

vudnummer där arkivposterna ibland saknar tematisk ordning sinsemellan. Detta gör arkivförteckningen oombärlig för den som önskar söka i materialet. Och Lekebys ämnesförteckningar – mystik, magi, alkemi, kabbala, nekromanti (frammanandet av de dödas andar) och skattgrävning et cetera – med tillhörande sidhänvisningar ger god vägledning in i materialet. De mindre korrigeringar som föreslogs i recensionen av *Gustaviansk mystik* har i volymen om Reuterholmarkivet rättats till.

Vad gäller formalia är den inkonsekventa namngivningen i "Esoterica" det mest uppenbara. I personförteckningen blandas poster, med alla personnamn och relevanta titlar utskrivna med andra mer fragmentariska, som "Wingård, biskop" och "Tessin, C. G. [utan titulatur]". Lägg därtill felstavningar, "Åkerén [Åkerrén]" och i innehållsförteckningen heter en av rubrikerna "Faurstlegenden" (s. 8). Kjell Lekeby har, med stöd av arkivarierna Fredrik Björkman och Ulf Åsén, utrett en stor kulturgärning. Under snart två decennier har han sorterat och förtecknat det omfattande arkivet. Och inte bara det, han har framgångsrikt verkat för dess offentliggörande. Lekebys förteckningar med kommentarer förutan skulle arkivmaterialet vara både otillgängligt och ogenomträngligt. Både Reuterholmboken och "Esoterica", den senare rikt färgillustrerad, uppdragar det som tidigare varit fördolt för forskningen – det gustavianska hovlivets innersta drömmar.

Marcus Willén

Anna Lena Lindberg, *En mamsell i akademien: Ulrica Fredrica Pasch och 1700-talets konstvärld* (Stockholm: Signum, 2010). 175 s.

Anna Lena Lindbergs bok om Ulrica Fredrica Pasch (1735–1796) är mycket mer än en traditionell konstnärsbiografi. Visst presenterar författaren hennes konstnärskap och karriär,

men framförallt används Pasch som en "nyckelperson" för att belysa och problematisera genusbetingade villkor för kvinnliga konstnärer "på tröskeln till det moderna". Det är på tiden att denna bok kommer, för med undantag av Lindbergs tidigare publicerade artiklar om Pasch är forskningen om henne mager.

Sammanfattningsvis är boken upplagd i fem kapitel, varav det första koncentrerar sig på Pasch i och utanför svensk konsthistorieskrivning. Det andra kapitlet tar hennes status som den första kvinnliga medlemmen av Konstakademien som språngbräda för att diskutera kvinnliga konstnärer i skråtraditionen i jämförelse med det för kvinnor allt mer exkluderande klimatet i en konstvärld strukturerad av en ny sorts offentlighet och borgerlig ideologi. Pasch är en väl vald nyckelperson att tematisera i förhållande till dessa två modeller eftersom hon hade ett ben i varje. Familjen Pasch var en konstnärssläkt som verkade både inom ämbetsstraditionens och inom den moderna konstvärdens ramar. Det tredje kapitlet analyserar självrepresentationer av Pasch och hennes internationella kvinnliga konstnärskollegor i förhållande till frågor om yrkesidentitet och det fjärde kapitlet tar upp andras representationer av kvinnliga konstnärer/andra kvinnor med maktpositioner. Bland annat Carl August Ehrensvärds satiriska och pornografiska teckningar är representativa för den oro som i till exempel grafisk satir projicerades på kvinnor som tog plats i det offentliga och förstods som störande för en förment naturlig och manligt definierad ordning. Det sista kapitlet närmar sig Pasch på hemmaplan, i hennes konstnärspraktik. Här är det porträttmålarens levebröd som får träda fram, nämligen beställarna. I analyser av ett trettiotal porträtt diskuterar Lindberg representation av sociala positioner, genusnormer och estetiska konventioner.

