Pauli på Rådman sö till Pontus Furstenberg, Furstenbergs brevsamling.
- 5 Under avhandlingsarbetets gång har jag sökt att skapa en egen analysmetod. Två nycklar till nya tolkningsvägar var den ovannämnda engelska konstvetaren Griselda Pollocks *Vision and Difference* från 1988 och den danska litteraturvetaren Pil Dahlerups *Det moderne gennembruds kvinder* från 1983 (utgåvan från 1985 används dock i artikeln). Anledningen till att jag har sysselsatt mig med deras teorier beror på att vi arbetar med samma tidskede. Dahlerup skriver om danska kvinnliga författare under ett patriarkat i förfall medan Pollock behandlar de kvinnliga franska konstnärerna ur avantgardet. När det gäller Dahlerups teorier har de rent allmänt influerat mig då jag anser att det finns skillnader mellan litteratur och måleri som omöjliggör en regelrätt jämförelse. Det är främst hennes definitioner av de kvinnliga författarnas subjektposition som jag tagit fasta på. Pollocks konstvetenskapliga teser kan däremot appliceras direkt på mitt material och där är det främst hennes teorier om modernismen och dess rumsuppfattning som intresserar mig. De ger mig möjlighet till en fruktbar jämförelse mellan medelvägens och avantgardets kvinnliga konstnärers verk.
- 6 Venny Soldan-Brofelt-Aho (1863-1945). Född i Helsingfors i ett högborgerligt hem. Studerade i unga år för konstnären Maria Wiik och under 1880-83 vid Finska konstföreningens ritskola. 1883-85 fortsatte hon sina konststudier i S:t Petersburg vid Stiglitz privata akademi. Mellan åren 1885-89 studerade hon i Paris vid Academie Colarossi. 1891 gifte hon sig med författaren Juhani Aho. Venny Soldan kom i sin konstnärliga gärning att främst ägna sig åt allmogeskildringar men arbetade även med barnboksillustrationer. Vänskapen mellan henne och Hanna Pauli höll livet ut, bl a gjorde de flera gemensamma resor i Europa.
- 7 Ett bestämt datum för porträttets tillkomst är svårt att fastställa då de flesta forskare enbart refererar till salongsdebuten 1887. Georg Nordensvan(1928) hävdar dock att det påbörjades vintern 1885-86 men Eva Bonniers brev ger ett annat besked. Hon nämner porträttet först på hösten 1886 vilket föranleder mig att anta att det var då Hanna Pauli påbör-

