

EVA-KARIN JOSEFSON

# Kvinnosynen i sekelskifteskonsten exemplet Fernand Khnopff

*Fernand Khnopff*

*tillhörde de radikala konstnärskretsar*

*i sekelskiftets Bryssel*

*som både revolterade mot en förlegad estetik och mot den  
förtryckande borgerliga moralen.*

*Eva-Karin Josefson visar här att denna radikalism inte  
gäller synen på kvinnan.*

Sedan ett antal år tillbaka har det sena 1800-talets konstnärliga och kulturella ytt-ringar ägnats ett förnyat intresse. I Paris fokuserades särarten i det symbolistiska måleriet i en stor utställning på Grand Palais i mitten av 70-talet. 1979 anordnades på Musée des Arts décoratifs den första retrospektiva utställningen av den belgiske sekelskiftesmålaren Fernand Khnopffs verk. Helt nyligen aktualiserades på samma museum i Paris Félicien Rops målningar och bokillustrationer från slutet av 1800-talet. Den stora utställningen "Traum und Wirklichkeit" i Wien var avsedd att lyfta fram de politiska, ideologiska och sociala omständigheter som utgjorde grunden för sekelskiftets konstnärliga nyskapande och för de banbrytande insatser som gjordes inom psykologi och filosofi.<sup>1</sup> En bredare allmänhet har alltså beretts tillfälle att bekanta sig med konstverk och kreativa miljöer som på senare år varit föremål för en rad forskares inträngande analyser.<sup>2</sup> Det är vid den direkta konfrontationen med måleri och litteratur från sekelskiftet som man blir varse att en viktig beståndsdel i sekelskifteskonsten – gestaltningen av kvinnan – i de flesta fall fallit utanför ramen för analyserna.

Undantag finns. I sitt intressanta arbete med den något missvisande titeln *Femmes et Machines de 1900* (1979) visar Claude Quiguer hur den ständigt återkommande kvinnobilden i jugendkonsten närmast röjer en besatthet hos konstnärerna. I en konstrikt-

ning där gränserna mellan litteratur och måleri och mellan land och land uttraderats stöter vi ständigt på samma kluvna kvinnobild: kvinnan förknippas med lilja eller blod, hon är bödel eller offer, amason eller barn, bönfallande i sin attityd eller strängt avisande. Både i litteratur och måleri upp-enbarar sig kvinnodjuret, kvinnan som exempelvis i form av en sfinx helt domine-ras av sin sexualitet och som därigenom utgör ett hot och en lockelse för mannen. Men den erotiska laddningen i jugendkonsten kan också uttryckas med betydligt subtilare medel: en mycket vanlig kvinnotyp är den reflekterande, gåtfulla kvinnan, som på samma gång framstår som utmanande och som oändligt avlägsen i sin perfekt kontrol-lerade kyla.

En invändning kan riktas mot Quiguers klagörande och breda analys av kvinnogestalten i Art Nouveau-traditionen. Att den klichéartade gestaltningen vittnar om frustration antyder Quiguer på sina ställen i verket, men han gör få ansträngningar att söka förklara frustrationen. Han påpekar på ett ställe att en instängd miljö kan vara en av dess orsaker. Både man och kvinna framstår i vissa litterära kärleksskildringar som offer för en miljö, som i sin brutala puritanism effektivt undanröjer varje möj-lighet att utveckla en harmonisk kärleksre-lation. Mycket skissartat försöker Quiguer också förklara sekelskifteskonstnärrens märkliga kvinnobesatthet genom att peka på den hjälplöshet, som denne måste känna



Bild 1. Fernand Khnopff, "Porträtt av Marguerite Khnopff" (1887). Privat ägo.

inför de snabba samhällsförändringarna. Att bevittna hur storstaden breder ut sig och alltmer framstår som symbolen för förändrade livsformer är enligt Quiguer för en konstnär en så traumatisk upplevelse, att han söker sig till kvinnan för att hos henne återknyta kontakten med naturen.

