

NUMMER 1 1992

Kvinno- vetenskaplig tidskrift

*De kvinnliga konstnärerna
och konstvetarna blir fler och fler
och det offentliga samtalet om konst, kön
och kunskap har intensifierats. I detta nummer
analyseras konstforskningens framtid och dekonstrueras
den svenska konstkritiken. Läs också om
diskussionen angående konstens teori
och praktik och om kvinnliga
konstnärers visuella rum!*

Feministisk konstforskning

Kvinnovetenskaplig tidskrift

REDAKTION

Kvinnovetenskaplig tidskrift utges av Föreningen Kvinnovetenskaplig tidskrift.

Ansv utg Maud Landby Eduards.

Eva Lena Bergström (bild), Maud Landby Eduards, Hillevi Ganetz, Ingrid Holmquist, Tove Holmqvist, Kristina Lundgren, Ulla Manns, Karin Wahlström, Laurie Weinstein (engelsk fackgranskning), Ebba Witt-Brattström, Annika Öhrner (bild).

Förteckning över tidigare utkomna temanummer och samtliga artiklar kan erhållas från redaktionen.

Kvinnovetenskaplig tidskrift utkommer med 4 nummer om året. Prenumeration för 4 nr kostar 190 skr. Stödprenumerationer à 250 skr eller mer är mycket välkomna. Prenumerationer utom Skandinavien kostar 50 skr extra. Postgiro 88 41 78-5.

REFERENSGRUPP

Johanna Esseveld, Anita Göransson, Birgitta Holm, Anna Gjonadóttir, Ulla Tebelius, Gertrud Åström.

Grafisk form: Leif Thollander
Vinjetter: Ewy Palm
Teckningar: Marie Falksten
Sättning, originalmontering: IKH AB, Gysinge
Printed in Sweden by Williamssons
Offsettryckeri AB, Solna
Tryckt på miljövänligt papper
© Författarna och Kvinnovetenskaplig tidskrift
ISSN 0348-8365

Författarna ansvarar själva för innehållet i sina artiklar.

För insända ej beställda manuskript ansvarar ej.

ADRESS

Kvinnovetenskaplig tidskrift
Kungsgatan 95
903 31 Umeå
Tel 090-13 55 90

Utgivningen har möjliggjorts av anslag från Humanistisk samhällsvetenskapliga forskningsrådet, Kulturrådet, Universitets- och högskoleämbetet.

Nr 1 · 1992 · Årg 13

Från redaktionen 1

GRISELDA POLLOCK

Generationer och geografier – feministisk teori och konsthistorisk praktik 3

MARGARETA GYNNING

Ett ambivalent perspektiv – en porträttstudie 17

EVA HALLIN

Det feminina konstnärsllynnet 29

EVA HALLIN ANNIKA ÖHRNER

Konst, kön och kunskap – om den konstnärliga praktiken 42

LEIF DAHLBERG

Kvinnoperspektiv – intervju med Linda Nochlin 54

Krönika 58 Recensioner 76 Notiser 84



Jenny Holzer, från »The Survival Series», 1987, elektrisk ljusreklamskylt. Installation på idrottsarenan Candle Stick Park, San Fransisco.

Från redaktionen

Det har nu gått tio år sedan KVTs förra temamnummer om konst, nr 4/1981, kom ut. När vi som final på KVTs redaktionstid i Stockholm (fr o m nr 2/1992 återfinns redaktionen i Umeå) nu återkommer till konsten, är vår tanke att numret ska fungera som underlag för att stämma av och reflektera över feministisk konstforskning de senaste tio åren. Vi ser det också som en inbjudan till diskussion om feministisk konstforsknings framtid. För att tydliggöra karaktären av avstämning har vi i viss grad utformat det nya konstnumret som en pendang till det från 1981.

I Anna Lena Lindbergs förord till KVT 4/1981, konstaterar hon att systervetenskaperna inom feministisk forskning kommit längre än konstvetenskapen inom det feministiska fältet. Detta kan sägas gälla fortfarande; sedan 1981 har en enda avhandling med kvinnoperspektiv, nämligen Irja Bergströms *Ester Henning – konstnärinna på hospital*, lagts fram i Sverige. Under

80-talet skedde få aktiviteter på området, och ännu har exempelvis inget svenskt eller nordiskt forskningssymposium med kvinno- eller feministiskt perspektiv på konsten hållits.

Skälen till detta kan vara många: konstvetenskap är ett jämförelsevis litet ämne med relativt låg forskarrekrutering och därmed låg genomströmning av nya idéer. Inom ämnet är såväl det manliga genibegreppet som det klassiskt borgerliga bildningsidealet helt förhärskande. Ämnets objektsvärld, dvs museerna som dessutom för de flesta konstvetare är den enda alternativa karriärvägen vid sidan av forskarvärlden, är institutionella och traditionsbevarande till sin karaktär.

Samtidigt vore det oriktigt att säga att forskningsfältet för en tynande tillvaro i Norden. På flera håll har kurser med kvinnoperspektiv kunnat integreras i grundutbildningen. I Finland har ett mångårigt forskningsprojekt genomförts vilket bildat jordmån för flera avhand-

lingar som snart ska läggas fram och under Griselda Pollocks besök i Sverige i oktober 1991 bildades ett nätverk för feministisk konstforskning. För att ge en så mångsidig översikt över fältet som möjligt, bad vi fem rapportörer att skriva om utvecklingen i det egna landet (se krönike- och recensionsdelen) som vi härmed överlämnar till våra läsare för egen bedömning av situationen.

Vi inleder detta nummer med en artikel av Griselda Pollock. 1981 publicerade *KVT* hennes då helt nyskrivna artikel »Vision, röst och makt» som sedermera givits ut på engelska och fått stor genomslagskraft i feministisk konstforskning även internationellt. Få andra teoretiker kan mäta sig med Griselda Pollocks betydelse för nordisk feministisk konstforskning. I detta nummer har vi återigen glädjen att presentera en opublicerad artikel av henne, skriven utifrån ett föredrag, »The Politics of Theory», särskilt utformat för den skandinaviska forskningsmiljön, som Pollock höll i Stockholm i oktober 1991. I sin artikel diskuterar hon feminismens utveckling och grunderna för en feministisk praktik inom konsthistorien. Hon talar också för ett tydligare ställningstagande i teoretiska frågor i syfte att göra kvinnoforskningen feministisk och åstadkomma en feministisk politik.

Griselda Pollocks teoretiska betydelse för den feministiska konstforskningen avspeglas inte minst i Margareta Gynnings artikel, där Pollocks rumsteorier intar en framträdande plats. Margareta Gynning analyserar två konstverk av Hanna Pauli och Eva Bonnier från 1880-talet. Genom att rekonstruera konstnärinnornas historiska subjektposition, lokaliserar Gynning också deras visuella perspektiv.

Dekonstruktionen av den svenska konstkritiken och -historien, som den ännu lärs ut på våra universitet, har bara inletts. Eva Hallins artikel är en del av det projektet. Hon presenterar en analys av genusfigurationerna i mellankrigstidens svenska konstkritik. De kvinnliga konstnärerna bedöms helt klart efter en manlig norm och Eva Hallin varnar för att reproducera denna mekanism även i nutida kritik. Att så är fallet visar Barbro Anderssons forskning om den nu-

tida konstkritiken – den manliga normen tycks fortfarande vara förvånansvärt vital i bedömningen av konst och konstnär.

Leif Dahlberg har särskilt för *KVT*'s räkning intervjuat den amerikanska konstprofessorn Linda Nochlin. I intervjun förhåller hon sig till den essä, »Why Have There Been No Great Women Artists?», med vilken man kan säga att feministisk konstforskning inleddes 1971. Hur ser hon på denna artikel idag och vad anser hon är viktiga projekt att ta itu med i framtiden? Hon ger också svar på en del av den kritik hon utsattes för av Griselda Pollock, en kritik som varit utgångspunkten för en konstdebatt under åttiotalet mellan brittisk, marxistiskt orienterad feminism och amerikansk, mer liberalt inriktad feminism.

1981 fokuserades den feministiska realismen av både forskare och konstnärer. Det gångna decenniet kännetecknas av en långtgående differentiering inom feministisk teori. I den konstnärliga praktiken har problematiseringar av t ex kön och makt presenterats av konstnärer som inte nödvändigtvis annonserar sig som feminist, utan som är intresserade av relationer, tolkning och betydelseproduktion. Olika språkliga strategier, kommentarer till massmediala uttryck och även inre processer som förmedlas med ett abstrakt formspråk, lever sida vid sida.

Vi har låtit fem konstnärer – Ann Edholm, Maya Eizin, Marianne Lindberg De Geer, Eva Löfdahl och Sophie Tottie – visa sina bilder på var sitt uppslag i tidskriften. I samtal med var och en av dem återges deras syn på kunskap och det kvinnliga konstnärskapets villkor idag.

I och med detta nummer är *KVT*'s tid i Stockholm slut. Tidskriften vandrar nu vidare till Umeå, där en ny och kompetent redaktion tar hand om den. Vi önskar den nya redaktionen lycka till och vi vill passa på att tacka alla er som på olika sätt stött och uppmuntrat oss under de fyra år tidskriften varit i huvudstaden! Ett särskilt tack vill vi också rikta till alla våra extra fackredaktörer som hjälpt oss med sina ämneskunskaper – Gunilla Carlstedt, Elisabeth Sundin, Rita Foss-Fridlitzius, Madeleine Kleeberg, Maria Pleiborn och Aleksandra Alund.

GRISELDA POLLOCK

Generationer och geografier – feministisk teori och konsthistorisk praktik

*Med hjälp av begreppen
feminismens geografi och generationsmetaforen
diskuterar Griselda Pollock här grunderna
för ett feministiskt sätt att utöva konsthistoria. Hon efterlyser
också en djupare analys av relationerna mellan teori
och metod för att åstadkomma en
feministisk politik.*

Denna artikel bygger på ett föredrag som jag hållit vid Centrum för kvinnoforskning vid Stockholms universitet.¹ Det är ett bidrag till debatten om *den feministiska analysen* av själva kvinnoforskningen. Perspektivet är därför något annorlunda än om det rör sig om en kritik av konsthistorisk metod eller en diskussion om hur feminister skulle kunna gå till väga för att omorganisera kunskapen om våra kulturers historia. Här handlar det om en kritisk värdering av oss själva och vår praktik som forskare inom den feministiska rörelsen men också som forskare med inriktning på feminismens historia och konsthistoria.

Rosalind Delmar har skrivit en artikel där hon inledningsvis påpekar hur sönderbruten och heterogen feminismen – eller det som nu samexisterar under detta paraply – har blivit.² Att benämna denna mångfald av kvinnors sociala och politiska initiativ som »feminism» är en sen företeelse, hävdar hon. Ty den våg av aktivism som bröt fram i slutet av 1960-talet var till en början känd under beteckningen kvinnorörelsen (Womens [Liberation] Movement). Klyftan mellan de två benämningarna får Delmar att ifrågasätta att det skulle råda någon automatisk identitet mellan dem trots att sambandet och den ömsesidiga påverkan dem emellan är ett karaktärsdrag hos dagens feminism. Den har tidvis kallat sig »den andra vågen», eftersom den

följde på 1800-talets aktivistkampanjer för kvinnlig rösträtt. Det faktum att feminism kan vara någonting skilt från kvinnorörelsen är både ett teoretiskt problem, som jag strax ska diskutera utförligare, och ett historiskt fenomen. Om 70-talet vanligtvis frambringade en feminism i form av kampanjer och konferenser, så har 80-talet oftare sett feminismen husera i tidskrifter och på akademiska kurser.³ Uppkomsten av den synbarligen fritt flytande termen »feministisk teori» är ett tecken på denna ändrade betoning.

Delmar ifrågasätter emellertid den populära uppfattning enligt vilken feminism utslutande är social aktivism. Hon argumenterar för att feminismen *historiskt* är en tradition av idéer om »kvinnofrågan» som inte alltid sammanfallit med den politiskt organiserade kampen för att förändra kvinnors sociala ställning. Feminism är istället ett svar på den filosofiska frågan om kön/genus, men den har en historia som saknar kontinuitet därför att frågan om kön/genus formulerats olika beroende på de för tillfället dominerande politiska och filosofiska diskurserna. Sålunda artikulerades den feministiska frågan i 1700-talets revolutionära ögonblick inom en naturrättslig upplysningsdiskurs. De som deltog i rösträttskampanjerna vid 1800-talets mitt hävdade att de arbetade inom den tradition som deras förmödrar från 1700-talet gi-

vit upphov till. Ändå är det ett faktum att deras ideologiska ramar härrör från borgerliga begrepp om äganderätt som i argumenten om kvinnors rösträtt implicerade existensen av klasshierarkier. Därför höll borgerliga feminister inte nödvändigtvis med om kravet på allmän rösträtt, utan hävdade i likhet med sina borgerliga bröder och fäder sin legitimitet som *representanter* för sina systrar från arbetarklassen. Så formades också borgerliga feministers rasistiska diskurser.

Denna insikt fordrar av oss att vi nu skärskådar de ideologiska ramar inom vilka vår egen tids feminism har formulerats. I sin strävan att stärka sina positioner ser 1900-talsfeminismen tillbaka på en historisk tradition av kvinnokamp och politiska strider samtidigt som den organiserar sig själv på ett helt annorlunda sätt. Språket har t ex förändrats. Frigörelse har ersatt emancipation, kollektivism har ersatt individualism, radikala politiska ideologier och sociologiska teorier har lett till allianser med vänstern och till deltagande i den anti-rasistiska kampen. Istället för att fokusera på traditionellt definierade politiska mål har vår typ av feminism myntat termen *sexualpolitik* och slagordet *det personliga är politiskt*.

Kroppen som tecken

Den nya feministiska vågen är en reaktion på det faktum att sådana ekonomiska och politiska reformer som genomfördes på 1800-talet i realiteten inte förändrade könsuppdelningens djupstrukturer. Den nya feminismen krävde en psykologisk eller snarare kulturell revolution och drivkraften bakom detta var (och bidrog i sin tur till) det intresse för det kulturella, ideologiska och subjektiva som karakteriserat radikal kritisk teori och kulturell praktik under de senaste trettio åren. Nyckelordet för den feministiska versionen av denna mer omfattande diskurs är kroppen. Rosalind Delmar skriver: »Inriktningen på frågor om kvinnokroppen och dess sexuella behov har blivit utmärkande för nutida feminism.» (s 27) Den nya feminismen är en kroppens politik som kommer till uttryck i kampanjer kring hälsa och i kraven på rätt till sexualitet, i kampen mot våld och

misshandel liksom mot pornografi, i frågan om moderskap och åldrandets problem. Den nya politiken artikulerar kvinnlighetens egenart särskilt när det gäller kroppens problematik: kroppen betraktas inte som något biologiskt fenomen, utan som en psykologiskt konstruerad bild som tillhandahåller en ort och ett bildspråk åt det omedvetnas processer, för begär och fantasi. Kroppen är en konstruktion, en framställningsform, en plats där könsskillnadens markeringar är inskrivna. Kroppens karaktär av tecken är också skälet till att den i feministisk politik blivit så betydelsefull som symbol och som plats för vårt motstånd. För detta slag av feministisk teori är kroppen just en transaktionspunkt mellan det sociala systemet och subjektet, mellan vad som traditionellt brukar framställas som ett inre och ett yttre. I sin egenhet av figur i den politiska retoriken suddar den semiotiserade kroppen ut distinktionen mellan det inre och det yttre.

Under 1800-talet gjorde det borgerliga samhället kön till en central social skiljelinje och framställde socialt konstruerad könsskillnad som en absolut klyvnad mellan det offentliga och det privata. Den symboliserades av strängt åtskilda kroppar, Man och Kvinna. Denna polarisering sporrade borgerliga kvinnor att strida för att vinna inträde i den offentliga sfären (arbetarklasskvinnorna befann sig redan där och betalade priset för det skenbara gränsöverskridandet genom att bli både ekonomiskt och sexuell utnyttjade) och för rätten att beskrivas som del av den – som medborgare, som konsument, som nyttjare av det offentliga området. I fullständig motsats till denna position står 1900-talets feministiska slagord »det personliga är politiskt», som understryker att det sk privata i själva verket redan är ett offentligt rum, vilket innebär att det inte är immunt mot makt. Den privata sfären är inte en personlig tillflyktsort utan en plats för våld och utnyttjande som tränger in i kroppens mest intima porer hos det kvinnliga subjektet. Genom att hävda att den offentliga och den privata sfären är ömsesidigt beblandade har feminismen effektivt dekonstruerat detta motsatspar och skapat ett specifikt område för sitt eget politiska och teoretiska projekt.

Låt mig närma mig denna punkt från en annan vinkel. Prioriteringen av den könspräglade kroppen och frigörelsens språk är inte unikt för feminismen. Det är gemensamt för ett brett spektrum av radikala revolter som ägde rum under 1960-talet, bland studenter liksom bland dem som kämpade mot rasism och kolonialism. Vad som gav upphov till 60-talets västerländska kulturrevolutioner var viktiga revideringar av tidigare uppfattningar om jaget, en identitetsförändrande politik, ett nytänkande som rörde synen på konsumtion och njutning. Frigörelsens diskurs placerades inom en klassisk borgerlig politisk teori och definierades i termer av ett subjekt som strävade efter att bli fritt från sociala begränsningar, som ett inre jag som var nedtryckt och förtryckt av ett socialt yttre. Poststrukturalistisk kritisk teori förkastade sådana formuleringar till förmån för teorier i vilka språk, diskurs och subjektivitet är nyckeltermerna i en teoretisk formulering av överlappningen mellan subjektet och det sociala – det decentrerade, talande subjektet. Språket är det territorium där både det sociala och subjektet frambringas. Mot den lingvistiska metaforens makt och dess benägenhet att samarbeta med den sociala ordningen har emellertid psykoanalysens insikter använts för att undergräva status quo just genom att understryka att det decentrerade subjektet i själva verket är ett delat eller splittrat subjekt; ett subjekt som är format – både som medvetet och som omedvetet – av de trauman det innebär att bli ett mänskligt subjekt med tillgång till ett språk som lyder under en fallocentrisk lag. Psykoanalysen har problem med det kvinnliga som tycks destabilisera denna lag; men därigenom har den också kunnat erbjuda en teoretisk formulering av kvinnligheten som en del av det sociala systemet redan från begynnelsen – samtidigt som den ständigt överskrider det.

Det går sålunda att påvisa ett historiskt såväl som teoretiskt samband mellan semiotik, poststrukturalism och psykoanalys å ena sidan och feminismen å den andra därför att de innebär en utmaning mot den borgerliga politikens hegemoni (ett autonomt jag, ett jag definierat av klyvnaden mellan offentligt och privat, dvs ett maskulint jag), inom vars

ramar aktuella feministiska frågor inte längre kan ställas. Feministisk teori, som ofta refererar till formuleringen av frågan om kön/genus i ljuset av dessa tre analytiska paradigmen, måste då förstås som politiskt oförenlig med de nutida former av feministiskt tänkande och feministisk praktik som ännu dväljs i en borgerlig 1800-talsproblematik – lika rättigheter. Det är en problematik som i realiteten inte bara undertrycker frågor som rör klassmakt, utan som genom att undertrycka varje begrepp om subjektivitet på ett avgörande sätt utesluter den centrala frågan: frågan om könsskillnad.

Kristevas medvetandebegrepp

Kombinationen av semiotik och psykoanalys, som Julia Kristeva betecknat som *semanalys*, är grundad på det dubbla förkastandet av både det cartesianska arvets subjekt, vilket befinner sig utanför språket/samhället i kraft av ett suveränt medvetande, och den marxistiska traditionens subjekt, som är outplånligt socialt eftersom dess (falska) medvetande är fullständigt determinerat av strukturella krafter som sociala relationer och ekonomiska betingelser. En heterogen formering av ett splittrat mänskligt subjekt i språket, ett historiskt och talande subjekt med en kropp, är det som för Kristeva skapar villkoren såväl för de begränsande krafterna i den sociala ordningen som för de krafter som destabiliserar den symboliska ordningen genom att överskrida den i syfte att förnya eller förändra denna ordning.

I essän »Womens Time» från 1979, grubblar hon över feminismens historia och dess olika formuleringar av och om kvinnlighet. Den historiska skillnad Delmar identifierade mellan feminismens intellektuella historia och kvinnorörelsens historia omformulerar Kristeva genom generationsallegorin.⁴ Hennes sätt att använda tidsbegreppet har viktiga återverkningar för oss alla, särskilt för dem som är inbegripna i den speciella verksamheten att producera historiska kulturstudier, konsthistoria.

Kristeva inleder sin essä med en analys av de tidsmodaliteter som feminister både ärver och modifierar. Där finns den lineära, kursiv-

va, historiska tiden, nationernas och deras historiers tid, politikens och rättigheternas tid. Kristeva namnger en första generation av feminister som har sina rötter i 1800-talet men fortfarande är aktiva inom lika-rättighets-feminismen, och vars strävan efter att vinna inträde på offentlighetens område som politiska subjekt och att förbättra kvinnors sociala och ekonomiska villkor nu kan läsas som en önskan om att träda in i historiens lineära tid. Den är del av en identifikationslogik, en önskan om att vara om inte lika så åtminstone om att behandlas som jämlik inom dess definitioner.

Å andra sidan finns det en minnestid, en tidsform som är närmare förknippad med kvinnors specifika erfarenhet av cykler, periodiska upprepningar och med den mycket långa varaktigheten i kvinnors förhållande till reproduktionen och beskrivningarna av den. I vår tidsperiod kan vi identifiera en post-1968-generation av feminister som förkastade den politiska målsättningen att vinna inträde i den offentliga sfären och dess historisk-nationella tid och som istället vände sig till den kvinnliga psykologins och dess symboliska framställningsformers egenart i en strävan efter »att ge röst åt de intersubjektiva och kroppsliga erfarenheter som tidigare förblev stumma i kulturen.» (s 194) Kristeva tänker utan tvivel på författare och skribenter som Monique Wittig, Annie Leclerc och Hélène Cixous, vilka vi likställer med fransk feminism. Vad som definieras som specifikt nytt med nutida feminism är hittills negligerade områden för tillämpning av radikala – eller omformulerade – idéer om »politisk» praktik, nämligen kultur, psyke och den kvinnliga eller moderliga kroppen.

Feministisk konsthistorias dilemma

Kan vi inte, om vi går bortom feminismens allmänna historier, också läsa den feministiska konsthistoriens dilemma i denna modell för generationskonflikt inom feminismen? Vi önskar återinföra glömda kvinnliga konstnärer i en konsthistorisk berättelse som är lineär och vars skolbildningar är nationalistiska (den franska skolan, amerikansk konst, tysk kultur etc) i likhet med dess diskursiva meto-

der (den västerländska civilisationens utveckling, stil, periodisering etc). Vi vill utrusta dem med den kanoniserade konstnärliga egenskapen att vara subjekt (*subjecthood*) som gillas av män och använder oss av en identifikationslogik för att försöka framställa kvinnliga konstnärer på samma sätt som män, åtminstone i termer av erkännande och respekt. Och ändå kommer innebörden av kvinnors arbeten att bli levande för oss bara i termer som tillåter oss att tala om deras olikhet och att beteckna helt andra tidsformer än de som rör stil, rörelser, avantgardistiska innovationer etc. Vi söker efter sätt att tala om »kvinnlighetens rum» och dessa subjektiva tidsformer i rytmerna hos kvinnors livserfarenhet inom och mot könsskillnadens hierarkier. Kan vi på ett riktigt sätt formulera kvinnliga kulturella inskriptioners egenart i termer av konsthistoriens rådande temporala historiska diskurs? Jag tror inte det. Men att betona kvinnors särart utanför historiens dominerande termer innebär en risk för att vår fortsatta placering i marginalen bara ses som tecken på »skillnad». Vi måste därför följa Kristeva ända fram till hennes dialektiska lösning om vi ska upptäcka grunden för ett *feministiskt* sätt att utöva feministisk konsthistoria.

Trots att Kristevas essä har rubriken »Kvinnors tid» och trots att hon använder generationsmetaforen, skiftar hon i slutavsnittet från kvinnlighetens och feminismens tidsformer och definierar om dem i termer av rum.

Min användning av ordet »generation» implicerar mindre en kronologi än ett *meningsskapande* rum, ett både kroppsligt och begärande mentalt rum. Därför kan det hävdas att en tredje attityd nu är möjlig, alltså en tredje generation, som inte utesluter – tvärt om – den parallella tillvaron av alla tre i samma historiska tid, eller t o m att de vävs samman med varandra. (s 209)

För ögonblicket vill jag inte gå in i hennes tredje rum på dess eget teoretiska plan – jag vill leka en stund med metaforerna tid och rum som sätt att förstå den feminism vi är del av och som vi förkroppsligar i våra olikartade praktiker »som feminister». Vad som är speciellt med Kristevas formulering om rum är att den är semiotisk – det handlar om rum

som har innebörder inskrivna och som ger utrymme för produktion av innebörder som överskrider rådande sociala och symboliska ordningar. Feminismen är alltså inte bara en diskontinuerlig historia om idéer och kulturella uttryck å ena sidan eller en historia om rörelser och kampanjer för social förändring å den andra. Feminismen kan definieras som ett meningsskapande rum, det rum i vilket vi genom ett feministiskt imperativ både negerar existerande ordningar av fallocentrisk mening och, i kamp med framställningsformerna, genererar kritiska innebörder, även nya sådana. Feminismen tillhör de meningsskapande rum som skapats sedan 1968 och som ger nya betydelser åt begrepp om jaget, om genus och könsskillnad liksom om kreativitet, konst och framställning.

I den politiska diskursen introducerar Kristeva begreppet produktionssätt som uttryck för produktiva relationers tidsförhållanden, samtidigt som det också, utan samband med dem, finns tidsformer som rör betydelskapandet och subjektet, och därmed även könsskillnad. Kön/genus är därför inte någonting ahistoriskt, apolitiskt eller enbart privat. Men det kan bara tänkas historiskt och teoretiskt genom att man erkänner dess specifika tidsformer samt det område inom vilket det fungerar mest formativt – språket och den könspräglade subjektiviteten.

Feminismens geografi

Kartläggningen av feministisk teori existerar redan i form av en konkret geografi. Det finns amerikanska feministiska traditioner som är mycket olika traditionerna i Frankrike, Skandinavien, Tyskland, Italien, Japan, Chile och Storbritannien. Politiska och teoretiska konflikter uppträder i form av nationella skillnader. Men det finns en nordatlantisk hegemoni – en fråga om inflytelserika europeiska språk: fransk och engelskspråkig feminism är mer internationell än skandinaviska eller tyska tendenser.

I sin artikel »Feminism, Postmodernism and Style: Recent Feminist Criticism in the US» svarar Toril Moi på kritik som riktats mot hennes bok *Sexual/Textual Politics* (1985) för dess synbarliga utelämnande av den trans-

Nästa sida:

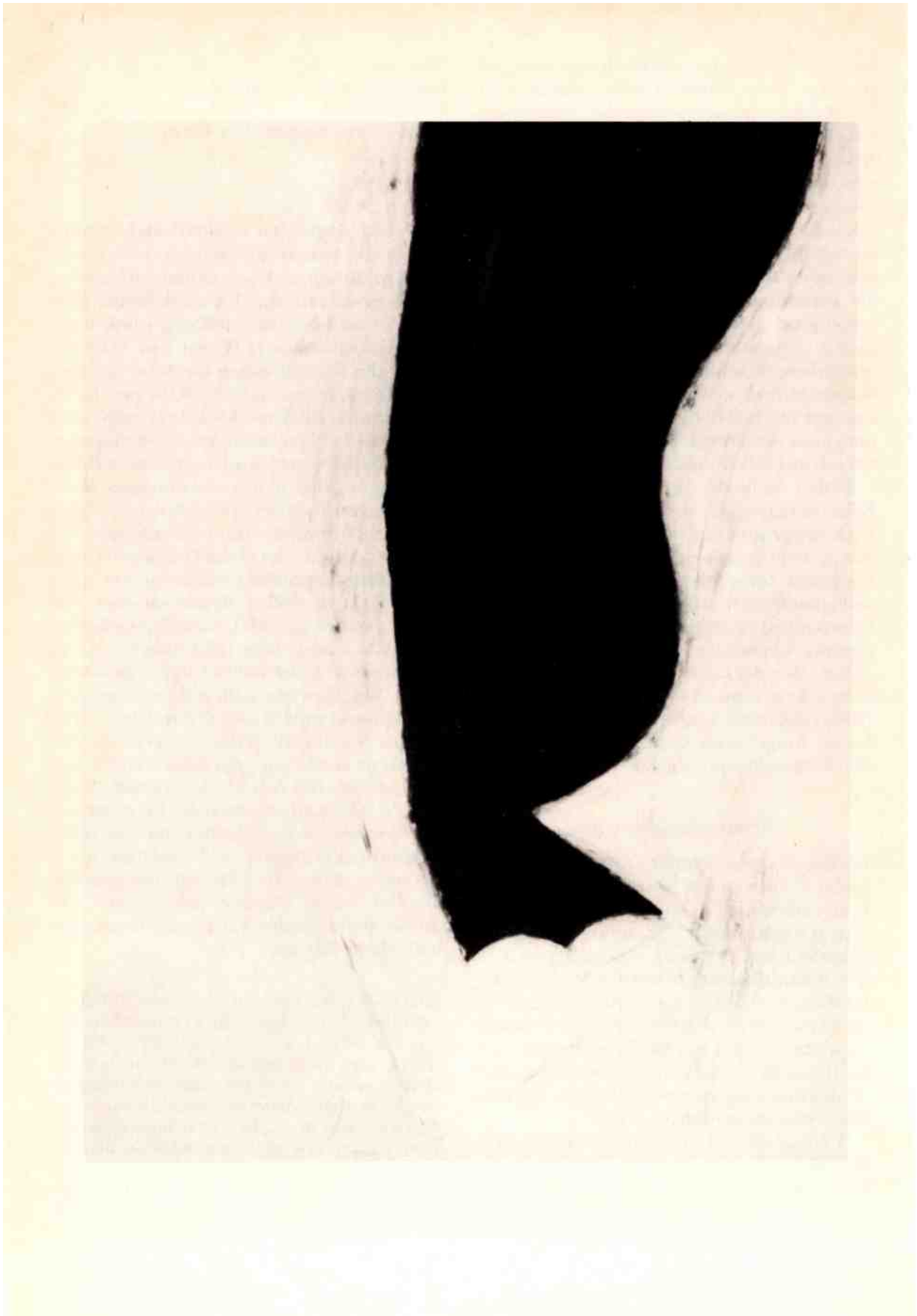
Bilduppslag av Eva Löfdahl

Utan titel, 1985

Båda krita på papper, 63 x 47 cm

atlantiska tendensen i amerikansk feministisk kritik som orienterar sig mot fransk poststrukturalism. Hon myntar termen »atlantisk postfeminism» för att definiera Alice Jardines mitt-emellan-ställning i boken *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1985) där författarinnan förefaller att sväva över Atlanten medan hon blickar mot Frankrike och talar till Amerika. Den skenbara lätthet varmed vi kan kartlägga en feminismens geografi döljer mer fundamentala konflikter än de som gäller den korrekta nationella lokaliseringen av teoretiska tendenser. Faran är att olika feministiska riktningar reduceras till en fråga om stil – att vi med feministisk teori förvandlar de politiska insikterna om språk och subjektivitet till en debatt om olika stilar ifråga om skrivsätt och framställningsformer. Toril Moi önskar med rätta understryka att feminismen istället ställer frågan om teorins *politik*. Om sin egen ställning som skandinavisk feminist med starka förbindelser till en brittisk socialistisk feminism skriver hon: »Allmänt skulle jag vilja karakterisera mitt projekt både här och i *Sexual/Textual Politics* som ett försök att argumentera för en *politiserad* förståelse av feminismen i motsats till en *depolitiserad* förståelse.»⁹ I konklusionen av sin artikel skriver Toril Moi apropå Jane Gallop, en annan atlantisk postfeminist som mycket livfullt reducerar feminismens innehåll till en stilfråga:

Jane Gallop har rätt i sitt påstående att valet av en stil innebär att man väljer en position, men hon har fel då hon framhåller en viss stilistisk rörelse som unikt feministisk, liksom hon har fel då hon antar att stil kan analyseras utan hänsyn till innehåll och det specifika historiska rum där den griper in. Jag har redan hävdats att valet av en viss politisk position innebär att man riskerar att ha fel. På samma sätt kan vi finna att vi har klampat in med fel stil på fel plats. Risker som är förenad med stil är samma risk som är förenad med politiskt engagemang. (s 22)





Teoretiska utvecklingslinjer inom den nutida feminismens intellektuella historia måste därför visas upp och analyseras med avseende på sina politiska effekter – och valet av argument eller teori är inte bara en fråga om olika konsthistoriska stilar eftersom de kommer att få politiska konsekvenser vare sig de är avsedda, erkända eller ej. Feministisk konsthistoria är sålunda mottaglig för en kritik av samma slag som den Toril Moi riktade mot litteraturkritiken. Jag kan formulera det så här: allt som feminister företar sig är inte automatiskt feministiskt – om vi med feminism menar inbrytningar i betydelsegivande praktiker som är politiskt effektiva i en situation där feminismen själv har ändrat själva definitionen av det politiska. Jag avser då den definition som orienterar bort från tillgången till offentliga rättigheter, mot en förståelse av förutsättningarna för och följderna av vår formering som könspräglade talande subjekt.

Att skriva konsthistoria

De teoretiska resor jag själv gjort har prioriterat frågor som: varför är det viktigt att utföra denna forskning, att skriva denna uppsats, denna bok, i termer av maktens aktuella konfigurationer? På detta sätt vägrar jag acceptera en av konsthistoriens nyckeldistinktioner med vars hjälp den bevakar gränserna mellan förflutet och närvarande. Den konsthistoriska disciplinen hävdar att endast tidsavståndet kan bekräfta historiska undersökningar. Det närvarande är alltför nära och kan inte värderas objektivt. Jag vill hävda att all historieskrivning formas i nutiden. Den historiografiska praktikens politik ingår bland specifikt ideologiska moment. Dessutom är det väsentligt att visa att nutiden är historiskt gestaltad. Konfigurationerna av könsskillnad och könsuppdelning i samhället är inte naturliga utan historiska; det är därför som de kan utmanas och förändras. Det förflutna som Tradition, Konsthistorien som Kanon används för att legitimera det nuvarande status quo. Bekräftad av tiden medger den stora konstens kanon ingen diskussion eller seriös omprövning. Feministiska interventioner måste spränga den kanoniska traditionen ge-

nom att framställa det förflutna, inte som ett flöde eller en utveckling, utan som konflikt, politik, kamp på bildkonstens slagfält om makten i de strukturella relationer vi kallar klass, genus och ras.

Således avslutades min och Rozsika Parkers bok *Old Mistresses* (1981) med en diskussion om en samtida feministisk konstnär, Mary Kelly, som förklarar sin historiska betydelse och den feministiska karaktären hos sitt projekt i termer hämtade från de reviderade konsthistorier som Rozsika Parker och jag skapat genom att undersöka konst och ideologi, konst och diskurs. I vår introduktion till *Framing Feminism* (1987) hävdade vi att det inte var någon akademisk impuls som fick oss att skriva en historia om konsten och kvinnorörelsen efter 1970: våra vänner förblev fattiga eftersom de i egenskap av kvinnliga konstnärer fick orimligt svagt erkännande, kände sig pressade att ta deltidsjobb här och där, och undergrävdes i sin yrkesutveckling genom en stereotyp kritik eller ingen alls. Vi erkände också att vårt skrivande inte var opartiskt. Vi upprätthöll inte den professionella historikerns sk objektiva distans – inte pga brist på integritet eller förmåga, utan därför att vi själva var involverade i de historier som vi höll på att kartlägga. Vi var inte rädda för att ta ställning, eftersom det för oss handlade om något verkligt och betydelsefullt, inte om några akademiska stilfrågor. Vi var tvungna att vara allsidiga då vi täckte alla aktiviteter och händelser och tendenser för att åstadkomma en dokumentering som återspeglade mångfalden; ändå låtsades vi inte vara opartiska. Som Toril Moi skriver: att välja ståndpunkt är att riskera något personligen, men det är ett lågt pris att betala för undvikandet av relativism och eklekticism – typiska kännetecken på postmodernismens mord på historien.