- jade det, enligt breven avslutades det i mitten av mars 1887.
- 8 Citat från Dahlerup, P, 1985 s 305.
- 9 Det finns åtskilliga feministiska definitioner av patriarkatet men jag ansluter mig till Pål Dahlerups antropologiska tolkning; hon menar att i och med att man upptäckte det kvinnliga ägget i början av 1800-talet bröts patriarkatets anspråk på givandet av liv och patriarkatet övergår efter hand i ett manssamhälle (1985, s 25-28.). Alldeles som de samtida danska författarinnorna skildrar medelvägens kvinnliga konstnärer ett patriarkat i förfall medan det kvinnliga avantgardet skildrar det gryende manssamhället. Man kan här se en förskjutning från den livgivande fadern till sexualdriftens mansroll, ej liv utan lust.
- 10 Det finns från 1880-talet talrika själv- och kamrat-porträtt som är utförda av nordiska kvinnliga konstnärer. Få av dem skildrar kvinnorna i deras yrkesroll, men där finns några få undantag som t ex självporträtten av Asta Nörregaard från 1883, Emma Löwstädt-Chadwick, Ludovica Thornam från 1885 och Mina Carlson-Bredberg från 1886. De enda kamratporträtt jag funnit är de två där Bertha Wegmann 1881 och Jeanna Bauck målat varandra.
- 11 Se citat Dahlerup, P, 1985. s 173.
- 12 Citat från brev daterat den 8 februari 1887 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm. Bonniers familjarkiv.
- 13 Se Birgitta Holms tolkning av Fredrika Bremers litterära verk och analysen av den kvinnliga identitetens inre rum. *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*. Stockholm 1981.
- 14 För fotot se Anon, 1933.
- 15 »Hanna har ofta fester hos sig, d.v.s., té-fester; en gång har hon haft cremeriegossarne, och en gång svenskarna; nu tänkte hon ha några på sin födelsedag, den 13de men skjuter visst upp det litet längre fram, då hon fått sin soffa i ordning, som hon grubblar på dag och natt. Igår visade jag henne på ett ställe i mitt hus, der gamla möbler säljes, och der fick hon en sommier med jernsäng för 8 frc ! Så är det att ha mig med sig. Den ska hon nu med ett par kuddar förvandla till soffa och så köpa tyg på »Bon Marché» för att klä den med. Om frun fick hållas skulle hon helst vilja ha ännu en soffa, men man får väl hämma henne i tid. För resten kan hon ju kosta på sig något, då hela hennes öfriga möblement är lånadt af Pauli; det är just ingenting mer än sängarne som äro deras egna. —Det är ett par saker, som jag afundas dem, först Paulis charmanta calorifere (uppvärmningsapparat), som brinner hela dagen, utan att man behöfver mata den, och som fullständigt torkat ut rummen åt dem, och sedan Paulis stiliga paravent (skärm), som gör en utmärkt fin fond och skyler för skräp i hörnet; Paulis bekväma stol, och Pauli vackra borddukar och stoffer äro heller inte att förakta, men det bryr jag mig mindre om». Citat från brev daterat den 11 januari 1887 från Paris till familjen i Stockholm.
- 16 Se citat s 338, Anon, 1933.
- 17 I *Vision and Difference* är det främst de teorier som förs fram i kapitel tre; Modernity and the spaces of femininity, som jag tagit fasta på. Pollocks generella syfte är dekonstruktionen av de maskulina modernistiska myterna. Hon tar sin utgångspunkt i impressionismen, under en längre tid har hon sysselsatt sig med verk av kvinnliga konstnärer i den kretsen, främst då Mary Cassat och Berthe Morisot. Pollock teoretiserar över vad det innebär att ur ett speciellt kvinnligt perspektiv producera och iakttä bilder utförda vid ett givet historiskt tillfälle – nämligen borgerlig modernitet. Hon ser Paris som den spektakulära staden, början till kommersialismens tidevarv. Det är detta nya Paris och La vie moderne som Manet och impressionisterna utgår ifrån i sitt måleri. Hon söker efter rumsuppfattningen i den sociala process som definieras genom termen modernitet (utifrån två axiella tolkningsperspektiv; genom rymd och seende) och menar att den är beroende av vilka som hade tillgång till den spektakulära staden. Pollock hävdar att den stod helt öppen endast för en klass- och könsbestämd blick för kroppsligad i flanören, någon »flaneuse» existerade ej. Därmed menar hon att det finns en strukturell skillnad mellan männens och kvinnornas bilder;
- »The features in the paintings by Mary Cassat and Berthe Morisot of proximity, intimacy and divided spaces posit a different kind of viewing relation att the point of both production and consumption. The difference they articulate is bound to the production of femininity as both difference and specificity. They suggest the particularity of the female spectator – that which is completely negated in the selective tradition we are offered as history.»Citat s 84-85.



- 18 Se citat Pollock, G, 1988 s 66
- 19 I salongskatalogen från 1887 har Venny Soldans porträtt ej någon titel utan är registrerat som »Portrait» utan någon specificering av vem det föreställer.
- 20 Citat från brev daterat den 3maj 1887 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm.
- 21 Citat från brev daterat den 16 mars 1887 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm.
- 22 Ett begrepp som härstammar från den danska litteraturvetaren Jette Lundbo-Levy, vars teori om Victoria Benedictssons författarskap är en av utgångspunkterna för min analys. Hon hävdar att Victoria Benedictssons ideal för sig själv som kvinnlig skribent var att kunna förena kvinnlig kunskap med manlig blick. Se *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*. Värnamo 1982.
- 23 Några undantag finns, bl a Karl Nordströms porträtt av Tekla Lindeström grave-rande, utförd i Gréz-sur-Loing 1885, som i Nationalmuseums verkförteckning fått den patriarkala titeln »Porträtt av konstnärens fästmö», NM 2952.
- 24 Citat från brev daterat den 3 juni 1885 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm.
- 25 Figuren är Tora Kjellberg, en svenska som då arbetade som guvernant hos en fransk familj i Paris. Hon kom sedermera att uppbära livränta från Eva Bonniers dödsbo.
- 26 Citat från brev daterat den 18 januari 1886 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm.
- 27 Eva Bonnier refererar här till »Vid ateljédörren» där hon använt Ida Eriksson som modell.
- 28 Citat från brev daterat den 26 januari 1886 från Eva Bonnier i Paris till familjen i Stockholm.
- 29 Eva Bonnier fick aldrig någon målning antagen vid Parissalongen men däremot två skulpturer.
- 30 Dahlerup, P 1985, s 281-82.
- 31 Ibid s 282-83.