Åtskilliga frågor återstår att formulera: Varför möter vi exempelvis i samma konstnärsgeneration gång på gång en bild av kvinnan, som förefaller ha mycket litet med verklighetens kvinna att skaffa? Och varför gjorde den mönstertrogna fantasiprodukten ett så starkt intryck på samtiden?

#### *Uppror mot det etablerade*

Ett konstnärskap som är givande att studera, inte minst med tanke på gestaltningen av kvinnan, är Fernand Khnopffs. Khnopff var en av grundarna till den progressiva belgiska konstnärssammanslutningen Les XX i Bryssel, en sammanslutning som bildades 1884 och som gjorde uppror mot den konstsyn som regeringsstödda akademier och salonger förmedlade. Les XX hade inte

något enhetligt program: det som förenade konstnärerna var deras vilja att förmedla ett nytt budskap och deras övertygelse att detta nya budskap krävde en ny form. I ett färskt arbete har Jane Block betonat vilken roll de radikala belgiska tidskrifterna spelade för konstdebatten. Tidskrifterna förmedlade impulser utifrån, stimulerade den interna konstdebatten och fungerade som språkrör för politiskt radikala och konstnärligt progressiva idéer. Konstnärernas uppror mot den etablerade konstformen kom på så sätt att gå hand i hand med de radikalas ifrågasättande av det borgerliga samhällssystemet.<sup>3</sup> Parallellerna mellan det sjudande debattklimatet i Bryssel på 80- och 90-talet och Wiens kreativa miljöer är frapperande.

På samma sätt som de konstnärliga och idémässiga strömningarna i sekelskiftets Wien under senare år väckt allt större uppmärksamhet, har belgiska konstnärer och författare på nytt aktualiserats. Sekelskiftetsdiktaren Emile Verhaerens verk, som under flera decennier varit otillgängligt och föga uppmärksammat, ges exempelvis sedan 80-talets början ut i nytt utgåvor både i Frankrike och Belgien. Verhaeren var även konstkritiker – hans artiklar röjer en stor öppenhet inför all nyskapande konst.

Periodens tidskrifter är en ovärderlig kunskapskälla genom att vi där direkt kan avläsa de reaktioner som den nyskapande konsten framkallade. Det Khnopff ville förmedla i sin konst var själstillstånd och det var diktaren Verhaeren, som först blev medveten om hans ambitioner. Verhaeren skulle för övrigt själv i slutet av 80-talet söka gestalta samma själstillstånd – leda, ångest och instängdhet – i sina dikter. Verhaeren följde uppmärksamt Khnopffs konstnärliga utveckling. Hans reaktioner inför Khnopffs kvinnobilder är väldokumenterade och representativa för epoken.<sup>4</sup>

#### *Isande ensamhet och tygellös sexualitet*

Vilken gestalt tar sig kvinnan hos en konstnär som vill söka uttrycka själstillstånd i sitt skapande? Med tanke på motiv och konstnärlig utformning kan tre sinsemellan myc-

ket olika kvinnotyper urskiljas hos Khnopff. Under 80-talet avbildar konstnären sin syster med en sådan ihärdighet att flera forskare i målingarna velat se ett uttryck för en maskerad förälskelse. Spekulationerna kring Khnopffs känslomässiga relationer till kvinnan har underblåsts av att han var mycket förtegen och noga skilde på privatliv och konstnärskap. Vilda gissningar har fått fylla ut det tomrum som Khnopff var mån om att skapa kring sin person.

Oavsett vad vi vet om Khnopffs relationer till kvinnan är dessa kvinnobilder minst av allt lättolkade. I målning efter målning, som alla utstrålar en isande ensamhet, möter vi en kvinna, som åtminstone på det yttre planet är besläktad med verklighetens kvinna (*Bild 1*). Hennes moderiktiga klänningar går högt upp i halsen och hennes hår är samlat i en knut i nacken. Men är det den borgerliga familjeflickans isolering i hemmets hägn som Khnopff gestaltar – samma fenomen som Maupassant så övertygande har fångat – eller rör han sig på ett allmänare plan genom att låta kvinnogestalten symbolisera själens ensamhet? Frågan är

knappast möjlig att besvara. Den totala bristen på kommunikation är slående i denna typ av målningar och allra tydligast i "Mémoires" ("Minnen") från 1889, där samma kvinna fått stå modell för de sju kvinnor som figurerar i den och som stelt och utan ord vänder sig från varandra (*Bild 2*).

