

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. Genusystemets 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.

Låt oss förbliva män!

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

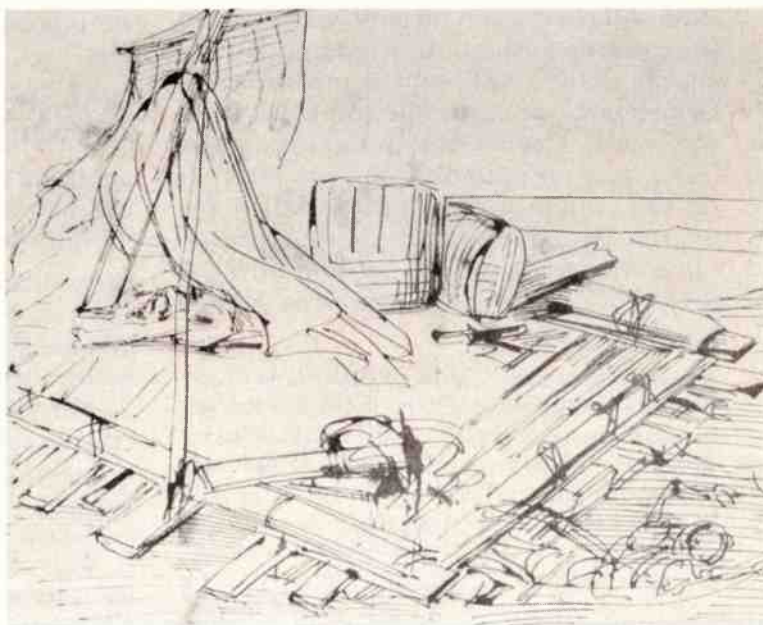
Allra modernast! --- Några konstnärer som förut umgåtts svalnande för varann och vid ordnandet av en utställning börjar skärmyts-

(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 målariinnor 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-Grünwald är herr Isaac Grünwald 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 slutet 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 vägran-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

Konstnärsbegreppet och de gällande kriterierna för vad som är »äkta» konst är alltså manligt definierade. De manliga konstnärerna uppskattas entydigt i manliga termer och kritiseras 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 noga genomtänkt», 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