Att kartlägga feministisk konstforskning

Under de allra senaste åren har det gjorts många översikter över feministiska aktiviteter som rör konst, konstkritik och konsthistoria. De har för det mesta publicerats i feministiska tidskrifter och utgör en värdefull dokumentering av vad som ofta är spridda

och disparata aktiviteter. Men det handlar inte bara om information; de är också exempel på praktiserad feministisk konsthistoria och som sådan är de själva historiska texter, såväl teoretiskt som politiskt formade av sin ideologiska position. 1987 gav till sist den prestigefyllda amerikanska konsthistoriska tidskriften *The Art Bulletin* feminismen tillträde till konsthistoriens kanon genom att i sin serie av översikter över tillståndet inom disciplinen publicera en översiktsartikel av Thali Gouma Peterson och Patricia Mathews om »The Feminist Critique of Art and Art History».⁶ Deras sammanfattande studie är ovärderlig som bibliografisk referenstext, men förutom att ge en värdefull dokumentation föresatte sig författarna att kartlägga de viktigaste tendenserna och debatterna i feministisk konsthistoria och konstkritik sedan 1971.

Jag avser att här läsa artikeln som symptom på den problematik – den referensram – inom vilken den är skriven. Den tycks uppvisa överensstämmelser med Toril Mois och Julia Kristevas texter, främst genom att använda både generationsmetaforen och idén om en geografi över feminismen. Ändå får författarna problem när de tvingas karakterisera de politiska skillnaderna mellan generationerna och de geografiska enheterna – de gör detta på ett sådant sätt att dessa termer inte förmår fånga in och belysa, utan blir ett medel att släta ut och depolitisera striderna mellan olika feministiska riktningar inom (och mot) den konsthistoriska disciplinen.

Enligt Gouma Peterson och Mathews spänner den feministiska konsthistoriens geografi över Atlanten: den huvudsakliga skiljelinjen går mellan USA och Storbritannien. Det finns också två generationer av feminister med olika teoretiska positioner och projekt. Den geografiska uppdelningen och generationsskillnaden är dock delvis överlappande, vilket leder fram till författarnas avslutande argument om amerikanska förmödrar och brittiska döttrar – en besynnerlig omkastning av den uppdelning mellan den gamla världen och den nya världen i enlighet med vilken amerikanska kvinnor kallade sig »revolutionens döttrar». Trots den skenbart dynastiska ansatsen finns där inte någon verklig

genealogi i Foucaults mening. Men generationsklyftan framstår som politisk. Den första, amerikanska, generationen presenteras som konservativ, revisionistisk, hyllande och empirisk i sin forskning. Den andra, brittiska, generationen är (med en eufemism) »radikal» och interventionistisk och framför allt teoretisk i sin forskning. Den distinktion vi redan mött mellan feminismen som idéer och feminismen som rörelse omlokaliseras här i såväl tid som rum: de amerikanska feministiska konsthistorikerna är mer rörelse, medan de brittiska är teori.

Kritik av metodologibegreppets användning

Denna indelning möjliggörs, menar jag, av den alltför flitiga användningen av termen metodologi, vilken återkommer upprepade gånger i de senare avsnitten av essän. Den andra generationens feministiska konstkritik uppvisar »en mer konsekvent radikal kritik av traditionella metodologier» (s 346); »en debatt rörande metodologi har nyligen brutit ut i konstkritiska kretsar mellan dessa två grupper» (s 347); »nutida konstkritiker inom den andra generationen tillför det feministiska perspektivet bruket av nya postmoderna metodologier såsom poststrukturalism, semiotik och psykoanalytisk kritik» (s 349); och slutligen: »precis som konstkritiska metodologier skiljer sig feministiska konstkritiska metodologier beroende på ideologisk position som i sin tur ofta är nationellt betingad» (s 350). Både politik och teorier försvinner i paraplytermen metodologi, som definierar en procedur för att utföra det kritiska eller konsthistoriska arbetet utan att ställa de centrala frågorna om vad som utgör bakgrunden till eller motiverar »arbetet».

Detta innebär inte att jag hävdar att det skulle råda en motsättning mellan teori och praktik, eftersom det inte finns någon praktik utan vägledande teori (något som inte insetts eller erkänts till fullo) och teorier endast förverkligas i praktiken. Metodologin kommer bara till synes, dvs framstår som något annat än disciplinens normala procedurer, när man ställer annorlunda frågor som nödvändiggör annorlunda sätt att producera

svar. Innan feminismen eller sociala och materialistiska konsthistorier gjorde sig gällande var metodologin inte något problem. Ämnet konsthistoria kunde identifiera sig med mästarnas skolor – Panofsky och ikonografi osv. Men ställer jag en fråga om kvinnors synbarliga frånvaro i den konsthistoriska dokumentationen, en fråga med ursprung i intressen som står i motsättning till konsthistoriens status quo, så kommer jag förmodligen att få behov av ett annorlunda sätt att göra konsthistoria för att kunna besvara den, eftersom den nuvarande konsthistoriska praxisen inte bara undertrycker kunskap om kvinnliga konstnärer, utan underkänner själva idén om kvinnor som »konstnärer» i ordets kanoniserade bemärkelse. Den konsthistoriska diskursens ideologiska projekt är att göra maskulinitet synonymt med kreativitet. I *Old Mistresses* var vi därför tvungna att göra själva konsthistorien till föremål för ideologisk kritik – och visa hur den tjänade en icke erkänd könshierarkis intressen.

Metodologisk innovation är sålunda bara symptomet, inte den verkliga kraft som förändrar konstkritik och konstutövning. Det är ett symptom på en politisk konflikt som utspelas på såväl den kulturella diskursens som kulturgestaltningens plan.

Praktiken föder teorin

När Rozsika Parker och jag 1976 började skriva *Old Mistresses* (den slutfördes 1978 och publicerades först 1981) kände vi inte till dekonstruktionen; ändå är det i viss mening en dekonstruktiv text, ett arbete som läser konsthistorien med fokus på strukturerande frånvaro och ideologiska ramar. Företaget drevs inte fram av teori, utan av specifika frågor som uppstod i den praktiska forskningen, undervisningen eller i skrivandet. När vi ser tillbaka på det kan vi se allt mer av dess rikedom och begrunda hur idéer som vi inte var direkt bekanta med ändå sipprade ner till oss som tillhörde en diskuterande gemenskap av radikala och feministiska intellektuella.

Boken var ett försök att formulera könsrelationernas sociala motsägelser på ett speciellt område: konsthistorien. Den var ett re-

sultat av kvinnorörelsens meningsskapande rum, som gav upphov till olika sätt att artikulera frågor som sexualitet, subjektivitet, könskraft och lust. Inifrån denna ram var det möjligt att understryka att kvinnor inte befann sig utanför konstens rike, dvs vår version av den offentliga sfären, utan alltid befunnit sig i detta rike men i den strukturella positionen av ett negativt med vilket manligheten tillskansade sig sin dominans. Den stereotypa konstruktionen av kvinnlighet är inte essentiell i en biologisk mening, utan – för att använda ordet i en annan bemärkelse – essentiell, dvs nödvändig, för frambringandet och bevarandet av den hierarki som vi kallar könsskillnad.

Vad som faktiskt gjorde detta möjligt för Rozsika Parker och mig var gångbarheten hos Althusserns formuleringar om ideologi som betonade att idéer varken flyter omkring i idealismens fria rymd eller är en fråga om medvetande, falskt eller ej. Althusser specificerade ideologi som en materiell praktik i så motto att produktionen av både innebörder och subjekt för innebörder och sociala positioner äger rum inom sociala institutioner såsom familjen, skolan, kyrkan och media. I kombination med Foucaults definition av diskursiva formationer, som också har en institutionell tillvaro, möjliggjorde detta för oss att identifiera konsthistorien som en diskurs som praktiserades inom specifika institutioner, från konsthistoriska institutioner till förlagshus, från museer till presentbutiker. Det är högst signifikativt att Gouma Peterson och Mathews i sin lista på teorier, felaktigt kallade metodologier, varken tar med Althusserns ideologiteori eller Foucault.

Denna brist utgör i själva verket ett betydelsedigert, symptomatiskt undertryckande i deras text. Den visar textens ideologiska gränser genom att märka ut vad som inte kan sägas. Således är texten i althusserianska termer strukturerad genom det som den utesluter: genom frånvaron av varje antydning till ideologibegrepp struktureras texten, via dominerande diskursiva formationer, av en akademisk narrativ form som är paradigmatiserad för konsthistoriens berättelser. Denna text konstruerar feminismens historia och konsthistorien genom en narrativ framställning av

utveckling och framsteg. Den berättar en historia som börjar 1971 och rör sig från enkla begynnelse till sofistikerade utvecklingar, från emotionella och personaliserade kvinnoidentifierade framställningar om känslighet och erfarenhet till intellektuella, analytiska och skillnadsorienterade teoretiska texter, från samvarons och solidaritetens moderliga rum till ett mer problematiskt, rigoröst och maskulint rum där man löper risken att bli exklusiv och auktoritär. »Olyckligtvis kan sådant feministiskt postmodernt ställningstagande ofta själv ta sig auktoritära former.» (s 350)

Pga författarnas perspektiv arrangeras sådana motsatser som en lineär utveckling så att en kartläggning av den amerikanska versus den brittiska feminismens stil blir en temporal narrativ framställning som är högst symptomatisk för det sätt på vilket man inom den konsthistoriska disciplinen skriver sina historier. I *tidens* utvecklingsflöde finns inget rum för konflikt, för ideologi eller för politik som bryter sönder diakronin i syfte att skapa komplexa politiserade synkronier. Därför kan feminismen inte förstås eller definieras uteslutande diakroniskt, som idéernas historia eller rörelsernas succession. I vår tid finns det feministiska rummet där oförenliga ideologier och politiska linjer existerar samtidigt i olika grupper, riktningar, gemenskaper och ofta även inom enskilda individer.

Det politiska problemet beträffande vilka frågor vi borde ställa till historiska framställningar av bildkonsten och dess kulturella sammanhang, dvs det som för oss bortom konsthistorien, har här ersatts med den mer ofarliga debatten om vilken metodologi man ska använda inom disciplinen. Men dekonstruktion, semiotik och psykoanalys är inga metoder. Naturligtvis har de metoder, men dessa är en följd av teorin, en utformning av den praktiska kunskapsproduktionen om det som definierats som teorins objekt – skrivande, teckensystem eller det omedvetna. Metoden följer av teoribildningen och är i denna bemärkelse helt frånvarande i Gouma Petersons och Mathews text, liksom de historiska sammanhang inom vilka den politiska kampen om teoribildningen ägde rum i slutet av 50-talet och på 60-talet.

USA kontra England

Konsthistoria är en disciplin som på ett betydligt mer genomgripande sätt har professionaliserats och institutionaliserats i USA än i Storbritannien. I USA grundades konsthistoria i form av akademiska lärostolar vid mitten av 1800-talet. Vid brittiska universitet inrättades ingen undervisning i ämnet förrän en bit in på innevarande århundrade, och då bara vid Courtauld och vid Warburginstitutet som bildades genom överflyttningen av Warburgbiblioteket till London efter nazisternas maktövertagande i Tyskland. På 1960-talet ledde en expansion av konstutbildningen till ökad efterfrågan på konsthistoriker som kunde undervisa på kurser vid de polytekniska högskolorna som då började växa. Detta skapade en helt ny sektor inom vilken nya verksamheter som grafik, designhistoria, kulturstudier, film- och mediastudier också kunde utvecklas, något som ledde till korsbefruktningsmed nya typer av konsthistoria vilka utformades för att passa de konststuderandens önskemål.

Långt från att vara ett humanistiskt elitämne vid universiteten växte konsthistoria i Storbritannien fram i ett klimat som helt tillfälligt gav upphov till en allians mellan den och kultur- och kritisk teori som ofta samma personer var intresserade av. Många av oss började undervisa i filmkunskap och fick upp ögonen för en rad olika visuella fenomen som inte var sanktionerade som Stor Konst, dvs som inte ingick i den västerländska civilisationens kanoniska tradition. Fotografi, illustrationer, karikatyrer och en hel rad nutida typer av bildkonst ersatte den traditionella konsthistoriens hierarkier och naturligtvis även hierarkierna i modernismens och den moderna konstens historia.

Sedan 1968 är det i mer perifera och nytillkomna fält som det i frånvaron av strängt övervakade disciplingränser givits utrymme för en ny typ av intellektuell praktik att utvecklas; här var feministisk kunskap och teori både ett exempel och en central influens och resurs. Medan vi sett institutioner för medie- och kommunikationsstudier, för kultur- och filmforskning finna ett hem till sig vid universiteten, förblir emellertid feminismen en out-

sider. Det finns förstås några centra som ger kurser i kvinnoforskning, men inga universitetsinstitutioner eller forskningsprogram av den omfattning som finns vid amerikanska universitet och på annat håll. Feminismen behåller sin outsiderstatus. Den har aldrig integrerats i någon disciplin och förblir för alltid ensam samtidigt som den inte ens utgör ett enhetligt annat. Den är heterogen och konfliktfylld.

Feminismen är en archimedisk punkt varifrån uppsättningen av nutida debatter inom samhälls- och kulturteori kan värderas, attackeras, omarbetas; feminismen är den punkt från vilken avgörande inbrytningar kan göras för att förändra i olika discipliner, också inbrytningar som kan börja formulera ett icke-disciplinärt kunskapsområde där gränserna mellan social kunskap, historisk kunskap, politisk kunskap och kulturell kunskap är utsuddade så att vi kan få grepp om deras konkreta interaktion i de texter vi studerar och i dem vi skriver. Institutionellt så väl som teoretiskt är feminismen då ett rum vid sidan om; detta är fördelen med att behandla feminismen som ett betydelsegivande rum som bevarar innebörden av att både vara en rörelse och att vara i rörelse.

Rosalind Delmars definition av feminism som en historia om idéer åtskild från kvinnorörelsen kan via Julia Kristeva omformuleras som en dialektik som alltid är historiskt grundad. Jag vill bevara min personliga historia i kvinnorörelsen, ty dess politiska mål och praktik formar fortfarande vad jag gör nu när jag fått en plats inom institutionen. Jag vill också hålla vid liv det speciella samspel mellan teori och rörelse som karakteriserar nutida feminism – både som en återuppvaknande aktivism för social förändring och som ett djupgående men djupt politiskt filosofiskt återvändande till frågan om könsskillnad. Endast feminismen erbjuder en punkt som ligger utanför såväl historisk materialism som konsthistoria, från vilken jag kan utforma ett feministiskt projekt för studiet av visuella framställningar och dess praktiker, diskurser och institutioner. Detta feministiska projekt inbegriper både materialistiska moment och erkännande av betydelsen av den psyko-symboliska domänen. Medan jag skul-

le ge ett positivt svar på frågan »är du feminist?», så skulle jag inte kunna göra samma sak om jag tillfrågades »är du konsthistoriker?» Rubriken på en av mina föreläsningar är just »Kan konsthistorien överleva inflyttandet från feminismen?»⁸ Jag delar undersökningsområde med konsthistoriker. Jag studerar samma artefakter eller bilder och läser samma dokument. Men objektet för min diskurs är inte »konst», dvs syftet är inte att bekräfta konst som kategori och värde. Objektet för den feministiska diskursen är den sociala-psykiska produktionen av könsskillnad och maktrelationerna när de bryts mot de angränsande ras- och klassformationerna; dessa bestämmer villkoren för de visuella framställningsformerna samtidigt som de formas och bevaras av den bildmässiga framställningens funktionssätt.

Att använda sig av strukturalism och poststrukturalism innebär att man deltar i en revidering av de nyckelkategorier med vilka humanistisk forskning, inklusive konsthistoria, hittills har varit organiserade. Om vi överger idén om den individuella och expressiva författaren och företar oss historiskt lokaliserade och positionsbestämda läsningar, så blir traditionen av monografiska hyllningar av »modernismens fäder» och andra stora fallocentriska konstruktioner omöjliga. Dessa modeller har prövats mot teorier om subjektivitet som trots allt har gjort det möjligt att tyda kvinnlighetens och manlighetens formationer som både sociala och psykiskt inrättade konstruktioner. Varje teoretiskt system erbjuder partiella medel att ta sig an feministiska frågor, varje system tillhandahåller verktyg för kritik av de andra systemens begränsningar. När den ena teorin kämpar med den andra snarare än att pryddligt ligga i det intellektuella snabbköpets kundvagn, tillhandahåller feminismens projekt ett rum för tillfälliga allianser och kreativa konflikter, det jag kallar bricolage. Feminismen är denna komplexa konflikt av rustning och förhandling, ty vi är fortfarande tvungna att förklara vårt kvinnliga predikament och att ge en verkningsfull formulering av den feministiska utmaningen.

Jag vill hävda att vi för att närma oss ämnet behöver minst fem olika teoriområden:

teorier om det sociala, hur vi kan tänka om helheten av sociala relationer, teorier om det historiska, teorier om det ideologiska, teorier om det textuella och teorier om subjektet. Dessa områden ger tillgång till analysens objekt: makt, herravälde, representation, begär och skillnad. Teorins politik utgörs av ett politiskt motstånd mot undertryckandet av det faktum att det råder förtryck, och mot undertryckandet av redskapen för analys av förtrycket och dess omvandling. Om kön/genus är den i vår kultur undertryckta frågan, i den bemärkelsen att det är en maktens axel, så undertrycks ständigt dess teoretiska artikulering medvetet av dem som motsätter sig att man talar om denna kunskap, och omedvetet av dem som inte förmår att teoretiskt artikulera dess undertryckande. Det är därför av avgörande betydelse att vi begrundar, dvs ger teoretiskt uttryck åt, hur vi studerar kvinnor, deras villkor och historia, deras plats i olika framställningsformer och deras egna uttrycksformer, hur vi gör kvinnoforskningen *feministisk* – dvs (för att än en gång hänvisa till Toril Moi) att politisera i motsats till att depolitisera, att praktisera teorins politik. Konsthistoria och olika sätt att skriva konstens historia förblir ofrånkomliga fora för denna strid, ty i sin skenbara distans, sin privatisering av kulturen bort från politikens och maktens smutsiga hantering skyddar den den förhärskande maktstrukturen med dess eurocentriska, homofobiska och patriarkala konstistorier.

Översättning: Göran Fredriksson
 Detta är en förkortad version
 av föreläsningen i Stockholm,
 oktober 1991.

NOTER

- 1 Det är drygt tio år sedan jag sist besökte Sverige. Genom Barbro Werkmästers försorg kom tre brittiska feminister – Lisa Tickner, Pihl Goodall och jag själv – till Sverige i samband med utställningen *Vi arbetar för livet*. Barbro Werkmäster och Anna Lena Lindberg gjorde det också möjligt för oss att föreläsa vid deras respektive universitet i Uppsala och Lund. Det var då jag skrev den artikel som sedan publicerades i *KVT* 4/81, »Vision, röst och makt», som en reflektion och introduktion till boken *Old Mistresses. Women, Art & Ideology* (1981), vilken jag just hade avslutat tillsammans med Rozsika Parker som vårt bidrag till den mognande debatten om feminism, konst och historia. Att komma tillbaka till Sverige nu 1991 och delta i denna tidskrifts återblick över tio år av feministiska inbrytningar i konst och konsthistoria ger återigen tillfälle till reflektion och värdering.
- 2 Se Delmar 1986.
- 3 Jag är Mary Kelly tack skyldig för denna insikt, som hon har införlivat med sitt projekt *Interim*, som finns katalogiserat i *Mary Kelly Interim*, New Museum of Contemporary Art, New York 1990.
- 4 Kristeva [1979] s 188–213 i Moi (red), 1986.
- 5 Moi 1988 s 4.
- 6 Peterson & Mathews 1987, s 326–357.
- 7 Richard Easton har visat att denna synonymitet är begränsad ytterligare till en kanoniserad heterosexualitet, se Easton 1990.
- 8 Denna föreläsning kommer förmodligen att publiceras av Thames & Hudson under 1992 som detta års Walter Neurath Memorial Lecture.

LITTERATUR

- Baker E. & Hess T (red), *Art and Sexual Politics*, New York/London 1971.
- Delmar R, »What is Feminism?» i Mitchell J & Oakley A (red), *What is Feminism?* Basil Blackwell 1986.
- Duncan C, »Virility and Male Domination in Early Twentieth Century Vanguard Art» i *Art Forum* dec 1973.
- Easton R, *Canonical Criminalisations* (opubl MA-avhandling) Leeds University 1990.
- Gornick V & Moran B (red), *Women in Sexist Society* New York 1971.
- Jardine, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Cornell University Press, Ithaca 1985.

- Kristeva J, »The System and The Speaking Subject» [1973] i Moi T (red), *The Kristeva Reader* Basil Blackwell, Oxford 1986.
- Moi, T, »Womens Time» [1979] i Moi T (red), *The Kristeva Reader* Basil Blackwell, Oxford 1986.
- Mary Kelly Interim*, New Museum of Contemporary Art, New York 1990.
- Moi, T, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, London & New York 1985.
- Moi T (red), *The Kristeva Reader* Basil Blackwell, Oxford 1986.
- Moi T, »Feminism, Postmodernism, and Style. Recent Feminist Criticism in the United States» i *Cultural Critique* Vol 1, Spring 1988.
- Nochlin L, »Why Are There No Great Women Artists?» i Gornick V & Moran B (red), *Women in Sexist Society* New York 1971a.
- Nochlin L, »Why Are There No Great Women Artists?» i Baker E. & Hess T (red), *Art and Sexual Politics* New York/London 1971b.
- Parker R & Pollock G, *Old Mistresses. Art, Women and Ideology*, Pandora Press, 1981/1988.
- Parker R & Pollock G, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970 – 1985*, Pandora Press, London 1987.
- Peterson T G & Mathews P, »The Feminist Critique of Art and Art History» i *Art Bulletin* LXIX 3/1987.
- Pollock G, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, 1988.
- Pollock G, Anmälan av Mary Garrards *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Baroque Art* i *Art Bulletin* LXXII 3/1990.
- Pollock G, »Can Art History Survive the Impact of Feminism?» (kommande) Thames & Hudson 1992.
- Reiter R (red), *Notes Towards an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, Boston 1975.

Griselda Pollock
Centre for Cultural Studies
Department of Fine Art
The University of Leeds
England

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

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 bilder¹, 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).² 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.³ 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.¹ 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.²

Porträtt av Venny Soldan

Hanna Paulis porträtt av Venny Soldan⁶ är utfört i Paris under åren 1886-87⁷ 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 förrevigats 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 at skabe kunst som »faderlig» alltså mandlig, og så længe patriarkatet betragtes som natur, er det »unaturligt» og »ukvindligt» for en kvinde at være kunstner.»⁸

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.⁹

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 farorna 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.¹⁰ 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».¹¹

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».¹²

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 rum¹³ 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 genomsvadade 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 storhushåll 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.¹⁴ Även i Eva Bonniers brev kan man få detta bekräftat.¹⁵ 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.¹⁶

Griselda Pollock (1988) hävdar vikten av att söka efter den kvinnliga konstnärens signifikativa eller betecknande sfärer för gestaltning.¹⁷ 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»¹⁸ 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 1887¹⁹ 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.»²⁰

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 omöjligen kan refuseras.»²¹

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»²² 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.²³ 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—»²⁴

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

»Hon²⁵ 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.—»²⁶

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,²⁷ så ram har jag således i fall den skulle exponeras hemma.- men som hon sitter blir figuren något större än Ida.»²⁸

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

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 promenadtureer 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.³⁰ 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.³¹

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 avståndstagande 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 axiala 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.

EVA HALLIN

Det feminina konstnärslynnet

Denna artikel handlar om könsrelaterade värderingar i svensk konstkritik 1917-1935, där Eva Hallin visar hur kvinnliga konstnärers verk alltid ses i förhållande till en manlig norm. Att vara »konstnär» blir detsamma som att inte vara »kvinnlig», och så verkar den manliga normen än idag.

»Det är lättare att se på en kvinna att hon är artist än att se på hennes verk att det är konst», skrev signaturen Thomas i *Figaro*¹ med anledning av Kvinnliga konstnärers aprilutställning på Liljevalchs konsthall 1921. Fastän inte alla kritiker under mellankrigstiden på långt när var lika polemiska är det ändå påfallande vilket besvär de tycktes ha med bedömningarna av de kvinnliga konstnärerna och deras verk. Orsaken tycks också given: det oproblematiske antagandet att konstnärskapet är en sysselsättning för män och konstområdet en manlig domän.

Mitt syfte här är inte att utpeka vissa av mellankrigstidens kritiker som särskilt fördomsfulla. I stället vill jag belysa hur socialt kön, genus, framträder, dvs hur kön ges och ger betydelse och hur det fungerar som definitionsvillkor vad gäller både konst- och konstnärsbegreppen. I Joan Scotts efterföljd betraktar jag uttolkningarna av konst som ett specifikt sammanhang där social förståelse av könsskillnad artikuleras, och där könsskillnaden är ett viktigt sätt att specificera eller etablera mening.² Jag utgår också från Yvonne Hirdmans tes att genussystemet är en ordningsstruktur av kön, och att denna grundläggande ordning är förutsättningen för andra sociala ordningar.³

Eftersom konstkritik är en kulturell praktik betraktar jag den som en av de sociala »scener» där, bland andra sociala ordningar, den sociala ordningsstrukturen av kön konstitueras. Mot den bakgrunden menar jag att värderingarna i de här aktuella texterna inte

på något enkelt sätt endast kan ses som utslag av fördomsfullt tänkande eller som reflexer av ett samhällstillstånd med vissa fixerade könspositioner. Snarare fungerar de på ett grundläggande och betydligt mera komplext plan som ett sätt att tolka och förstå världen och som »turer» i den »genuskoreografi»,⁴ som Yvonne Hirdman har kallat den, där gränserna mellan könen ständigt befästs och provas i en ständigt pågående process.

Konstkritik kan inte likställas med konstvetenskap, men dessa två praktiker är icke desto mindre interrelaterade i ett historiskt perspektiv. Bland tidens kritiker fanns numera legendariska konsthistoriker som August Brunius, Gregor Paulsson, Ragnar Hoppe och Erik Blomberg för att nämna några. Dessa, om man så vill kalla dem, tidsvittnen har fortfarande en i hög grad legitimerande funktion för dagens konsthistorieskrivning. Desto viktigare är då att undersöka de ideologiskt baserade premisser som uttalat och underförstått produceras och reproduceras i tolkningar av konst.

Sådana premisser får sitt uttryck i teman och tankefigurer som s a s slår igenom oavsett författarnas personliga stilistiska kännetecken och förhållningssätt till konst, och som dyker upp i många andra sammanhang. Dessa kan urskiljas som en slags organiserande principer med vilkas hjälp man orienterar sig i (konst)världen, och som inbegriper föreställningar om och ideal för hur verkligheten är och borde vara beskaffad. De ingår inte i en färdig ideologi eller medveten världsbild,

utan fungerar snarare som ett sätt att tänka, inlärt och delat med många. Arvshygien tycks ha haft ett sådant särskilt förklaringsvärde under mellankrigstiden,⁷ och närbesläktade tankegångar finns också i den konstkritiska verksamheten, då författarna förklarar och värderar olika estetiska fenomen med hänvisning till, som de ofta uttrycker det, »folklynnen». Också distinktionen mellan det »kultiverade» och det »barbariska» framstår som särskilt angelägen för dem att framhålla. Kategoriseringar i termer av manligt och kvinnligt menar jag vara ytterligare ett sådant urskiljbart tema.

Genuskontraktets hotade gränser

Könsskillnaden har alltså en grundläggande meningsskapande funktion i det uttalade eller underförstådda särskiljandet mellan vad något är och vad det inte är.⁶ Som vi ska se fungerar författarnas argument i ett intrikat system av åtskillnader både vad gäller könsens egenskaper och aktivitetssfärer. Det isärhållandets tabu som Yvonne Hirdman ser som en bärande bjälke i genussystemet⁷ framstår som relevant i det här sammanhanget. Isärhållandet fungerar både meningsskapande och maktskapande, menar hon, och det är ur det som den manliga normen legitimeras. Dess grunduttryck finns överallt och strukturerar sysslor, platser och egenskaper. Genussystemets mönsterstruktur utgörs således av dikotomin och hierarkin, och för att sätta relationen mellan maskulinum och femininum i centrum för förståelsen inför Hirdman begreppet »genuskontrakt». Dessa kontrakt, skriver hon, är oftast uppdragna av den part som definierar den andra, de präglas alltså av en assymetrisk relation mellan parterna. Genuskontraktet finns outtalat mellan den enskilda mannen och kvinnan, mellan män och kvinnor på det sociala planet och mellan »mannen» och »kvinnan», dvs föreställningar om »manligt» och »kvinnligt», eller som Hirdman formulerat det, idealtypsrelationen dem emellan. Samtidigt som könsens vardera områden kan definieras inom kontraktet, innehåller de också frön till konflikter: hur långt kan »han» och »hon» sträcka kon-

traktet till sin egen förmån? Det är denna process som Hirdman kallar en genuskoreografi, det spel/liv/lek/drama/dans mellan könen som ständigt pågår.⁸

Som Yvonne Hirdman pekat på, åstadkommer också samhällsförändringar, som påverkar vedertagna rutiner angående könsens relationer och hotar genuskontraktet, intensifierade ansträngningar att både slå vakt om existerande definitioner men också att finna nya. Så kan t ex det myckna talet om manligt och kvinnligt i den borgerliga samhällsordningens framväxt under det sena 1800-talet ses som ett symptom på att grunden i systemet faktiskt var hotad.⁹ Flertaliga belägg finns för att det blev mycket angeläget att definiera både vad det manliga men framför allt vad det kvinnliga *egentligen* bestod i.¹⁰

Att konstakademiens Fruntimmersavdelning öppnades 1864 var i mångt och mycket ett resultat av ett kvinnoöverskott på äktenskapsmarknaden, och åtminstone inom den lägre medelklassen tvingades kvinnorna att börja tänka på arbete utanför hemmet.¹¹ Konstnärlig verksamhet blev ett tänkbart område, men när kvinnorna gjorde sig gällande som aktiva konstnärer, och inte »bara» som teckningslärare, illustratörer och textilkonstnärer,¹² är det inte svårt att se att de utmanade genuskontraktets gränser, inte minst genom att göra anspråk på att formulera och yttra sig i det offentliga rummet.

Denna gränsstrid, menar jag, kan också avläsas i mellankrigstidens konstkritiska utsagor. Det torde ha varit lika, om inte än mer, angeläget under mellankrigstiden att definiera vem »han» och »hon» var och borde vara, gjorde och borde göra, eftersom samhällsförhållandena åtminstone för borgerlighetens del medförde nödvändigheten av omvärderingar i jämförelse med sekelskiftets förutsättningar. Jonas Frykman och Orvar Löfgren skriver att:

oscarianernas barn /.../ lever i en tid /d v s mellankrigstiden/ då borgerligheten har en mera ödmjuk och mindre utmanande attityd mot de lägre samhällsklasserna. Många har fått göra avkall på sina ekonomiska privilegier och borgerlighetens position är inte längre lika trygg och stabil. Samtidigt sväller förstås kategorin av fria yrkesutövare, akademiskt bildade, företaga-

re, affärsmän och högre tjänstemän: borgerligheten under denna tid är inne i en kulturell, social och ekonomisk nyorientering.¹³

Samtidigt som nya grupper således utvecklades inom och införlivades i medelklassen, förändrades också försörjningsmöjligheterna för kvinnor inom denna och de högre klasserna, t ex genom att åtminstone de ogifta med vissa inskränkningar gavs tillträde till statlig och kommunal tjänst.¹⁴ Men tidens demokratiseringsprocess kännetecknas kanske främst av den grundlagsändring som gav män och kvinnor allmän och lika rösträtt 1921.

Markörer för skillnad

De författare som denna text behandlar är alltså verksamma i en tid när både köns- och klassgränser förskjuts, och vissa värden blir särskilt viktiga att framhålla och definiera. Detta framgår av att det inte bara är könsmässiga aspekter som korsar de estetiska omdömena, utan att också aspekter som klass och ras slår igenom i deras tolkningar. Så kan Ragnar Hoppe här få representera en strävan att situera det svenska konstlivet i en kultiverad sfär, vilket fungerar som en distinkt klassmarkering:

När man kom ned i de nya lokalerna vid Arsenalgatan frapperades säkert många av huru lite »barbarisk» den där unga svenska konsten verkade, och huru den tvärtom, sedd både som helhet och som individ, gjorde ett i hög grad kultiverat intryck. Inte nog med att hängningen var gjord med smak och sakförstånd, konstverken själva talade ett så tydligt språk om att vi nu i vårt land befinna oss i en period av sund och förfinad konstalstring, att endast de förstockade hädanefter kunna tala om dekadans och anarkism i vårt konstliv.¹⁵

Det fanns tankar i tiden som på rasbiologiska grunder ville avskilja de högre samhällsskikten, där de »degenererade» kulturbärarna ansågs ingå, från medelklassen, som sågs som den »verkligt sunda kärnan i ett folks genetiska potential».¹⁶ Hoppes argumentation för den sunda och förfinade konstalstringen skulle också kunna tolkas som ett försvar mot sådana tankar. Det är dock utan tvivel så att

Nästa sida:
Bilduppslag av Sophie Tottie
Utan titel, för KVT 1991
Blandteknik

likartade teman, som hade vetenskaplig legitimation,¹⁷ också blev ett sätt för tidens konstuttolkare att förstå skiftande estetiska uttryckssätt, något som exemplifieras enligt följande:

Henri Matisse /.../ har vid skapandet deltagit med sin artistiska sinnlighet och sin kultiverade intelligens, men icke släppt lös hela sin varelse. Det tillhör i regeln icke det galliska konstlynnets, och fransk konst kan därför i all sin överlägsenhet stundom efterlämna ett intryck av tomhet hos en nordisk betraktare. Det germanska konstlynnets ställer som det första och det sista det omedelbara uttrycket av inre liv till varje pris.¹⁸

Och i ett annat sammanhang skriver Axel Romdahl apropå den tyska expressionismen:

Det är för en utlänning i varje fall icke särskilt lockande att syssla med den, men den har sitt stora intresse ur folkpsykologisk synpunkt.¹⁹

Dessa markörer för sociala positioner har alltså en meningsskapande funktion vid bedömningen av konstnärer, oavsett kön, och deras arbete. Med hjälp av dem kan författarna göra klart vem som är »vi» (de kultiverade) och »de andra» (de barbariska). Som vi ska se tjänar distinktionerna med hjälp av »manligt» och »kvinnligt» på samma sätt syftet att göra klart vem som är konstnär och vad som är konst. Vid genomgången av texterna har jag uppmärksammat hur de könsrelaterade värderingarna tillämpas i negativ respektive positiv mening vid bedömningarna av konstnärer av båda könen, och i det följande presenteras några citat ur denna korsläsning.

Låtom oss förbliva män!