## LITTERATUR

- Anon, »En som kunde varit i tre akademier», *Idun*, 1933;12.
- Clark, T J, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers*, London, 1985.
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder. 70 oversete kvindelige forfatterskaber fra århundredskiftet, deres menneske og samfundssyn*, Gyldendals Paperbacks, 1985.
- Fåhreus, Klas, »Hanna Pauli», *Ord och Bild*, Stockholm 1923.
- Gynning, Margareta, »Hanna Pauli», i *1880-tal i nordiskt måleri* (utställningskatalog) Uddevalla 1985.
- »De franska juste-milieu-konstnärernas betydelse för nordiskt 1880-tal», *Konsthistorisk tidskrift*, årgång LVI, häfte 2, 1987.
- »Paris självförverkligandets stad» resp. »Hanna Pauli» och »Eva Bonnier», i *De drogo till Paris*. (utställningskatalog), Liljevalchs, Stockholm 1988.
- »Hanna Pauli»; *Hanna Pauli – Siri Rathsmann – Anna Sjödahl*, (utställningskatalog), Göteborgs konstmuseum, Uddevalla 1989.
- »Eva Bonnier», i *Eva Bonnier 1857-1909. Målningar, skisser – Paris, Dalarö åren 1884-1897*, (utställningskatalog) Dalarö skärgårdsmuseum 1990.
- Holm, Birgitta, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm 1981.
- Lindberg, Anna-Lena och Barbro Werkmäster, »Hon har talang–tyvärr», *Vi arbetar för livet*, (utställningskatalog), Liljevalchs, Stockholm 1980.
- Lundbo-Levy, Jette, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, Värnamo 1982.
- Nordensvan, Georg, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, del II, Stockholm 1928.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London 1988
- Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia I*, Stockholm 1945.
- Söderlund, Lena, »Hanna Hirsch-Pauli. En kvinna i konstnärsförbundet», C-uppsats, Konstvet. Inst. vid Uppsala Universitet, 1979.
- Werkmäster, Barbro, »Frigjord eller bunden? De kvinnliga konstnärerna och 1800-talets emancipationssträvanden», i *De drogo till Paris*, (utställningskatalog), Liljevalchs, Stockholm, 1988.

*Continued from page 28*

SUMMARY

*An Ambiguous Perspective – a portrait analysis*

This article discusses the artistic production in the 1880's by two artists, Hanna Pauli and Eva Bonnier. By reconstructing the historical subject position these women occupied at that time, the author aims to locate their visual perspective. A feminist analysis is employed (in this article) to address the lack of studies of the visual perspective of women artists in what is traditionally regarded as art history.

The 1800's are seen as a century in transition from one of patriarchy in decay to that of a male society. The feminist theories of Griselda Pollock (on the French Avant-Garde) and Pil Dahlerup (on the definitions on social and psychic positions of women's roles) have influenced the model of analyses employed here on the Nordic *juste-milieu* painters. By studying the pattern of production of each artist the author proposes to describe their subject position. Two portraits by the above-mentioned artists form the basis of this study.

The article uses an analysis of Pauli's portrait of the Finnish artist Venny Soldan to illustrate the duality of the painter's visual perspective. On one hand Pauli portrays Soldan as an alien seen through the eyes of patriarchy while at the same time illustrating the sense of freedom that occupation (i.e. artisan) accorded women of the period.

Using Bonnier's self-portrait, the author shows how the painter takes an ambiguous perspective wherein she denies her own role as a professional artist. The author argues Bonnier appears to be asking the question »where do I fit in» in that the prevailing patriarchal definition of »femininity» did not apply to her.

Margareta Gynning  
Konstvetenskapliga institutionen  
Uppsala Universitet  
S:t Eriks torg 7  
753 10 Uppsala