Borgerlighetens isolerade kvinna förefaller inte ha gjort något djupare intryck på Verhaeren. Det gör däremot kvinnodjuret, den omaskerade sinnligheten. Hos Khnopff liksom hos andra sekelskifteskonstnärer uppenbarar den sig i form av en sfinx, och symptomatiskt nog ställs sfinxen i övertydlig kontrast till renhet och sexualitet. I den allegoriska målningen "De l'Animalité" ("Om djuriskheten") förkroppsligar kvinnosfinxen den nakna sinnligheten och en rustningsklädd kvinnogestalt lägger en bestraffande hand över sfinxens huvud för att dämpa dess längtan efter driftsutlevelse (*Bild 3*). Målningen har inspirerats av Verhaerens diktning, som också den röjer en tydlig fascination inför den tygellösa sexualiteten. I ett flertal dikter skildrar Verhaeren

*Bild 2. Fernand Khnopff, "Memoires" (1889). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.*



hur männen motståndslöst drivs mot den prostituerade kvinnan, och liksom hos Baudelaire vävs den sexuella utlevelsen samman med dödsmotivet.

Det som framför allt gör intryck på Verhaeren i Khnopffs målning är passiviteten, ledan och det nakna djuriska, som kvinnosfinxen utstrålar. Kvinnosfinxen är för Verhaeren ett djur, som lever helt innesluten i sin egen sexualitet: hela dess existens bygger på den primitiva driften. Men det är inte bara Khnopffs närmaste omgivning som fascinerats av hans vision av kvinnodjuret. Hans måleri fick stor genomslagskraft i sekelskiftets Wien, där motsvarigheten till belgarnas Les XX – Secession – bildades 1897. Secession är frukten av en upprorisk inställning till den etablerade konstinstitutionen, och precis som i Belgien förenades kampen för nyskapande inom konsten med en reaktion mot ett auktoritärt och förtryckande samhälle. I likhet med de belgiska konstnärerna hade de konstnärer som anslöt sig till Secession inte något enhetligt program – det som förenade dem var deras oppositionslusta. Naturligt nog var de öppna för impulser utifrån och följde med intresse andra upproriska konstnärers kamp för att med hjälp av ett nytt formspråk förmedla ett nytt budskap. Deras kamp för en nyskapande konst finns dokumenterad i den tidskrift – *Ver Sacrum* – som de började ge ut sedan Secession bildats.

Khnopff stod för de flesta bidragen utifrån vid Seccessions första utställning 1898. I en miljö där intellektuella och konstnärer ständigt tvingades reflektera över språkets möjligheter och begränsningar gjorde Khnopffs måleri ett starkt intryck. I sina målningar lyckades den belgiske konstnären fånga det utsägbara, den innersta sanning som språket döljer, hävdade en kritiker.

#### *Det hotfulla kvinnodjuret*

Inte oväntat väckte också målarens gestaltning av den okontrollerade driftsutlevelsen stort intresse i en miljö, som var impregnerad med Sigmund Freuds idéer. En variant av den kvinnogestalt, som Verhaeren ingå-

ende analyserat, visades på utställningen. Målningen ”Des Caresses” (”Smekningar”) från 1896 är en av Khnopffs mest kända (*Bild 4*). Den föreställer en ung man som med stel och tom blick stirrar framför sig. Vid hans sida kurar en inställsam kvinnoleopard ihop sig och lägger en utsträckt tass på hans blottade överkropp. Målningen uppfattades som en höjdpunkt i Khnopffs måleri, och kritikernas tolkning av kvinnoleoparden är belysande. Det som man framför allt lyfte fram var det hotfulla i gestalten. Kvinnoleoparden uppfattades som ett grymt och falskt rovdjur, som bidar rätt ögonblick att kasta sig över mannen, något som understryks av den hopkrupna kroppsställningen. Men också uttrycket i hennes kvinnoansikte röjer tydligt att hon uppfattar mannen som byte, hävdade en kritiker.<sup>5</sup>