Det perspektiv som framför andra utgör ledstjärnan i Lindbergs bok handlar om genus. Det är frågor om genusnormer som styr de andra analytiska begreppen "konstvärld", "modernitet" och "offentlighet". Författaren frå-

gar hur Paschs position i konstoffentligheten påverkades av hennes kön och vad konstvärldens moderniseringsprocess innebar för henne? Den teoretiska diskussionen förs med referens bland annat till Joan B. Landes' feministiska omläsning av Jürgen Habermas' analys av den borgerliga offentlighetens formerande, art och ideologi. Landes' ståndpunkt är att den borgerliga offentligheten och dess separata sfärer konstituerades i och genom en diskurs om könsrelationer där kvinnan hävdades som den underordnade motpolen till ett manligt definierat universellt förnuft. I kraft av denna rationalitet konstruerades den offentliga sfären utifrån manliga normer och förantaganden. Lindberg lägger vikt vid den radikala förändringen av kvinnoideal i den framväxande borgerliga offentligheten, det vill säga den hemmavarande hustrun/modern utan publik röst eller delaktighet i arbetet utanför hemmet. Till dessa förskjutningar i genusnormer hör den nya föreställningen om könsskillnader som naturligt betingade, vilken bland annat diskvalificerade kvinnor från status av jämlika, fria samhällsmedborgare. Detta är centrala utgångspunkter för Lindbergs beskrivning av Paschs karriär och produktionsvillkor och används särskilt för att belysa hennes position mellan de två strukturella modellerna (skrå/hushållssystem och konstvärld). Det finns dock några aspekter hos Habermas och Landes som Lindberg inte fördjupar sig i, men som kan vara värda ytterligare diskussion.

Grundläggande i Habermas' analys är att den nya offentliga sfären intar ett dialektiskt förhållande till det privata. Oppositionskategorin är däremot den traditionella representativa offentligheten som motsvarar Landes' absolutistiska offentlighet. Den offentliga sfären formeras enligt Habermas utifrån intimsfärens (inter)subjektivitet, vilken utgör en erfarenhetsbank som tematiseras i det offentliga och tillförs styrka av idén om det förnuftiga, rationella och universellt giltiga. Landes kritik av Habermas slår bland annat mot denna

punkt. Habermas ignorerar det som för Landes är av främsta intresse, nämligen att kritiskt genomlysa den offentliga sfärens diskursiva innehåll för att frilägga dels den ideologiska konstruktionen av intimsfären, dels sfärernas exklusionsmekanismer. De separata sfärernas dialektiska förhållande till varandra skulle kunna tjäna som en utgångspunkt för att (i förhållande till de olika framväxande sfärer Pasch rörde sig i) än mer tematisera divisionen och distribueringen av makt mellan dem, bland annat sporrat av det ideologiskt genomsyrade antagna universella förnuftet och lokaliseringen av detta till ett manligt konstruerat allmängiltigt subjekt. I Lindbergs skarpa analys av Ehrensvärds sexualiserande karikatyrer av kvinnliga konstnärer, där författaren pekar ut den ångest och fruktan bilderna uttrycker inför konsternas och konstvärldens förmenta avmaskulinisering, kunde en diskussion om det universella subjektet ytterligare ha bidragit. Dessa funderingar är emellertid inte så mycket en kritik som vidare tankar utifrån de frågor Lindbergs bok ställer.

Lindbergs analys av Paschs karriär och arbetsvillkor ringar på ett initierande sätt in skillnaden mellan den äldre och den nyare arbetsordningen för kvinnliga konstnärer, vilken också samspelade med den förändrade konstnärrollen. Så länge konstnärer var socialt organiserade som hantverkare i skrå- och familjeföretag, där alla hushållsmedlemmar var involverade, var det naturligt för Pasch att med sitt måleri vid tillfällen ta ansvaret för familjens försörjning. Det är först i den institutionaliserade moderna och offentliga konstvärlden som denna position förvandlas till ett undantag, bland annat genom den med tiden allt mer fasta exkluderingen av kvinnor från akademiposter, undervisning och utställningar. Lindberg beskriver denna process som parallell med den ideologiska inskrivningen av kvinnor till hemmens intimsfär i den borgerligt färgade kulturen kring moderskap och kvinnors familje- och hushållsomsorger. Under