I *flamman* no 4 april 1917 publicerades följande tillrop efter Duchamp-Villon:

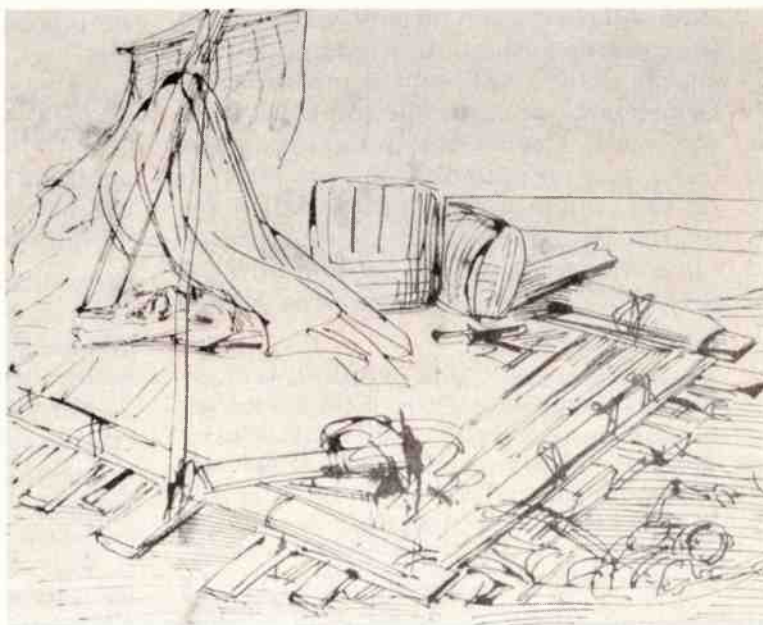
Allra modernast! --- Några konstnärer som förut umgåtts svalnande för varann och vid ordnandet av en utställning börjar skärmyts-

(AP, Belgrad)

Flyktingbåt sjönk utanför Taiwan

■ Ett fiskefartyg medförande 50 illegala invandrare som skulle sändas tillbaka till Kina sjönk då det kolliderade med en taiwanesisk patrullbåt. 21 av de kinesiska flyktingarna saknades och befaras ha drunknat, meddelade marinenens högkvarter i Taipeh. Flyktingarna var instängda i fartyget bakom fastnaglade luckor, men omkring hälften lyckade ändå ta sig ut och rädda sig. (AP, Taipeh)

15/8-90





15. 6. 1990.

lingen. – »Jag är modern! – jag är EXPRESSIONIST och fordrar största utrymmet.» – »Expressionist – men jag är KUBIST!», förklarade den andre, »alltså modernare!». Den tredje, som var SIMULTANIST, alltså modernast fann situationen löjlig. Han teg. Kanske varnade han en figur som ej blivit inviterad och varom det glunkades att han redan vädrat konsten för i övermorgon. --- Låtom oss glädjas åt »moderna» som i konsten ge ny dräkt åt både gamla och unga idéer. MEN LÅTOM OSS FÖRBLIVA MÄN!²⁰

Som synes bygger exklamationen på antagandet att konstnärskåren består av män; appellen är också riktad till den manliga värdigheten. Den är ett exempel på hur *det manliga används i positiv mening för att förstärka det manliga konstnärskapet*. Sådan användning förekommer i bildbeskrivningar likaväl som i karaktäristiker av den manlige konstnären:

Här finns en manlig medkänsla med de döda tingen och en munter nyfikenhet på de levande som tillsammans ger äkta konst.²¹

I skarp motsats till »de dekorativas» strömmande ytfantasier genomarbetar Sköld detaljerna och förenar dem till en järnhårt disciplinerad helhet /.../ Allt skildras med manlig värme.²²

Han vill i stället söka det svenska landskapets manlighet, se vad som är, måla röda hus, grön mark och blå himmel /.../ I svenskt måleri är Sköld ensam med Johan Johansson om denna virila naturuppfattning av lidelsefylld behärskning.²³

Kanske är det till slut detta, som starkast griper oss i den på en gång trotsiga och ödmjuka självbekännelse som Axel Törnemans livsverk utgör: hans väsens blandning av manlig kraft och manlig vekhet.²⁴

I självporträtten slutligen, samtliga i litet format och endast omfattande huvudet, har han nedlagt mycket av sin konstnärliga kamp och ingivelse, och de giva en intressant överblick över hans bana, som var sällsynt fri från trötthet, rutin och upprepning, från början till slut laddad med expressiv kraft, spänd vilja och manlig lidelse.²⁵

I bedömningarna av manliga konstnärer står användningen av *det manliga i negativ mening* ej att finna. Det innebär inte att manliga konstnärer inte kan kritiseras, och det sker med referenser till *det kvinnliga*:

På mig gör Leander Engströms senaste utveckling intryck av en stor stark karl som satt sig vid sybågen. Låtom oss hoppas, att han snart återgår till manligare sysselsättningar.²⁶

Det läckra har tagit överhanden, den hårda kraften är borta. Det starkt beräkande, rationalistiska draget i de äldre verkens dristiga och utmanande problemlösningar har vikit för en mera sensuell skildring, men på samma gång har spänningen slappats och hela karaktären i dessa nya arbeten effeminerats.²⁷

Vi kan också konstatera att liksom det manliga inte förekommer i negativ mening om manliga konstnärer, förekommer inte heller det kvinnliga i positiv mening om manliga konstnärer. Som vi sett ovan har egenskaper som medkänsla, värme och vekhet, markerats med ordet »manlig». Dessa egenskaper med kvinnliga förtecken har alltså en negerande funktion.

Det feminina konstnärsllynnet

En liknande genomgång av manligt respektive kvinnligt i positiv respektive negativ mening avseende kvinnliga konstnärer ger en mer komplicerad bild. Referenser till de båda begreppen kan framhållas för eller mot dem allt efter syftet. *Manligt i positiv mening* formuleras t ex som följer:

Hanna Hirsch-Pauli har under sin konstnärsbana visat sig vara av så stort mått, att hon nog får räknas som den betydelsefullaste kvinnan här i Sverige på konstens område, kanske det enda, där det är en hyllning att om en kvinna använda ordet manlig. Hanna Pauli är i sin konst manlig på samma sätt som den stora norska målaren Harriet Backer.²⁸

Bland våra talangfullaste målare hör hon / »fru Grunewald»/ till dem som aklimatiserat sig inom manliga områden.²⁹

En kvinnlig konstnär kan alltså omtalas i uppskattande ordalag i termer av det manliga. Implicit finns negationen: en kvinna är inte en konstnär med eget berättigande. Hon måste »förvandlas» till man respektive »släppas in» på »manliga områden». *Det manliga i negativ mening* fungerar så att kvin-

norna anses misslyckas med att uppnå det manliga mästerskapet, imiterar detta eller försöker vara manlig:

Milly Slöör /.../ verkar närmast som en förtunnad Törneman /.../ Två skulpturer exemplifiera också de olika konstnärsgemyten: /.../ Sigrid Fridman det tillkämpat manliga i ett par kraftfulla, men inte så värst originella faunfigurer och några brett dekorativa havsvidunder.³⁰

Sigrid Hjertén-Grünewald är herr Isaac Grünewald på lediga stunder /.../ Sigrid Fridman och Ruth Milles, ej kunnat skänka något plus till de manliga konstnärernas prestation.³¹

Vera Nilssons fantastiska naturalism och blosande, en smula bengaliska färg ställer henne på en alldeles särskild plats bland de sansade manliga kamraterna /.../ Jag har redan förut konstaterat talangen och originaliteten; jag kan nu, då hon slagit igenom, utan men konstatera ett begär att »slå över».³²

Utsagan om Vera Nilsson kan förstås hänföras till det sätt på vilket *det kvinnliga används om kvinnliga konstnärer i negativ mening*. Den stipulerade kvinnliga oförmågan att behärska sig vänds ju emot henne. En sådan något svårplacerad vändning finner vi också hos August Brunius:

De /Agnes Mannheimer och Siri Rathsmann/ måla temperamentsfullt som man säger, men temperamentet ligger lika mycket hos de tydliga förebilderna som hos dem själva. De ha var på sitt sätt avlägsnat sig en smula för långt från det rätt feminina och använda sig så att säga av ateljéjargon.³³

Hur det »rätt feminina» anses komma till uttryck ska vi se nedan, men först en karaktäristik av det »feminina konstnärsllynnet» som avfärdar den kvinnliga konstnärliga kreativa förmågan:

Alla chevalereska instinkter till trots tvingas man till skepticism mot kvinnlig konst. Det är vissa egenskaper, som möta oss så genomgående, att de måste betraktas som typiska för det feminina konstnärsllynnet. Osjälvständighet, bristande intensitet och energi, nyckfull rörlighet, och, som en följd, oförmåga att behålla greppet kring ett ämne tills det fått sluten form och enhet. Om dessa hinder för verkligt skapande ha sin grund i könets »psykofysiska» särart (och i så fall inte kunna undanröjas) eller i historiska be-

Nästa sida:

Bilduppslag av Marianne Lindberg De Geer
Nu är det jag, 1991
Borås konstmuseum

Jag tänkte på mig själv, 1991
Båda acrylmålningar, 250 x 135 cm

tingelser, därom må de lärde tvista, den nya utställningen hos Liljevalchs lär inte ge någon lösning.³⁴

Kan då det »rätt feminina» ha något värde som konstnärligt kriterium? Finns det något fall där *det kvinnliga i fråga om kvinnliga konstnärer används i positiv mening*? Ja, om vi håller oss till Erik Blomberg, som i citatet här ovan formulerat sin konst- och konstnärssyn så tydligt, kvinnokonsten »visar nog dygder också»:

En säreget vek ömhet i stämningen, som kommer bäst fram i moderliga motiv, en viss nyckfull gratie och, som kompensation för formlösheten, ett fint, mildt färgsinne – det är onekligen originella drag som mannen i allmänhet saknar /.../ Men nog ger konstnärinnan mest och blir äktast då hon försöker vara sig själv inom den trängre ramen. Därför räknar jag Florence Abrahamsons mjukt innerliga »Mor och barn», där den lätta, luftiga färgen i blått, vitt och grått smeker fram stämningen, ett par av Mollie Faustmans i dröm försjunkna flickor och Siri Derkerts koketta och raffinerade studier till den egentliga behållningen av utställningen.³⁵

Kvinnligheten som problem

Svårigheterna att handskas med det kvinnliga konstnärskapet framgår tydligt av recensionerna av Kvinnliga konstnärers aprilutställning på Liljevalchs 1921. Recensenterna ser sig föranledda att inledningsvis ta ställning till det faktum att det är kvinnor som ställer ut, och att detta är problematiskt vid bedömningen. Erik Blombergs syn framgår av citaten här ovan, där han med en vetenskaplig/historisk förklaring försöker förstå vad som hindrar kvinnorna från »verkligt skapande». Karl Asplund tar sin utgångspunkt i »kvinnans allmänna likställighet med mannen» och »den krassa rättvisa» som då får gälla vid bedömningen, vilken blir till de





kvinnliga konstnärernas nackdel. Hans slutomdöme om utställningen lyder:

I det hela gäller det om denna utställning att det finns bra litet av egna initiativ och originellt synsätt, /m/en desto mera av parasiterande på kända föredömen.³⁶

August Brunius är den recensent som försöker överskrida könsgränserna. Han har noterat de tidigare anmärkningarna mot en »imitativ efterklangskaraktär» på utställningen, men, skriver han:

detsamma gäller ju om de flesta kollektivutställningar av *manliga* konstnärer. Om man uppställer fordran på absolut originalitet för konstnärskapet, vare sig manligt eller kvinnligt, blir man hänvisad till ett försvinnande fåtal företeelser.³⁷

Brunius kan sålunda, t ex hos Sigrid Hjertén-Grünwald, urskilja verk »som står över det mesta av svensk modernism»,³⁸ ett omdöme, kan man tycka, så gott som något om en konstnärs arbete. Men han laborerar också, som vi sett ovan, med tanken på det »rätt feminina», liksom han, trots sin inledning, också noterar »en oförskräckthet att upprepa sig som säkert verkar irriterande på en manlig uppfattning». Det är fortfarande viktigt för honom att markera gränserna mellan könen, men Brunius prövar dem också. Han skriver:

Det är en intellektuell konstnärstyp, till och med ansträngt intellektuell ibland. Man tar miste, om man förutsätter att kvinnans insats i konst skulle vara väsentligen i känslans tjänst. Mycket på denna utställning gör intryck av att vara ett resultat av behärskning.³⁹

Som vi sett är ju behärskning ett tungt vägande kriterium för konstnärskapet, vilket alltså Brunius här tillskriver de kvinnliga konstnärerna. En Aristotelisk genusfigur – mannens förnuft kontra kvinnans emotionalitet⁴⁰ – tycks bli ifrågasatt, men formuleringen är givetvis också förankrad i det i tiden mera näraliggande borgerliga individualistiska (mans)idealet. Där är också kvinnans känslomässiga uppoffring, anpassning och lyhördhet för andras behov inskriven i denna samhällsordnings positionsbeskrivning av henne. Det är intressant, dock, att se att Brunius ser måttet på behärskning representerat i en »främ-

lings verk», den engelska konstnären Vanessa Bell:

Ett par stilleben i en tyngre färgskala än svenskarna i regeln tillämpa ha en klarhet och en jämnhet i formen som man sällan finner hos svenskar med deras nervösare och oroligare lynne.⁴¹

En förståelse i folkpsykologiska termer ger således till sist Brunius förklaringen till det gränsöverskridande han tyckt sig urskilja.

Signaturen Thomas' inställning till de kvinnliga konstnärernas utställning framgår av det inledande citatet till den här artikeln. Det är i det historiska perspektivet både roande och förskräckande att se hur Blomberg, Asplund och signaturen Thomas ser sig nödgade att leverera besk kritik »chevalereska instinkter till trots», »utan galanteri»⁴² respektive att på grund av »vårt goda hjärta» inte låta utställarna bli »hängd/a/ i tysthet».⁴³ Men just med sådana markeringar situerar författarna sig själva, medvetet och omedvetet, bland dem som uppdragit och uppdrar genuskontraktets gränser.

Konst- och konstnärsideal – den manliga normen

Konstnärskonceptet och de gällande kriterierna för vad som är »äkta» konst är alltså manligt definierade. De manliga konstnärerna uppskattas entydigt i manliga termer och kritiserar i kvinnliga, medan för de kvinnliga konstnärerna gäller att de antingen uppskattas i manliga termer eller när de ansluter till genuskontraktets positionsbeskrivning, dvs håller sig till det »rätt feminina», »moderliga motiv» och »inom den trängre ramen». För övrigt fungerar i de senare fall både manliga och kvinnliga termer som negerande. De kvinnliga konstnärerna relateras således genomgående till en manlig norm för konstnärskapet och kan endast uppskattas med hänvisning till en underordnad kvinnlig norm.

Författarna förankrar sina bedömningar i genusfigurer som struktureras av begreppspar som göra/vara, stark/svag, aktiv/passiv. Vokabulären avseende de kvinnliga konstnärerna visar på en idealtyp, vilken används

som ett avskiljande från det »verkliga skapandet». Det underförstådda särskiljandet framträder tydligt i Blombergs karaktäristik av kvinnors konst, där de egenskaper han nämner bygger på motsatser till det manliga konstnärskapet:

Kvinnligt:

Osjälvständighet
Bristande intensitet och energi
Nyckfull rörlighet
Oförmåga att behålla greppet omkring ett ämne tills det fått sluten form och enhet

Implicit manligt:

Originalitet
Expressiv kraft, spänd vilja, virilitet, lidelse
Järnhårt disciplinerad helhet
Behärskning, syntes

I karaktäristiken av Leander Engströms konst som tidigare nämnts finner vi exempel på hur kön fungerar som definitionsvillkor för både konst- och konstnärsbegreppen genom den uttalade och implicerade åtskillnaden av egenskaper och sysslor. Det som produceras vid sybågen är inte konst; den konstnärliga praktiken är en manlig sysselsättning; platsen vid sybågen är kvinnans, i hemmet, där hon förväntas kanalisera sin kreativitet; en verksamhet för en »stor stark karl» (= konstnären) är förlagd annorstädes.

Nutid – dåtid

Nedslaget i just mellankrigstidens konstkritik är i viss mening godtyckligt. Det könsteoretiska rastret kan läggas över olika diskurser från olika tidsperioder, och fastän kön på ett uttalat plan kan vara frånvarande går det inte att bortse från dess funktion som en grundläggande ordnande princip. Det finns en rad begreppspar som kan hänföras till maskulint/feminint och som på ett mer eller mindre omedvetet plan brukas för att strukturera verkligheten.⁴⁴ Genusfigurationerna är inte på något enkelt sätt omedelbart urskiljbara, kanske framförallt inte i vår samtid, för, som Yvonne Hirdman formulerat det: »ju mer differentierat ett samhälle blir, ju subtilare

och mer komplexa blir isärhållandets/segregeringens uttryck och konsekvenser».⁴⁵ Att dikotomierna är verksamma syns kanske tydligast vid kollisioner mellan det som ses som manligt och kvinnligt, dvs när genuskontraktets gränser ifrågasätts, eller när vissa stereotypa uppfattningar, som t ex den Aristoteliska genusfiguren, regelbundet återkommer.⁴⁶ Så har också Barbro Andersson i sin analys av konstkritik från åren 1965, 1975 och 1985 i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* kunnat urskilja hur oppositionerna stark/aktiv (= »manlig») och svag/passiv (= »kvinnlig») ännu är verksamma, och, skriver hon:

Den »kvinnlighet» som knyts till kvinnliga konstnärer inrymmer en komplex samling avvikelser från den manligt definierade konsten – att vara »konstnär» är detsamma som att inte vara »kvinnlig».⁴⁷

Konst- och konstnärsbegreppen äger alltså en inneboende könsmissig positionsbestämning genom dess manliga prerogativ, till vilken »kvinnligheten» står i konflikt. Denna språkliga skepnad är en mediering av en kulturell och social praxis i ständig process som det finns all anledning att inte ta för given. Dessa praktiker är i hög grad medskapande i konstruktionen av »kön», av »manlighet» och »kvinnlighet» och av de assymetriska relationerna dem emellan.

NOTER

Artikeln är en bearbetning av min 80-poängs uppsats *Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mellankrigstidens konstkritik och andra texter om konst*, Konstvetenskapliga Institutionen, Stockholms Universitet, ht 1989.

- 1 Sign Thomas 1921, s 41.
- 2 Scott 1989, s 8.
- 3 Hirdman 1988, s 51.
- 4 Ibid, s 54.
- 5 Frykman och Löfgren 1985, s 42f.
- 6 Scott 1989, s 8.
- 7 Hirdman 1988, s 51.
- 8 Ibid, s 54.
- 9 Hirdman 1988a, s 20.
- 10 Ibid, s 20-21. Jfr även t ex Lundbergh 1986 och Kyle 1987.
- 11 Lindberg 1975, s 102.

- 12 Johannesson 1975, s 142-143.
- 13 Frykman och Löfgren 1985, s 60.
- 14 Jfr Widerberg 1980, s 64-72.
- 15 Hoppe 1928, s 13-16.
- 16 Frykman och Löfgren 1985, s 61.
- 17 Ibid, s 37ff. Eugeniska idéer fick vetenskaplig status under 1800-talet, skriver Frykman och Löfgren, och en mer allmän blomstring vid sekelskiftet 1900: »Vid beskrivningar av andra länders invånare intar ord som 'folklynne' eller 'raskaraktär' närmast en ställning som vetenskapliga klippor /.../. Det var nu som demografen Gustav Sundbärg fann det angeläget att beskriva det 'svenska folklynnet', framsprunget ur en stam 'af oblandat germanskt ursprung'».
- 18 Romdahl 1921, s 5-6.
- 19 Romdahl 1926, s 95-96.
- 20 *flamman* 1917, utan sidnumrering; tankstreck och betoningar i original. Jfr fö Lärkner 1984, s 92ff, ang flammans utgivning, utformning och innehåll.
- 21 Blomberg 1962, s 13; om Otte Sköld.
- 22 Blomberg 1923, s 60.
- 23 Paulsson 1935, s 15.
- 24 Johansson 1941, s 53.
- 25 Hedberg 1929, s 107; om Axel Törneman.
- 26 Johansson 1925, s 51.
- 27 Johansson 1924/1941, s 150; om Matisse.
- 28 Laurin 1926, s 155.
- 29 Blomberg 1921, s 35.
- 30 Ibid, s 36.
- 31 Sign Thomas 1921, s 42.
- 32 Hedberg 1927/1939, s 50.
- 33 Brunius 1921, s 40.
- 34 Blomberg 1921, s 34.
- 35 Ibid, s 35.
- 36 Asplund 1921, s 36 resp 39.
- 37 Brunius 1921, s 39; betoning i orig.
- 38 Ibid, s 41.
- 39 Ibid.
- 40 Eduards och Gunneng 1983, s 33.
- 41 Brunius 1921, s 41.
- 42 Asplund 1921, s 36.
- 43 Sign Thomas 1921, s 41.
- 44 Jfr Jardine 1985, s 72.
- 45 Hirdman 1988, s 51.
- 46 Det senare exemplifieras i Stig Johanssons recension i *Svenska Dagbladet* 1991-10-26 av Karl Granquists och Ulla Kraitz utställningar, där den förres konst beskrivs som en »byggandets möda» och där »Varje penseldrag är nogtänkt», medan i Kraitz' konst »Del läggs till del med intuitiv säkerhet».
- 47 Andersson 1990, s 25.

LITTERATUR

- Andersson, Barbro, *Positioner och strategier. Kvinnliga konstnärer i modern konstkritik*, 80-poängsuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, ht 1990.
- Asplund, Karl, recension i *Dagens Nyheter* 10 april 1921, i Melin, Emmy, *Föreningen Svenska Konstnärinnor 1910-1960*, s 36-39, Stockholm 1960.
- Blomberg, Erik, recension i *Stockholms-Tidningen* 10 april 1921, i Melin, Emmy, *Föreningen Svenska Konstnärinnor 1910-1960*, s 34-36, Stockholm 1960.
- Blomberg, Erik, *Den nya svenska konsten*, Stockholm 1923.
- Blomberg, Erik, *Naivisterna och realister*, Lund 1962.
- Brunius, August, recension i *Göteborgs Handels-tidning* 15 april 1921, i Melin, Emmy, *Föreningen Svenska Konstnärinnor 1910-1960*, s 39-41, Stockholm 1960.
- Eduards, Maud och Gunneng, Hedda, »Medborgaren och hans hustru. Om Aristoteles' syn på kvinnan», i Eduards/Gunneng/Hammar/Hirdman/Jónasdóttir/Lidbeck, *Kön, makt, medborgarskap*, Stockholm 1983.
- flamman* 1917.
- Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar, »På väg – bilder av kultur och klass», i *Modärna Tider*, red Jonas Frykman och Orvar Löfgren, s 20-139, Lund 1985.
- Hedberg, Tor, *Klassiskt och nordiskt*, Stockholm 1929.
- Hedberg, Tor, *Konst och litteratur*, Stockholm 1939.
- Hirdman, Yvonne (1988a), *Genussystemet – teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*, Rapport 23 Maktutredningen, Uppsala 1988.
- Hirdman, Yvonne, »Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning», i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 3/1988, s 49-63.
- Hoppe, Ragnar, »Utställningar i Svensk-Franska Konstgalleriet», i *Konstrevy* 1928, häfte 1, s 13-23.
- Jardine, Alice, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Cornell University Press 1985.
- Johannesson, Lena, »... och Karl Nordström hade en duktig fru», i *Kvinnor som konstnärer*, red Anna-Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, s 123-143, Borås 1975.
- Johansson, Gotthard, »Det konstnärliga nutidsläget, ett kritiskt eftermäle till Falangens utställning», *Aftonbladet* 24 och 27/5 1925, i Carlsson, Frans, *Den nya saktligheten*, Malmö

- Museums Årsbok 1982-1983, s 47-51, Malmö 1983.
- Johansson, Gotthard, *Kritik*, Stockholm 1941.
- Johansson, Stig, »Med ljus som skimrande pärlor», recension av Karl Granquist i *Svenska Dagbladet* 1991-10-26.
- Johansson, Stig, »Sinnliga collage som embryon», recension av Ulla Kraitz i *Svenska Dagbladet* 1991-10-26.
- Kyle, Gunhild, »Genrebilder av kvinnor. En studie i sekelskiftets borgerliga familjehierarkier», i *Historisk Tidskrift* 1/1987, s 35-58.
- Laurin, Carl, *Nordisk konst. Sveriges och Finlands konst från 1880-1926*, Stockholm 1926.
- Lindberg, Anna-Lena, »Stå på piedestal – eller konkurrera», i *Kvinnor som konstnärer*, red Anna-Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, s 99-122, Borås 1975.
- Lundbergh, Beate, *Kom ihåg att du är underlägsen! Pedagogik för borgarflickor i 1800-talets Sverige*, Lund 1986.
- Lärkner, Bengt, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914-1925*, Malmö 1984.
- Melin, Emmy, *Föreningen Svenska Konstnärinnor 1910-1960*, Stockholm 1960.
- Paulsson, Gregor, *Otte Sköld, Bonniers Konstböcker*, Stockholm 1935.
- Romdahl, Axel, *Det nya måleriet*, Stockholm 1921.
- Romdahl, Axel, *Det moderna måleriet och dess försättningar. En orientering*, Natur och kultur 56, Stockholm 1926.
- Scott, Joan W, »Om språk, socialt kön och arbetarklassens historia», i *Häftet för Kritiska Studier* 1/1989, s 6-18.
- sign Thomas, recension i *Figaro* 16 april 1921, i Melin, Emmy, *Föreningen Svenska Konstnärinnor 1910-1960*, s 41-43, Stockholm 1960.
- Widerberg, Karin, *Kvinnor, klasser och lagar 1750-1980*, Helsingborg 1980.

SUMMARY

The article deals with Swedish artcriticism during the interwar period and the aims to show how gender aspects are active in defining the concepts of art and artist. I rely on Joan Scott's discussion on the production of meaning in terms of gender differentiation and Yvonne Hirdman's reflections on the gendersystem constituted by dichotomy and hierarchy as sources of the production of meaning and power-relations.

From quotations used as examples it becomes unequivocally clear that the work of male artists is valued positively in masculine terms and devalued in feminine terms, while for the women artists their work can be valued in positive terms and devalued respectively in either of masculine/feminine terms. Their work is always related to a male norm and can be properly appreciated only with reference to a female norm which is subordinate to the male.

Due to the fact that art history writing today to some extent relies on art critical texts in a historical perspective, it is important to point at the risk of reproducing these mechanisms of gender differentiation. It is equally important, though, to realize that production of meaning in terms of gender is a continuous process and can be discerned in today's art criticism as well. With reference to a study made by Barbro Andersson of art criticism in two major Swedish morning papers from 1965, 1975 and 1985, it is possible to draw the conclusion that the male norm for the concepts of art and artist is persistent. The linguistic evaluations in gender-related terms are, as I see it, mediations of a cultural and social practice in constant process which cannot be taken for granted, they are interrelated in the construction of gender, and the asymmetrical relations between them.

Eva Hallin
Emågatan 42
121 57 Johanneshov

Konst, kön och kunskap – om den konstnärliga praktiken

I denna artikel samtalar fem kvinnliga konstnärer om vad det innebär att vara kvinna och konstnär idag. Finns det ett specifikt kvinnligt formspråk? Vilka ekonomiska villkor lever nutida kvinnliga konstnärer under? Och vad är konstvetenskapens och konstkritikens uppgift idag?

Vi sökte upp och samtalade med fem kvinnliga konstnärer, var och en för sig. Vår idé var att deras tankar kring kunskap, kön och feminism borde vara av högt intresse för feministiska konstforskare, som ju arbetar med kunskapsproduktion. Konstvetenskapliga forskare – oavsett område eller perspektiv – skulle vinna på att förankra sitt arbete i en medvetenhet om samtiden, en medvetenhet som ofta saknas.

De fem konstnärerna, som tillsammans representerar en bredd i formspråk och vägval, har i detta nummer även fått ett för KVT ovanligt stort utrymme för en presentation i bild. Ann Edholm, Maya Eizin, Marianne Lindberg De Geer, Eva Löfdahl och Sophie Tottie har alla erfarenhet av vad det innebär att manifesteras i det samtida konstlivet. Vi sökte inte upp dem för att de skulle vara feminister i någon bestämd mening. Men vi hade i deras konst eller uttalanden tyckt oss se en känslighet för och medvetenhet om bilders betydelseproduktion.

Valet av konstnärer var förstås lika subjektivt som de synpunkter som uttrycktes i de olika samtalen. Dessa kom att vandra i olika riktningar och tangera flera områden och frågeställningar. Vi kom in på köns skilda förhållande till konstnärsidentiteten, inskrivningen av det kvinnliga, innebörden av att vara kvinnlig konstnär i konstlivet idag och problematiken kring föreställningen om ett specifikt kvinnligt formspråk. Här passerade

många röster och synpunkter. En ståndpunkt var gemensam; konstvetare bör utsätta sig själva för större risker i det tolkande arbetet.

*

Är vi feminister? Sophie Tottie, som gick ut Konsthögskolan våren 1991, har ett ambivalent förhållande till frågan. Hon har aldrig agerat i några feministiska sammanhang, vilket hon säger beror på att hon överhuvudtaget inte vill förlika sig med något som är absolut, som vill hävda någon typ av sanning.

– Jag känner inte heller att jag blivit pressad åt något håll för att jag är kvinna, men jag kan föreställa mig att det skulle kunna bli annorlunda i framtiden. I skolan är man på sätt och viss skyddad. Jag har turen att hålla på just nu, när det faktiskt är ett uppsving för tjejer. Det är säkert en eftervåg från USA, där det på åttiotalet blev inne med kvinnliga konstnärer.

Sophie Tottie menar att det för några år sedan förekom fler diskussioner, åtminstone där hon befann sig på skolan, om att fler tjejer måste få ställa ut. Detta engagerade henne, och när det skulle nytillsättas professorer på Konsthögskolan hörde hon till dem som argumenterade för att man skulle tillsätta kvinnor.

– Då fick man höra, »säg några bra kvinnliga konstnärer då, det finns ju inte några», det var så typiskt. Det är som att fråga vilka konst-

närer som betytt mest för en, då blir det tvärstopp, man blir paralyserad av den jättestora frågan. Man vill inte heller säga ett namn, t ex Matisse, för då skulle man sedan bara bli jämförd med den konstnären. Det intressanta är att idag får man inte den där frågan, och jag tror det beror på att så många tjejer i Sverige ställer ut just nu.

Det är riktigt att det under den senare tiden åtminstone på ytan funnits ett slags kvinnointresse i det officiella konstlivet. Medan kvinnor försätter att vara kraftigt underrepresenterade i grupputställningar och offentliga samlingar, tycks många gallerister visa ett specifikt intresse som var ovanligare i början av åttiotalet, och massmedia fokuserar på unga kvinnliga konstnärer. Många spännande utställningar har också visats. Elever på konstskolor kan få höra att det bara är tjejer som är begåvade eller att vi just nu upplever inledningen till kvinnans epok. Frågan är vad det här betyder? Är det bara ytterligare en variant på en manlig definition av det kvinnliga? Är det en verklig förändring eller sker den endast på ytan? Vad kommer att ske i kölvattnet av det hårdnande ekonomiska klimatet?

Maya Eizin gick ut konsthögskolan 1972. Under en längre tid målade hon ett färgstarkt måleri på stora dukar. När vi kommer in på hennes förhållande till sjuttioalets feministiska rörelse, talar hon om på vilka premisser man kan passa in i en viss tid, hur ens arbete passar in i det som är gångbart just för närvarande.

– Jag har stått utanför allt det där. Faktiskt. Jag tycker över huvud taget när det gäller kulturlivet att jag inte platsade förut. Jag använde starka färger, till en början olja men senare acryl, jag ville att det skulle gå fort. Jag fick höra att det var ett grällt måleri, men jag tyckte det var så himla vackert så det var inte klokt.

För Maya är begreppet feminism inom konsten associerat med tanken om ett specifikt kvinnligt bildspråk. I Mayas senare konst, där hon arbetar mycket med att i ett och samma verk ställa samman bilder från olika bildkategorier, hade vi tyckt oss se ett kritiskt formulerande av bland annat hur könsskillnader produceras i bild. I teknik och bildspråk

Nästa sida:

Bilduppslag av Ann Edholm

Nr. 6, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, i Galleri Krüll 1990

Ur *Huldraserien* Nr. 2, 1990

Olja på duk, 239 x 123 cm

Foto: Henrik Tillberg

inbjuder hon till jämförelse med amerikanska konstnärer, som Barbara Kruger, Sherrie Levine m fl, vilka arbetar med överförande av fotografi och massmediabild. Fotografiet har under åttiotalet använts av konstnärer av båda könen som en strategi att underminera idén om Konstverket, Autenticiteten och Originalitet. För kvinnliga konstnärer har det ofta också handlat om en kritik av UpphovsMannen.

Maya Eizin menar dock själv att hennes konst handlar väldigt mycket om liv, död och kärlek, och att om det finns något kvinnligt i hennes konst, är det detta. Hon kallar sina bilder en slags besvärjelser som kretsar kring livets och kärlekens villkor.

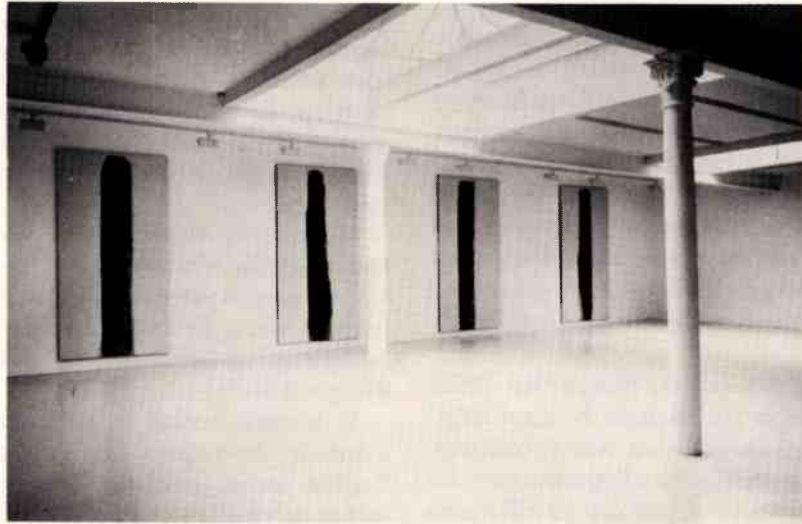
Vi kommer också in på frågan kring ett kvinnligt formspråk då vi samtalar med Sophie Tottie, och hon visar ett arbete, en vacker och skir stol i gips, rest mot en vägg.

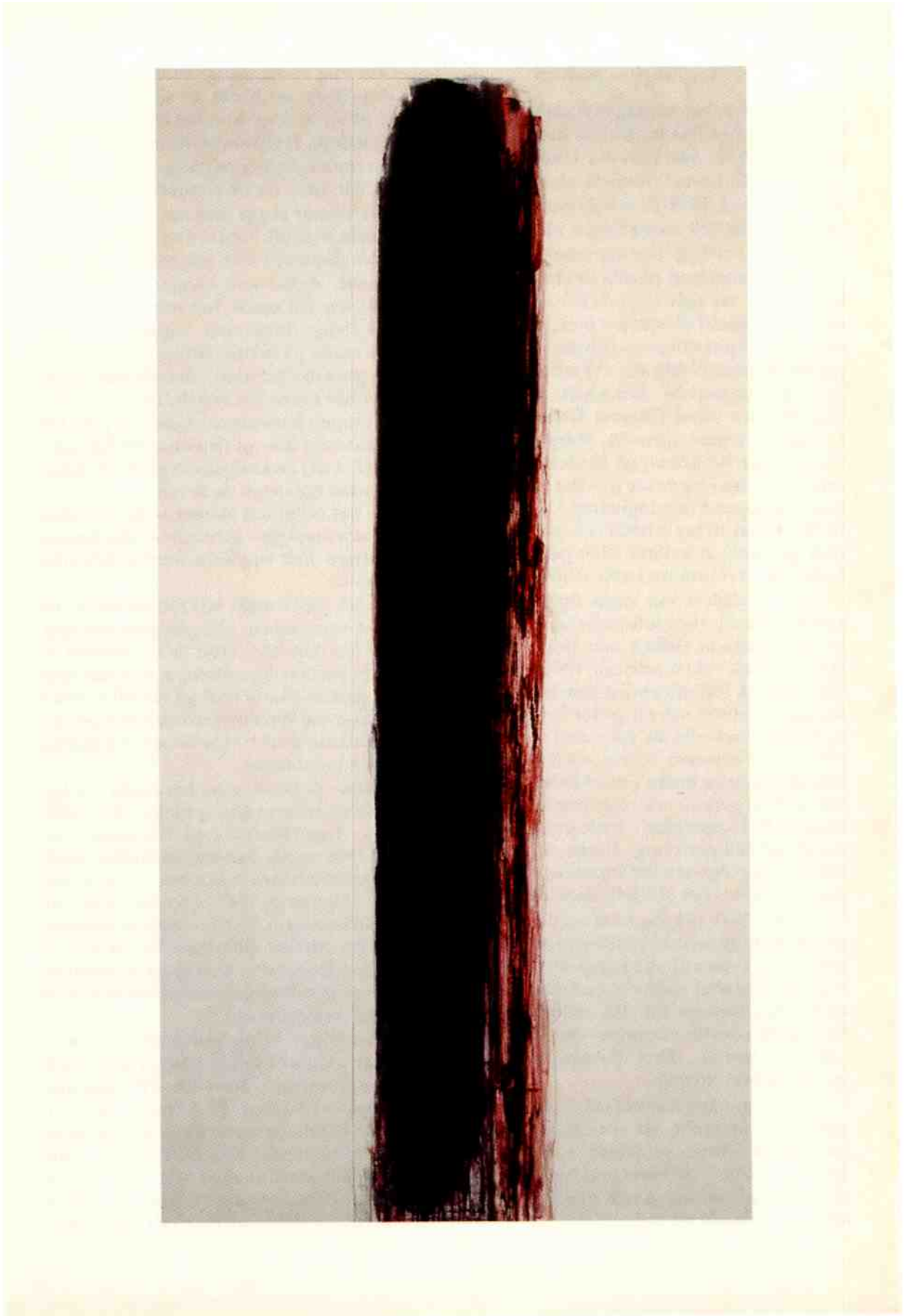
– Det är en väldigt kvinnlig tronstol. Den har förebilder på Kreta, som jag hade i huvudet när jag gjorde den, men sen upptäckte jag att min stol kanske blev kvinnligare än de var.