Bottnar målningens popularitet i att åskådarna i dess motiv finner uttryck för en misogyni, som de själva omfattar? Några år senare skulle Otto Weininger i sitt omdebatterade verk *Geschlecht und Charakter* (1903) utan omsvep beskriva kvinnan som ett väsen utan karaktär, själ och vilja. Det som dominerade kvinnan var hennes sinnlighet och denna sinnlighet kunde enligt Weininger ha en destruktiv inverkan på de höga ideal som mannen omhuldade.

Föreställningen om det hotfulla kvinnodjuret är inte något nytt för epoken. Redan under romantiken uppfattades kvinnan som ett irrationellt och utpräglat erotiskt väsen. Baudelaire ställer vampyrkvinnan mot jungfrun och låter dem symbolisera det onda och det goda.<sup>6</sup> Sekelskiftets fascination inför kvinnodjuret förstärks säkerligen av den dubbelmoral som präglade samhället, en dubbelmoral som var speciellt kännbar i trånga miljöer och som födde en intensiv frihetslängtan. Denna längtan efter frihet kom också att gälla själva det yttre rummet.

För den österrikiske författaren Stefan Zweig framstod Paris som symbolen för den totala friheten. I självbiografien *Världen av i går* (1942) står hans upplevelser av Paris i bjärt kontrast till de plågsamma erfarenheter som hans egen hemstad Wien försett

honom med. Zweigs inträngande skildring av den förljugenhet och den dubbelmoral som präglade borgerliga miljöer kring sekelskiftet är ett viktigt dokument för var och en som försöker förstå mekanismerna bakom den frustrerade kvinnobild, som vi möter exempelvis hos Khnopff.

### *Det oberörbara*

Zweigs skildring av den slutna miljö som sekelskiftets Wien utgjorde är skakande. Den borgerliga moralen tvingade in unga människor i en förljugenhet som var outhärdlig för de flesta av dem. Ett av denna dubbelmoralers grymmaste uttryck var dess tendens att helt förtiga sexualitetens problem. ”Man träffade i tysthet överenskommelse om att varken i skolan eller i familjen eller i det offentliga livet någonsin vidröra detta förargliga komplex och att undertrycka allt som kunde erinra om dess tillvaro.”<sup>7</sup> Moralens lagar förbjöd kontakten mellan unga människor: i väntan på giftermålet avskärmades den unga kvinnan från yttervärlden och mannen förväntades söka sig till tjänsteflickor eller prostituerade – under förutsättning att hans sexuella behov inte kom till allmänhetens kännedom eller störde det ”sedliga samhället”. Prostitutitionen hade en osannolikt stor omfattning kring sekelskiftet och rädslan för könssjukdomar var säkert befogad. Denna hämmade miljö, där möjligheterna till självförverkligande både på det emotionella och på det intellektuella planet var kraftigt kringskurna, drev ett uppseendeväckande stort antal människor till självmord.

När Khnopff i sitt måleri gestaltar den otyglade driften berör han ett ämne som i stora kretsar var tabu och som inte kunde beröras med konventionella uttrycksmedel. När samtida betraktare av Khnopffs måleri i sina utsagor understryker det hotfulla i kvinnogestalten förser dessa utsagor oss inte bara med intressanta infallsvinklar i tolkningen av bilderna – vi får en konkret inblick i mannens komplicerade relationer till kvinnan i en miljö som bygger på förtryck och förljugenhet.