Paschs livstid stod den moderna konstvärlden under formering och saknade ännu en mer definitiv könsbestämning, vilket Lindberg visar genom att uppmärksamma inte bara Paschs medlemskap i akademien utan också det rum akademiutställningarna gav exempelvis amatörer och arbeten som broderier. Med hjälp av kontrasten mellan skrå- och hushållsorganisationen och den moderna konstvärlden lyfter Lindberg fram strukturella och ideologiska oppositioner som konst och hantverk, offentligt och privat, arbete och hem, man och kvinna. Samtidigt balanserar författaren den strukturella modellens nödvändiga, och i min mening viktiga, reduktion av kulturell polyfoni genom att peka ut motexempel, det främsta naturligtvis Pasch men också exempelvis Mary Wollenstonecraft, Hedvig Charlotta Nordenflycht och Thomas Thorild som får svara mot Jean-Jacques Rousseaus och andras förskrivning av kvinnan till familjens intimsfär. Lindbergs hantering av spänningen mellan struktur och kultur har effekten av att både problematisera och förstärka antagandet om de separata sfärernas kulturella legitimitet. Man skulle ju kunna hävda att, trots den moderna konstvärldens strukturellt manliga bestämning och den borgerliga offentlighetens genuskodade sfärer, så fanns det ju en del kvinnliga konstnärer verksamma under 1800-talet, däribland Maria Röhl och Amalia Lindgren. Lindberg ger själv ett svar på en sådan invändning: Poängen med ett genusperspektiv är inte bara att lyfta fram i den kanoniska konsthistorieskrivningen bortglömda kvinnliga konstnärer och låta dem bli undantagen som bekräftar regeln, utan att kritiskt granska allt som relaterar till kön för att frilägga normer och asymmetriska relationer mellan män och kvinnor, vilka i kraft av att vara kulturellt naturaliserade ibland fortfarande styr vårt tänkande och beteende. Att genomlysas förhållanden som sociokulturella och situationsspecifika konstruktioner kan identifiera etablerade normer som skapade framför givna,

utan resonans i något essentiellt manligt eller kvinnligt (jfr s. 31).

Utifrån ovanstående är Lindbergs analyser av "de leende beställarna" i min uppfattning särskilt intressanta när diskussionen berör de kvinnliga porträttens repertoarer av genrekodade sociala roller eller maskulinitetsmarkörer och manlighetsnormer. Detta avslutande kapitel hämtar även energi från den nyare porträttforskningen med exponenter som exempelvis Marcia Pointon. Genom att diskutera porträttmåleriet som en intrikat väv av sociala och estetiska konventioner ger Lindberg en nyanserad bild av genrens villkor. I stor utsträckning var porträtten beställarnas produkt. Resultatet, det färdiga porträttet, framträder i Lindbergs text som en förhandling mellan förväntningar på bekräftade självbilder och fysisk likhet med hänsyn till idealföreställningar om karaktär, kön, social position och status samt mellan preexisterande genrespecifika visuella koder och mer allmänna estetiska konventioner. Det språk som porträtten kodifierar var gemensamt för målare, beställare och betraktare och fick sin styrka av att vara kulturellt accepterat. Det kulturrelativistiska perspektivet är genomgående i Lindbergs porträttanalyser, men kompletteras på ett intressant och i förhållande till historieskrivningen relevant sätt, när författaren avslutningsvis byter läsart och närmar sig porträttet som konstverk. Fokus flyttas från kulturspecifika till estetiska egenskaper som inte behöver vara bundna av meningsskapande i det kulturella rum Pasch verkade i. Genom att lyfta fram Paschporträttens "realistiska" detaljer som föremål för estetisk diskussion erbjuder Lindberg ett alternativ till det hon kallar en "skicklighetsdiskurs", vilken porträttmålare sedan 1700-talet och framåt generellt har skrivits in i, i synnerhet när det inte har handlat om så kallade historierade framställningar. I konsteorin hade porträttet under 1700-talet låg status, inte minst i den konstakademiska genrehierarkin där porträttet trots sitt intresse för den mänskliga figuren