– Vari består då detta kvinnliga?

– Ja, det är en bra fråga. Men jag tror jag upplevde att den är väldigt liten, väldigt lätt, det är alltså inte bara de här vågformerna utmed ryggstödet... Jag tror att det är formatet, i motsats till de egyptiska tronstolarna eller gigantiska skulpturer som Lincolnmonumentet i USA. Nu behöver ju det lilla formatet inte vara något kvinnligt, den kretenska kulturen var ju sirlig.

Man kan ju på det sättet beskriva något i kvinnliga termer, utan att påstå att det är essentiellt kvinnligt. Men vad menar man, i egentlig mening, med »det kvinnliga»?





Det »kvinnligas» position

Reflexioner kring manligt/kvinnligt och intresset för kvinnliga konstnärer har blivit alltmer centralt för Ann Edholm. Under hennes studietid – förutom förberedande skolor gick hon Konstfack 1974-78 och Konsthögskolan 1981-86 – var helt andra frågor viktiga.

– Det är märkligt när man tänker tillbaka på det, att man stod på alla de där konstskolorna, man var själv tjej och det var 50 procent tjejer bland eleverna – men konsthistorien var 100 procent män, och det ifrågasatte jag aldrig nånsin! Jag såg »Vi arbetar för Livet» på Liljevalchs Konsthall 1980 och »5x1000 år» (med Channa Bankier, Lena Cronqvist, Gittan Jönsson, Margareta Renberg, Lenke Rothman) på Moderna Museet samma år, men jag tyckte inte det var nåt särskilt, jag förstod nog ingenting.¹ Kanske berodde det på att jag arbetar i en manlig tradition och ändå är kvinna. Men jag tycker jag håller på att förändras i mitt arbete nu.

Hennes måleri kan sägas ligga nära en amerikansk efterkrigstradition med konstnärer som Jackson Pollock och Jasper Johns. Det var också vid ett arbetsår 1987-88 i New York som s k PS1-stipendiat som hon fick ett slags genombrott och ett gehör för sitt måleri. Kanske hade det att göra med en öppenhet där för kvinnors måleri, medan hennes utställning strax innan i Stockholm – på ett väletablerat galleri, och efter hennes utnämning till PS1-stipendiat – hade passerat utan större officiell genklang. Under året i USA fick hon upp ögonen för könets och etnicitetens betydelse i det officiella konstlivets spel.

– I New York fick jag höra att det inte var någon mening med att gå till det eller det galleriet för att visa upp vad jag gjorde. Jag skulle gå till dem som ställde ut européer för det första, och kvinnor för det andra. Och det finns ju de som tar européer – men det är få som tar kvinnor... Den distinktionen hade jag aldrig hört tidigare!

Nu har hon återkommit till de skolor hon själv gått som lärare, då vi träffar henne är hon tillförordnad professor i måleri på Konsthögskolan. När hon undervisar är hon observant på kvinnliga och manliga elevers olika förhållande till skapandet.

– För mig är det viktigt att få eleverna, killar som tjejer, att förstå att de måste ta sig själva på allvar. Ingen annan kommer att göra det åt dem, det gäller att de etablerar en disciplin under skoltidens gång, att de tar vara på det där åren, för de kommer inte tillbaka. Om en kille är slapp med sitt material, kan jag kanske säga till. Men om en tjej inte tar sig själv på allvar och står och målar på dåligt monterade dukar som hänger ut från väggen, då har jag märkt hos mig själv, att jag kan bli jävligt förbannad. Jag kan verkligen stå och skälla på henne; du kan gå här i fem år och göra ditt och datt, men du ska ut sen, och det blir ingen lätt match. Det är ett hårt liv, och ingen kommer att hjälpa dej. På nåt sätt verkar det som att tjejer har det knepigare med det där att ta sig själva på allvar. Killar tror mycket fastare att de är nåt.

Ann har också sett många av de kvinnliga – och även manliga – generationskamraterna från Mejan helt upphöra med konstnärlig verksamhet.

När det gäller makt och tolkningsföreträdaren är könsvariabeln i högsta grad verksam, menar Eva Löfdahl. Hon är intresserad av centrum/periferi-figurationen, som kan appliceras på kön likaväl som på ras eller etnicitet. Hon är starkt medveten om hur konstverkets betydelse formeras av de sammanhang i vilket det presenteras.

– Vilken position man har avgör väldigt mycket hur det man gör uppfattas. På utställningen »Trans/Mission» på Rooseum sommaren 1991 visade den brittisk-indiske manlige konstnären Anish Kapoor ett verk han kallade »Mother as Void». Det var en stor ultramarin halvform, som ett urgröpt halvklot. Det verket och den titeln hade fått en helt annan betydelse om den varit gjord av exempelvis en svensk kvinnlig konstnär, det hade inte fungerat på samma sätt.

Tänkegångar kring positioner och betydelser är viktiga i Eva Löfdahls praktik, såväl i det konstnärliga arbetet som i hennes mer offentliga uttalanden. På åttiotalet har hon tilldelats ställningen som en av de intressantaste konstnärerna. Eva Löfdahl arbetade 1981-83 tillsammans med Stig Sjölund och Max Book i Wallda-gruppen. Hon har hela tiden arbetat i skilda medier och uttrycksfor-

mer, vars gemensamma projekt kan beskrivas som att hon försöker »störa» betraktarens vanemässiga seende och begreppsvärld genom att öppna det visuellas begränsningar och undfly begreppens inringade betydelse.

Under arbetet med denna artikel hittar vi ett tidningsklipp om Eva Löfdahl, där just begreppet kvinnlighet berörs. Hon intervjuas med anledning av att hon fått Sveriges största konstnärsstipendium och samtidigt ställer ut på ett galleri i Stockholm, och hon tillfrågas om hur hon ser på talet om ett specifikt kvinnligt seende, om det kan relateras till hennes sätt att uppmärksamma vardagliga föremål och placera dem i nya, överraskande kontexter. Eva svarar:

»– Man sitter ju inte och målar av blomkrukorna i fönstret precis. Om man överhuvudtaget kan tala om något utmärkande kvinnligt i konsten handlar det snarare om att skapa nya tankebanor och pracka på omvärlden dem. Av ren självbevaringsdrift.»²

Under vårt samtal med Eva, säger hon att det ju är helt OK med blomstermålningar ifall de är bra.... Hon vill i allafall ha kvar den möjligheten, om hon nu skulle vilja börja med det. Men för henne handlar det i första hand om att underminera kategorier, bland vilka kvinnlighet är en, och hela tiden behålla initiativet, att aldrig underkasta sig den andres definierande.

Marianne Lindberg De Geer levde i Göteborg på sjuttioalet i alternativ- och kvinnorrörelsens självklara grannskap, utan att kanske direkt arbeta aktivt politiskt själv. Hon kom som överläkardotter ur en skingrad familj till Göteborg och arbetet som mentalsköterska, och det blev ett möte med en annan klassmässig verklighet.

– Jag sa självklart hej till läkaren, jag tog plats i de rum jag steg in i på ett sätt som var fullkomligt otänkbart för de andra kvinnliga skötarna. För mej var det något helt nytt att möta de olika klassattityderna.

Marianne gick på Hovedskous målarskola som ung – en tid som hon säger dödade allt konstnärligt självförtroende årtal framöver. Hon började sent att måla på allvar, och debuterade först som 42-åring 1988. Orsaken var både den klassiska problematiken kring

Nästa sida:
Bilduppslag av Maya Eizin
Piteå, 1991

He had the Sacred Sign of a Monster at the Corner of his Mouth or the Angle of his Eyelids, 1991 och

Country of Love, 1982

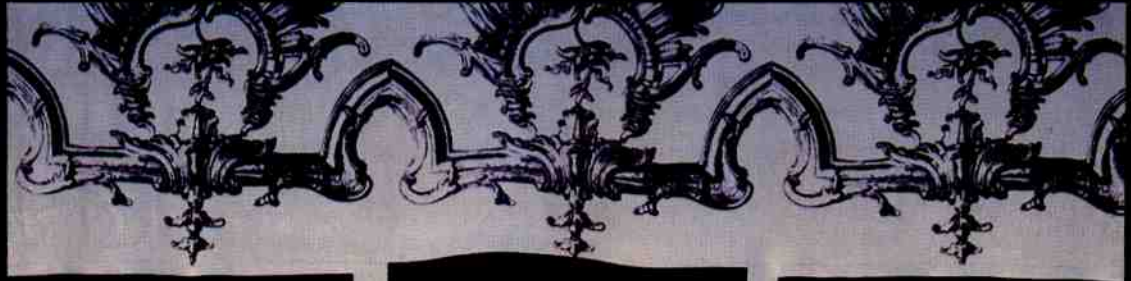
att kombinera moderskap – Marianne är den enda av de fem konstnärerna som har barn, tre stycken – med ett eget arbetsliv och konstnärligt skapande. Men framförallt rör det sig om att ta steget mot att våga, att ta sig den inre friheten till måleriet. En maskörutbildning förde henne till Stockholm med Björn Lövin som inspirerande lärare i akvarellmåleri. Hennes debututställning på Galleri Händer i Stockholm fick ett mycket positivt bemötande, och hon har sedan dess haft flera framgångar. Mariannes livserfarenheter inbegriper en självklar ståndpunkt att könet har avgörande betydelse för skapande.

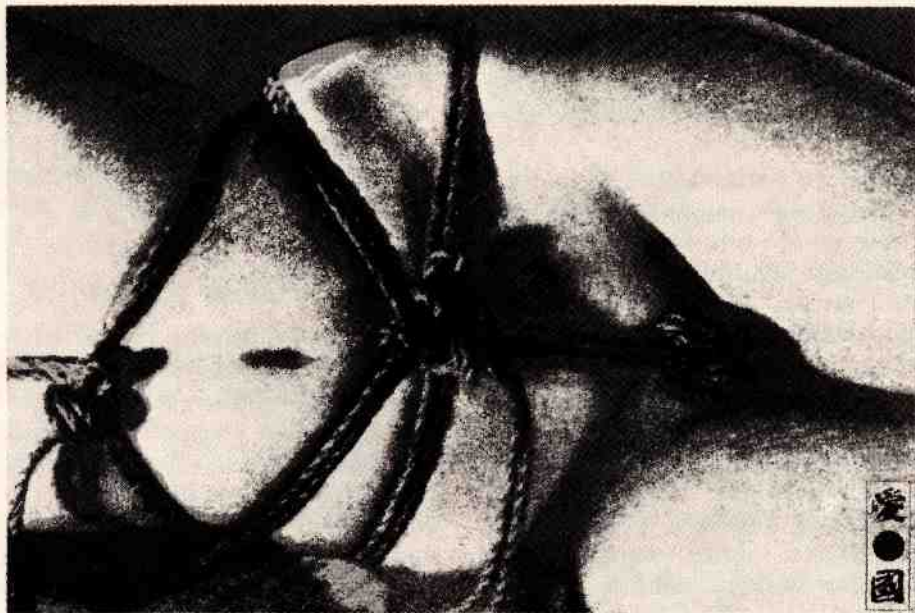
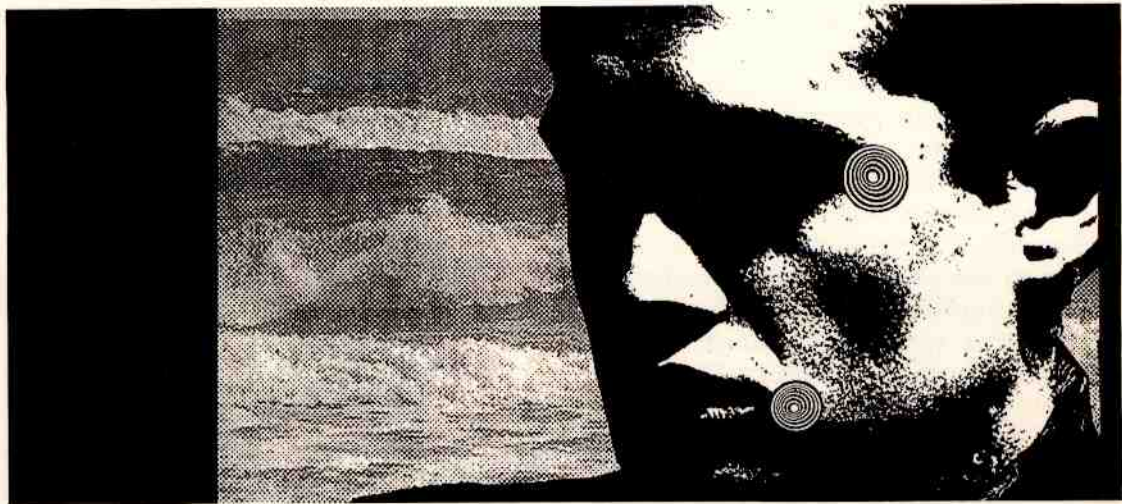
– Det är självklart att jag arbetar utifrån mina erfarenheter som kvinna!

Om att inskrivas i det kvinnliga

Men precis vad innebär detta? För Marianne Lindberg De Geers del tycks könsmedvetenheten vara en slags självklar förutsättning, en plattform där måleriet tar en början, snarare än konstens innehåll eller syfte. Maya Eizin verkar också i någon mening uppfatta att hon arbetar utifrån en könsbestämd position. Vi talar om hennes »Country of Love», en serigrafi där hon visar ett utsnitt av en sadistiskt bunden kvinnokropp, hämtad ur ett japanskt pornografiskt magasin. På vår fråga svarar hon att hon inte skulle kunna tänka sig den här bilden med kvinnan utbytt mot en man.

– Nej, det skulle jag faktiskt inte. Det var en intressant fråga, för jag vet inte hur män känner det. Jag skulle inte kunna förflytta mig. Det skulle bli som en protest: här har ni tillbaka, eller nåt sånt. Här är det en motsats: kvinna-mjuk, rep-hårda. Men en manlig





kropp är ju i sig stark, så om man binder den blir det ju tårta på tårta...

När vi träffar Marianne Lindberg De Geer har hon just haft vernissage på Sveagalleriet i Stockholm med en stor utställning hon kallat »Jag tänker på mej själv» (se även bilder i KVT 2/1991). Måleriet är föreställande, målningarnas motiv är människor; kvinnor, män och barn. Det finns ingen som helst realistisk strävan i bilderna, det stora formatet, de uppskruvade färgerna, den obefintliga rumsligheten och sättet att beskära motivet, allt är en strävan bort ifrån verkligheten. Marianne talar om att hon tänkt på indiska filmaffischers extrema överdrifter. Ändå är de första pressreaktionerna varianter på temat konst är verklighet. En kritiker skriver: »Men ju mer man umgås med dem (bilderna), /.../dess mer kommer hela samlingen att kännas som en uppriktig verklighet. En osminkad och saklig redovisning av nära *liv*. En kvinnas liv.»³ Få iakttagare tycks inse att Marianne Lindberg De Geer faktiskt använt ett konstnärligt språk och ännu mindre tycks man förstå att formulera hur detta språk arbetar. Andra reagerar närmast generat inför måleriet som tycks dem alltför privat (persongalleriet kan kännas igen ur Mariannes familj). En skribent skriver till exempel att han i utställningen känner sig som en oäkting på en släkträff.⁴

Här arbetar en närmast klassisk föreställning om bilden som spegling av verkligheten, mimesis, en idé som konstnärer åtminstone det senaste århundradet har sökt underminera i sin praktik. Därtill kommer en oförmåga att handskas med motiv som på något plan säger något om positioner och relationer mellan människor. Man läser bilderna som ett slags privatpsykologi, känner sig illa berörd, låter betraktandet stanna där och ställer inga vidare frågor.⁵ Detta är en konsthistorisk stereotyp alltsedan modernismen; vi kan bara relatera till hur exempelvis Vera Nilssons och Siri Derkerts målningar av barn på tjuogo- trettio-tal tillmättes lägre konstnärligt värde av kritikerna för att barnen »var fula». Man förmådde inte förhålla sig till det konstnärliga språket. Marianne arbetar i sin konst på ett medvetet sätt utifrån sina erfarenheter som kvinna, och det är just genom

sina konstnärliga medel hon kan skapa distans till det privata och föra fram något allmängiltigt.

Det finns fler varianter på att ringa in och definiera kvinnliga konstnärskap. Ett är att enbart jämföra dem inbördes. En annan typ av definiering, den genom icke-definiering, är att peka på det gåtfulla, det oförståeliga hos kvinnan respektive det kvinnliga konstnärskapet. Både Ann Edholm och Eva Löfdahl har ibland utsatts för en sådan tystnad, om än på skilda sätt. Ann har upplevt en ovilja till engagemang hos de betraktare hon är besläktad med i kraft av sitt måleri, en oförmåga, som hon ser det, till ett verkligt möte med hennes bilder.

Vad gäller Eva Löfdahl hade vi en tid hört och läst vissa manliga konstvetare tillstå att hennes bilder är så svåra att man svårigen kan tolka dem. Samtidigt som de inte kan kringgå hennes verk, med tanke på dess betydelse för åttiotalets konst – där hon kanske hör till de mest visade svenska konstnärerna – kan de avstå från att gå in i det. Detta är så mycket märkligare som kritikerverksamheten som sådan har en viss potens, att tolkning per se har företräde framför icke-tolking. Hur kommer det sig att man med bibehållen kritikervärdighet med stolthet – och törs vi påstå nästan njutningsfullt? – kan hävda att man inte förstår, och sedan lämna uppdraget åt sidan? Skulle man kunna förfara på det sättet då det gäller manliga kolleger?

Att hävda det kvinnliga

En feministisk strategi på sjuttio-talet var att hävda att ett specifikt kvinnligt formspråk var tydligt urskiljbart och biologiskt bestämt. Den kvinnliga kroppen skulle utforskas av den kvinnliga konstnären som kunde relatera till den mer »autentiskt» än det gjorts i konsthistoriens alla kvinnobilder.⁶ Några menade också att ett realistiskt måleri var mer feministiskt och potentiellt användbart för politisk förändring än ickeföreställande måleri, ett förhållningssätt som ter sig problematiskt idag.⁷ För feministisk konstvetenskap, och feministisk forskning över huvud taget, är ett viktigt delprojekt att ringa in de stereotyper enligt vilka kvinnlighet formulerats och for-

muleras, samt söka de bakomliggande strukturella förhållanden som fött dessa stereotyper.

Tankar kring ett kvinnligt formspråk rent allmänt kommer upp då och då, på olika sätt. Ann Edholm menar att det kanske finns något i bilder som kan uppfattas som specifikt kvinnligt. Ann träffade en rumänsk kollega när hon tryckte grafik i en verkstad i New York.

– Hon skänkte mig en etsning och jag ville gärna ha den på grund av mitt intresse för kvinnliga konstnärer. För jag såg bilden som väldigt specifikt kvinnlig, ja, som ett specifikt kvinnligt psyke. Det fanns till exempel samband med verk av Louise Bourgeois.⁸ Men det här är saker som jag inte vet så mycket om.

Menar hon också att hon skulle kunna gå på ett museum och peka ut vilka målningar som målats av kvinnor?

– Jag har försökt och ofta tagit fel. Och ofta finns det ju dessutom inga kvinnliga målare alls på museerna.

När vi talar om hennes egna bilder återkommer frågeställningen. Tidigare, berättar Ann, ville hon inte ge sina verk några titlar.

– Jag ville inte berätta vad de handlade om. Jag ville bara att det skulle ligga och mumla någonting bakom, någonting som kan vara hotfullt. Hade jag satt namn på det skulle det försvinna.

Men senare började det bli viktigt för henne att ta ställning och styra tolkningen mot en, som hon ser det, kvinnlig tematik. Efter att ha ställt ut en serie målningar på ett galleri i Stockholm utan titlar och inte känt att läsningarna blivit de hon avsett, skulle hon ställa ut dem igen på en samlingsutställning kallad »Enigma» i Göteborgs Konsthall. Hon valde då att kalla dem »Huldraserien».

För Eva Löfdahl är det en självklarhet att man kan lägga ett kvinnoperspektiv på konstnärlig praktik och konstvetenskap, bland flera möjliga.

– Men det kan bli rätt märkligt att låta kvinnor bli objekt för analys, att behålla ett särställningsperspektiv gentemot dem så att det blir just de som ska analyseras. Egentligen vore det ju minst lika intressant att studera manlighet skild från mänsklighet. Att ha

kvinnokonst som kriterium kan ju bli att skapa en falsk grupp. Det kan vara hämmande också, för där sitter man ju och ska liksom trotsa det där.

Detsamma ger Maya Eizin uttryck för då hon berättar att det som sågs som kvinnokonst när hon gick på Konsthögskolan (1967-72) var något man absolut inte ville identifiera sig med och som associerades till något bestämt, som t ex textilkonst.

Att leva och överleva

Kvinnor har alltid haft särskilda villkor i kampen att leva på sin konst. Föräldraskapets villkor har, som inom de flesta yrkesområden, helt olika konsekvenser för män och kvinnor. Medan faderskap och konstnärskap inte behöver stå i konflikt med varandra, innebär motsvarande situation för kvinnor ofta att träffa helt andra och livsavgörande val. Det är ingen slump att det bland kvinnliga konstnärer, allmänt sett och också i ett historiskt perspektiv, finns många som valt bort äktenskapet och/eller moderskapet.

Marianne Lindberg De Geer understryker att man för att överleva måste ha ett starkt socialt och ekonomiskt skydd, och att det tycks bli alltmer nödvändigt i det hårdnande nitio-talet. Flera konstnärskolleger arbetar under miserabla materiella förhållanden. Är man exempelvis ensamstående med barn blir den ekonomiska situationen ofta helt ohållbar. För hennes egen del var det först då hon träffade sin nuvarande make, konstnären och filmaren Carl Johan De Geer, som hon fick en yttre och inre bas för sitt eget skapande. Det är ju annars inte i alla parförhållanden kvinnans skapande får ta plats, eller hon själv förmår ta plats för sin konst.

Erfarenheter av könsspelet i konstvärlden har vi alla. Eva Löfdahl talar om hur det verkar inom en skenbart öppen konstdebatt.

– Inom konstkritik och debatter har jag en känsla av att det är mycket mera socialt spel än vad som blir synliggjort.

Ann Edholm anser att det är väsentligt att försöka gå in och ta plats. Det berättas om hur män i bastun eller på tennisbanan – eller andra sammanhang där kvinnor är utestäng-

da – sätter priser över huvudet på utställande kvinnliga kolleger. Som kvinna tvingas man hela tiden balansera kontakten med galleristen och vara vaksam på att inte bli uppfattad som alltför intim.

Sophie Tottie känner som sagt inte ännu att hon diskriminerats på grund av sitt kön. Hon har dock haft anledning att fundera en del på vad det innebär att delta i utställningar med enbart kvinnliga konstnärer.

– Det är irriterande att behöva ta ställning till det, med tanke på att det inte är några problem förknippade med gruppställningar med enbart män, men det är ett faktum att man måste tänka på det på ett särskilt sätt. Att ställa ut under en rubrik som »Unga kvinnor» eller något liknande, innebär att man utsätter sig själv för risken av ghettoisering och av att bli jämförd endast inom det egna könet i ett slags B-lag.

– Jag arbetar i min konst med vissa problemområden och om de råkar sammanfalla med kvinnliga kollegers är det klart att det är intressant att samverka med dem.

Vi kommer flera gånger i de olika samtalen in på Guerilla Girls' aktioner, den rörelse som i USA på åttiotalet arbetat på ett subversivt och anonymt sätt, för att kritisera det patriarkala konstlivet. Guerilla Girls har också fortplantat sig i Sverige, där man gjort ett par aktioner, iförda gorillamask. I våra samtal framkom ett missnöje med flera av konstlivets strukturer – som också Guerilla Girls kritiserat – det finns en allmän inställning till att man bör verka för förändring. Några anser dock att det inte är självklart att Guerilla Girls' demonstrationer i Sverige är rätt sätt att göra detta på. Det är viktigt att agera precis och exakt, att inte förutsätta en kvinnlig gemenskap som inte finns eller inta en offerattityd som kan utnyttjas till att marginalisera konstnärinnorna ytterligare. Det anses då som mer fruktbart att istället ta plats på scenen i egen rätt.

Mer eller mindre hemliga brödraskap har alltid funnits bland männen och har stor betydelse för hur konstlivet faktiskt ser ut. Kvinnors sammanslutningar och »hemliga» samtal existerar också, i mer eller mindre slumpmässiga formationer och kunskapsinriktningar. Det intressanta är vilka impulser

från dessa samtal som kommer till uttryck, vid vilken tidpunkt och i vilket sammanhang. Det finns t ex inga garantier för att kvinnor i maktpositioner, som intendenten och galleristen, agerar till kvinnliga konstnärers fördel.

Den postmoderna kulturkritiken har inneburit ifrågasättande och nedbrytande av hierarkier och dominerande strukturer, något som definitionsmässigt betraktats som något positivt för kvinnor. Det intressanta blir att se, menar Eva Löfdahl, vilka konsekvenser ett sådant synsätt får.

– Man får ju se om det är sant att det innebär något positivt för kvinnor, och i så fall på vilket sätt. Det kanske bara är en trevlig konstruktion som passar att göra nu. Det finns en sådan mängd av småhierarkier, och vad är det för information som skulle kunna genomtränga alla dessa? Och vilka positioner är tänkbara i ett sådant system? Fortfarande gäller ju vissa formella beslutsstrukturer, men så fort ett antal personer anser att dessa hindrar dem personligen uppstår ju informella informationsvägar och beslutsstrukturer istället. Det kan man ju aldrig kontrollera.

Om kunskap

Skilda aspekter på kunskap kom att skära igenom alla samtal, från delvis olika utgångspunkter.

– Om man talar om kunskap, sade Eva Löfdahl, är det ju inte så att vi kvinnor är särskilt slängda på t ex tovning, att vi för in en annan kunskap. I stort sett har allt som passerat strömmat förbi även oss. Men skillnaden kan ligga i förmågan att ta till sig något som man uppfattar som verkligt. Man har istället en fragmenterad kunskap om både det ena och det andra, och därmed förefaller en överblickposition vara något som man lätt kan anta. Däremot finns det ju en kunskapshegemoni, en position utifrån vilket en viss kunskap legitimeras, tycks Eva mena:

– Det är ju mycket som korsar mellan manligt och mänskligt. Jag tänker på en bild som Sartre använder, och som jag tror också Lacan tagit upp, om någon som kommer in i en park. Det är helt uppenbart att parken är till för honom. Så kommer där in ytterligare nå-

gon och dränerar den förstes syn. Person ett blir objekt för person två.

– Det är en väldigt revirinriktad historia, fast det är ju inte så att jag som kvinna inte förstår den, för vem har inte upplevt ett sånt intrång. Revir är ju ingen strikt manlig företeelse. Men det är inte säkert att en kvinna skulle tagit just det exemplet. Det är för dubbeltydigt. Man skulle till exempel också kunna säga att person ett känner sig mycket tryggare och upplever parken desto bättre, åtminstone om person två inte är hotfull. Man kan också tänka sig flera komplicerade sätt att dela upp territoriet, och olika sätt att teoretisera över detta. Exemplet är valt av dessa tänkare för att vara slående, men man skulle kunna tänka sig exempel som är mer kvinnligt inriktade men likväl allmänmänskliga.

För Marianne Lindberg De Geer är det viktigt att som konstnär arbeta utifrån en livserfarenhet och att tala utifrån en egen insikt. Hon efterlyser också en konstkritik som utgår från ett genuint intresse. Vanekritikerna, menar hon, borde göra avbrott och ägna sig åt något annat en tid, annars slocknar de. Eva Löfdahl önskar att de som besitter vissa typer av kunskap utvecklar den kontinuerligt och använder den i varje nutida situation.

– Det har jag nästan inte hört någon kvinna göra och inte så många män heller förstås.

Ann Edholm säger att hon skulle önska en djupare analys från kritiker och forskare, att de bör utsätta sig själva lite mer och arbeta utifrån en egen erfarenhet. Sophie Tottie efterlyser en mer självständig vilja från tolkarna i förhållande till etablerade tolkningsmönster, och ett mod och en förmåga att öppna och engagerat konfronteras med verket. En entydig uppmaning, med andra ord, som forskaren kanske bör ta fasta på, då hon funderar kring feministisk konstforsknings framtid.

NOTER

- 1 Jfr Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster: »Feministisk realism - konst som förändrar», *KVT* 4/1981
- 2 Steve Sem Sandberg: »Eva Löfdahl, konstnär: Nu kommer det verkliga erkännandet», *SvD* 26 jan 1990.

3 Carin Sjölander: »Stort, påträngande och nära» *DN På Stan* 31 aug - 6 sept 1991.

4 Peter Borgström: »Havererat familjeliv», *DN* 6 sept 1991.

5 Ett undantag är Gertrud Sandqvist: »Korseld av blickar», *SvD* 7 sept 1991.

6 Se kritik av detta exempelvis i Silvia Eiblmayrs artikel i *KVT* 4/1991.

7 Jfr Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster »Feministisk realism – konst som förändrar», *KVT* 4/1981.

8 Franskfödd konstnärinna, född 1911, boende i New York.

SUMMARY

Art, gender and knowledge

This article is based on interviews with five Swedish women artists, Ann Edholm, Maya Eizin, Marianne Lindberg De Geer, Eva Löfdahl and Sophie Tottie. Since these artists show a consciousness of gender and of the production of meaning in the visual arts, we found it interesting to connect their experience with the production of knowledge, which is one of the concerns of feminist art historians.

The interviewed artists are not feminists in any determined sense. They represent diverse career stages as well as diverse artistic expressions. In the interviews various topics were touched upon – such as what it means to be inscribed within the »feminine»; their relationship to the concept and identity of the artist, whether visual representations may carry an essential femininity, and being a woman artist in today's art world.

None of them was willing to identify anything essentially feminine in art. Instead, aspects of gender differentiation were discussed regard to positionings and strategies in the contexts of education, receiving grants, sharing studios, participating in all-women or mixed group shows, stating opinions in conferences and debates, and so on.

A common view was that art critics and other interpreters often have a narrow outlook and lack an independent attitude in relation to the dominant ways of description and valuation of art. We take this as an urgent appeal request from artists to the feminist art historians who do research within contemporary art today.

Annika Öhrner
Tegnérsgatan 55
111 61 Stockholm

Eva Hallin
Emågatan 42
121 57 Johanneshov

Kvinnoperspektiv – intervju med Linda Nochlin

Linda Nochlin, professor i konsthistoria vid Yale University, USA, är en pionjär inom den feministiska konstforskningen. Redan 1971 skrev hon den berömda essän »Why Have There Been No Great Women Artists?» där hon kritiserar de elitistiska grundtankar som konsthistorien bygger på och där hon analyserar den historiska konstruktionen av konst och konstnär. I essän förespråkar hon också ett paradigmskifte med feminism som grund och ett ihopkopplande av konsthistoria med kulturanalys och -praktik för att synliggöra maktstrukturer. Här intervjuas hon för KVT:s räknning av Leif Dahlberg.

Av Leif Dahlberg

Leif Dahlberg: I förordet till din bok »*Women, Art, and Power» and Other Essays* (1988)¹ noterar du att det fortfarande finns ett »betydande motstånd» mot en mer radikal feminism inom ämnet konstvetenskap. Det tycks som om motståndet vore starkare inom konstvetenskap än hos systerdisciplinerna. Jag tänker till exempel på litteraturvetenskap, där under det senaste decenniet utvecklingen av feministiska teorier och strategier karakteriserats av en betydligt större intensitet och aktivitet. Håller du med om denna beskrivning och, om så är fallet, vad anser du ligger bakom denna relativa konservatism inom konstvetenskapen?

Linda Nochlin: Ja, det är en konservativ disciplin. Det beror både på institutionella traditioner och på konsthistoriens natur. Konsthistorikern vördar sitt objekt; konstverket har en högre och mer unik position i konsthistoria än t ex ett litterärt verk har i litteraturhistoria. Konstverket ägnas en tillbedjan som i sig är konservativ. Det beror inte bara på det unika hos det enskilda konstobjektet, utan också på den kritiska diskursens förhål-

lande till konstverket. Det är två skilda medier. En litterär text är mer öppen, mer direkt tillgänglig för den kritiska diskursen och, skulle man kunna säga, en text är på ett mer omedelbart sätt delaktig i den diskurs som beskriver den.

Ett annat skäl till konstvetenskapens relativa konservatism är nog beroende av att den är en liten och ofta isolerad institution inom universiteten. Detta förhållande gäller inte bara för konsthistoria, utan t ex också för studiet av klassisk litteratur, som ofta är sen med att ta upp nya teorier och metodologier. Men naturligtvis finns det även ett betydande motstånd inifrån de enskilda institutionerna. Och i dagens ekonomiska och politiska klimat har denna konservatism både konsoliderats och blivit mer aktiv. Detta gäller för universitetsvärlden i stort, men i synnerhet för ett universitet som Yale. Det gör att många unga kvinnor inom konstvetenskapen känner sig hotade eller osäkra idag. De vill gå vidare med sitt intresse för feminism och feministisk teori, men institutionen ger dem inget stöd. De får inte fasta tjänster, de får inte utforma sina egna kurser, etc. Många känner sig tvingade att först skaffa sig en säker position på institutionen. De känner sig därför tvingade att bedriva konsthistoria efter traditionella linjer. Själv måste jag nog säga att jag haft tur, akademiskt sett, med att ha fått en fast professur.

Akademien som skydd och hot

L D: Hur påverkar detta ditt eget förhållande till den akademiska institutionen?

L N: Jag vet inte riktigt. Det finns uppenbarligen en motsättning, men jag föredrar att inte ta ställning till den. Och jag ser detta som en styrka, som en tillgång, snarare än en svaghet. Det är en öppen motsättning, en obesluten och därför verksam motsättning. Det är ett aktivt förnekande. Inom ramen för vad jag har beskrivit som en konservativ institution undervisar jag om feministisk teori – och då med betoning på teori snarare än empirisk feministisk konsthistoria. Jag bedriver denna verksamhet inom ramen för en institution som samtidigt utgör ett viktigt skydd,

en fristad och grogrund för feministiskt tänkande.

Som jag nämnde tidigare, befinner sig feministisk teoribildning i dag i en hotad position. Det är ett hot som kommer både inifrån och utifrån den akademiska världen. Men den inneboende dubbelnaturen hos en inrättning som universitetet – dvs att den erbjuder en fristad både för radikala och konservativa idéer – utgör i detta sammanhang något positivt. Här i USA har vänstern ofta haft inflytelserika positioner inom den akademiska världen. Den radikala rörelsens framväxt under det sena 60-talet tog ju plats direkt på universitetens campus. Själv började jag min karriär under McCarthy-eran. Jag minns att jag inledde ett föredrag jag gav på »The Frick Collection» med ett citat från Marx. Du vet, »det förflutnas tyngd vilar över oss...» Det var 1957, tror jag. Numera börjar var och varannan uppsats med ett motto från Marx.

L D: Din essä »Why have there been no Great Women Artists?» (1971) hade en avgörande betydelse för utvecklingen av en feministisk kritik av konsthistoria och konstkritik, även i de skandinaviska länderna. När du tog med denna essä i *Women, Art, and Power* avstod du från att revidera den. Om du trots detta blev anvisad denna uppgift idag, vilka ändringar skulle du då göra?