Men i Khnopffs måleri tar sig ytterligare

en kvinnotyp gestalt – den för jugendmåleriet så karaktäristiska kvinnogestalten. Det typiska för denna kvinna är hennes fulländade skönhet och hennes fritt fallande hår, vars böljande linjer är ett genomgående drag i all jugendkonst. Den egendomliga blandning av kyla och sensualism, av slutenhet och provokation, som denna kvinnobild utstrålar, har sina rötter i preraphaeliten Dante Gabrieli Rossettis kvinnogestalter – bilder som skapades då den viktorianska moralen höll England i ett mycket fast grepp. Khnopff stiftade bekantskap med Rossetti vid ett besök i England i början av 90-talet; de tydliga spår som Rossettis kvinno-bilder avsatte i hans måleri kom i sin tur att inspirera Secessions mest kände konstnär, Gustav Klimt, vars måleri rymmer inslag av samma krampaktiga erotik.

*Bild 3. Fernand Khnopff, "De l'Animalité".*



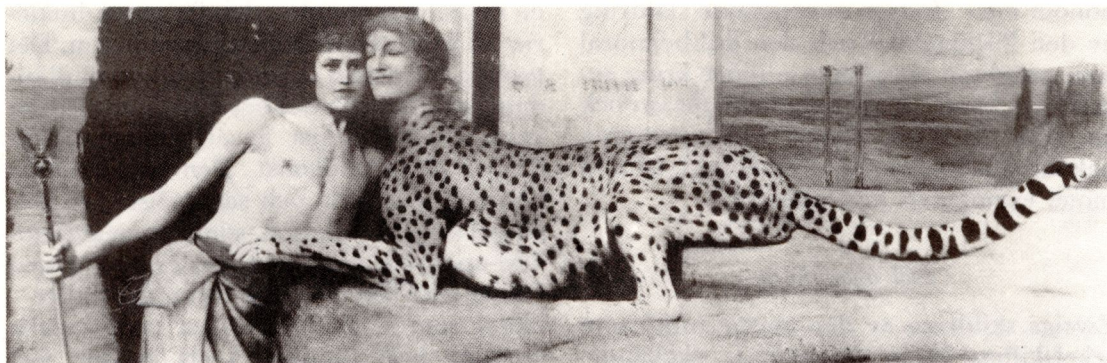


Bild 4. Fernand Khnopff, "Des caresses" (1896). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Det som förenar de Rossettiinspirerade kvinnobilderna med Khnopffs tidiga kvinnogestalter är den slutenhet och den totala brist på kommunikation som målningarna förmedlar. Men här upphör likheterna. Den utmanande, kyligt säkra kvinnan som vi möter, exempelvis i målningen "I lock the door upon myself" från 1891, belyser väl skillnaden mellan de båda kvinnotyperna (Bild 5).

Målningen har inspirerats av en dikt av Christina Georgina Rossetti, syster till målaren. En av raderna i diktern "Who shall deliver me?" har fått ge namn åt målningen och fångar väl dess grundstämning. Om den isolerade kvinnan i Khnopffs tidiga måleri kan uppfattas som ett offer för en obarmhärtig samhällsmoral, har kvinnan i den senare målningen själv valt sin isolering. Tryggt förskansad bakom ett bord ser hon betraktaren rakt i ögonen med en på samma gång utmanande och kylig blick. Hon är en kvinna som bestämt avvisar varje form av kommunikation som skulle ta hennes inre i anspråk. Att hon däremot inte är ointresserad av sin omgivning röjer hennes blick. Vilket är målningens underliggande budskap?

Vissa uttolkare har uppfattat målningen som en allegori: den isolerade och gåtfulla kvinnan är ledan personifierad. Andra har uppfattat den fulländat vackra kvinnotyp som hon representerar som en projicering av konstnärers drömmar om kvinnan. Om kvinnobilden i "I lock the door upon my-

self" är ytterligare ett exempel på frustration, är det emellertid fråga om en annan typ av frustration än den som bilden av kvinnodjuret förmedlar.