stod i skuggan av historiemåleriet. Paschs och andra porträttmålarens skickligt och omsorgsfullt utförda detaljer uppfattades som själva motsatsen till den konstakademiskt föredragna helhetskompositionen bestämd av ett överordnat narrativ. Den naturtrogna detaljen fick status av slavisk efterbildning i motsats till idealisering underordnad en narrativ helhet. Det viktiga för Lindbergs läsning i detta sammanhang är emellertid inte porträttets status i konstteorin, vilken för övrigt inte alls hindrade att just porträttet hade en stark marknadsposition, utan den semantiska sammanflätningen av detaljen med femininitet, med det ornamentala, dekadenta och lilla. Som Lindberg påpekar manifesteras denna konnotativa kraft bland annat i repetitioner av sedan 1700-talet fällda omdömen över Paschs porträtt, däribland av Sixten Strömbom i monografien (1915) över Lorens Pasch den yngre (Ulrica Fredricas bror). I Ulrica Fredrica Paschs arbete finns enligt Strömbom "för det mesta ett *äkta kvinnligt* och personligt drag av blyg innerlighet och litet *ängsligt detaljutförande*." (Min kursiv, citat efter Lindberg, s. 19.) Lindberg pekar i stället ut element i hennes porträtt som framträder eller har gjorts framträdande framför andra och lyfter fram den "realistiska" detaljen som någonting utöver det mimetiska. Detaljernas sinnliga och realistiska attraktion har inte att göra med den konsthistoriska beteckningen "realism" och inte heller med ett mimetiskt avbildande, utan med interaktionen med betraktarens sinnen. Lindberg tar Roland Barthes tredje mening till hjälp för att förklara detaljens estetiska signifikans: Detaljen överskrider det kulturspecifika och förmedlar en känsla eller skapar ett moment av sinnlig lockelse med följden att dess attraktion färgar av sig på porträttet som helhet enligt *aisthesis'* (i sinnlig bemärkelse) och inte *mimesis'* logik.

Kapitlet om de kvinnliga konstnärernas yrkesroller, "Profession och identitet" relaterar de nordiska konstnärerna Ulrica Fredrica Pasch, Margareta Caspia Gevelin och Anna Maria

Thelott till ett internationellt fält av etablerade och erkända kollegor, däribland Rosalba Carriera, Angelica Kauffman och Suzanne Giroust Roslin. Lindberg förklarar att hennes syfte inte är att hävda en alternativ (kvinnlig) kanon som motvikt till den manligt definierade formation där de få förekommande konstnärskvinnorna motiveras som undantag. Författarens syfte är tvärtom att "motverka myten om kvinnliga konstnärer i allmänhet och Ulrica Fredrica Pasch i synnerhet som evigt exceptionella, isolerade och underordnade, som så länge präglade konsthistoriens kanon." (s. 56.) Lindbergs argument bygger på att dessa professionella kvinnor, utifrån sin samtida berömmelse, efterfrågan och acceptans, inte var några undantag, vare sig i fråga om antal eller erkänsla. Deras status av undantag beror för Lindberg av kanonkonstruktioner under olika historiska skeenden och de alltmer befästa separata sfärerna i den borgerliga offentlighetens ideologi.

I förhållande till den moderna konstvärlden som analytisk renodling eller en struktur under formering utgör de kvinnliga konstnärernas självrepresentationer oppositionskategorier. I likhet med kvinnliga och manliga kollegor positionerade sig Pasch som en legitim medlem av konstvärlden. I dag är två porträtt av henne kända, det ena hennes eget receptionsstycke till Konstakademien (pryder bokens omslag) och det andra en bröstbild också förvarad i Konstakademien och möjligen målade av brodern Lorens Pasch den yngre. Receptionsstycket är ett av få porträtt förfärdigade av Ulrica Fredrica Pasch som inte har en mörk enfärgad bakgrund. Där framträder i stället ett idealiserat landskap som knyter an till konventionerna för det historierade porträttet, som enligt den akademiska teorins parametrar förstärkte porträttets värde som en intellektuell till skillnad från bara hantverksmässig skapelse. Det senare porträttet skiljer sig från receptionsstycket bland annat genom att *inte* presentera Pasch i konventionell och