L N: Jag skulle inte göra några ändringar. Jag anser att det skulle innebära ett falsifikat. Dessa essäer skrevs under mycket specifika förhållanden, att införa ändringar skulle utgöra ett försök att göra dem tidlösa. Det är möjligt att romanförfattare gör sådana ändringar, men jag anser att det vore att förfälska historiska dokument. Jag skulle naturligtvis ha kunnat annotera essäerna. Men även om det är givet att jag skulle kunna tillägga nya idéer och exempel, vet jag inte om det skulle innebära någon väsentlig skillnad. Det är en helt annan situation idag – och idag skulle jag skriva en helt annan essä. Om jag trots allt skulle peka ut en skillnad mellan »Why have there been no great Women Artists?» och vad jag skulle skriva om jag skrev den idag, vilket jag aldrig skulle göra, kan jag säga att jag skulle ta med mer psykoanalys.

Konst och kvalitet

L D: Du har blivit kritiserad, av t ex Griselda Pollock, för att du i din essä inte har ifrågasatt värderingskriterierna inom konstvetenskapen. Hur betraktar du denna kritik?

L N: Vi har helt enkelt olika meningar om detta. Jag anser att man inte kan komma ifrån begreppet kvalitet inom konsten, det är grundläggande för vår förståelse av konst. Det är sant att det finns (och kommer att finnas) människor som, liksom Marinetti, säger sig vilja spotta på konstens altare. Men nu samlar folk på Marinetti. Det finns en intressant strategi här, i detta att förneka centrala värden hos en tradition, en strategi som jag inte kan gå in på nu. Frågan om värderingskriterier är komplicerad. Så som jag nämnde tidigare, anser jag att konstkritik på många sätt är skild från litteraturkritik. För att ge ett exempel bland många: efter ett föredrag jag hållit – där jag bland annat beskrivit det perversa hos den manliga blicken i målningar av Balthus – blev jag kritiserad för att inte ha betraktat dessa tavlor med den estetiska distans de förtjänade. Det jag vill säga med detta exempel är att den verbala diskursen tenderar att utesluta andra diskurser. När jag kritiserar det perversa hos Balthus går min kritik inte in i en given dialog med tavlan, vilket skulle vara fallet med en roman eller en dikt, istället kommer min kritik att obemött beskriva konstverket ifråga.

Jag är självklart medveten om det problematiska med begrepp som kvalitet och värdering, etc. Men samtidigt anser jag att konst och kvalitet inte går att skilja från varandra. Det gäller också begreppsparet konst och utopi, vilka är mycket viktiga för mig just nu – Ernst Blochs böcker står bakom dig på hyllan.

L D: När jag läste om din essä »Why have there been no Great Women Artists?» slogs jag av likheten med den fråga som Virginia Woolf ställde sig i *A Room of One's Own* (1929). Men samtidigt finns det en klar skillnad: medan Woolf besvarade frågan om kvinnors förhållande till den litterära institutionen med en berättelse om sina egna försök att finna svar, strukturerar du istället svaret på titelfrågan närmast som en *arkeologisk utgrävning*. Du

jämför frågan med toppen på ett isberg och talar om underliggande diskurser och sub-strukturer.

L N: Det finns många modeller till denna es-sä. Men visst hade jag Virginia Woolfs essä i tankarna – där finns ju t ex de »gyllne klim-parna» (*golden nuggets*).²Där finns också mycket annat. Piaget och hans förståelse av individens kognitiva utveckling var viktig. Jag tror inte att jag hade läst Foucault än. Det är viktigt att förstå att jag skrev essän under en tid präglad av intensiv intellektuell diskus-sion. Det var mycket som hände under denna tid – och jag försökte nog få in allt som jag kunde använda i min essä. Jag kan inte säga att jag modellerade min essä efter någon en-skild förlaga. Själva skrivandet av den var mycket intensivt, och om jag hade någon di-rekt modell var det inte på ett medvetet plan.

Realism och social konstruktion

L D: Ditt långvariga intresse för realismen i allmänhet och Courbet i synnerhet – jag tän-ker på dina böcker om realismen och din se-naste samling essäer³ – synes höra samman med vad man, efter Berger och Luckmann, kan kalla den sociala konstruktionen av verk-ligheten.¹ Stämmer detta? Och är detta ett möjligt framtida forskningsområde för kvin-novetenskap och *gender studies*, dvs ett »åter-vändande» till studiet av *humanitas*, av vad det innebär att vara människa?

L N: Vad gäller det senare håller jag absolut med. Jag har alltid hävdad att om det finns någon framtid för feminismen som seriös teoribildning måste den ställa sig i relation till de vetenskapsdiscipliner som söker be-skriva vår gemensamma verklighet, den kan inte isolera sig från det som den är en reak-tion på. Det är också något som jag tycker är utmärkande för nya tendenser inom feminis-men, tillsammans med en ökande mångfald.

När det gäller mitt intresse för realismen måste jag erkänna att jag inte har tänkt på det sättet. Men det kan nog stämma. Jag har inte satt det i den sortens perspektiv. Jag har alltid sett som mitt främsta intresse att analy-sera föreställningar av verkligheten som ute-

sluter kvinnor. Den realism som konstrueras i det franska 1800-talsmåleriet bestäms av en vilja att beskriva en verklig värld – det är på detta sätt den uppfattar sig själv. Och det är i mycket denna förståelse, dvs denna historiskt specifika förståelse av verkligheten, som fort-farande och i väsenliga drag bestämmer vår samtids förståelse av verkligheten, vår förstå-else av oss själva. Man kan nog säga att jag försöker undersöka och beskriva hur denna verklighet – deras verklighet, men därmed också vår egen – är konstruerad. Vad är det som denna beskrivning av verklighet inne-håller och vad utesluter den? Hur är den strukturerad? Hur förstår den sig själv? Vad gäller Courbet, planerar jag att samla alla mi-na essäer om honom i en volym. Och natur-ligtvis utan att revidera dem.

Diskursernas interaktion

L D: Vilka projekt arbetar du med nu, och vil-ka är dina framtida projekt?

L N: Jag håller på med en studie av *la baign-euse* i det sena 1800-talsmåleriet i Frankrike. Det är verk av bl a Cézanne, Renoir och Seu-rat. Det jag är intresserad av är *la piscine*, den allmänna badinrättningen, som konstruera-des under denna tid. Mitt intresse av *la baign-euse* är inte begränsat till ett snävt konsthis-toriskt perspektiv, utan söker också beskriva *la piscine* som ett socialt fenomen, och då soci-alt i en vid mening, inkluderande badet som social utopi (som ett led i skapande av natio-nen), som praktisk ingenjörskonst, etc. Jag har studerat massor med ritningar och rap-porter. Men det är inte så att jag söker förklar-a vad som händer i målarkonsten med hjälp av förändringar i samhället i övrigt. Jag är in-tresserad av vad som händer i en diskurs när saker händer i en annan diskurs. Det är fråga om diskursers interaktion: hur måleriet tar intryck av och framställer förändringar i den sociala miljön. Vad händer – och vad betyder det – när ett traditionellt motiv som *la baign-euse* sätts in i ett nytt sammanhang, när det skrivs in i en ny diskurs? Och vad händer med ett socialt rum som *la piscine* när det utgör scenen för ett motiv som detta? Det är frågor som inte låter sig besvaras genom att studera

enskilda tavlor eller diskurser, utan endast genom att undersöka hur de interagerar.

Denna termin undervisar jag om förändrade framställningar av kroppen i franskt 1800-talsmåleri. Jag använder mig av litterära texter, vetenskapliga och historiska dokument, men naturligtvis också av bilder från både högkultur och massmedia. Syftet är att undersöka uppkomsten av våra moderna föreställningar om kroppen, men också vidare till att lära oss förstå den sociala konstruktionen av vår verklighet.

NOTER

- 1 »*Women, Art, and Power*» and *Other Essays*, Harper & Row, New York, 1988.
- 2 Virginia Woolf skriver: »I should never be able to come to a conclusion. I should never be able to fulfil what is, I understand, the first duty of a lecturer – to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on mantelpiece forever.» *A Room of One's Own*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, (1929) utan år, ss 3-4.
- 3 *Realism and Tradition in Art. Eighteen Forty-Eight – Nineteen Hundred: Sources & Documents*, Prentice-Hall, New York, 1966; *Realism*, Penguin Books, London, 1971; och *The*

Politics of Vision: Essays on 19th Century Art & Society, Harper & Row, New York, 1989.

- 4 Peter Berger & Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality – A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin Books, London, (1966) 1984.

SUMMARY

This article contains an interview with professor Linda Nochlin, Department of History of Art, Yale University. The interview was made in New Haven, Connecticut, on September 24, 1991. Professor Nochlin responds to questions on her published works, and in particular on her essay »Why have there been no Great Women Artists?» (1971). She discusses the position of feminism within the academic institution, her own position within the same institution, and her understanding of the documentary status of her essays. She reflects on critique she has received for her 1971 essay, on sources for the same essay, and on her present and future projects. Professor Nochlin also addresses the questions of how different discourses interact and how painting becomes an integral part of the social construction of reality.

Leif Dahlberg
36 High Street # 20
New Haven, CT 06510
USA

MEDVERKANDE I DETTA NUMMER

Leif Dahlberg är doktorand i litteraturvetenskap och studerar för närvarande vid Yale University, USA.

Eva Hallin är doktorand i konstvetenskap vid Stockholms Universitet och forskar i svensk konsthistorieskrivning med könsteoretiskt perspektiv.

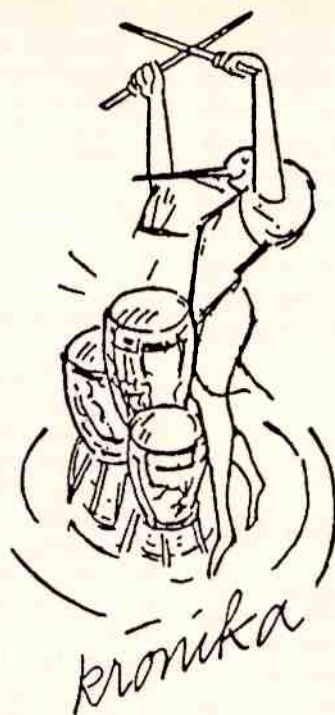
Margareta Gynning är intendent vid avdelningen för konstabildning vid Nationalmuseum men är för närvarande tjänstledig för doktorandstudier vid Konstvetenskapliga institutionen vid Uppsala Universitet.

Griselda Pollock är professor vid Social and Critical Histories of Art, University of Leeds. Hon har skrivit ett flertal böcker om konst och konstteori ur ett könsteoretiskt perspektiv, *Mary Cassat*, (1980), *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, (1988) och tillsammans med Rozsika Parker *Old Mistresses. Art, Women and Ideology*, (1981) och *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, (1987).

Annika Öhrner är doktorand i konstvetenskap vid Stockholms Universitet.

Innehåll

Kvinnoforskning inom konstvetenskapen i Sverige	58
Konstvetenskaplig kvinnoforskning i Norden	62
Konsthistoriker i Hamburg	66
Museum Anna Nordlander	67
National Museum of Women in Arts	69
Feministisk konstforskningslitteratur	70
Feministiska konsttidskrifter	73
Feministiskt diabildsarkiv	74
Nätverk för feministisk konstforskning	75
En Gorillas reflektion	75
Recensioner:	
Konstnärinna på hospital	76
Kvinna eller konstnär?	80
Kvinnlighet i konstproduktionen	82
Notiser	83



Hur såg en definition av det gängse, outtalade – och på 1980-talet från många håll ifrågasatta – konstbegreppet egentligen ut? Hela konstlivets struktur tycktes på ett uppseendeväckande sätt i själva verket vara beroende av en uppdelning i manligt/kvinnligt.

Till de många spännande skepnader kvinnoforskningen kan ta hör att problematisera kvinnors villkor som utövande konstnärer, att intressera sig för konstverk av kvinnor, att behandla receptionen av kvinnors konst – både hos kritik och publik – och att analysera hur begreppet *kvinnlighet* representeras i konsten. Finns det i sistnämnda fallet t ex någon skillnad i hur kvinnliga konstnärer respektive deras manliga kolleger uttrycker kvinnlighet? Hur har kvinnlighet definierats och vad har detta betytt under olika epoker och i olika kulturer? För att konkretisera vill jag här nämna Carol Duncans intressanta analys av hur upplysningens kult av moderskapet och idén om barnet som väsensskilt från vuxna populariserades i konsten i slutet av 1700-talets Frankrike. Eller hur Patricia Simons undersökning av blicken, ögat och profilen i ett fyrtiotal kvinnoporträtt från renässansens Florens visar hur dessa kvinnobilder läses som tecken snarare för kvinnans position i släkten och denna släkts makt än som karaktäristiker av fysiska personer. Båda dessa forskare demonstrerar hur flexibelt begreppet kvinnlighet har representerats och hur användbar en problematisering av kön/genus är – inte som biologisk men väl som kulturell och social bestämning.

Redskapen för detta forskningsarbete blir en fråga om val av teorier och metoder. Den mångfald infallsvinklar som nu prövas är ett glädjande bevis för fältets vitalitet.

Kvinnoforskning inom konstvetenskapen i Sverige

I början av 1970-talet påverkades den nya kvinnoforskningen i sin första fas från i varje fall två håll: dels av den tidigare jämställdhetsdebatten och dels av den nya kvinnorörelsens ideologikritik och behov av förankring i en kvinnohistorisk tradition. Konstvetenskapen utmanades på en rad avgörande punkter som gällde dess könsblindhet och dess grundläggande begrepp. Det stod snart klart att konsthistoriens ensidiga framställning av manliga konstnärers verksamhet var grovt förenklad, ja falsk.

Konstvetenskapens prioritering av vissa genrer och tekniker framför andra ifrågasattes. I vilket syfte och i vems intresse hade den hierarki upprättats som avgjorde att exempelvis just historiemåleriet i en viss period var prestigefyllt medan porträtt och stilleben inte var det, att måleri och skulptur länge definierats som Konst medan textila bilder inte räknats dit? Hur hade maktfördelningen i konstlivet med männen som aktörerna, producenterna och kvinnorna som musor, modeller och konsumenter uppstått? Hur kom det sig att konstnärsrollen var så nära kopplad till genibegreppet och manskönet? Med andra ord:

Det konstruktiva projektet

Den nya kvinnoforskningens första stadium på 1970-talet kännetecknades av ett par huvudströmningar: Å ena sidan skrevs kvinnohistoria med en *kompletterande* avsikt, dvs det gällde att fylla på konsthistorien med de tidigare utestängda konstnärskapen och verken, men utan att ifrågasätta gällande normer om periodisering, terminologi, tolkning osv. Surrealismens konsthistoria adderas med några kvinnliga konstnärer och deras bilder, utan att ramarna behöver ifrågasättas. Ett praktexempel på den sortens forskning är ju Wendy Slatkins supplement till H.W. Jansons *Konsten*. En dam- och en herrsida, utan försök att förklara varför det har blivit så eller vad det innebär. Inte desto mindre har översikter som denna ökat intresset för kvinnoforskningen och varit en förutsättning för kritisk granskning. Den andra huvudströmningen, den *korrigörande* tendensen, innebär att en radikal omgestaltning av konstvetenskapen blev tänkbar, allteftersom disciplinens grundläggande kriterier, som genibe greppet, dekonstrueras. Den växande empiriska kunskapen om kvinnor och kvinnors verksamhet har alltså i ökande omfattning sedan 1970-talet kunnat bilda underlag för prövning av etablerade begrepp och teorier, som på olika sätt sedan dess ifrågasatts. Om kvinnoforskningens första period kan kallas för den *kritiska fasen* så är vi nu inne i nästa, som innebär att en radikal omtolkning av konstvetenskapen växer fram ur kritiken av den traditionella, mansdominerade bilden, att arbetet övergått i ett omvälvande *konstruktionsprojekt*.

Ambitionen att åstadkomma en giltig kanon tycks emellertid redan tillhöra det förgångna.

Med Griselda Pollocks ord i *Vision & Difference* (1988) är avsikten inte längre att skapa »a feminist art history but a feminist intervention in the histories of art». Detta antyder också inriktningen på Griselda Pollocks professur i Leeds, vilken hon kallat *Social and Critical Histories of Art*.

Intresset för kvinnoforskning emanerade som sagt ur kvinnorrörelsen och arbetet har skett i nära kontakt med den offentliga diskussionen. Men vi ska inte glömma bort att de senaste femton, tjugo årens arbete utgår från flera vågor av kvinnoforskning. Såvitt jag vet var historikern Ellen Fries först med att skriva en översikt över svenska kvinnliga konstnärer inför världsutställningen 1897 i Chicago, där en grupp ställde ut i *Woman's Building*. Översikt nummer två kom också i samband med en utställning. Det var Föreningen Svenska Konstnärinnor som 1911, ett år efter sitt grundande, ordnade en kombinerad retrospektiv och samtida utställning på Konstakademien. Även till denna utställning, som verkligen var en jättelik sådan med sina 666 (!) utställda verk, producerades en katalog samt en *Vägledare till Retrospektiva Afdelningen* av konstnären Kerstin Rathsmann. En annan viktig källa har konstnären Elisabeth Barnekows arkiv »Svenska konstnärinnor» varit. Hennes inventering blev aldrig den bok den var tänkt för men användes däremot i *Svenskt konstnärlexikon*, som har påfallande rikt material om kvinnliga konstnärer. Brita Olséns avhandling (1962) om medaljgravören Lea Ahlborn bekräftade inte bara existensen av kvinnliga konstnärer i Sverige före 1900-talet, utan också att en del av dem var både produktiva och framgångsrika. Hur otroligt det än kan låta i dag var kvinnorna

ju helt försvunna såväl ur konstvetenskapen som ur undervisningen vid universiteten. Kvinnorna fanns inte med i litteraturen, inte i undervisningen och sällan som lärare när kvinnorrörelsen började skicka ut sina efterlysningar.

I vilken utsträckning påverkar då kvinnoforskningens kritiska perspektiv det egna fältets forskning och tvärtom? Konstvetenskapen brukar generellt karaktäriseras som empirisk och ateoretisk. Det gäller inte bara den nordiska forskningen utan i ganska stor utsträckning även internationellt. Vad mera är: konstvetaren i gemen är inte heller särskilt medveten om de teoretiska antaganden som faktiskt styr den skenbart så neutrala verksamheten. Det ger kvinnoforskaren svårigheter som gäller både det kritiska och det konstruktiva projektet. Kvinnoforskningen måste undvara stödet av medvetenhet om det egna ämnets teoritraditioner, och den styrka det ger att lära sig följa och kritiskt granska den pågående teoretiska debatten. Därför finner vi inte heller någon inomvetenskaplig resonansbotten då vi vill använda teoretiska redskap. I avsaknad av en artikulerad teoretisk tradition får kvinnoforskningen dessutom svårt att påverka annan forskning inom fältet. Vad jag menar är att kvinnoforskningens genombrott sker rvcigt och ojämnt inom olika ämnesområden, beroende på hur begränsande dessa är och hur de specifika motstånd ser ut som måste force-ras i varje enskilt fall.

Metod- och teorianvändning sker i en fruktbar dialog med andra ämnen. 1970-talets konstforskare var inte ensamma om att anknyta till intresset för sociologi och psykoanalys. Sociologen Aina Helgesens stora undersökning »Kvinnliga konstnärers villkor i Norge» t ex svarade i sin

tur mot kunskapsbehovet på det stadium som konstforskningen då befann sig. En förkortad version av Helgesens studie ingick i antologin *Kvinnor som konstnärer* (1975), redigerad av Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster. Den var, såvitt jag vet, det första tvärvetenskapliga försöket att inringa, ja egentligen spräcka konstfältet teoretiskt och innehållsmässigt, bl a genom att på olika sätt överträda gränserna för vad som dittills betraktats som konstvetenskap. Ingrid Ingelmans avhandling om kvinnliga elever vid Konstakademien i Stockholm, deras rekrytering, utbildning och verksamhet (1982) är typisk för samma inledande tendens, i den meningen att den vill kartlägga ett socialt fält. De studier av enskilda konstnärskap som sedan följt kan exemplifieras med ytterligare en doktorsavhandling, den hittills senaste, Irja Bergströms *Ester Henning. Konstnärinna på hospital* (1989) och med Nina Weibulls psykoanalytiskt influerade tolkning av förlustmotiv i Lena Cronqvists måleri, i artikeln »Barnet, kvinnan, masken» i tidskriften *Divan* 1990:1.

Här är inte utrymme till mer än antydningar om de faser som kvinnoforskningen hittills hunnit genomlöpa. Om de sociala sammanhangen, historiseringen och relativiseringen var nytt på 1970-talet så har intresset sedan dess fördjupat sig i undersökningar av bildskapandets grundvalar, av blicken, rummet, autenticiteten. Som exempel vill jag nämna det temanummer av Fotograficentrums *Bildtidning* (1990:4) om kön som redigerats av Eva Hallin, Irene Berggren och Marta Edling och som speglar inflytandet av Lacan och poststrukturalismen.

Konstforskningens professionshistoria

Intresset för de kvinnliga konst-

närernas historia har som framgår ovan funnits sedan länge, både bland konstnärerna själva och bland historiker och konstvetare. Den senaste introducerande översikten av internationell och nordisk sådan forskning publicerades alldeles nyligen av Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster i *Konsthistorisk tidskrift* 1991:2. Däremot har ingen, vad jag vet, mer ingående undersökt hur vår egen, konstforskarnas, professionshistoria, ser ut. Hur har arbetsvillkoren, och indirekt forskningen, nu och tidigare, präglats av det könsbestämda mönster som ju även vi är en del av? Vad vet vi om våra kvinnliga föregångare? Cecilia Waern (1853-1926) exempelvis verkade som fristående forskare men var inte, i den egenskapen, knuten till någon institution. Hon skrev bl a *Medieval Sicily. Aspects of Life and Art in the Middle Ages* (1910), ett verk som fortfarande citeras av medeltidsforskare. Hon skrev också den första svenska bildanalysboken, *Konsten att se och njuta. Försök till en praktisk konstteori* (1904). Varför slog hon sig inte ner i Stockholm utan valde att flytta till Florens? Marita Lindgren-Fridell känner vi också till något om, men inte tillräckligt. Vilka arbetsmöjligheter hade konsthistoriker som Gerda Boethius och Gerda Cederblom? Var det skillnad, eller rentav mer accepterat, att vara textilhistoriker, som Agnes Geijer och Ingegerd Henschen?

En kvinnoforskare måste inte vara kvinna men har hittills nästan alltid varit det. Ämnen som konstvetenskapen, som historiskt domineras av en kompakt manlig forskningstradition, har antagligen skrämt bort kvinnor från fältet genom blotta frånvaron av synliga förebilder och att ge sig in på kvinnoforskning kräver här stark motivation. Ämnen däremot, som varit mer lätt-tillgängliga för kvinnoforskare,

tycks generera ytterligare sådan forskning därför att de som är intresserade naturligt nog prioriterar inarbetade forskningsmiljöer.

Tvärvetenskapligheten

Det går inte att beskylla kvinnoforskarna för att sitta i något akademiskt elfenbenstorn. Ända från starten (och nu tänker jag alltså på 1970-talet) har det varit nödvändigt för den som ville överleva som forskare att skaffa sig både tvärvetenskapliga och internationella kontakter.

I Sverige har kvinnoforskarnas egna organisationer, Fora eller Centra vid för närvarande nio högskolor, spelat en viktig roll. För oss i Lund är Kvinnovetenskapligt forums utmärkta bibliotek dessutom en stor tillgång. Foras seminarier och kurser är ibland ämnesspecifika men ofta tvärvetenskapliga. Här möts studenter och forskare från många olika ämnen. I Lund exempelvis pågår hösten 1991 en 10-poängskurs i grundutbildningen, »Kvinnorvetenskapssamhälle», som i år leds av en kulturgeograf. Gästföreläsare är forskare i historia, sociologi, idéhistoria, litteraturvetenskap och konstvetenskap och en naturvetare är också med. Kursens 20 platser söktes av 80 personer. Samma stora intresse möter liknande kurser på andra håll, som Umeås 20-poängskurs »Makt och kön». Den har efter några år blivit så efterfrågad att den byggts på med en 40-poängskurs. I »Makt och kön» ingår ett block om kvinnor och skapande som leds av en konstvetare och en litteraturvetare tillsammans. En av många tvärvetenskapliga seminarierier var »Borgerliga kulturer. Estetik, samhälle, kön» vid Kvinnovetenskapligt forum i Lund förra året, dit 1700-talsforskare från hela Norden samt Tyskland och USA inbjöds.

Utan att här kunna göra en heltäckande redovisning av alla de tvärvetenskapliga kurser på olika orter i landet där konstvetenskap ingår vill jag ändå påminna om att dagens utbud har en tradition ända sedan 1970-talets s k YRK-kurser om könsroller. Men kvinnoforskarnas samarbeten och inspiration hoppar över både institutionsgränser och universitetsmurar. Förutom i avhandlingar, uppsatser och monografier har forskningsresultaten publicerats i tidskrifter, antologier, konferensrapporter, kvinnokonstkalendrar och utställningskataloger.

Konstvetare har också medverkat i arbetet med kvinnoutställningar och gemensamt för dessa har varit att de mötts av ett rekordartat intresse. Utställningen »Kvinnfolk» tex, där en konstsalong med porträtt och självporträtt av kvinnliga konstnärer från 1600-talet och framåt ingick, som visades Kvinnoåret 1975 på Kulturhuset i Stockholm lockade 60 000 personer och fortsatte sedan till Malmö konsthall. Konstutställningen »Vi arbetar för livet» 1980 i Liljevalchs konsthall drog en publik på 32 500 innan den gick ut på turné i Riksställningars regi och konstutställningen »De drogo till Paris» 1990 på Liljevalchs konsthall räknade in inte mindre än 100 000 besökare! Om utställningspublikens gensvar kunde påverka kulturpolitiken skulle varken konstnärer eller forskare behöva sakna anslag. I dessa sammanhang ingår konstvetare i en positiv ämnestradition med att överskrida de strikt akademiska gränserna. Skillnaden för oss kvinnoforskare är att vi inte haft möjlighet att inventera och analysera de bortglömda konstverken, skriva katalogtexterna och organisera seminarier inom ramen för någon tjänst utan mer eller mindre alltid gjort det som ideellt arbete. Be-

greppet »mångskensforskning», forskning som sker på egen tid vilket ofta är detsamma som nattarbete, utmärker kvinnoforskningens status fortfarande.

Undervisningen

För att kvinnoforskning ska kunna växa fram inom ett ämne, och bli etablerad, måste det till inte bara grundforskning utan också en grundutbildning som utgör den nödvändiga rekryteringsbasen. Kurser om kvinnorna i konsthistorien och om feministisk konstteori har getts sedan 1970-talet och de har blivit fler och längre. De är dock fortfarande tillfälliga, separata inslag i undervisningen. Dessa kurser har säkert påverkat övrig undervisning, så att en och annan kvinnlig konstnär har hämtats in från kylan. Med de står och faller nästan utan undantag med doktorander och forskare med lös anknytning till sina institutioner och som egentligen borde prioritera egen forskning. Här är några exempel på vad som förekommit och på den undervisning som ges för närvarande, utan anspråk på att vara heltäckande:

I *Uppsala* började seminarier i feministisk estetik ges 1978. Både på A-kursen och B-kursen har feministisk litteratur varit kurslitteratur. Två seminarier har behandlat feministisk konstteori. En 10-poängskurs »Kvinnor, konst och skapande», som sammanställts av Eva-Lena Bengtsson och Barbo Werkmäster, går hösten 1991 för tredje gången, nu med Birgitta Högvall som ansvarig lärare. Kursen som omfattar en historisk och en metodisk-teoretisk del startar dessutom vårterminen 1992 som distanskurs på kvartsfart.

I *Lund* inledde Anna Lena Lindberg undervisningen, också med enstaka seminarier. 1980 kunde två seminarier ges i

den ordinarie grundutbildningen på B-nivån om kvinnliga grafiker respektive skulptörer. För närvarande finns en 5-poängskurs »Kvinnor, konst, samhälle», som kan kopplas till 3-poängsuppsatsen på B-nivån och även till C-uppsatsen.

I *Göteborg* ledde Irja Bergström läsåret 1990/91 en seminarierie för C-studenter och doktorander. Från höstterminen 1992 ska det bli möjligt att läsa en 20-poängskurs, »Kvinnliga konstnärer» i C-utbildningen. Kursen är uppdelad i 10 poäng litteratur och teori samt en 10-poängsuppsats.

I *Umeå* är Britt-Marie Andrén från hösten 1991 kursledare för två kurser »Kvinnor och konst» (A1 och A1I) om vardera 5 poäng, som ges i regi av Kvinnovetenskapligt Forum, men är förlagda till Skellefteå. Det går att läsa bara ena kursen första terminen, alternativt bägge kurserna i en följd under två terminer. Kursen »Kvinnor och konst» /A1I kan dessutom användas i C-utbildningen vid Konstvetenskapliga institutionen i Umeå.

De kurser som beskrivs ovan är förhoppningsvis övergångsfenomen, dvs tanken bakom är att innehållet på sikt ska integreras i övrig undervisning. Med en växande kunskapsbas i form av nyskriven litteratur blir det dessutom lättare att förändra den nuvarande undervisningens innehåll. Enligt mina erfarenheter finns också efterfrågan på sådan. En så enkel sak som en antologi eller flera, som sammanställer kvinnoforskning om olika epoker, vore ett användbart hjälpmedel och håller på att planeras nu.

I *Stockholm* finns sedan några år en intressant nyhet införd på Konstvetenskapliga institutionen, nämligen Eva Hallins och Nina Weibulls obligatoriska introduktionsföreläsningar i grundut-

bildningen om feministisk konstforskning. Visserligen bara en dubbeltimme på varje nivå, men det är åtminstone en god början som än så länge saknas på systerinstitutionerna. Vid samma institution leder Margaretha Rossholm Lagerlöf sedan ett år seminarieserien Modern tolkningsteori: manligt – kvinnligt.

I Linköping, där konstvetenskapen ryms inom institutionen Tema kommunikation, har ett avhandlingsarbete påbörjats om unga flickors stil- och identitetsproduktion och visualiseringskoder. Ända tills för några år sedan har ungdomskulturforskningen demonstrerat en stark fixering vid studiet av pojkmarnas kommunikationsformer.

Behovet av forskningspolitiskt stöd

Det är mycket som jag inte har utrymme att beröra här. Till att börja med den internationella konstforskningen och vad kontakterna med forskare som Lisa Tickner, Griselda Pollock och Phil Goodall betytt då de inbjöds som föreläsare till Stockholm, Uppsala och Lund 1980, Joan Landes till Lund, Stockholm och Umeå 1990 och Griselda Pollock 1991 åter till Stockholm. Därtill konferenserna, både de som besöktes, som de vart tredje år återkommande Kunsthistorikerinnen-Tagungen – senast i Hamburg – och de som aldrig blev av, som den nordiska konferens som planerades 1990. Den strandade på grund av att ansökan avslogs, enligt uppgift i brist på konkret handlingsprogram vilket ironiskt nog var konferensens uttalade syfte. Tala om ond cirkel! Här vill jag ändå nämna att en arbetsgrupp har bildats inför 1993 års nordiska kunsthistorikermöte i Bergen då kvinnoforskning ska tas med som ett av flera teman.

En annan intressant tråd att utveckla är samarbetet mellan kvinnliga konstnärer och konstvetare. Forskning har bl a skett i anslutning till utställningar, som initierats av konstnärer. Några av dessa är de redan nämnda Elisabeth Barnekow och Kerstin Rahtsman i seklets början, och – för att bara nämna ett aktuellt namn – Ewy Palm, en av konstnärerna bakom utställningen »Vi arbetar för livet» 1980, och den som tog hit Guerrilla Girls (både konstnärerna och utställningen) från New York förra året. De personer jag här nämner har varit knutna till konstnärsgrepp, i förra fallen Föreningen Svenska Konstnärinnor, i det senare Föreningen Vi arbetar för livet.

Enligt min mening har kvinnoforskningen kommit för att stanna. Det främsta argumentet är antagligen den internationella forskningen, som ju brukar vara vägvisare, och dess växande intresse för könsteoretiska frågor. Antalet intresserade svenska konstvetare har också ökat. Men ingenting händer som bekant av sig själv. För att stimulera en professionalisering av kvinnoforskningen inom konstvetenskapen, som kunde öppna nya perspektiv och vitalisera ämnet i sin helhet, krävs resurser till både sådan forskning som undervisning. Ett rejält forskningspolitiskt stöd i form av ämnesanknutna såväl forskartjänster som doktorandtjänster är en nödvändig förutsättning.

Anna Lena Lindberg



Konstvetenskaplig kvinnoforskning i Norden

Hur ser kvinnoforskningen inom konstvetenskapen ut i de nordiska länderna (förutom Sverige) idag? KVT lät den frågan gå runt till fyra konstvetare som var och en besvarat den utifrån sina egna erfarenheter: Inga Holmstrup från Danmark (IH), Riitta Nikula från Finland (RN), Anne Wichstrøm från Norge (AW) och Hrafnhildur Schram från Island (HS).

Konstvetenskap i Danmark (IH)

I Danmark finns konsthistoriska institutioner endast vid Århus och Köpenhamns universitet. När jag själv (som är licentiatstuderande vid konsthistoriska institutionen vid Köpenhamns universitet) besökte de båda institutionerna för att få en överblick över den aktuella situationen, fann jag stora skillnader dem emellan vad gäller feministisk konstvetenskap och undervisning i ämnet på grundnivå.

Århus universitet har frambringat påfallande många fler, 6 stycken, »specialer» (ungefär motsvarande svensk lic.avhandling) än Köpenhamn som bara representeras med min egen special från 1986 om elevarbeten vid Kunstsolen for Kvinder i ett könspolitiskt perspektiv. De 6 specialerna vid Århus universitet behandlar könets estetik (Alice Andersen), 70- och 80-talets danska textilkonst (Randi Lium Nygaard), en nytolkning av Marie Laurencins verk (Astrid Scherrebeck), utvecklingslinjer i Christine Swanes konst (Anne Lie), en tolkning av Olivia Holm-Mollers konstnärliga universum (Johanne Petri), och konstförmedling med utgångspunkt i nyare fenomenologisk forskning (Birgit Jenvold).

Vad det gäller Köpenhamns universitet sökte jag också efter delavhandlingar och fann 5 sådana; två stycken av Jane Muhlenberg om Elise Konstantin Hansen och Eva Hesse, samt tre stycken av Katrine Kampe om feministisk konsthistoria och konstkritik, kvinnliga impressionister i Frankrike och Artemisia Gentileschis ställning i barocken.

Dessutom pågår ett forskningsprojekt om Olivia Holm-Møllers liv och konst, och därtill har två böcker givits ut om Johanne Krebs och Marie Krøyer av Hanne Flohr Sørensen respektive Lise Svanholm.

Skillnaderna mellan Århus och Köpenhamn kan bero på att vid Århus universitet tillvaratogs ämnen om feminism och kvinnlig estetik under åren 1978-84 inom ramarna för ett externt lektorat vid konsthistoriska institutionen, och detta avsatte spår under de följande åren. Århus universitet har idag integrerat ämnet feministisk konstvetenskap i metodutbildningen på grundnivå. Ingen av de båda institutionerna ställer sig avvisande till feministisk konstvetenskap eller undervisning i ämnet, till exempel föreläste jag själv under våren 1989 på grundnivå om kvinnliga konstnärer 1850-1920 utifrån feministisk konstteori.

Naturligtvis är det omöjligt att lägga samma vikt vid delavhandlingar som vid specialer, likväl vågar jag utifrån titlarna peka på några tendenser. Den allsidighet som kvinnokonst har representerat genom tiderna märks inom ämnen som textilkonst och keramik. Därtill finns många enskilda studier av flera danska och enskilda utländska konstnärer, medan jag själv är den enda som undersöker den generation kvinnor som var den första som fick tillträde till Konstakademiet 1888. Vid sidan

om min egen doktorsavhandling finns det ytterligare en doktorand, Vibeke Wegener, som undersöker »Kvindegalleriets» verksamhet i Köpenhamn. Därtill kommer många projekt inspirerade av det teoretiska perspektiv som präglat den omfattande utländska forskningen på området.