#### *Konstnärlig radikalism – antikverad kvinnoosyn*

Det som frapperar i Khnopffs kvinnoporträtt från 1891 är dess märkliga blandning av intellektualism och sensualism. Kvinnodjuret utgör ett hot genom den starka sexuella lockelse som hon utövar på mannen. Den reflekterande kvinnan utgör däremot en utmaning mot mannen genom sin självvalda isolering. Och betraktaren anar att hon knappast uppfattar mannen som en befriare ur den iskalla ensamhet, som omger hennes själ. Det är frestande att se ett samband mellan Khnopffs vision av kvinnan – den kyliga, utmanande och självständiga kvinnan – och en kvinnotyp som många författare och konstnärer konfronterades med vid 1800-talets slut, en intellektuell kvinna med konstnärliga ambitioner, som både attraherade och irriterade sina manliga kolleger. Det är ingen tillfällighet att det är en dikt, författad av en kvinna, som inspirerat Khnopff till ett kvinnoporträtt som andas kyla och självtillräcklighet.

Som Zweig konstaterar var det i konstnärskretsar som kvinnan hade en möjlighet – om än begränsad – att frigöra sig från en förtryckande samhällsmoral och förverkliga sina idéer. Kvinnans ambitioner visade sig emellertid svåra att realisera även i en

omgivning som bestod av frisinnade och radikala konstnärer. När Emile Verhaeren träffade Marthe Massin – en konstnärinna som han gifte sig med – fascinerades han av hennes livfulla temperament och friska idéer. Samtida och senare tiders biografer och forskare har i sina arbeten om Verhaeren ofta hyllat Marthe, eftersom hon "insåg" att hon måste göra avkall på sitt eget konstnärskap för att bereda sin make författaren en harmonisk arbetsmiljö. Hennes konstnärskap lämnade heller inte några spår: en av de få bevarade målningarna föreställer parets hem – målningen är en bråkande idyll som varken röjer friska idéer eller ett livfullt temperament. Marthe Massins havererade konstnärskap är förmodligen ett exempel på den "frivilliga självuppgiften", som Germaine Greer så många gånger funnit i kvinnliga konstnärers äkten-skap med kreativa män.

Exemplen på kvinnor, som i sekelskiftets kreativa miljöer förgäves sökte finna utlopp för sin egen kreativitet är mångfaldiga. Den förvirring som författarinnan Dagny Juell spred i konstnärskretsar i Berlin kan exempelvis avläsas både i Munchs måleri och i Strindbergs skrifter. Hur Siri von Esssens teaterdrömmar, som till en början varmt omhulldades av Strindberg, under äkten-

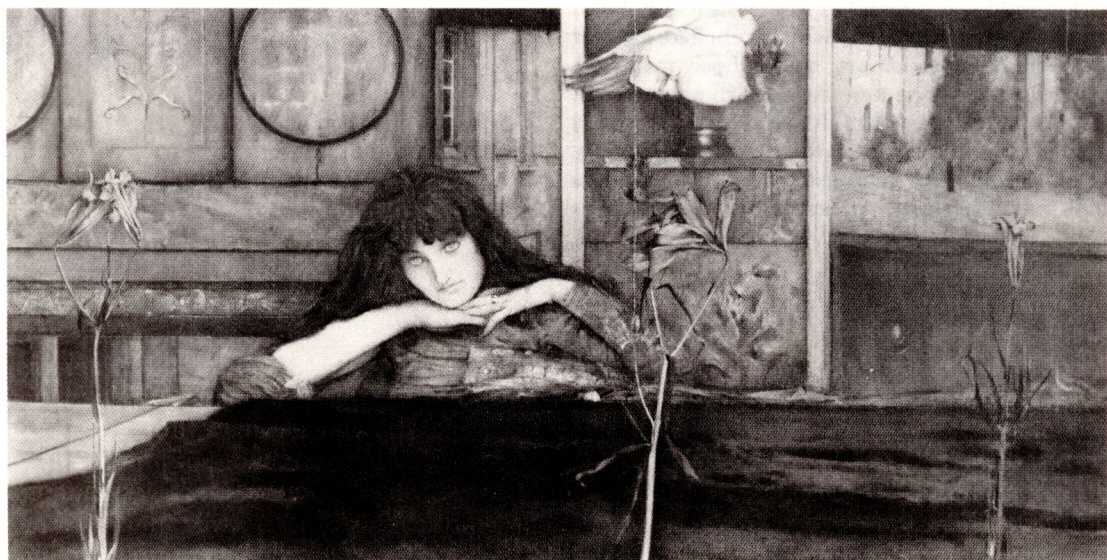
skapets gång alltmer reduceras, har Olof Lagercrantz med all tydlighet belyst.<sup>8</sup>

De ofta klichéartade kvinnobilderna i sekelskiftetskonsten är värda att tas på allvar. De visar med stor skärpa att konstnärlig och politisk radikalism mycket väl låter sig kombineras med en krampaktig och anti-kverad kvinnosyn.