högreståndsbetonad kvinnodräkt, utan i vad Lindberg övertygande visar är ett val av identitet som professionell konstnär, med utgångspunkt i dräkten. Denna kapuschongförsedda inomhuskappa identifieras som ett modeplagg bland konstnärer och intellektuella att använda vid inomhusarbete. Därmed konnoterar framställningen även konstnärsrollens förskjutning från hantverkare till akademimedlem, mer i jämnhöjd med andra sociala och intellektuella eliter. Lindberg skriver om porträttet att det är "Konstakademiens ledamot, iklädd en symbolisk (manlig) dräkt förbehållen konstnärer med intellektuella anspråk, som talar genom bilden. Med detta innovativa porträtt framhäver Ulrica Fredrica Pasch yrkesrollen och låter den dominera över könet." (s. 66 f.)

I detta sammanhang, där konstnärsroll och yrkesidentitet står i centrum, hade det varit betydande att få författarens närmare analys av det konstnärsbegrepp som utgjorde hantverkarens motpol, utöver de socialhistoriska aspekterna av intellektualisering och förstärkt samhällsposition. I förhållande till Angelica Kauffmans självporträtt i Uffizierna och dess visuella referenser till idén om det melankoliska konstnärstemperamentet och den allegoriska figuren *inventio/fantasia* berörs i korthet några aspekter av det område jag mer precist tänker på, nämligen de sinnesegenskaper som målare och poeter tillskrevs. Exempelvis Paschs akademikollegor Carl Fredrik Adelcrantz och Per Floding var inte ett dugg originella när de för målarens liksom poetens del hävdade nödvändiga egenskaper som "medfödd böjelse", "qvickhets eld", "stark inbillningskraft", "urskillningsgåfva", "moget omdöme" i två publika tal. (Adelcrantz' presidietal i Vetenskapsakademien, *Tal om de fria konstens värde och nytta*, Stockholm, 1757, s. 5 f.; Flodings inträdestal i Konstakademien 1769, utgivet som bilaga I i Torsten Weimarcks *Akademi och anatomi*, 1996). Genom dessa påståenden deltog Adelcrantz och Floding bara i att repetera och bekräfta ett legitimt vetande. Bland annat

med stöd av Lindbergs resonemang om konstnärens socialt och intellektuellt förstärkta position och inte minst utifrån talens spridning genom tidningsreferat och publicering finns skäl att betrakta dessa uttalanden som väsentliga ingredienser i konstnärens moderna mytologi. Jag menar inte att frågan i första hand handlar om hur konstnären som kulturell figur genusbestäms. Hos Adelcrantz och Floding framträder genom pronominalisering och metonymier ett generellt, maskulint subjekt. Däremot skulle en genusorienterad begreppslig genomlysning av dessa sinnesegenskaper ha potential att frilägga semantiska nätverk som berör spänningen mellan föreställningar om aktiv kontra passiv inbillning, mellan inbillning och förnuft, mellan inspiration/kreativitet/skapande och sexualitet/begär. Två skäl att lyfta fram konstnärens förmenta sinnesegenskaper för genusanalys är för det första att de hade relevans i den konstvärld Pasch agerade i och kan erbjuda problematiserande insikter i förhållande till det konstnärsbegrepp som mejslades ut i teori och praktik. För det andra kan detta tema, enligt det resonemang som återkommer hos Lindberg, för oss i dag peka på mönster i tänkande och handlande som fortfarande är aktuella.

Lindbergs viktiga och framför allt pedagogiska bok om Ulrica Fredrica Pasch, genus och 1700-talets konstvärld kan läsas av alla intresserade, konstvetare eller inte. Författaren lägger ner glädje och energi på att berätta och förklara, ledigt men inte förenklat. En av anledningarna till att jag kallar detta en viktig bok handlar om det första kapitlets introduktion av kanonbegreppet och analysen av Pasch som konsthistoriskt subjekt. Åtminstone sedan Giorgio Vasaris konstnärsbiografier från mitten av 1500-talet har det existerat en kanonberättelse dominerad av män och strukturerad enligt krafterna originalitet och inflytande. Även om det i förhållande till Vasaritraditionen finns alternativa kanonkonstruktioner förenas de av att vara skapade, inte givna. De bygger på