När jag har diskuterat med enskilda studerande i Köpenhamn har det framkommit en tendens till att i forskningen vilja gå »vid sidan av» det kvinnospecifika. Jag tror det beror på den bristande prestige som kvinnoforskningen fortfarande är förbunden med. Det är helt i sin ordning att utmärka sig med en enskild artikel i ämnet, men de attraktiva anställningarna på konstmuseerna kräver någonting annat och konkurrensen är benhård...

Konstvetenskap i Finland (RN)

I början av 1991 öppnades ett nytt center för kvinnoforskning, Christinainstitutet, vid Helsingfors universitet till minne av den svenska drottningen Kristina, som grundade det första finska universitetet i Åbo för 350 år sedan. Christinainstitutet erbjuder nu en permanent organisation för allt det frivilligarbete som lagts ner sedan 1987. Sedan dess har det varit möjligt för studenter att efter allmänna kurser fortsätta med specialinriktade studier inom femton olika ämnen, tillhörande tre olika fakulteter; filosofiska, samhällsvetenskapliga och teologiska. Detta är det bredaste tvärvetenskapliga samarbete som någonsin genomförts vid något finländskt universitet och kvinnoforskning har blivit mycket populär. Ett dussintal avhandlingar är på gång, däribland tre inom ämnet konstvetenskap.

Dessa ingår i ett projekt »Kvinnor, konst och historia» som påbörjades redan 1985 med stöd från Finlands Akademi. Då kunde jag, som docent vid institutionen för konstvetenskap, starta en pilotstudie med en grupp på 14 kvinnor. Startpunkten var dessa kvinnors studier som med olika empiriska och teoretiska teman funnit en gemensam nämnare i kvinnoperspektivet. Vi försökte inte ens att koordinera forskningen, utan höll seminarier och diskussioner kring kvinnoforskning inom olika ämnesområden. Därefter fick alla först presentera sitt arbete i form av en preliminär studieplan och efter några månaders studier i form av utkast till artiklar. Genom den första tidens gemensamma diskussioner och raka kritik uppmuntrades nu alla konsthistoriker som annars brukar hålla sig till sitt eget område att diskutera problem och teman som var mer okända för dem. Detta ansågs av alla deltagare som en ny och positiv erfarenhet i forskningsprocessen.

Resultatet av vårt arbete publicerades sedan som nummer 10 i serien *Konsthistoriska studier* som ges ut av sällskapet för konsthistoria i Finland, och det är den enda bok i den serien som getts en andra tryckning.

Nästa steg blev att fyra medlemmar i gruppen fick forskningsmedel från Akademien för fortsatta studier under 2 eller 3 år. Vi kunde också inbjuda professor Linda Nochlin till institutionen, och nu är vi i den situationen att den första doktorsavhandlingen är publicerad (se recension i detta nummer av *KVT*). Synnöve Malmströms licentiatavhandling om italiensk barockmålning är snart klar, och i början av -92 kommer Kirsi Saarikangas att disputera på en avhandling om familj och könspekter på typplanerade hus på 1940-talet i ämnet konsthistoria.

I samma ämne lägger Renja Suominen-Kokkonen fram sin doktorsavhandling om den första generationen kvinnliga finska arkitekter. Samtidigt har jag själv hållit en-terminsseminarier om »Kvinnor, konst och historia», öppna för alla studenter inom såväl kvinnoforskning som konsthistoria.

Konsthistoria har helt klart varit ett patriotiskt ämne i vår nordliga periferi. I slutet av 1800-talet ville alla tillskyndare av finländsk konst utbilda konstnärliga hjältar som skulle erövra den internationella konstscenen och bringa ära till hemlandet. Och naturligtvis var hjältarna män; Edelfelt, Gallen-Kallela och Järnefelt som målade och ställde ut stora dukar med finska bönder. De såg inte värdet i de kvinnliga konstnärerna som arbetade i Paris, och som tidigare än sina manliga kollegor accepterade de internationella moderna idéerna. Dessa värdeomdömen har sedan levt kvar som »sanningar», och vad som faktiskt hände i finländsk konst under 1880-talet har lämnats i skuggan av de manliga hjältarna.

Jämfört med många andra länder tror jag att den historiska problematiken alltid spelat en stor roll i finländsk konsthistoria. Såsom liggande i den konstnärliga periferin av Europa och ändå knuten till olika centrum för kultur, politik och ekonomi, har periferibegreppet följaktligen blivit det mest intressanta allmänna temat i vår konsthistoria.

Den positiva effekten av de patriotiska stämningarna har blivit ett starkt intresse för mera anspråkslös konst och arkitektur. Min egen professor, nu emeritus, Lars Petterson som ägnar sitt liv åt våra träkyrkor, fick sina studenter att inse vikten av de icke-monumentala fenomen omkring oss. Den attityden ut-

gjorde en solid bas för vår feministiska grupp där flera går vidare i denna riktning. Det är tydligen att problematiseringen av det anspråkslösa och vardagslivets konst och arkitektur blir mer och mer lockande för forskningen. Konsten spränger i sin tur ramarna för gamla genrer och tekniker, så kanske är konstnärer och forskare inte så långt ifrån varandra, när allt kommer omkring.

Konstvetenskap i Norge (AW)

»Kvinnan och konsten» hette en utställning som arrangerades i Konsternas Hus i Oslo sommaren 1975. Den var föranledd av FNs internationella kvinnoår. En historisk avdelning bestod av målningar varav de flesta var hämtade från galleriernas magasin; tavlor som inte hade sett dagens ljus på mycket länge! I en annan avdelning var dagens kvinnliga konstnärer representerade. Det var en första – och viktig – manifestering. Kanske kunde man ha väntat sig att utställningen skulle ha blivit startskottet för en feministisk forskning inom konsthistorien i Norge, men så skedde inte. Likväl innebar den en begynnande medvetenhet om att detta var ett fält där det fanns mycket att finna.

Låt mig ändå säga meddetsamma att omfånget av konst-historisk kvinnoforskning i Norge inte är imponerande, och det är lite underligt. Inom samhällsvetenskaperna har den norska kvinnoforskningen markerat sig starkt och likaså i ämnen som står konsthistoria nära, som litteratur och historia. Norges allmänvetenskapliga forskningsråd (NAVF) förstod tidigt betydelsen av kvinnoforskning och har på olika sätt stött och finansierat forskningsprojekt. Men konsthistorikerna har i liten grad tagit tillfället i akt.

För de få konsthistoriker som har bedrivit kvinnoforskning har de tvärvetenskapliga centerna och seminarierna för kvinnoforskning varit ett viktigt stöd och en betydande stimulans. Sådana center har upprättats vid universiteten och NAVF har ett eget sekretariat för kvinnoforskning och kvinnliga forskare (SKF). Det ller- och tvärvetenskapliga samarbetet har som på så många andra ställen varit en av de positiva och säregna sidorna med kvinnoforskningen. Förmedlingen av samarbetet har nått ut långt, såsom trebandsverket *Kvinnornas kulturhistoria* (Universitetsförlaget 1985 och 1988). På det hela taget har förmedlandet av kunskap till en stor publik varit en väsentlig sida av den norska humanistiska kvinnoforskningen. Det har varit stor efterfrågan på resultat, och böcker har sålts i stora upplagor, utställningar och offentliga föredrag har varit välbesökta.

Vad kan vi då visa upp av forskningsresultat? Det mesta av det som är producerat är koncentrerat kring 1800-talet och handlar om att ta fram kunskap om kvinnliga konstnärer och deras verk. Synliggörandet, upptäckarglädjen i att avtäckta vad dåtidens kvinnor har skapat har varit en väsentlig del. Lika viktigt är problematiseringen av den nya kunskapen: vad berättar den om kvinnors möjligheter till att skapa konst, vad berättar den om deras konst, och vilka konsekvenser har kunskapen för ämnet konsthistoria?

Anniken Thue som var med och arrangerade »Kvinnan och konsten» 1975 skrev sin magistergradsavhandling om textilkonstnären Frida Hansen 1974, och boken kom ut 1986. Frida Hansen (1855-1931) förändrade den traditionella vävkonsten till ett konstnärligt medium genom sina art-nouveaupräglade bildvävnader. I sitt arbete som direk-

tör för Konstindustrimuseet i Oslo har Thue också varit med och arrangerat utställningar om kvinnliga konstnärer.

Anne Wichstrøm gjorde 1978-81 en undersökning om kvinnliga målare i Norge 1850-1900. Den var fokuserad på »kår och karriär», delvis en konstsociologisk undersökning av social bakgrund, utbildningsmöjligheter, deltagande i utställningar, inkomster osv. Undersökningen omfattade också registrering av målningar, för det mesta i privat ägo. Resultaten lades fram i *Kvinnor vid staffliet* (Universitetsforlaget 1983). Anne Wichstrøm har senare arbetat vidare med delar av detta material i form av biografiska framställningar, om Aasta Hansteen (i Lein et al: *Furrier er også kvinner. Aasta Hansteen 1824-1908*, Universitetsforlaget 1984), om Oda Krogh (*Oda Krogh. Ett kunstnerliv*, Gyldendal 1988) och Asta Nørregaard (bl a i katalogen till *De drogo till Paris*, Liljevalchs 1988).

Jorunn Weiteberg tog upp 1970-talets kvinnoutställningar i sin magistergradsavhandling *Kunst og kvinnekamp* (1982). Hon har skrivit en rad artiklar om kvinnokonst och arrangerat utställningar, bl a om bildhuggaren Ambrosia Tønnesen (1859-1948) för Bergens konstförening 1985. Hennes senaste bok är skriven tillsammans med litteraturvetaren Anka Ryall om vandrerskan Catharina Kolle, som gjorde en serie sensationella akvareller i voyage pittoresque-traditionen, bilder av den nyupplagade norska naturen (*En kvinnelig oppdagelsesreisende i det unge Norge*, Pax forlag 1991).

Thue, Veiteberg och Wichstrøm gjorde tillsammans utställningen »Rooms with a view» för utrikesdepartementet 1988/89. Utställningen omfattade arbeten av tre generationer kvinnliga konstnärer inom måleri, textil och konsthantverk, och den visa-

des bl a i Milano och München. Statsminister Gro Harlem Brundtland skrev förordet till katalogen och NRK gjorde TV-program om den. Utställningens syfte var att ge arbetet med de kvinnliga konstnärerna en officiell stämpel och bred uppmärksamhet. Men även detta var förmedling i vid bemärkelse. Forskningen saknas!

Man kan egentligen förundras över detta. Med tiden har många kvinnor anställts på vetenskapliga tjänster vid institutioner och museer, och bland studenterna är kvinnor i flertal. Det finns tillgång till forskningsmedel. Men konsthistoria är ett nog så litet ämne och har dålig rekrytering till forskningen. Universitetsinstitutioner och ledande museer och gallerier har visat ett relativt litet intresse för kvinnoforskningen. Först nu arbetar man med att få in kurser om kvinnor och konst i studieplanerna vid Bergens universitet och Opplands distrikthögskola i Lillehammer. Kanske är detta, tillsammans med en liten ökning av intresset för ämnet bland studenterna, positiva tecken på att det kan bli bättre i framtiden.

Konstvetenskap på Island (HS)

Den nutida isländska kvinnoforskningen vid Islands universitet började på 70-talet med några tidningsartiklar och uppsatser i litteratur, historia och samhällsvetenskap. Den isländska kvinnorörelsen, både den gamla och den nya, inspirerades främst av det övriga Norden och det samma gäller för kvinnoforskningen.

Den första institutionen för kvinnostudier på Island är Kvennasögusafn Islands (Kvinnohistoriskt bibliotek) som grundades under FN:s kvinno-

år 1975. Aktiva i detta var Anna Sigurdardóttir, bibliotekets direktör och den enda kvinna som hedrats med en Doktor honoris causa av Islands Universitet, och bibliotekarierna Elsa Mia Einarsson och Svanlaug Baldursdóttir. Biblioteket har spelat en viktig roll som centrum för kvinnostudier och hittills har det fungerat som en privat institution, men är nu på väg att inlemmas som en särskild avdelning i det nya Nationalbiblioteket.

En förgrundsgestalt för den isländska kvinnoforskningen är litteraturhistorikern Helga Kress, som alltsedan 70-talet tolkat modern och medeltida litteratur ur ett feministiskt perspektiv. Överhuvudtaget står kvinnoforskningen starkast inom de ämnen som historiskt sett har de starkaste forskningstraditionerna, nämligen litteratur och historia. Konstvetenskapen på Island har ingen egen institution, vilket kan vara en delförklaring till att kvinnoforskningen inom denna disciplin ännu inte kommit så långt.

Det finns en intressegrupp för isländsk kvinnoforskning, vilken är en informell grupp bestående av akademiker, studenter och andra intresserade. Gruppens mål är att förmedla det som händer inom isländsk och internationell forskning; att kämpa för kvinnokurser i olika ämnen på Islands universitet; att stödja och uppmuntra forskande kvinnor och att vara ett nationellt och internationellt kontaktoorgan.

Jämfört med andra nordiska länder har de isländska myndigheterna liten förståelse för kvinnoforskning. Forskningsmedel speciellt för kvinnostudier, beviljades för första gången så sent som 1987 och då bestående av en summa på 100 000 svenska kronor, som sedan dess har reducerats något. Endast en kvin-

na har erhållit detta stipendium för konstvetenskaplig forskning.

Eftersom det inte finns en särskild konsthistorisk institution vid Islands universitet (alla isländska konsthistoriker har studerat utomlands), så pågår det heller inte mycket forskning i ämnet. Man kan dock läsa 15 poäng konsthistoria som biämne vid historiska institutionen. Undervisning i konsthistoria bedrivs också vid Islands gymnasieskolor, dock som valfritt ämne. Vid Islands konst och hantverksskola och Reykjavíks konstskola är konsthistoria ett obligatoriskt ämne. Några få konstvetenskapliga uppsatser om kvinnor har producerats vid dessa skolor.

Konsthistorikerinnen- tagung i Hamburg 18-21 juli 1991

De feministiska konsthistorikerkonferenser som anordnats i Tyskland sedan mötet i Marburg 1982 har varit betydelsefulla även för forskningen i Norden. Nordiska feministiska konstforskare, som hemma i stort sett varit utan den stimulans som konferenser och gemensamma projekt utgör, har entusiastmerade besökt de tyska mötena.

Vid den förra konferensen i Berlin 1988 – som för övrigt hade inte mindre än 800 deltagare – önskade slutplenum att man på nästa möte skulle ha en större inriktning på teoretiska och metodologiska frågor (se *KVT* 1/1989). Arrangörerna i Hamburg svarade på denna efterfrågan genom att låta ett av två huvudteman vid den femte konferensen vara en »feministisk nyläsning av Aby Warburg». Konstvetaren och idéhistorikern Aby Warburg (1866-1929), född

i Hamburg, var själv fristående forskare och kom att bilda den ikonologiskt inriktade skolan Warburgskolan, dit såväl Panofsky som Gombrich räknas. Arrangörerna tycktes mena att vissa av Warburgs begrepp, som »Pathosformel» och »Gedächtnis», hade en feministisk potential som gått förlorat genom hans efterföljare, men som nu skulle kunna inventeras.

Det andra huvudtemat var att låta konsthistoriker och konstnärinnor samverka och utbyta kunskap. I efterhand kan man nog konstatera att det var det temat som blev mest framgångsrikt. Det ordnades utställningar, bl a en med titeln »Das andere Gedächtnis», som bestod av måleri och installationer av flera samtida konstnärinnor och som hade utformats i samarbetsgrupper med konsthistoriker. Sigrid Sigurdsons »Vor der Stille» gjorde särskilt intryck på mig, hon hade gjort en installation där hemlighetsfulla dokument och gamla inkunabler låg i högar på bord och i stora bokhyllor och nästan mumlade, sprängfyllda av ännu inte lästa historier om makt. Konstnärer deltog också utanför den konventionella utställningsformen i själva konferensen. Claudia Reiche, litteraturvetare, video- och performancekonstnär, höll ett begåvat »performance-föredrag», »Mit den Augen hören», där hon drastiskt och roligt drog in publiken i ett spel om seendets och hörandets logik.

Under mötesdagarna erbjöds en mängd föreläsningar i stora auditorier, och deltagarna var minst lika många som i Berlin. Margerete Iversen och Sigrid Schade-Tholen (Essen) hörde till de få föreläsare som på allvar hade förhållit sig till ett försök till nyläsning av Warburg. Ett intressant bidrag i temats utkanter var Dagmar von Hoff's (Hamburg) om tablåkonsten. Denna

var en populär konstform kring 1800, där aktörerna, oftast kvinnor, genom minutiöst utarbetande av detaljer och kostymer återgav antika scener eller figurer, i för några minuter stelnade poser. Aktörernas kroppar antog på det sättet dödens gestalt, och blev objekt istället för agerande aktörer, ansåg von Hoff. Hon menade att den omåttliga populariteten hos konsterten kunde spåras till den manliga konstnärens/konsthistorikerns traditionella fascination inför den döda, sköna kvinnokroppen.

Irit Rogoff (Davis, USA) gjorde en intressant museikritik i sitt föredrag »Displaying fascism – The Pornography of Representation». Bracha Lichtenberg-Ettinger (Paris) menade i sitt Lacan-grundade föredrag »Matrix und Metamorphose» att dessa båda begrepp skulle kunna användas till »att forska i *det andra* som finns bortom konstverkens falliska struktur». Förutom den falliska symboliska sfären ville Lichtenberg-Ettinger införa en icke-fallisk symbolisk sfär, kallad matrix, som skulle vara tillgänglig för kvinnan. I ett senare paper dök Lichtenberg-Ettinger upp igen, nu som objekt för en annan parisisk konsthistorikers studie av hennes egen konst, vilken sökte gestalta dessa begrepp i bild. Det var inte så övertygande, och även om det gick väl in i ett av konferensens huvudteman fick det en märklig underton av lansering. Ett viktigt inslag på konferensen utgjorde feministerna från öst, där det exempelvis var roligt att lyssna till ryskan Olesja Turkinas Kristeva-inspirerade analys av några ryska konstnärskap.

Kritik mot arrangörerna

Med några undantag lyste dock den teoretiska ansatsen med sin frånvaro. Konferensledningen

blev också hårt kritiserad för att ha valt en manlig konstteoretiker som utgångspunkt för en feministisk konferens, och man menade att han inledde den konstvetenskap som under 1900-talet mer än någonsin tidigare marginaliserade kvinnan. Feministisk konstforskning har stort behov av metodisk självkritik och av att på allvar gå in i en teoretisk diskussion kring kön och bild, menade man. På samma gång kunde delar av publiken uttrycka ren teorifientlighet. »Jag är kvinna, jag känner, och gör sen bilder, teorierna har inget med det att göra» utbrast en mycket upprörd kvinna. Så fick just Bracha Lichtenberg-Ettinger – fö Lacans »auktoriserade» översättare till hebreiska – replikera: »Jaha, då har du accepterat just den position i den symboliska ordningen där patriarkatet vill ha dej, i kroppens pol kontra intellektets, i naturens kontra kulturens.»

Det är symptomatiskt för den feministiska konstforskningen att även en så stor manifestation som den femte konsthistorikerkonferensen arrangerades av ideellt arbetande studenter och doktorander, inte av forskare med akademiska tjänster. Till en början kunde de inte räkna med att få bidrag eller tillgång till universitetets lokaler för arrangementet. Detta skedde först efter att en kvinna, Adrienne Göhler, 1990 blev president för Hochschule für bildende Künste i Hamburg, som sedan kom att stödja projektet.

I konferensens sista skimrande timme ifrågasattes feministisk konstforskning på djupt allvar, särskilt om den går att bedriva inom den konstvetenskapliga disciplinen. Detta gjordes på olika sätt av många deltagare. Ett par föreläsare sa att de inte var intresserade av att återkomma till ett nytt liknande möte. Skulle man verkligen planera för ytter-

liggare Konsthistorikerinnetagungen?

Då man gjorde en omröstning om detta med handuppräkning, restes dock en skog av armar för ett ja!

Annika Öhrner

Museum Anna Nordlander Kvinnokonstcentrum i Skellefteå

En av de tidiga kvinnliga eleverna vid Konstakademien i Stockholm var Anna Nordlander, dotter till prosten Nils Nordlander i Skellefteå. Hon levde 1844-79 och målade bl a samemotiv. På 1970-talet inköpte Skellefteå kommun ett trettiotal verk av Anna Nordlander. Under de diskussioner som fördes om att visa samlingen i ett »Anna Nordlander-rum» väcktes tanken på ett kvinnokonstmuseum. Denna tanke fick ny näring när vandringsutställningen »Vi arbetar för livet» visades i Skellefteå årsskiftet 1981/82. Den hade ursprungligen, 1980, ställts samman av ett tjugotal kvinnliga konstnärer på Liljevalchs konsthall i Stockholm (se *KVT* 1981:4) och turnén kompletterades dels med en lokal utställning, dels med ett seminarium för regionens kvinnliga konstnärer. De bägge utställningarna och seminariet lyfte fram kvinnors konstskapande men också ett nytt konstnärligt program.

Först 1986 tilldelades kultur-nämnden 50 000 kronor för en utredning om ett kvinnokonstmuseum och på hösten samma år tillfrågades jag om jag ville medverka i en sådan. Jag tänkte noga igenom erbjudandet. Risken fanns att ett kvinnokonstmuseum skulle institutionalisera rådande patriarkala föreställ-

ningar om kvinnors konstnärliga arbete som något helt specifikt och marginellt. Projektet fordrade en medvetenhet om könets betydelse för sociala positioner och också kunskaper om kvinnors insatser på det konstnärliga området. Bidragande orsaker till att jag åtog mig uppdraget var den stora okunnighet som fortfarande råder om kvinnliga konstnärer och vad de har utträttat och utträttar, den undanskymda plats de har i samhällsliga konstinstitutioner och konsthistoriekrivningen samt det motstånd både de och allt som rör kvinnors konstutövande kan möta. Utifrån mina erfarenheter som forskare ansåg jag det vidare viktigt att det finns en plats där kvinnors kreativa förmågor prioriteras och inte, som vid de traditionella vetenskapliga institutionerna, marginaliseras nästan till osynlighet; en plats där de kan vara utgångspunkt för analyserande undersökningar och manifestationer.

Jag föreslog en utredning som skulle arbeta i form av seminarier och annan försöksverksamhet, och som dels skulle öka och sprida kunskaper på området, dels pröva om idén var bärkraftig. Ett projekt av detta slag behöver helhjärtat bäras upp av alla berörda personer och institutioner. I oktober 1987 hölls ett inledande seminarium med representanter för museum, bibliotek, bildningsförbund, konstförening, lokala konstnärorganisationer samt konstnärerna Ewy Palm och Barbro Hedström från »Vi arbetar för livet.» Samtliga deltagare formulerade sina visioner samt gav förslag på aktiviteter. Begreppet museum sågs i vid bemärkelse, inte enbart som en byggnad att placera konstverk i utan som en samlade plats för utställningar, bibliotek, arkiv, forskning, utbildning samt ett centrum för möten och utåtriktad verksamhet.

Ett museums framväxt

Några av de förslag som kom upp på seminariet kunde genast förverkligas. Sommaren 1988 visades en utomhusutställning på Nordanå parkområde, »Sommar-skulpturen,» med 10 kvinnliga konstnärer. Den föreslagna målsättningen att öka andelen kvinnliga konstnärer som får offentliga uppdrag har resulterat i att under åren 1986-90 har 8 av 18 konstnärer varit kvinnor mot 9 av 63 under åren 1962-85. Tre av utställarna på Sommar-skulpturen inbjöds att delta i tävlingar om utsmyckningar, vilket resulterade i att en skulptur av Elli Hemberg och en skulpturgrupp av Barbro Hedström nu är uppställda i Skellefteå.

1988 antog Kulturnämnden nya riktlinjer för konstinköp och skrev där bl a in att, utanför ordinarie inköp, avsätta ett bestämt belopp för inköp av verk av kvinnliga konstnärer till ett blivande museum. Kommunen har dessutom börjat köpa in litteratur inom området samt tagit fram en souvenirdocka och en klippdocka med Anna Nordlander som motiv. En stödförening Föreningen Kvinnocentrum – Anna Nordlander bildades i november 1987.

På seminariet diskuterades även samarbetet med universitet och högskolor och behovet av universitetskurser och ny forskning. Kursen Kvinnor och konst I och II om vardera 5 poäng ges läsåret 1991/92 av Kvinnovetenskapligt Forum vid Umeå universitet med studieort Skellefteå, respektive Umeå. Ett projekt för att upprätta bibliografier över verk om och av kvinnliga konstnärer har även inletts och har hittills skett i samarbete med Bibliotekshögskolan i Borås, i form av specialarbeten. Sedan 1990 läggs bibliograferingen in i databasen Konstdok.

I maj 1991 färdigställdes en

utredning skriven av kulturchef Harald Larsen och mig. Den innehåller förutom bakgrundsfakta en kort historik över kvinnliga konstnärer och motiveringar för inrättandet av ett museum, den inkluderar statistiska uppgifter samt en diskussion om jämställdhetsaspekter och förnyelseaspekter. Där påpekas bl a att vid beställningar av offentliga uppdrag kan § 6 i lagen om jämställdhet appliceras, dvs att arbetsgivaren ska anstränga sig att få sökande av det underrepresenterade könet och höja deras andel.

I utredningen framhålls dock att det väsentligaste inte är att upphäva en »bristsituation» för de kvinnliga konstnärerna utan snarare att bidra till att upphäva en bristsituation i det allmänna medvetandet och kulturklimatet. Som samhällsinstitution ska ju ett kommunalt museum ta tillvara medborgarnas intressen. Utredningen skisserar också olika vägar för samarbete med andra institutioner och grupper i samhället än de som tillhör konstområdet.

De konkreta förslag som ges är dels långsiktiga, dels knutna till en försöksperiod fram till 1994/95. Museets verksamhet föreslås omfatta förutom samlingar och temporära utställningar även bibliotek och arkiv samt bokutgivning (t ex en skriftserie), seminarieverksamhet, forskning och pedagogiska aktiviteter. Ett stipendium om 100 000 utdelas vartannat år från 1993. Först efter utvärdering 1994/95 tas diskussionen om en egen byggnad upp. Fram till dess kan verksamheten rymmas inom kulturkontoret, biblioteket och folkrörelsearkivet. Namnet »Museum Anna Nordlander» öppnar för en vidare verksamhet än exklusivt kvinnliga konstnärer. »Kvinnokonstcentrum i Skellefteå» pekar på den centrala utgångspunkten.

Kvinnokonstmuseer i utlandet

Under utredningens gång besökte Harald Larsen och jag även National Museum of Women in the Arts i Washington. NMWA har helt andra utgångspunkter än Museum Anna Nordlander (se Anna Maria Fleetwoods beskrivning i detta nummer av KV7). Det vanskliga med NMWA är dess anspråk på att vara ett *nationellt* kvinnokonstmuseum, dvs anse sig företräda något som går utanför museet i sig och dess ledning.

Helt andra utgångspunkter har Frauen Museum i Bonn, som jag inte besökt utan endast studerat via deras kataloger. Museet är en förlängning på kvinnokonströrelsen i Tyskland och har vuxit fram ur grupper kring utställningen »Künstlerinnen International 1977». Det påbörjade sin verksamhet 1981, då staden Bonn ställde ett varuhus till förfogande. Frauen Museum har inga samlingar, enbart temporära utställningar, ofta tematiska och kvinnopolitiska. Där finns även arkiv och bibliotek samt ateljeer för kvinnliga konstnärer.

Museum Anna Nordlander skiljer sig från bägge dessa museer genom att vara kommunalt förankrat, men med en kulturpolitisk målsättning som är ovanlig för kommunala institutioner. Under projektets gång har mina erfarenheter från kvinnorörelsen och andra kulturpolitiska alternativa sammanhang ställts mot en kommunalpolitisk verklighet på ett sätt som jag uppfattat som berikande för alla inblandade parter.

Den 23 oktober 1991 fattade kommunstyrelsen i Skellefteå beslutet att inrätta Museum Anna Nordlander och anslå pengar för försöksperioden.

Barbro Werkmäster

National Museum of Women in Arts

När det amerikanska National Museum of Women in Arts (NMWA) öppnade 1987, såg många det som att tiden äntligen hade börjat tangera behovet av att uppmärksamma kvinnors deltagande i konsthistorien. Museet skulle vara en hyllning till kvinnors konst och en replik på århundraden av marginalisering. NMWAs intention var dessutom att vara en del i den fortgående kampen mot de orättvisor kvinnor utsatts för och förtfarande utsatts för. Flera tusentals kvinnor och män har genom medlemskap stött projektet. NMWA drivs som ett framgångsrikt företag och byggnaden erbjuder både gallerier och stora konsumtionsytor med kommersiella möjligheter.

Museet är inrymt i ett före detta frimurartempel (avsett endast för män) och ligger två kvarter från Vita huset. NMWA grundades 1981 och redan innan man funnit en byggnad för museet kunde det uppvisa 55 000 medlemmar. Detta fenomen var resultatet av ett samarbete med en i USA känd PR-firma. Med en massiv direktreklamkampanj lyckades man få 29 000 nya medlemmar bara under de första 18 månaderna. Idag har museet 70 000 medlemmar (National- och Moderna Museets Vänner har tillsammans drygt 7000). I direktreklamen vände man sig till fem målgrupper som redan fanns registrerade i postorderlistor: kultursponsorer, kvinnliga medlemmar i professionella konstorganisationer, museishopskunder, feminister och abonnenter av stora postorderkataloger. Varje medlem har betalat minst 25 dollar och därutöver finns en grupp specialmedlemmar som bidragit med större belopp. Renoveringen av entréhallen var möjlig genom en donation på

1,5 miljoner dollar och den bär nu donatorns namn – Martin Marietta Hall. Förutom privata insatser är museet finansierat av tillsammans drygt 125 större företag från näringslivet (Philip Morris Inc., Sterling Drug, Continental Corporation m ll). Frågan är, vems intressen representerar egentligen NMWA?

Societetskvinnor i spetsen

Wilhelmina Holladay är kvinnan bakom NMWA, hon är museets grundare och styrelsens ordförande. Holladay har sin bakgrund i Washingtons vita överklass. Hennes sociala ställning och stora kontaktnät har varit henne behjälpliga vid kampanjen för att finna ekonomiskt stöd. Det har också gett projektet en ovärderlig prestige (Barbara Bush har klippt band vid ceremonier och Nancy Reagan har varit hedersgäst vid NMWAs årsfester). Den allmänna kritiken har inte gällt Holladays pragmatism när det gäller finansiering, utan snarare hennes ignorans av alla andra aspekter av museets verksamhet.

Redan från starten har NMWA varit en omdebatterad institution. I och med grundandet av ett museum, lett av kvinnor och med konst uteslutande av kvinnor, har många frågor aktualiserats bl a: är det en fördel eller en nackdel för kvinnor med en könssegregerad institution? Kan man definiera »kvinnor» och »konst» och i så fall hur? Debatten har dock i huvudsak fått föras utanför museets väggar; NMWA har konsekvent försökt undvika alla viktiga frågeställningar. Holladay har förklarat att museets målsättning är »att höja medvetenheten om att kvinnor har skapat Stor konst». ¹ Det finns inga försök att dekonstruera den allmänna men obestridda praktiken som är nedärvd från konsthistorieböcker

och införlivad i museivärlden. Museet är byggt på den patriarkaliska ordning som iscensätter konsthistorien som en serie »Mästerverk», utförda av »Mästare». I NMWAs samlingskatalog presenteras varje Stor konstnär på ett uppslag bestående av en kort biografi och ett avbildat konstverk. Konstnärer som anses mindre betydelsefulla, så som keramik, återfinns längst bak i katalogen och där får flera konstnärer dela sida. I en intervju uttryckte Holladay sin inställning som »om vi bara inte blir en kontroversiell stridsfråga kommer näringslivet att ge oss fortsatt stöd». ²

NMWA har från början varit baserad på konsumtionsfunktioner och egentligen finns det ingen distinktion mellan dess kulturella mission och den kommersiella substrukturen. Det före detta frimurartempel har idag en storslagen entréhall, inredd i vit och rosa marmor, kristallkrona och guldfärgat tak, en reminiscens av könssegregerad estetisk smak, där ljusa, mjuka toner tillskrivits kvinnlig smak. I entréplanet återfinns informationsdiskar med broschyrer för medlemskap, en stor och välsorterad presentshop och Martin Marietta Hall. I NMWAs broschyr informeras man om att hallen rymmer 1500 gäster och 500 sittande. Hallen går att hyra för 7500 dollar per kväll och summan är avdragsgill på skatten. Den är bokad nästan varje kväll. Museet har investerat 1 miljon dollar i en köksinredd tillbyggnad. I Washington, känt för sina bjudningar, är detta en blomstrande affär. Den som vill se konst får bege sig uppåt i byggnaden där gallerierna finns (dessa kan också hyras för 3500 dollar per kväll).

NMWA i vems intressen?

NMWA motiverar sin existens

med att konst av kvinnor ignoreras i konsthistorien och att den är underrepresenterad i museer, konstkritik och i konstilliteratur. (95-98 procent av konst i amerikanska museer är av män, även om 38 procent av alla konstnärer är kvinnor. Guggenheim Museum 1980-86 visade 52 utställningar, varav 2 med kvinnliga konstnärer.)³ Museets målsättning är att uppmärksamma kvinnors kontnräskap och därmed bidra till en förändring i den fortsatta historieskrivningen. Holladay vill att NMWA genom sin existens ska förändra statuskillnaden mellan kvinnliga och manliga konstnärer. (Kvinnliga konstnärer tjänar en tredjedel av vad de manliga gör.)⁴ Museet äger idag över 1200 verk och arrangerar årligen flera utställningar. Byggnaden inrymmer ett bibliotek med ett arkiv som är det största när det gäller kvinnor och konst. En föreläsningssal som rymmer 200 personer finns och museet anordnar kontinuerligt föreläsningar och seminarier.

NMWA har visat sig vara en kontroversiell institution, mot sin egen vilja (bara det första året skrevs över 200 artiklar om museet). Att behovet av att uppmärksamma konst av kvinnor är stort visar den respons museet fått. NMWA är ett av världens fem största museer när det gäller antalet medlemmar och får dagligen brev från tacksamma besökare. Holladays åsikt är att »när mästertlig prestation och excellens är kända, kommer även rätten att bli seriöst bemött att följa».⁵ Men frågan är om det är möjligt att samtidigt öppna för en diskussion gällande den sociala, psykologiska, kulturella och lingvistiska distinktion som sätter kvinnor i samhället? Risken är att NMWA bidrar till den artificiella separationen av kvinnor i vår kultur. Att museet varit så offensivt när det gäller att hit-

ta sponsorer och finansiärer till sin verksamhet särskiljer det inte från andra museer mer än att NMWA varit så mycket mer framgångsrikt. Men den stora frågan är, vems intressen representerar NMWA? Hittills har museets definition av konst varit baserad på västerländska, vita, medelklass-/överklassvärderingar i en patriarkalisk terminologi och ordning.

Anna Maria Fleetwood

NOTER

- 1 Holladay, Wilhelmina, »Personal Statement» i NMWA informationsblad.
- 2 Day, Sara, »A Museum for Women» *Art News* nr 6 1987.
- 3 Higonet, Anne, »Womens Place» *Art in America* nr 7 1988.
- 4 Higonet, Anne, »Womens Place» *Art in America* nr 7 1988.
- 5 Holladay, Wilhelmina, »Personal Statement» i NMWA informationsblad.

Ny litteratur om feministisk konstforskning

Gunnel Westring-Bastin inledde sin litteraturöversikt i *KVT*:s konstnummer 4/1981 med att peka på det faktum att Jansons *Konsten* i 1964/1978 års upplaga inte tagit upp en enda kvinnlig konstnär. Mot den bakgrunden får det väl ses som en stor framgång att inte mindre än 19 kvinnor nu finns med i den senaste upplagan av boken, som fortfarande används som huvudlitteratur i grundutbildningen vid Sveriges universitet och runt om i världen. Men med tanke på den forskning som under 1970-talet synliggjorde tusentals

kvinnliga konstnärer, och som Gunnel Westring-Bastin redogör för, är det alltså fortfarande en bråkdel som nämns. Gisslanproblematiken kvarstår således: fåtalet ger sken av kvinnliga konstnärer som de exceptionella undantagen och konsthistorieskrivningens traditionella ramverk upprätthålls.