#### NOTER

- 1 Den fylliga framställningen *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, Wien 1985 – utställningens katalog – ger intressanta perspektiv på sekelskiftets Wien.
- 2 Se till exempel Allan Janik & Stephen Toulmin, *Wittgensteins Vienna*, London 1973; Carl E Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, London 1980.
- 3 *Lex XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, Michigan 1984.
- 4 Emile Verhaeren, *Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff 1881-1887*, Bruxelles 1887.
- 5 Om mottagandet av Khnopffs måleri: Frans Boenders, "Mascarade" i utställningskatalogen *Fernand Khnopff 1858-1921*, publ 1979.
- 6 Maïté Albistur & Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, Paris 1977, s 262.
- 7 Stefan Zweig, *Världen av i går*, Stockholm 1962, s 78 f.
- 8 *August Strindberg*, Stockholm 1979.

Bild 5. Fernand Khnopff, "I lock my door upon myself" (1891). Bayerische Staats des Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.



## ÖVRIG LITTERATUR

- Germaine Greer, *Hinderloppet. Kvinnans väg genom konsten*, Uppsala 1980.
- Hans Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1975.
- Eva-Karin Josefson, *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*, Lund 1982.
- Francine-Claire Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971.
- Ragna Stang, *Edvard Munch. Människan och konstnären*, Stockholm 1977.
- Jacques Le Rider, *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*, Wien. München 1985.

## SUMMARY

*The view of women in the art of the turn of the century:  
Fernand Khnopff*

In recent years European art and culture from the turn of the century has received a great deal of attention, both through exhibitions and detailed analyses. However, an important element in turn of the century art, the portrayal of women, has received only cursory notice in research.

Using the Belgian turn of the century artist Fernand Khnopff's paintings as a point of departure, the present writer intends to give concrete examples of a Jugend painter's attitudes towards women. The article contains a discussion in outline of possible reasons for the attitude towards women which the paintings suggest.

Knopff was a member of the radical Belgian artists group, Les XX, which rebelled against traditional ideas of art, and whose members wished to convey a new message in a new form. The parallels between Brussel's and Vienna's creative environments at the turn of the century are striking. The Viennese counterpart to Les XX was Secession. At Secession's first exhibi-

tion, Khnopff was the most represented outsider, and his painting attracted a great deal of notice.

The picture that provoked the most notice was *Les Caresses*. Critics stressed particularly the threat contained in the female image: the female leopard is a false beast of prey that will cast itself over the man.

That such uncontrolled expression of instinct awakened great interest in a milieu impregnated with Freud's ideas is natural. The mechanisms behind the frustrated female image have been noticed in an interesting way by Stefan Zweig in his autobiography, *World of Yesterday*, where there is a detailed depiction of that double standard which prevailed in bourgeois circles around the turn of the century.

In the painting "I lock the door upon myself" Khnopff depicts what was a characteristic female image for Jugend painting. The strange mixture of coldness and sensualism which the woman radiates has its roots in the female figures of the PreRaphaelite painter, Dante Gabriel Rossetti.

The mysterious, meditative woman poses a challenge to men, particularly through her self-elected isolation. It is tempting to see a connection between Khnopff's vision of women – cold, challenging and independent – and a female type with which many writers and artists were confronted at the end of the 19th century – the intellectual woman with artistic ambitions, who both attracted and irritated her male colleagues.

The often hackneyed images of women in the art from the turn of the century are worth taking seriously. They illustrate with a great deal of sharpness that artistic and political radicalism can be very well combined with a cramped and antiquated view of women.

Eva-Karin Josefson  
Birger Jarlsgatan 98  
114 20 Stockholm  
Sweden