urval och marginaliseringar. Det är i en sådan kritisk historiografisk diskussion Lindberg tar avstamp när hon granskar Paschs in- och utskrivning i svenska konsthistoriska översikter. I de tidiga texterna av Lorenzo Hammarsköld (1817) och Marianne Ehrenström (1826) är Pasch ihågkommen och uppskattad för egna meriter. Men snart nog krymper hennes utrymme och ett nytt tema introduceras i historieskrivningen: Ulrica Fredrica Pasch som den goda dottern/system som hjälper fadern/brodern med mindre kvalificerade uppgifter och som konstnär står under deras inflytande. I Lindbergs forskning, som nu är samlad i denna monografi, träder Ulrica Fredrica Pasch fram som en professionell konstnär med talang och kreativitet, i en diskussion som problematiserar hennes villkor och möjligheter.

Sonya Petersson

Valborg Lindgärde, Arne Jönsson & Elisabet Göransson (red.), *Wår lärda Skalde-Fru: Sophia Elisabet Brenner och hennes tid* (Lund: Skåneförlaget, 2011). 536 s.

När Sophia Elisabet Brenner fyllde 350 år 2009, hyllades hon bland annat med att hennes *Poetiske dikter från 1713* gavs ut i Vitterhetssamfundets serie och ett symposium avhölls i Lund. För båda dessa evenemang bör i första hand äran tillfalla Valborg Lindgärde, och det gäller även om den ståtliga volym, som blev symposiets i år utgivna resultat. I den har hon själv skrivit nästan en sjättedel, och i bibliografin företräds hon med det högsta antalet poster. Det är ingen tvekan om att hon är den ledande Brennerforskaren i dag.

Men en stor del av förtjänsten för dagens Brennerrenässans tillkommer – förutom givetvis den under 1970- och 1980-talen framväxande kvinnoforskningen – den mångkunnige Magnus von Platen, som redan 1985 i sitt

arbete *Yrkesskalder – fanns dom?* uppmärksammade den välorganiserade marknadsföringen av henne som en lärd diktare. Han delade visserligen sina romantiska föregångares och åtskilliga samtida kollegers låga värdering av hennes poesi som rimmad prosa, men han tog så mycket starkare fram hennes idéhistoriska betydelse: "Tidigt och med auktoritet bakom orden höjde hon sin röst för sitt köns rätt till studier. Hon har en självskriven plats i den svenska kvinnans historia. Socialhistoriskt är hon ytterst fängslande i sin roll som berömd skaldinna, vår första." (s. 103)

Kanske är det för mycket sagt, att von Platens socialhistoriska perspektiv dominerar i *Wår lärda Skalde-Fru* – titeln är lånad från en av de många hyllningsdikter hon fått – men det är mycket väl representerat. Sophia Elisabet hette Weber som ogift – hennes far var en till Stockholm inflyttad tysk köpman – och hon skrev sina första dikter under detta namn. I familjen talades tyska, och hon gick även i Tyska skolan. Efter vad hon själv berättat i sin korta levernesbeskrivning kom hon där nästan av en slump att lära sig latin. För den som ville kallas lärd i hennes livstid, som i stort sammanföll med "höjdpunkten för den latinska poesin och även för den latinska värtaligheten i vårt land", var goda kunskaper i latin ett absolut krav: Hans Helanders bidrag till *Wår lärda Skalde-Fru* ger auktoritativa besked om hur latinet fungerade (s. 273). Miniaturmålaren, antikvarien och numismatikern Elias Brenner, som hon gifte sig med 1680, uppmuntrade hennes håg för studier, och hans kollega Niklas Keder lärde henne franska och italienska.

Det som främst utmärkte de kvinnor, som ansågs förtjänta att kallas lärda, var just språkkunskaper. Det fanns ett antal sådana i Sophia Elisabet Brennens samtid, som hon ofta sammanställdes med i panegyriska sammanhang, och givetvis en större skara sedan antiken. Men de var inte flera än att det kunde göras upp hanterliga kataloger – *gynacceer* – över dem. Det som överraskar i Sophia Elisabet Brennens