I *Art Bulletin* 69 ger Patricia Mathews och Thalia Gouma-Peterson i essän »The Feminist Critique of Art History» en dokumenterande översikt över den feministiska konstforskningens olika frågeställningar, huvudsakligen i USA men med utblickar också mot Europa (jfr en reviderad version av Patricia Mathews i *Art Criticism* vol 5, no 2, 1989). De karakteriserar skiftet i fokus, från frågorna kring det specifikt kvinnliga till en mer komplex kritik av konst- och konstnärsbegreppen och produktionen av könsskillnader, i termer av en första och en andra generation av feministiska konstnärer, kritiker och forskare. Ordet »generation» känns dock missvisande eftersom det implicerar en kronologisk utveckling där ett synsätt ersätter ett annat. De vill framför allt markera skillnaden mellan den essentialistiska och den kritiska postmodernismen knutna antiessentialistiska förhållningssättet till kategorierna »kvinna» och »kvinnlighet», men författarna påpekar också att dessa förhållningssätt samexisterar. Med reservation för de historicerande tendenserna är dock artikeln mycket informativ, inte minst genom den omfattande bibliografi som notapparaten utgör.

Antologin *Visibly Female. Feminism and Art Today* (1987), redigerad av Hilary Robinson, demonstrerar olika feministiska inriktningar. Robinsons intention har varit att visa mångfalden i den feministiska konstvärldens politik och praktik, huvudsakligen

gen i Storbritannien under 1980-talet. Boken är en sammanställning av personliga uttalanden, intervjuer, recensioner och teoretiska essäer av representanter för olika medier; konstnärer och fotografer, video- och filmskapare och teoretiker. Lesbiska och svarta kvinnor kommer till tals, frågor kring den Stora Gudinnearketypen i samtida måleri och om ett kvinnligt seende, samsas med diskussioner för och emot dekonstruktion och psykoanalytisk teori. Konsekvenserna av resonemangen i vissa inlägg underminerar stundom argumentationen i andra. Det framstår tydligt i denna bok att teoretisering som innebär analys och nyansering är nödvändig för framtida feministiska strategier och forskning.

Framsteg i teorin

Marcia Tucker noterar också i en av fem essäer i utställningskatalogen *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985* (1989) att dagens feministiska satsningar allmänt sett, med få undantag, åstadkoms inom kritik och teori. Postmodernismens betoning på marginaliseringens problem i allmänhet, skriver hon, har hjälpt oss att tänka i diskursiva termer där frågor om hegemonier och teoretiska kulturella, ras- och könsmässiga skillnader lyfts fram. Någon kollektiv feministisk aktivitet som på 1970-talet ser vi inte till idag, menar hon (möjligen då Guerilla Girls) och i den sociala praktiken kvarstår ojämlikheterna. Även om kvinnliga konstnärer exponeras i större utsträckning idag än jämfört med 1970, och den enskilda kvinnliga konstnären (utan undantag vit, enligt Tucker) till och med representeras till fullo, så återstår ändå – i praktik och teori, allmänt och i konstvärlden –

att uppnå den jämlikhet som kan leda till verklig social förändring.

Katalogen har ett generöst bildmaterial med vackra färgreproduktioner av konst av 100 amerikanska kvinnliga konstnärer. I de övriga essäerna tecknas ett historiskt förlopp från det tidiga nittonhundratalet fram till 1970, vilket ses som genombrottsåret för kvinnliga konstnärers inträde på den etablerade konstscenen. Fastän utställningskommisariern Randy Rosen i inledningen är nog så omsorgsfull när det gäller vanskliga begrepp som »mainstream art» och »kvinnlig konst» har katalogen ett något heroiskt drag genom kapitelrubriker som »Tough Choices: Becoming a Woman Artist, 1900-1970», »Righting the Balance» och »Redirecting the Gaze». Avslutningsvis finns ett statistiskt material som bl a visar att kvinnliga konstnärers andel separat- och gruppställningar i betydelsefulla gallerier och museer i USA var som högst mot slutet av 1970-talet och har sedan sjunkit, i vissa fall drastiskt, mot 1980-talets mitt.

Griselda Pollocks artikel i *KVT* 4/1981 kan ses som typisk för 1980-talets alltmer utvecklade teoridiskussion, där Pollock själv har en framträdande position. *Old Mistresses. Art, Women, and Ideology*, (1981) och *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, (1987) publicerade tillsammans med Rozsica Parker, och en egna essäsamlingen *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, (1988) är tungt vägande som förebilder och inspirationskällor till den konstvetenskapliga kvinnoforskningens problemområden, teori och metod. Frågeställningarna omfattar analyserna av konsthistorieskrivningen som ideologisk diskurs och problemen med den adderande historieskrivningen, liksom place-

ringen av de kvinnliga konstnärskapen i deras specifika sociala och historiska sammanhang, frågor kring de feministiska konstnärliga strategierna och den visuella representationens delaktighet i identitets- och verklighetsskapande.

Mångsidig forskning

En hel del av de två senaste decenniernas internationella forskning finns nu sammanfattad i Whitney Chadwicks *Women, Art, and Society* (1990). Ny forskning presenteras inte och för de redan inlästa är materialet i det stora hela bekant. Författaren har skickligt utnyttjat omfånget på ca 400 sidor för teori, empiri och bildmaterial. Boken fungerar utmärkt som introduktion till disciplinens kvinnoforskning och skulle kunna användas vid universitetens grundutbildning. Den lämpar sig också väl som handbok i och med de ca 400 konstnärskap som behandlas och den omfattande bibliografin.

Antologin *Surrealism and Women* (1991) kan ses som en uppföljning till Whitney Chadwicks *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985). Kvinnosynen i de surrealistiska manifesten problematiseras såväl som vilken position kvinnorna tilldelas i den manliga kretsen och de kvinnliga deltagarnas olika strategier och förhållningssätt till denna krets och dess idéer. Samtidigt som kvinnan bl a betraktades som mannens medium till naturen och det undermedvetna, skriver Gwen Raaberg i den inledande essän, innebar säkert också surrealismens tekniker och strategier ett sätt för de kvinnliga konstnärerna att uttrycka sig som annars inte accepterades i den traditionella kvinnorollen. Antologin omfattar totalt 17 essäer av varierande djup

och längd och den avslutas med kronologier för tio kvinnor knutna till kretsen, bland dem Eileen Agar, Leonora Carrington, Leonor Fini, Meret Oppenheim och Kay Sage.

Kännetecknande för det gångna decenniet är den grad i vilken konstnärer har arbetat utifrån olika aspekter av tolknings-teori. Utställningen med titeln *Difference: On Representation and Sexuality* i New York 1985, arrangerad av Kate Linker och Jane Weinstock, är ett exempel. I utställningen deltog både manliga och kvinnliga konstnärer som Jeff Wall, Victor Burgin, Mary Kelly, Silvia Kolbowski och videokonstnären Dara Birnbaum. De åtföljande katalogtexterna bygger på psykoanalytisk teori likaväl som postmodern ideologikritik.

Teoretiska impulser kan också inhämtas ur några böcker kring enskilda kvinnliga konstnärer. I boken om Barbara Kruger, *Love for Sale* (1990) finns en genomgående text av Kate Linker. Griselda Pollock deltog både i seminariet kring och i utställningskatalogen till Mary Kellys utställning *Interim* i New York i januari 1991. Pollock inleder också den iranska, men i England bosatta, konstnären Mitra Tabrizians bok *Correct Distance* (1990). *Rosemarie Trockel* (1990) är en bok om sagda konstnärinnas konstnärskap som behandlas av Sidra Stitch i essän »The Affirmation of Difference in the Art of Rosemarie Trockel» och av Elisabeth Sussman som skriver under rubriken »The Body's Inventory – Exotic and Mundane in Rosemarie Trockel's Art».

Implikationerna av de nya sätten att tänka kring kön och representation, skriver Whitney Chadwick i den ovan nämnda boken *Women, Art and Society* har ännu inte artikulerats och förstås fullt ut. Tankarna på att skriva en feministisk konsthisto-

ria verkar nu dock mer eller mindre övergivna, på insikten om risken för ett bekräftande av en särställning snarare än en förändring i synsätten kring kvinnliga konstnärer och deras arbete. Griselda Pollock är bland dem som betonar vikten av strategiska interventioner i de traditionella ramverken, tex genom analyser av geni- och kvalitetsbegreppens hierarkiskt könsmissiga bestämningar.

Så förespråkar även Linda Nochlin i essän »Women, Art, And Power» från 1988 ett brott med och en splittring av de ideologiskt underbyggda harmoniseringar som diskursen kring visuella framställningar består av. Det är bara, med hennes egna ord, »through a politics of representation and its institutional structures – that change can take place». Denna essä ingår i samlingen »Women, Art, and Power» and Other Essays (1988/1989) där också artikeln »Why Have There Been No Great Women Artists?» från 1971 återfinns i nytryck och som nu allmänt ses som startpunkten för den feministiska konstforskningen (jfr för övrigt intervjun med Nochlin i detta nummer).

Jag vill till sist återknyta till Gunnel Westrings-Bastins översikt 1981, där hon avslutningsvis uppmärksammar problemen för de konsthistoriker som arbetar på feministisk grund. Dels menar hon att det finns en uppfattning att ämnet endast är en modevåg, dels att det är svårt att arbeta utan etablerade riktmärken. Nu torde det finnas tillräckligt med seriös grundläggande forskning som visar att det feministiska arbetet bör tas på allvar. Och det finns också tillräckligt skarpa teoretiska instrument att bearbeta materialet med. Denna situation talar mot att tystnaden ska lägra sig över den feministiska konstforskningen.

Eva Hallin

LITTERATUR

- Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, 1985.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, 1990.
- Difference: *On Representation and Sexuality*, utställningskatalog, New Museum of Contemporary Art, New York, 1985.
- Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*, red Rozsika Parker och Griselda Pollock, Pandora Press, 1987.
- Interim/Mary Kelly*, utställningskatalog, New Museum of Contemporary Art, New York, 1990.
- Love for Sale: the words and pictures of Barbara Kruger*, text av Kate Linker, New York, 1990.
- Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*, Abbeville Press, New York, 1989.
- Mathews, Patricia och Gouma-Peterson, Thalia, »The Feminist Critique of Art History», *Art Bulletin* 69, s 326-357, september 1987.
- Nochlin, Linda, »Women, Art, and Power» and Other Essays, Thames and Hudson, 1988.
- Parker, Rozsika och Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Art, Women, and Ideology*, Pandora Press, 1981/1988.
- Pollock, Griselda, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, 1988.
- Surrealism and Women*, red Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli och Gwen Raaberg, MIT Press, 1991.
- Tabrizian, Mitra, *Correct Distance*, Cornerhouse Publications, 1990.
- Rosemarie Trockel*, Prestel Verlag, 1990.
- Visibly Female. Feminism and Art Today*, red Hilary Robinson, 1987.

Feministiska och kvinnoinriktade konsttidskrifter

Under 1970-talet startades ett flertal feministiska konsttidskrifter och av dem har ett par levt vidare till idag. Ytterligare några nya har kommit ut under 1980-talet. Vid en genomgång av de existerande tidskrifterna visar det sig att postmodernistiskt och poststrukturalistiskt orienterade konstnärer och konstvetare inte har skapat någon egen publikation. Istället har man förmodligen valt att publicera sig i redan etablerade allmänna konst- och kulturtidskrifter, helt i linje med tanken om gerillaverksamhet och skepsisen inför kvinnors separatism. Utöver de tidskrifter som nämns här kan *Art Bulletin* emellanåt ha artiklar som är relevanta för feminister.

Women's Art Magazine

Women's Art Magazine utges av The Women Artists Slide Library och utkommer sex gånger om året. Den inriktar sig framför allt på samtida konst men historiskt orienterade artiklar förekommer. Varje nummer har ett tema, för juli/augusti 1991 är det »Art and Technology», som uppmärksammas i artiklar av både berättande och debatterande karaktär.

I recensionsdelen recenserar aktuella utställningar där kvinnliga konstnärer deltar. Materialet är mestadels brittiskt men i juli/augustinumret finns t ex en recension av Whitney Biennial på Whitney Museum of Art i New York. Under rubriken »Member Focus» skriver man särskilt om The Women Artists Slide Librarys egna medlemmar och deras utställningar. Bokrecensioner förekommer också samt rapporter från symposier och kongresser. Kalendarier ger praktisk information om var och

när man kan se utställningar av och med kvinnor i hela Storbritannien.

Artikelförfattarna är konstnärer, kritiker, författare, formgivare, konstvetare och utställningskommissarier. Adress:

Women's Art Magazine
The Women Artists Slide Library
Fulham Palace
Bishop's Avenue
London SW6 6EA
071-731 76 18

Feminist Arts News

Feminist Arts News startades 1980 av en grupp ideellt arbetande konstnärer och konstvetare i Leeds. Man ville stimulera kommunikationen mellan kvinnor som är aktiva inom konstens område. Till en början var FAN en fotokopierad tidskrift med något oregelbunden utgivning. Sedan drygt tre år tillbaka har man dock ekonomiskt stöd från Arts Council and Yorkshire Arts Council. Numer utkommer den en gång i kvartalet.

FAN anlitar gästredaktörer som får sätta sin prägel på det aktuella numret. Gästredaktörer för sommarnumret, nr 7 1991, är den svarta konstnärinnan Dionne Sparks och designläraren Pam Meecham. Många av medarbetarna i detta nummer är för övrigt svarta kvinnliga konstnärer. Temat är »So where are we now?» och flertalet artiklar behandlar den rådande situationen för kvinnor i konstvärlden. Man räknar antalet kvinnor som deltar i utställningar eller som innehar betydelsefulla positioner i konstetablissemang och resultatet är ofta nedslående. I vissa fall, t ex biennalen på Liverpool's Walker Art Gallery, är antalet kvinnliga konstnärer färre idag än under åren runt 1960. Man försöker i allmänhet skapa en jämn fördelning mellan teori och empiri i

FAN men i detta nummer lyser de teoretiska resonemangen med sin frånvaro. Adress:

Feminist Art News
P.O. Box CR8
Leeds LS7 4TD
0532-429964

Woman's Art Journal

Den kvinnoinriktade konsttidskrift som förefaller vara mest stabil och etablerad är *Woman's Art Journal*. Den utkom första gången 1980 och den drivande personen bakom WAJ, då liksom nu, är konstvetaren Elsa Honig Fine. WAJ kommer ut med två nummer om året.

I jämförelse med de övriga tidskrifterna har WAJ en mer (traditionellt) vetenskaplig prägel. Istället för temanummer har man relativt omfattande artiklar inom olika områden och tidsperioder. Man har tre återkommande avsnittsrubriker; »Issues and Insights», »Portraits» och »Reviews.» Vår/sommarnumret 1991 innehåller under rubriken Issues and Insights t ex artikeln »The New Women as Prometheus: Women Artists Depicting Women Smoking» av Dolores Mitchell och »Reconstructing Relationships: Berthe Morisots Edma Series» av Marni Reva Kessler under rubriken Portraits. Recensionsdelen är både vittomfattande och rikhaltig.

WAJ utstrålar stringens men innehåller knappast någon allvarligare kritik mot den konstvetenskapliga disciplinen och dess teorier och metoder. Man verkar i stort sett nöjd med att få inkludera kvinnliga konstnärer och allmänt kvinnorelaterade studier i den konsthistoriska kanon. För övrigt ger tidskriftens namn, Kvinnans Konsttidskrift, en fingervisning om dess ideologiska inriktning. Bland redaktionsmedlemmarna finner man

t ex Linda Nochlin, Mary D Garrad, Robert C Hobbs och Eleanor Tufts. Adressen är:

Woman's Art Journal
1711 Harris Road
Laverock
Pennsylvania 19118
215-233 0639

Women Artists News och Heresies

I USA finns förutom WAJ tidskrifterna *Women Artists News* och *Heresies*. WAN hette tidigare *Women Artists Newsletter* och grundades 1975. Tyvärr har det varit svårt att få fram mer information än så. *Heresies* har existerat sedan 1977 och är inriktad på konst och politik ur ett feministiskt perspektiv. Den kommer ut två gånger årligen. Man vill uttryckligen bredda konstbegreppet och konstens funktion. Vid sidan av analyser och kritik finns det alltid texter av verksamma författare och konstnärer.

Heresies utgivare är ett kvinno-kollektiv där Lucy R Lippard är en av de mest namnkunniga skribenterna. Man har gott om mer löst associerande medarbetare, däribland konstnärerna Ida Applebroog, Mary Beth Edelson, Miriam Schapiro, Pat Steir och May Stevens. Tidskriften finansieras delvis av anslag från New York State Council on the Arts och National Endowments for the Arts och delvis av donationer. Adress:

Heresies
P.O. Box 1306
Canal Street Station
New York
New York 10013

Maria Lind

The Women Artists Slide Library

I den medeltida biskopsgården Fulham Palace i sydvästra London ligger The Women Artists Slide Library som startades 1982 av konstnären Pauline Barrie. Diabildsarkivet är öppet för allmänheten och används främst av forskare, studenter och journalister. Det innehåller verk av både samtida och äldre kvinnliga konstnärer. De samtida får själva, sedan de betalt 24 pund och därmed blivit medlemmar, skicka in diabilder på sina verk. När man så önskar får man byta ut bilderna i den egna mappen.

De flesta av de 600 medlemmarna är brittiska konstnärer men ett allt större intresse visas från andra länder. En snabbtitt i arkivet i somras visade att såväl mycket kända konstnärer, som exempelvis Silvia Kolbowski, som okända finns med. Den historiska sektionen har diabilder av ca 1500 äldre kvinnliga konstnärer. Utöver detta finns det en sektion för svarta kvinnliga konstnärer och ytterligare en för dokumentation. Denna innehåller utställningskataloger och tidningsurklipp med anknytning till utställningar där kvinnliga konstnärer deltagit. The Women Artist Slide Library har även ett litet bibliotek och man ger ut tidskriften *Women's Art Magazine* sex gånger om året.

Diabildsarkivet finansieras dels av medlemsavgifter och dels av bidrag från The Greater London Arts och det statliga Arts Council. Extra anslag från The Greater London Arts har gjort det möjligt för dem att inleda en datoriseringsprocess. Förhoppningsvis kommer detta att leda till att en katalog kan publiceras och revideras två gånger om året. Om ekonomin tillåter hoppas man i framtiden kunna skapa ett utlåningssystem för diabilder samt ett videotek. Adressen är:

The Women Artists Slide
Library
Fulham Palace
Bishop's Avenue
London SW6 6EA
071-731 76 18

Maria Lind

Konstnärinnors tillgång till utställningar

Stinne Nørrevang och Hanne Rask Sønderborg redovisar i Cektivinas arbetsnotat Nr 12: »Kvindelige kunstneres udstillingsmuligheder. En undersøgelse af kunstforeninger og udstillere i Århus Kommune» vilket är resultatet av en undersökning utförd 1 maj 1990 – 1 januari 1991. De har kartlagt konstföreningarnas i Århus sammansättning, ekonomi, politik och utställare. Avsikten med undersökningen var att se vilka konstnärer som ställer ut, hur könsfördelningen är i konstföreningarnas och juryledda utställningar, samt hur förhållandet är mellan könsfördelningen bland utbildade konstnärer och de som verkligen ställer ut. Rapporten kan rekvideras för 25 DKR av: Center för Kvindeforskning i Århus, Århus Universitet, Finlandsgade 26, 8200 Århus



Nätverk för feministisk konstforskning har bildats!

Ett nätverk för feministisk konstforskning bildades vid ett möte i Stockholm den 25 oktober 1991 i samband med Griselda Pollocks seminarier där.

Det beslöts att nätverket till en början ska bestå av en adresslista som kan användas för att informera om projekt, utställningar eller seminarier. Om det är någon speciell fråga man vill arbeta med, kan man genom listan ta initiativ till möten eller kontakta enskilda personer. Det finns ingen styrelse eller ideell förening för nätverket. Innehåll och arbetsformer för nätverkets aktiviteter begränsas endast av nätverksdeltagarnas egna initiativ och fantasi. Därutöver arrangeras ett nätverksmöte per år, under höstterminerna, för att se över verksamheten.

Den första adresslistan kostar 15 kr som betalas in på postgiro-konto 634 99 46 – 1. Vill man vara med i 1992 års lista måste man senast den 15 maj 1992 sända 50 kronor till samma pg-nummer, samt på högst fem rader – gärna kortare – beskriva sitt intresse- eller forskningsområde inom feministisk konstforskning. Detta kan man göra direkt på postgirokupongen. Uppgiften införs i adresslistan 1992 för att underlätta spridning av forskningsinformation och utbyte mellan dem som har besläktade intressen.

Ansvar för revidering av adresslistan är tänkt att cirkulera mellan universitetsstäderna. 1991 års lista har gjorts i Stockholm. 1992 års lista skrivs av Eva-Lena Bengtsson i Uppsala. Adresslistan är i det här stadiet nationell, men adresser till kontaktpersoner i hela Norden finns med!

Annika Öhrner
08-21 86 82

Det krävs mer mod än mode att vara Gorilla i dag

(en svensk Gorillas reflektioner)

Gorillan är en motstånds- och handlingsstrategi som i skydd av maskeringen kan gå mycket längre och vara mycket tydligare och obehagligare för dem med orent mjöl i påsen än andra strategier. Men anonymiteten kan också bli ett dilemma och en begränsning, vi måste ju ändå nåstans mötas.

Gorillor måste vara sanna demokrater, tar inga patent på sitt gorillaskap, utan vill uppmana alla med gorillabegär att ta på sig masken. Vilken mask det sen blir är fullständigt ointressant, det är ju inte på »varumärket» det hänger, utan något mycket allvarligare än så.

Kvinnan är den *projicerade förträgningsens representant*; tankens skuggsida, frånvarons begär, rummets betoning, regelns glapp osv. Ta t ex »glappets» genomslagskraft i 80-talskonsten; sögs hon in där, eller vart tog kvinnan som skapande subjekt vägen? Hon är den »orena» främmande blandmaterialen, sprickan i muren, skapad för att vara Adams vänstra hand; *en hjälp mot honom*.

Som sublimerad form närvarande, men som subjekt och skapande individ frånvarande.

Denna situation är ohållbar, fruktlös; görs inget blir vi alla könets förlorare och fångar! Men det finns nu många konstruktiva förhållningssätt, tillgrepp och strategier på gång; analytiskt utforskande, kreativt upproriska, hotfullt avslöjande osv. Samarbetet och gränsöverskridandet kommer med all sannolikhet att utvecklas.

Vi betalar med en insats när vi ger oss in i leken; hur förändras t ex den »manliga» synen på vår konst när vi betraktas som feminister; rädslan för »stämpling»

är mycket utbredd, därav behovet av mask. Mycket stolthet och förödmjukelse kommer att behöva sväljas. Alla dessa förbehåll måste också ses mot bakgrunden av att konstnären redan från början befinner sig i en utsatt situation (och ekonomiskt ser det inte ut att bli bättre den närmaste tiden.)

Så helskinnade från patriarkatets manliga (och kvinnliga) projiceringar kommer vi inte, det är allas kastmärke med eller utan peruk (smink) och mask. Men det finns också sprickor och glapp i Maktens mur där vi kan börja gnagandet på hierarkiernas vertikala superstånd. Fältet är öppet; det väntar som en jungfru på våra formuleringar och tankar om världen, gör vi inte det lämnar vi fritt spelrum åt »hans» utläggningar om hur kvinnan är.

Ett erövrande av de dialektiska motsatsparen gör oss oslagbara; ta t ex kombinationen intuitiv – logisk. Då ges intuitionen makt genom att den får fräta på den strikta och eleganta tanken, ja, på den maskulina »sanningen». I det »främmande rummet» får vi tillgång till »hela bilden», ja, vi blir resande könskosmopoliter. Det är också nödvändigt att ifrågasätta den gamla konstnärsrollen; fri rent skapande, kännande – där tror jag samarbetet konstvetare/konstnär kan bli mycket mera fruktbart. Och att såväl tillsammans som var och en psykoanalysera psykoanalysen, dekonstruera dekonstruktionen och strukturalisera strukturalismen från ett feministiskt perspektiv. Att inte vara rädd för teorier, som kvinna och konstnär kan man lätt bli dubbelt black om foten, men vi måste testa att de också håller för oöm behandling i den s k verkligheten (som närapå är avskaffad) och ständigt pulverisera de ogiltiga. Att bli uttolkare av vår gemensamma och individuella verklighet, hur ska vi t ex tol-

ka det senaste »tre minuter efter våldtäkten» -modet, är det motståndet som kommit i dagen?

Vi måste också vara på vår vakt när »välvilliga» kritiker försöker bunta ihop oss under något »könsligt» epitet eller bara håglöst göra sig oförstående.

Vi är Gorillor och vi har kommit för att stanna, oskulden och törnsasömmen är bortjagad och askunge-skon är svart av sot. Från vårt stora huvud med benkammar vid hjässan och nacken inzoomar och avfyrrar vi

feministiska perspektiv samtidigt som vi diar konsten med vår potentia mjölk!

Representera föränderlighet – anti stelnad formalism och låt oss inte infångas av lassot!

Gorilla

Gorilla-Guerillan är maskerad och massmedial, hon blev okänd kändis över en natt: fräck, proffsig, sexig, mediamedveten (härstammar från USA). Och hon led inte av Jantelagskomplex!!!!

Bildkonstnärer, målare, grafiker, skulptörer, bokillustratörer, layoutare, rekvisitörer, filmteknare, modetecknare, scenografer och dekormålare, enligt folk- och bostadsräkningen 1985

20–44 år	1901 kvinnor	2241 män
45–64 år	401 kvinnor	1372 män

Arbetsbidrag från konstnärsnämnden, Sveriges bildkonstnärnsfond:

Stora arbetsbidrag:

194 män och 132 kvinnor

Mindre bidrag:

177 män och 192 kvinnor

Utställningsstatistik gjord under ett halvår 1991 på 10 betydelsefulla gallerier i Stockholm: 68% män och 32% kvinnor.

Utställningar

Biennalen 1990	– 250 män	/ 78 kvinnor
Spegling	– 22 män	/ 5 kvinnor
Korrespondenser	– 10 män	/ 0 kvinnor
13 Samtida	– 12 män	/ 1 kvinna
Transparencia Azul	– 10 män	/ 2 kvinnor
Borealis	– 9 män	/ 0 kvinnor
Nunski	– 30 män	/ 1 kvinna
(under 2 års period)		
Vatten Landskap	– 18 män	/ 2 kvinnor
Implosion	– 21 män	/ 6 kvinnor
Ett Annat Ljus	– 110 män	/ 11 kvinnor
Våga Se	– 300 män	/ 30 kvinnor
S.A.K.s årsböcker	– 13 män	/ 1 kvinna
(under 14-års period)		
Moderna Museet	– 64 män	/ 6 kvinnor
(separat uts. under 10 års period)		

Och så vidare...

Olle Granaths bok: *Ett annat ljus, svensk konst efter 1945*: 110 män, 11 kvinnor.

Bengt Olvång: *Våga se*: 300 män 30 kvinnor.

Paletten 1/91: 20 män, 5 kvinnor.

Utställningar i Göteborg under våren: 14 män, 2 kvinnor.



recensioner

Konstnärinna på hospital

Irja Bergström, »*Ensam fågel – jag vet vem det är*». Ester Henning. *Konstnärinna på hospital*, eget förlag, tryckt av Novum Grafiska AB, Göteborg 1989.

Alltsedan antiken har historien berättats om hur en ung pojkes glänsande begåvning upptäcks av en äldre, erfaren konstnär som ikläder sig rollen av det unga geniets beskyddare. Så Giotto, som enligt den stereotypa anekdoten (i Giorgio Vasaris version) vaktade sin fars hjord och fördrev tiden genom att rita djur på stenarna och i sanden. Den berömde målaren Cimabue råkade komma förbi och blev ögonblickligen varse herdegosens anlag, tog honom med sig och såg till att han fick den undervisning som snart nog gjorde honom till det medeltida Italiens mest lysande nyskapare.

Samma anekdot blev högaktuell under romantiken då det gällde att fånga in och slå fast graden av genialitet hos ett antal 1800-talskonstnärer.

Anders Zorn, född 1860 av en ogift dalkulla som frukten av en

tillfällig förbindelse med en tysk bryggmästare, hör till kretsen av unga män som, inom ramen för den traderade anekdoten, av Naturen själv skänktes genialitetens oförklarliga gåva. I denna krets lyser skapande unga kvinnor enbart med sin frånvaro. Flickor tycks aldrig ha tecknat i sand för att skapa mening åt får-vaktandet, och hade också en och annan gjort det skulle inte berättelsekonstruktionen tillåta att den äldre mästaren, initiator och symbolisk far, upptäcker den unga kvinnan annat än i egenskap av modell, mätress eller möjligen hustru. Genialitetens abstrakta figur har inom en oerhört kraftfull europeisk idé-tradition framstått som oförenlig med kvinnligheten.

Lille Anders gick med morfars får till skogen, tog del av arbetet i smedjan och i stugan, och kretade barkhästar med morfars kniv om kvällen. Det enda papper som fanns att rita på var breven från modern som försörjde sig på »herrarbete» i Uppsala; på baksidan av dessa ritade han hästar och gubbar med morfars timmerpenna. Som bryggmästare Zorns ende om också »oäkte» son hade Anders under sin utbildning ett både ekonomiskt och socialt säkerhetsnät i den döde faderns vänner och kollegor. Femtonårig avslutade han sin skolgång, flyttade till Stockholm, skrevs in på Slöjdskolan (senare Tekniska skolan, nuvarande Konstfack) men flyttade omgående över till Konstakademien. 1885, 25 år gammal, ansågs han så socialt etablerad att den välbeställda familjen Lamm godtog honom som make till Emma. Därefter bjuder livet honom all tänkbar yttre framgång.

Förödmjukelser och schizofreni

Ester Henning föddes 1887 som fjärde dottern i en arm skomaka-

refamilj i Yngshyttan, Värmland. När Ester hade gått ut folkskolans fjärde klass fick hon börja försörja sig, först som barnflicka i Mora där hon fann en matmor som uppmuntrade henne att måla ur en lånad färglåda och att skära figurer ur bark till barnen. 1900 till 1908 bodde hon i Mora, därefter drogs hon till huvudstaden. Enligt familjemytens ska Zorn ha »tagit sig an henne», använt henne som modell, gett henne rådet att skulptera samt medverkat till att hon kom in på Tekniska skolan i Stockholm. Men Irja Bergström, som ägnat sin avhandling åt Ester Henning, har granskat uppgifterna och kommit fram till att även om Ester sannerligen hade behövt en vägörare bjöd henne verkligheten inte på någon sådan. Hon var för mager för att intressera Zorn och ägde heller inte den byggedräkt som söndagsdansen i Zorns ateljé i Gopsmor krävde. Ingenting tyder på att de båda överhuvudtaget möttes annat än i den formen att Ester Henning vid något tillfälle kan ha sett verk av Anders Zorn.

Det som faktiskt hände var att hennes arbetsgivare 1911 i Stockholm, slöjdmålare Holmkvist uppmanade henne att fortbilda sig vid Tekniska skolan, vid sidan om levebrödet som just då bestod i att sälja allmogemålade korgar och skrin på Hötorget. Under två år försökte hon med sorgligt resultat förena studierna med försörjningsbehovet. Källorna talar om sporadisk närvaro på skolan, ständigt avbrutna anställningar och växlande bostadsadresser. Hon får visserligen både lovord och premium i figurmodellering 1912 och kallar sig »modellör», men framgångskänslan krossas snabbt av en krass tillvaro som förpassar henne till syflickans, automatiskerskans och tjänarinnans position i samhällets absoluta strykclass. Förödmjukelsen når

sin kulmen 1916 då hon enligt egen utsago antastas av en okänd man som försöker dra ner henne mot strömmen bakom Riddarhuset, och anhålls av den konstapel som hon vänder sig till och i sitt upphetsade tillstånd örfilar. Nästa dag överfördes hon till Katarina sjukhus, »för sinnessjukdom». Därmed inleddes en livslång internering på hospital, i tur och ordning på Säter, Uppsala, Långbro och Beckomberga.

Gripen av Ester Hennings öde har Irja Bergström i en avhandling framlagd 1989 tagit sig an hennes efterlämnade verk, drygt 1100 arbeten varav det mesta är teckningar i färgkrita, medan småskulpturer, akvarell och oljemåleri samt broderier finns i begränsad omfattning. En hel del kastades av vårdpersonalen, annat har förfarit (när avdelningens skåp på Beckomberga fyllts med bilder staplades resten i baktrappan intill badrummet). Periodvis tecknade hon oupphörligt, medan hon under andra perioder var helt inaktiv. Ojämnheten i graden av verksamhet kan förklaras dels med hänvisning till variationer i sjukdomstillståndet, dels till det enkla faktum att hon långa tider saknade tillgång till arbetsmaterial – 1937 fick hon sin första ask färgkritor – och dels också till att personalen ofta nöjt sig med att notera ett intetsägande »status quo» i sjukjournalen.

Redan från början gavs hon diagnosen dementia praecox, senare modifierad till beteckningen schizofreni. De symptom som hon under åren uppvisade var en paranoid verklighetsuppfattning, bristande jagsäkerhet, tendens till autism och, i ett sent skede, tvångsrörelser. När Ester Henning kring 1960 började behandlas med neuroleptika gavs hon ett läkemedel som ansågs lämpligt på kroniskt schizofrena. Irja Bergström fastslår la-

koniskt att hon då hon varit psykotisk i fyrtio år, och att vändpunkten på intet vis framkallades genom den varierande behandling mot sinnessjukdomen som hon successivt utsattes för, tvärtom. Istället var det tack vare den kontakt som 1937 uppstod mellan »fröken Henning» och rödakorssystemen Janny-Lisa Clason, som 1936 hade anställts på Beckomberga som den första kuratorn på ett svenskt sinnessjukhus, som hennes tillstånd förbättrades.

Clason lade märke till den ångsliga och skygga patienten på avd 22, och fick höra om hur Ester hade försökt rita med en kolbit på toalettpapper (som vid denna tid var tunt, brunt och blankt) och hur hon hade mosat blomblad och tecknat med denna färgsubstans under stolsisar. Det hände att hon gömde undan skurtrasor för att få material att sy på. Att vit lakansväv, färgkriter och sedermera även akvarieffärg blev en himmelsgåva för patienten säger sig självt. Hon började rita blommor, bröt sin autism och talade, svarade med tillgivenhet på Janny-Lisa Clasons värme och intresse. Då hade Ester Henning under mer än tjugo år befunnit sig i en brant sluttande mental utförbacke, förvärrad av hospitaliseringen vars terapiformer bl a bestod i långtidssängliggande, feberchock- och elchocksbehandling. Hon slapp bli lobotomierad (som Sigrid Hjertén), men hon undgick inte att bli avtrubbad och förslöad.

Övergiven och återupprättad

Ester Henning blev aldrig »frisk», men synen på hennes skapande kom att förändras under hennes livstid. Femtio år gammal fick hon äntligen tillgång till färg och papper. 1946, då hon var närmare sextio, visades för första gången 58 av hen-

nes teckningar offentligt, på utställningen Schizofren konst, på galleri God Konst i Göteborg, och mottogs genomgående positivt av kritikerna, som förvånades över hennes »oerhört realistiska iakttagelseförmåga». Samma år blev hon omyndigförklarad och fick en förmyndare som intresserade sig för hennes konstnärskap. 1970 inbjöds Ester Henning, då 82 år, till Svenska konstnärinnors jubileumsutställning på Liljevalchs, och 175 av hennes tavlor fyllde väggarna i södra salen. Hon fördes till utställningen och gick efter lång tvekan in i konsthallen, såg noga på alla andras arbeten och sa att de var fina. Till sist gick hon in i »sin sal» och smög under tystnad längs väggarna med tårar rinnande över kinderna.

När Irja Bergström 1983 fick se några av Ester Hennings teckningar och målningar frapperades hon av den friska omedelbarheten i motivens utformning. Hon ställdes inför problemet hur en såsom schizofren diagnosticerad konstnär kunde arbeta så till synes »friskt». Men den initiala frågeställningen »är Esters konst schizofren?» blev under avhandlingsarbetets gång så perifer att den kom att placeras som ett avrundande resonemang på avhandlingens allra sista sidor. Bergströms svar är att Henning snarast skapade ur en frisk rest av sin personlighet, en personlighet som bröts ner av det obarmhärtiga våldet i två olika men överlappande förtryckssystem. I båda dessa system representerar Ester Henning det avvikande, det ab-norma.

Som liten flicka och som ung kvinna drabbades hon av det patriarkala systemets ideologi om könens olika värden och samhällseliga placering. Insåg hon, då hon 1916 antastades av en okänd man på Vasabron och drämde till en konstapel som inte tog hennes nödrop på all-

var, att rätten helt och hållet låg på männens sida? Samma år avslog riksdagens båda kamrar en skyddsmotion »om ökat skydd för kvinnor mot till osedlighet syftande bemötande på offentliga platser». Motiveringen var att det skulle finnas »ett stort antal kvinnor, /.../ hvilka icke visa någon motvilja mot dylika närmanden». På kvinnor tillämpades lösdrivarlagen, påpekar Bergström i en kommentar som kastar ljus över den absurda grymheten i ett av de system som vingklippte Ester Henning.

Med citatet »ensam fågel – jag vet vem det är», skrivet på baksidan av en teckning som företäller en stor, kurande skata på Beckomberga borggård, anger frja Bergström detta konstnärskaps allt överskuggande tema: övergivenheten. Liksom skatan hade Ester Henning under större delen av sin levnad alla odds emot sig. Ingen i hennes familj förmådde ta ansvar för henne; där blev hon tidigt sviken. Inte i något enda avseende stod samhället på hennes sida; och därmed fanns heller inga förutsättningar för henne att nå någonvart på konstnärbanan. Utöver detta framstår den mångåriga hospitalsbehandlingen, åtminstone fram till 1940-talet, som ett organiserat svek gentemot en människa som berövats sin talan, utfört inom ramen för den dåvarande psykiatrins människosyn, vanföreställningar och kunskapsbrist.

Komplicerad dubbelposition

Men Ester Henning inledde sitt konstnärskap som om det hade varit möjligt för en ung kvinna att skapa på samma villkor som männen. Den teknik hon valde var skulpturen, en teknik som vid denna tid ännu i hög grad betraktades som en manlig angelägenhet. Dessutom valde

hon att arbeta med den nakna kvinnokroppen, salongskonstens älsklingsmotiv, vars pornografiska kvaliteter nödortfött sveptes i allegoriska blomstertitlar. Per Hasselbergs ideala marmorflicka »Snödroppen» och Carl Eldhs motsvarande »Linnea» spreds till en stor publik i form av vykort och böcker till låg kostnad. Också Ester Hennings gipsstatyetter »Liljekonvalj» och »Näckrosen» blev vykortskonst i tidens stil. Den senare gjöts i brons, liksom statyetten »Svärdsliljan».

Med dessa arbeten intog Henning en komplicerad dubbelposition. Dels placerade hon sig som upphovs»man» till statyetterna (till vilka en yngre syster stod modell), dels mättade hon de jungfruliga kropparna med sin egna, tydligt åskådliggjorda drift. Skulpterandet avbröts i stort sett med interneringen, men mot 50-talets slut fick Ester Henning möjlighet att skulptera i lera och återvände då till kvinnokroppsmotivet. Nu ersatte hon den slanka ungflickskroppen med tunga svällande bröst- och höftformer. Hållningen skruvades i extrema kurvor, ytan lämnades expressivt skrovlig och full av fingeravtryck. I tidsrummet mellan dessa skulpturgrupper finns en serie teckningar i färgkrita av kvinnor, vars ljushyllta nakenhet ger ett naivt men ändå lidelsefullt eko av Zorns badande kullor. Irja Bergström tolkar de senare nakenstudierna som försök att i symbolisk form kompensera den kärlekslycka som Ester aldrig fick uppleva – de nakna kvinnorna skulle i första hand kunna representera Ester själv som modell och begärsobjekt – och hon framhäver att det mentala sammanbrottet 1916 skedde mot bakgrund av fantasier om män och manligt begär.

I Bergströms tolkning kan en ursprungligen incestuös bind-

ning vid fadern samt sekundärt den ende brodern ha förskjutits till en bindning vid fantasiälskaren/mästaren Zorn. Därutöver finner Bergström enbart uttryck för en mansfobi i bilderna. Där manliga gestalter förekommer saknar de färg eller är svarta; uttryck för att konstnären fruktade dem eller önskade att de inte fanns, enligt Irja Bergström. Akvarellen »Maskeraden» (titlarna är sällan Hennings egna) lyfts fram som exempel på detta symbolinnehåll. Den dominerande figuren är en kvinna i gyllengul stjärnmönstrad klänning och med lyftad käpp i ena handen. Hon omsluts av en fond av dansande par. Till vänster sitter en spelman, till höger står en konturtecknad danskavaljer med arrogant min. I Bergströms tolkning håller kvinnan med stor ansträngning kavaljeren på avstånd med hjälp av käppen. Men motivet kan ju också tolkas som uttryck för en starkt ambivalent önskan om kontakt med en manlig partner; spelmannen, som koloristiskt är en pendang till danskavaljen, är placerad tätt intill den ensamma kvinnan i centrum, och (den falliska!) käppen skulle kunna fungera som ett redskap för att fånga in mannen, liksom den kan hålla honom borta.

Det förlorade objektet

Överhuvudtaget rymmer tolkningsfrågorna en hög svårighetsgrad. Risken är stor att tolkningen blir alltför entydig eller någon gång alltför långsökt. Ester Henning pratade ofta med sina bilder liksom med sig själv, men sällan (aldrig?) om dem. Hon tecknade aldrig sin barndomsmiljö som förblev sänkt i amnesi, och så gott som inga regelrätta självporträtt. De många porträtten av medpatienterna tycks för henne själv ha repre-

senterat en magisk potential, ett galleri av individer som på en magisk nivå blev hennes »egen-dom». När hon tecknade – skriver Bergström – skedde en substitution, en ersättning av verkligheten med avbildningen. Processen förutsätter en introjicering och förstörelse av objektet/modellen, följt av ett magiskt återskapande på bildytan.

Porträttet av Sigrid Hjertén (NM H 59/1972) erbjuder ett vibrerande exempel på substitutionsfenomenet. Mellan Hjertén och Henning, som några år befann sig i varandras närhet på Beckomberga, rådde en atmosfär av rovdjur och byte. När Henning tecknade Hjerténs eleganta yttre höll hon koloriten i gulgrönt; den gulblå överläppen dras till ett snett leende, som hos ett djur som varnande visar tänderna. Hjertén fällde en hel del kommentarer om Hennings porträttbilder, dock inte sitt eget. Ett uttryck för Sigrid Hjerténs generella hållning ger hennes kommentar till en bild: »Den kan man se på utan att kräkas.»

Vad gäller det maskartade draget i dessa porträtt tolkar Bergström det, med en referens till Freud, som uttryck för att den schizofrenes upplevelse av begärsobjekten tömts på sin libidoladdning. Kvar finns ett förlorat, »dött» objekt (en »mask»), som den schizofrene eftersträvar att återge livet/den libidinösa laddningen. Detta skulle kunna förklara varför så många schizofrena konstnärer tecknar ansiktet trots sin skygghet för andra människor. Därtill kan ansiktet som pars pro totum representera kroppen och som ett döljande skal täcka kroppens tabuiserade könsdelar, vars dynamik i nästa steg förflyttas till näsa, mun och hår.

När Ester Henning tecknade kvinnokroppen markerade hon dess könsattribut och återgav

den gärna frontalt, som för att visa fram den maximalt. Samtidigt som hon överdrev händerna skar hon nästan alltid bort fötterna. Så även i målningen »Badande systrar» där två nakna och snarlika kvinnor, en större, en mindre, avtecknar sig mot bakgrund av vatten och simmande änder. I den större gestalten ser Bergström en modersfigur, i den mindre dotterspendangen som inte lyckats separera sig från modersbilden. Tolkningen övertygar inte här. Det är svårt att se några modersdrag i dessa tvillingpinuppor – det räcker inte med iakttagelsen att den ena är större än den andra. Snarare handlar det om ännu ett försök att rädda en flämtande tunn, men ibland uppflammande erotisk laddning av kvinnokroppen.

Irja Bergström har valt att inte »förstå» Ester Hennings bildvärld utifrån en strikt avgränsad teori. Snarare har hon intagit terapeutens position, att vara den frågande och lyssnande parten. Aren av tyst dialog har resulterat i ett uppslagsrikt och starkt medkännande framlyftande av ett konstnärskap mot alla odds. Hade verklighetens premisser varit i grunden andra skulle det hypotetiskt ha kunnat utvecklas på ett helt annat sätt. Goda féer, och konstnärsmusor, har oftast sökt sig till prinsvagnar, och prinsessorna har fått klara sig på egen hand. Men några har ändå till slut mött en fé, en som förmår *se*, i gestalt av en rödakorssyster eller en avhandlingsförfattare. Nu talar Ester Hennings inre värld till oss genom Irja Bergströms arbete, även om människan Ester för alltid är borta.

Nina Weibull

Kvinna eller konstnär?

Riitta Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*, Otava 1991.

Riitta Konttinen, *Taiteilijapareja*, Otava 1991 (*Konstnärspår*, Schildts 1991.)

1800-talet är i finländskt måleri det sekel då den inhemska traditionen blir till, då konstnärer av finländskt ursprung börjar utbildas och så småningom vinna segrar i världen, då de centrala bildkonstinstitutionerna grundas. Detta grundande av traditioner gäller också konsten i övrigt: litteraturen, teatern, arkitekturen, musiken.

Tabula rasa kan på många sätt vara en tacksam utgångspunkt för skapandet, men det är en sanning med modifikation att man arbetade *helt* utan traditioner. Om också den finländska bildkonsten knappast existerar vid denna tiden, så existerar måleriet förvisso i sitt europeiska sammanhang. Dit ut reser finnarna, till Rom, Düsseldorf och Paris. Där kolliderar de med andra ivriga nordbor. Ut reser också kvinnorna, som i dubbel mening stod utan traditioner.

Riitta Konttinen har i tre böcker behandlat finländska 1800-talskonstnärer, med tonvikt på den kvinnliga delen av skräet. Boken *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta* (Finländska konstnärinnor från 1880-talet) kom ut i fjol. I år har Konttinen förutom sin doktorsavhandling, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* (Sanning mer än skönhet. Den kvinnliga konstnären, realismen och naturalismen på 1880-talet), också publicerat en bok som kretsar kring äktenskapsproblematiken, *Taiteilijapareja*, utgiven på svenska under titeln *Konstnärspår*.

I sina två senaste böcker tema-

tiserar Riitta Konttinen den kvinnliga identiteten i förhållande till konstnärsrollen. Båda böckerna är upplagda kring valda individers personliga och professionella situationer. I sin doktorsavhandling behandlar Konttinen fem konstnärinnor som alla var konstnärligt betydande och stod i centrum för den finländska konstens brytningsskede från ett idealiserande måleri mot en direktare realism på 1880-talet. De fem är Elin Danielson, Amelie Lundahl, Helene Schjerfbeck, Helena Westermarck och Maria Wiik. I boken *Konstnärspår* behandlas tio konstnärssäkterskap, ingångna mellan 1852 (Edla Jansson och Nils Blommér) och 1908 (Hilda Flodin och Juho Rissanen). Om tonvikten i den förra boken ligger på det professionella, på det konstnärliga arbetet och på mottagandet, ligger den i den senare boken på konstnärinnornas privata situation och livsvillkor. Avhandlingen är, naturligt nog, tyngre till sitt innehåll och går i högre grad in på en teoretisk diskussion kring kvinnlighet, feminism och konstforskning.

Målarsystrarna

Konttinen har i sin doktorsavhandling haft en fruktbar utgångspunkt i 1880-talets engagerade diskussioner kring de nya, radikala idéer som var i omlopp och som ledde till – av vissa önskade, av andra fruktade – förändringar i de samhälleliga, könsrättsliga och klassbetingade hierarkierna. I denna situation framträdde en lös grupp av »konstnärssystrar» som tack vare sina konstnärliga ideal, inhämtade blad annat i Paris, stod i opposition till den rådande smaken. Deras radikalitet hade moraliska och politiska implikationer: realismen och naturalismen innebar som känt inte bara ett annorlunda framställningssätt.

utan också (i anslutning till detta) ett nämnande av det onämnbare. Det är emellertid värt att påpeka att målarsystrarna knapast var medvetna om vidden av sin radikalism.

Målarsystrarna kunde inte undgå att betraktas som annorlunda i kraft av sitt kön. I somligas ögon representerade de till och med en omöjlighet, varvid kritiken ersattes av marginalisering eller tillbakavisande, av en vägran att ta dem på allvar. Kollegerna Albert Edelfelt och Axel Gallén representerade också det nya måleriet och »borde» sålunda ha understött sina kvinnliga kolleger, men gjorde inte det eftersom de ansåg kvinnan a priori vara oförmögen till skapande konstnärligt arbete. Den samtida kritikens marginalisering har tyvärr vuxit in i den finländska konsthistorien, som ända till i dag har lyckats undvika att uppmärksamma betydelsen av målarsystrarnas 1880-talsinsats, deras naturalistiska måleri före »pionjären» Gallén.

Konttinen lyfter via analyser av enskilda målningar fram problemställningar som berör det kvinnliga skapandets villkor, men som kunde beröra vilken åsidosatt grupp som helst. När hon skriver om Schjerfbeck's målning *Lövhyddofesten* visar hon till exempel bildens raspolitiska, judesympatiska innehåll, som oftast förbises. Den allmänna frågan gäller vilka chanser en konstnär's samhällsliga ställningstaganden har att bli synliga om den givna tolkningsmodellen endast inskränker sig till exempelvis barnporträtt, blomstermålningar och därmed jämförbara genrer? I ett givet sammanhang är bara vissa tolkningar tänkbara.

Åtminstone i efterhand verkar det som om den kvinnliga konstnären's största möjligheter att göra sig synlig var att måla sitt kön, att måla kvinnor. Inför

detta motiv kan konstnärinnans kunskap inte ifrågasättas. Målarsystrarna för in en annorlunda kvinna i konsten: i stället för den sedda den seende, i stället för den passiva den aktiva, i stället för den poserande den arbetande, istället för den som fyller förväntningarna den förvåntansfulla.

Av de fem målarsystrar som Konttinen behandlar är Elin Danielson, senare Danielson-Gambogi, den ur könssynpunkt mest radikala. Hon överskrider på olika sätt gränsen för det passande: målar efter nakenmodell och efter den verklighet som omger henne: kvinnor som röker, som lägger patience, som letar löss i barnens hår, som ammar. Hon är den enda av de fem som gifter sig, trettiosjuårig och med en tolv år yngre italienare. Därmed hittar vi Elin Danielson också i boken *Konstnärspär*. Där ter sig hennes tillvaro mindre triumfatorisk.

Konstnärernas äktenskap

Konstnärspär är inte i första hand en konsthistorisk undersökning, även om den beskriver konstnärers situation. Det är inte konsten som står i fokus. Boken utgör inte heller en beskrivning av konstnär's äktenskapens historiska villkor och deras förändring från mitten av 1800-talet in på vårt sekel, även om vissa anslag i den riktningen finns. Detta är inte helt oproblemiskt. Boken strävar efter att exemplifiera en utveckling där den kvinnliga parten så småningom blir jämberördig, från att i början av berättelsen ha låtit hustrurollen dominera och till och med utplåna det egna konstnärskapet. Men denna utveckling kan ifrågasättas. Det är ju hela tiden fråga om individuella män, individuella kvinnor, varierande ekonomiska villkor, olika åsikter, barn eller inte barn med flera faktorer. Detta blir tydligt för läsaren, som

emellertid inte får någon riktig inblick i vad parterna, i synnerhet kvinnan – problematisk och därmed intressant – egentligen ville. Konttinen skapar genom sin bok en emancipationsberättelse, som säkerligen delvis motsvarar verkliga skeenden. Ändå undrar man om den delvis är en fiktion.

Det verkar utifrån boken som om Hilma Alander, gift med Victor Westerholm, inte ville måla, trots att hon kanske var begåvad. Men om hon inte ville det, så är hustru-konstnär's problematiken inte speciellt relevant. Ett annat par som väcker förundran är Hilda Flodin och Juho Rissanen, skilda efter sju år och i efterhand fåordiga om sitt äktenskap. I Konttinen's serie passar de in som slutkläm och exempel på kvinnlig frihet och självförverkligande, men är skilsmässan en tillräcklig motivering för att ha dem med?

Dessa invändningar hindrar inte *Konstnärspär* från att vara en givande bok genom de inblickar den ger i tio äktenskap, som säkerligen var betydligt friare än de samtida parrelationerna i allmänhet.

Det som tydligt kommer fram är kvinnans, så att säga av realiteterna dikterade, bindning till hemmet och familjen. 1800-talets, i jämförelse med vår egen tids, bristande frihet till självförverkligande är inte bara en fråga om moral och självdefinitioner, om ideologi, utan kanske i första hand en fråga om materiella resurser och möjligheter. Sättet att fördela arbetet, förvärvsinkomst kontra reproduktion, följer inte nödvändigtvis några ideal utan förverkligas snarare av de lösningar som bäst verkar trygga grundbehoven.

Pauline von Bonsdorff

Kvinnlighet i konstproduktionen

Andersen, Alice, *Kønnets æstetik, Bidrag til en 'betydelse' af kvindeligheden*, Aarhus Universitetsforlag, 1989.

En av den feministiska konstforskningens uppgifter har varit att påtala och försöka förklara diskrepansen mellan förekomsten av kvinnor som konstnärliga objekt och kvinnor som konstnärliga subjekt i konsthistorien. Detta är också avsikten med Alice Andersens bok *Kønnets æstetik*. Hon anser att förklaringen till kvinnors frånvaro i konsthistorien ska sökas i den förmenta könsneutralitet som upprätthålls i den konstteoretiska diskursen, och som innebär ett osynliggörande av den kvinnlighet som är kopplad till kvinnors kroppar. För att vi ska kunna tala och skriva om kvinnors konst måste vi erkänna kvinnliga konstnärer som *kvinnor*, hävdar hon. Det går inte längre att tala om en abstrakt »människa» eller »konstnär» eller att vidhålla ett generellt konst-, estetik- eller kunskapsbegrepp. Hon förordar därför en könets estetik som ska möjliggöra en förståelse av hur betydelse skapas utifrån människans två kön. Hennes bidrag till denna estetik består i att utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv analysera befintliga definitioner av kvinnligheten.

Bildmaterialet är därför iögonfallande litet i boken och hon gör, med ett undantag, inga bildanalyser. *Kønnets æstetik* domineras i stället av Andersens analyser av en synnerligen brokig samling texter, där Freud upptar stor plats, liksom Susanne Langer och Ernst Cassirer. De två sistnämnda har inte intresserat sig för kvinnligheten men deras symbolteorier anser Andersen ger värdefulla bidrag till bl a förståelsen av vad hon uppfattar som konstens mytiska

dimension. Hon skärskådar också en handfull författare som intresserat sig för temat kvinnlighet och kreativitet, särskilt Silvia Bovenschen men också Luce Irigaray, Julia Kristeva och Janine Chassequet-Smirgel. Dessutom förekommer referenser till litteratur inom arkeologi, antropologi, historia, filosofi, konsthistoria mm. Andersens egna teser låter sig svårligen urskiljas bland mängden av citat och kommentarer.

Urvalet av texter förefaller stundtals godtyckligt; i kritiken av vad hon beskriver som Kristevas teori om kvinnligheten utgår hon t ex inte från någon av Kristevas egna texter, utan enbart från en intervju med henne, publicerad i en tysk tidskrift 1977, och i analysen av Freuds konstteori utelämnar hon hans *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten*. Den nyläsning av Freud som omslagstexten utlovar, utgörs av en tämligen välbekant kritik av hans syn på den lilla flickan som en kastrerad pojke och hon förbigår i det närmaste helt de delar av den psykoanalytiska teorin som erbjuder en möjlighet till positionell definition av kön.

Vad som främst gör hennes text svärgeomtränglig är dock att hon använder sig av en postmodernistiskt färgad terminologi, där anföringstecknen tenderar att falla bort så att det är svårt att veta vad hon talar om. Hon gör t ex inga tydliga distinktioner mellan symbolisk »fader» och biologisk, mellan män, »manligt» och »patriarkalt» eller mellan »fallos» och penis.

Biologistiskt resonemang

Trots den postmodernistiska klangen, är hennes resonemang i grunden biologistiskt, det vilar på en föreställning om att könskillnaderna är bestämda av mäns och kvinnors olika fort-

plantningsfunktion, »de kroppsdele der skaber liv til forskel fra al anden skaben, er mandens og kvindens kønsorganer» (s 93). Könsorganen utgör därmed första länken i en kedja av kausala förbindelser, de antas ge upphov till ett heterosexuellt beteende och ge män och kvinnor olika erfarenheter. Det är denna uppfattning om heterosexualiteten som en naturnödvändighet som tycks utgöra grunden för den förtrytelselogik som styr hennes argumentation: eftersom män och kvinnor är ömsesidigt beroende av varandra för artens överlevnad bör de värderas lika och ges samma möjligheter att verka som konstnärer, var och en efter sin egenart.

Att söka erkännande som »kvinna» ter sig från min konstsociologiska horisont inte som en fruktbar konstnärlig strategi, eftersom distansering från det »kvinnlige» är ett konstituerande drag i det moderna konstbegreppet. Den mest omhuldade strategin för att marginalisera kvinnliga konstnärer är just att reducera dem till natur, knyta dem till cyklisk tid och tillskriva dem den komplexa samling egenskaper, kopplade till kroppen, som ryms under rubriken »kvinnlighet». Andersen tycks emellertid föreställa sig en möjlighet att genom ökad insikt om kvinnlighetens egentliga betydelse, vända den internaliserade nedvärderingen till dess motsats. Något tillspetsat kan man säga att hon vill ersätta definitionen av Kvinnan som passiv natur med Kvinnan som aktiv natur.

Kritik av postmodernismen

Kønnets æstetik kan ses som ett försök att anlägga moteld mot de postmodernistiskt inriktade grupper som flyttat fram sina positioner på det feministiska konstforskningsfältet. Deras an-

taganden om att den kvinnlighet som manifesteras i konstens kvinnokroppar är manligt imaginerad och därför saknar självklar referens till kvinnor, utgår enligt Andersen från en dualistisk och asymmetrisk syn på såväl relationen mellan könen som mellan natur och kultur, vilken bidrar till fortsatt osynliggörande. Asymmetri innebär alltid en rörelse i tiden, där det som kommer »efter» är mer högtstående än det »före» som överges.

Detta är en av Andersens återkommande teser, att en kvinnlig betydelsestruktur föregår den manliga i individens såväl som samhällets förhistoria, och att den manliga konstitueras genom desymbolisering och nedvärdering av den kvinnliga. Kvinnligheten, som har sin grund i de förspråkliga och kroppsligt grundade erfarenheterna av relationen till moderskroppen, kvarstår dock som en rumsligt orienterad »ordning», hävdar Andersen, men den är inte åtkomlig med språkets hjälp utan gör sig framför allt påmind i konstskapandet.

Ett återupprättande av kontakt med det kvinnliga uppfattas därför enligt denna före/efterlogik som en regression. Rädslan för att på detta sätt reduceras till natur har medfört att postmodernistiska feminister förnekar att de har del i naturen över huvud taget, hävdar Andersen. Bovenschen, Irigaray, Kristeva och Chassequet-Smirgel framstår alla som patriarkatets hantlangare, eftersom hon anser att de har frånskrivit sig sina naturliga kroppar i sina fåfänga försök att som forskare bli erkända av den symboliska »fadern» – som bara erkänner »söner».

Bakom denna längtan efter att bli avlad av »fadern» spårar Andersen en längtan efter kvinnlig autenticitet. Sådan kan dock bara nås genom ett samtidigt införlivande av den symbo-

liska »faderns» och »moderns» ordningar i den enskilda kvinnans psyke, hävdar hon, och vägen dit går genom bejakande av kvinnokroppen.

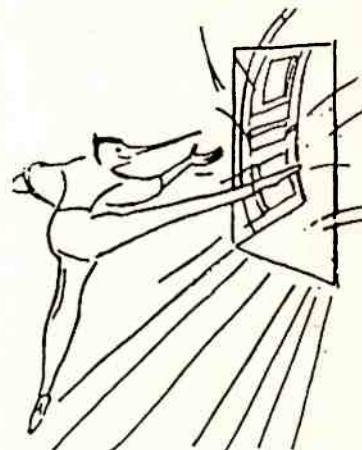
För kvinnliga konstnärer innebär detta *både* dialog med manliga uttrycksformer och självspiegling, enligt Andersen. De försök att återerövra den koloniserade kvinnokroppen som gjorts genom att göra bilder av kvinnliga könsorgan, menstruation, graviditet och förlossning är uttryck för en sådan självspiegling, om jag har förstått henne rätt, men inget mål i sig. Självspiegling är bara en del av en process i riktning mot det för kvinnor reserverade inre rum där biologi och uttryck möts, ett möte som ska göra det möjligt för en ny imaginerad kvinnlighet att uppstå, enligt Andersen.

Det är konstens symboliska kvaliteter som ska möjliggöra detta. Symbolen har en betydelse bortom det den avbildar, det som är synligt för blotta ögat, hävdar Andersen. Hon förbigår därmed hela den komplexa problematik om konstverk som representation, om dess premisserna för våra föreställningar om verkligheten, om den »rena blicken» och om det »oskyldiga ögat» som postmodernismen fokuserat.

Jag kan inte se annat än att Andersen har reducerat frågan om kvinnors deltagande i konstproduktionen till en enkel diskrimineringsproblematik, om än med mystifierande omskrivningar och halsbrytande psykoanalytiska slutledningar. Därmed har hon hamnat i samma fallgrop som de som ställer frågor av typen »Why have there been no great women artists?» dvs i en defensiv försvarsposition där alla hinder för kvinnors deltagande i spelet räknas upp utan att spelreglerna, definitionen av »konst» och »kreativitet», ifrågasätts.

Andersen förutsätter att konsten är något gott och eftersträvarsvärt, en konstnärns inre angelägenhet och möjlighet att komma till klarhet om sig själv och omvärlden. Hon tar därför inte hänsyn till de sociala maktrelationer mellan olika grupper och institutioner som konstituerar det konstnärliga produktionsfältet, och inte heller till det omfattande tilläggsarbete som deltagande i spelet förutsätter. Konstproduktion är inte allas egendom, det är en *sällsynt* och särskiljande praktik med syfte att legitimeras sociala skillnader, mellan såväl som inom grupperna »män och »kvinnor» – och den är inte med självklarhet feministisk.

Barbro Andersson



vad händer

Utformning av
könsidentitet

i olika historiska och sociala sammanhang är temat för en tvärvetenskaplig nordisk forskarkurs den 8-15 juni 1992 i Skalholt, Island. Ansökningstiden utgår den 15 mars. För mer information kontakta:

Ulla Holm
Götagatan 16
441 39 Alingsås

Ulrika Pasch

Sveriges första yrkesverksamma målarinna (1735-1796) kommer för första gången att presenteras i en större separatutställning på Norrköpings konstmuseum 23/2 – 5/4. I anslutning till utställningen anordnas också en föreläsningsserie. För närmare information:

Norrköpings konstmuseum
Kristinaplatsen
Tel. 011-15 00 00

Sport och kulturella minoriteter

är temat för det första internationella ISHPES-seminariet (International Society for History of Physical Education and Sport) den 8-13 juni 1992 i Åbo, Finland. För mer information kontakta:

Leena Laine
Finnish Society for Research in Sport and Physical Education
Stadion
Torniporras
00250 Helsingfors-Helsinki
Suomi-Finland

Lesbisk- och böghistoria

Lesbian and Gay History ska *Journal of the History of Sexuality* ägna ett specialnummer åt. Man efterlyser därför artiklar från olika discipliner inom samhällsvetenskap (sociologi, antropologi och statsvetenskap) och humaniora (konst, film, litteratur, religion och filosofi) för ett historiskt tvärkulturellt perspektiv. Manusstopp den 30 juni 1992. För mer information kontakta:
John C. Fout
Journal of History of Sexuality
Bard College
Annandale-on-Hudson
NY 12504, USA

Rättelse

Utgivaren av Carin Hartmanns bok *Sagor jag glömt att jag mindes så väl* angavs i *KVT* 3/91 felaktigt vara Semic förlag. Det rätta namnet är SESAM-RFSUs förlag för sexualitet, samlevnad, samhälle. Boken kan rekvireras från förlaget, Box 17006, 104 62 Stockholm.

Kvinnoforskningens framtid i Sverige

efter omorganiseringen av universitet och högskolor diskuteras vid två offentliga debatter den 10-11 mars i Wenner-Gren Center, Stockholm, med deltagare från utbildningsdepartementet, UHÄ, FRN och kvinnoforskningen.

Efter förmiddagarnas debatter ges en bred presentation av den kvinnoforskning som bedrivs idag. Föreningen Forum för kvinnoforskare och kvinnoforskning vid Stockholms universitet arrangerar – se vidare annons i dagspressen.

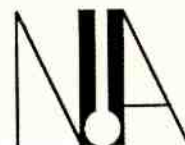
Europeiska Sociologkonferensen

hålls första gången i Wien den 26-29 augusti 1992 på temat »Sociologiska perspektiv på ett Europa i förändring: paradoxer i socio-ekonomiska, politiska och kulturella omdaningar». För mer information kontakta:

K Verrips, SISWO
P O Box 19079
Amsterdam
Holland

NORDISK ARKITEKTURFORSKNING

NORDIC JOURNAL OF ARCHITECTURAL RESEARCH



Tidskriften NORDISK ARKITEKTURFORSKNING (tidigare Tidskrift för Arkitekturforskning) är ett forum för arkitekturteori och arkitekturkritik, debatt om arkitektur och arkitekturforskningens problem och metoder i de nordiska länderna. Den vänder sig därför till alla med intresse för olika aspekter av den byggda miljön.

Tidskriften kommer ut med fyra nummer om året. Varje nummer innehåller arkitekturteoretiska och vetenskapliga artiklar, debattinlägg, recensioner av böcker, avhandlingar och rapporter samt information om aktuella händelser inom forskarvärlden, konferenser, kurser, tjänster osv.

NORDISK ARKITEKTURFORSKNING ges ut av den nordiska Föreningen för Arkitekturforskning, som är öppen för alla intresserade.

Nr 1, 1992 är ett temanummer om människans livsformer och deras betydelse för bebyggelsen.	Prenumeration:	
	Enskilda (inkl medlemskap)	240 kr
	Inst. och företag (inkl medlemskap samt 3 ex)	440 kr
	Studering (inkl medlemskap)	160 kr
	Enbart medlemsavgift	50 kr

Organisationer och arkiv för kvinnliga forskare och kvinnoforskning i Norden

SVERIGE

Forum för tvärvetenskapliga kvinnostudier i Göteborg
Göteborgs universitet
412 98 Göteborg
tel 031-63 19 44

Kvinnohistoriska samlingarna
Göteborgs universitetsbibliotek
Box 5096, 402 22 Göteborg
tel 031-63 17 61

Forum för kvinnliga forskare och kvinnoforskning i Linköping
Universitetet, 581 83 Linköping
Kontakt: Elisabet Cedersund
tel 013-28 21 74

Forum för kvinnliga forskare och kvinnoforskning i Lund
Universitetet
Box 117, 221 00 Lund
Kontakt: Martha Ullerstam
tel 046/10 97 78

Forum och Centrum för kvinnor i arbetsliv och forskning i Luleå
Högskolan, 951 87 Luleå
Kontakt: Ann-Christine Haupt
och Margit Schiött
tel 0920-91 00 00

Centrum för kvinnoforskning
Universitetet, 106 91 Stockholm
Kontakt: Gertrud Åström
tel 08-16 22 22

Föreningen Forum för kvinnliga forskare och kvinnoforskning i Stockholm
Universitetet, 106 91 Stockholm
Kontakt: Kristina Lundgren
tel 08-716 04 05

Kvinnovetenskapligt forum
Universitetet, 901 87 Umeå
tel 090-16 60 43

Centrum för kvinnliga forskare och kvinnoforskning i Uppsala
Östra Ågatan 19, 3 tr
753 22 Uppsala
Kontakt: Birgitta Paget
och Mona Eliasson
tel 018-18 22 74

Forum för kvinno- och jämställdhetsstudier
Högskolan i Örebro
Box 9233, 701 30 Örebro
Kontakt: Gun Hedlund
tel 019-30 10 00

Högskolan i Gävle-Sandviken
Forum för kvinnliga forskare
Box 6052
800 06 Gävle
Kontakt: Lena Nordensjö
tel 026-64 85 00

ISLAND

Kvinnasögusafn Islands
c/o Anna Sigurdadóttir
Hjardarhaga 26
107 Reykjavík

Áhngahópur um íslenskar kvennarannsóknir
Háskóli Íslands
101 Reykjavík

Rannsóknastofa í kvennafræðum við Háskóla Ísland
101 Reykjavík
Kontakt: Guðrún Ólafsdóttir
Guðný Guðbjörnsdóttir

DANMARK

Center for Kvindeforskning
Københavns Universitet, Amager
Njalsgade 106,
2300 København S

SAMKVIN
Københavns Universitet
St Kannikerstræde 11
1169 København K

KVINFO
Nyhavn 22
1051 København K

Gruppen for medicinsk kvindeforskning
Institut for Socialmedicin
Blegdamsvej 3
2200 København N

Center for kvindestudier i Odense
Campusvej 55, 5230 Odense M

Kvinder på tværs
Roskilde universitetscenter
Postbox 260, 4000 Roskilde

Kvindeforum i Aalborg
Aalborg Universitetscenter
Fibigerstræde 2, 9220 Aalborg Ø

CEKVINA
Universitetet i Aarhus
Finlandsgade 26, 8200 Aarhus N

Kvindehistorisk Samling i Aarhus
Statsbiblioteket, 8000 Aarhus C

Kvindemuseet i Danmark
Domkirkeplads 5, 8000 Aarhus C

Forum for kvindeforskning
Danmarks Lærerskole
Emdrupvej 101
2400 København NV

NORGE

Dokumentasjonstjenesten for litteratur om kvinner i Bergen
Universitetsbiblioteket
5000 Bergen
Kontakt: Inger Johnsen

Senter for samfunnsvitenskapelig kvinneforskning
Sosiologisk institutt
Hans Holmboesgt. 22-24
5007 Bergen
Kontakt: Kristin Tornes

Senter for hum. kvinneforskning
Herman Foss' gate 12
5000 Bergen

NAVFs sekretariat for kvinneforskning
Sandakerveien 99, 0483 Oslo 4
Kontakt: Tove Heate Pedersen

Senter for kvinneforskning
Universitetet i Oslo
Postboks 1040 Blindern
0315 Oslo 3
Kontakt: Fride Egg-Henriksen

Senter for kvinneforskning
Universitetet i Trondheim
7055 Dragvoll
Kontakt: Kari Melby

FINLAND

Delegationen för jämlikhetsärenden
PB 267, 001 71 Helsingfors
Kontakt: Liisa Husu

Christina-Institutet
Helsingfors universitet
Bergsgatan 4 a 10, 5 vån.
SF-00100 Helsingfors
Kontakt: Pia Purra

Kvinnoforskningsenheten vid Tammerfors universitet
Samhällsvetenskapliga forskningsinstitutet
PB 607
SF-33101 Tammerfors
Kontakt: Jaana Kuusipalo

Handledningsnätverket för kvinnoforskning
Turun yliopisto-Åbo universitet
SF-20500 Åbo
Kontakt: Aili Nenola

Sällskapet för kvinnoforskning i Finland
PB 215
SF-00131 Helsingfors

Institutet för kvinnoforskning
Åbo Akademi
Gezeliussg. 2 A
205 00 Åbo
Kontakt: Maria Grönroos

Nr. 1 innehåller bl a:

Griselda Pollock:

Generationer och geografier – feministisk teori och konsthistorisk praktik

Margareta Gynning:

Ett ambivalent perspektiv – en porträttstudie

Eva Hallin:

Det feminina konstnärsllynnet

Eva Hallin & Annika Öhrner:

Konst, kön och kunskap – om den konstnärliga praktiken

Leif Dahlberg:

Interöju med Linda Nochlin

Pris 50 skr