

CILLIE RENTMEISTER

## Yrkesförbud för muserna

*Sedan antiken har kvinnogestalter  
fått förkroppsliga abstrakta begrepp som  
visheten, läkekonsten, rättvisan, friheten, kons-  
ten. Det var en kvarleva från matriarkatet. Men den  
patriarkala verklighetens kvinnor har uteslängts från både  
frihet, rättvisa och konstupövning. Än i dag måste vi  
kämpa mot en tillvaro som passiv musa, som  
dekorativ allegori och för en självständig  
kvinnlig identitet.*

## Prolog

I en framtid då patriarkatet tillhörde det förgångna.

Utgrävningar i Europa lägger i dagen fynd som dateras till det 19:e århundradet efter Kristus — statyer, fragment av väggmålningar, tavlor. Mängden av representativa framställningar av kvinnor väcker förvåning. Kvinnor utrustade med herraväldets, maktens och kunskapens alla insignier; kvinnor med spiror, vågar och svärd, eld och blixtrar, paletter, passare och lyror, med hammare, mejslar och maskindelar. Män ligger på knä framför dem, bekransas av dem, hyllar dem. Män beskyddas, leds och anföras av dem i strid.

Det motsäger all historisk kunskap. Härskade då inte det manliga släktet på den tiden? Den konstvetenskapliga analysen avslöjar allt fler egenskaper i dessa bilder. Det är omöjligt att undgå att märka, att dessa kvinnor har ett mycket dåligt underbyggt, nästan stört förhållande till de föremål och attribut de tilldelats. Dels tycks de mindre visa upp sig själva än de föremål de håller fram som sakrament för dyrkan. I andra fall håller de dessa föremål rätt tafatt, de verkar alltför svaga för att själva orka svinga svärdet eller hammaren. Inskriptioner och anletsdrag anger inte att de är bestämda historiska personligheter, vilket förefaller vara särskilt underligt för detta av indivi-

dualism och genikult besatta århundrade. Ofta verkar de högdragna, stela, majestätiska.

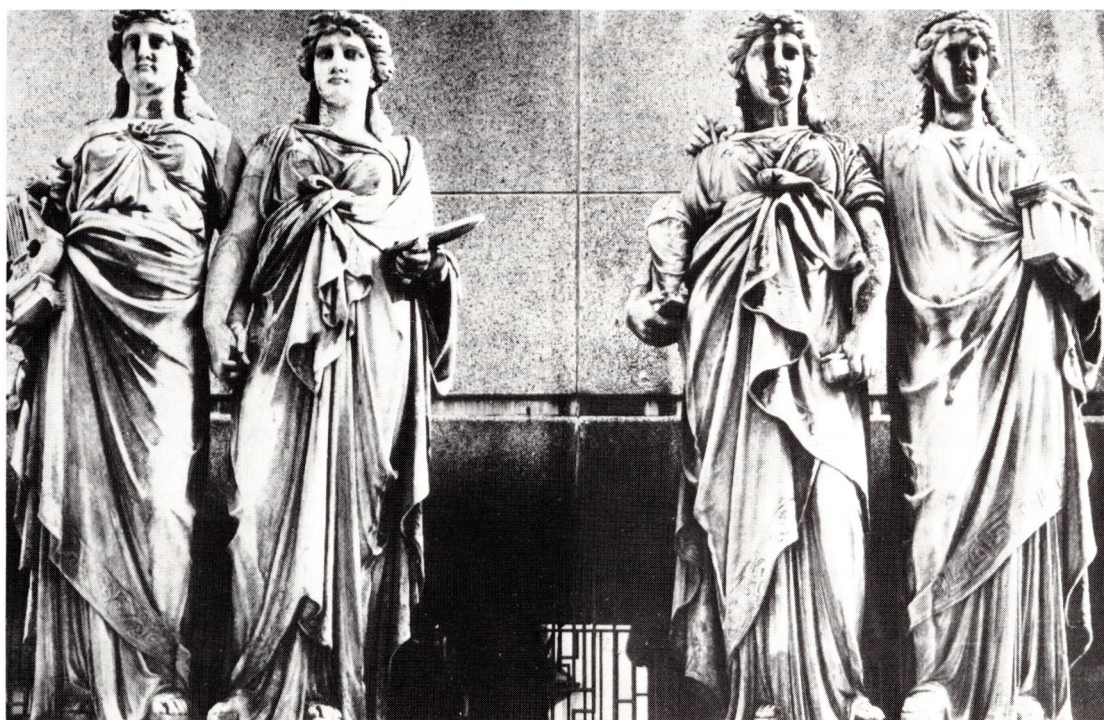
En jämförelse av klädedräkterna visar att männen i dessa framställningar, såvida de förekommer, alltid är klädda i den tidens kläder, och i varje fall i kläder som passar situationen och är praktiska, medan kvinnorna, om de överhuvudtaget är klädda, alltid är höljda i tidlösa, antikiserande vida dräkter, som emellanåt utlämnar bröst eller ben åt våra blickar. De bär aldrig yrkeskläder, som skulle göra att man lättare accepterade de redskap de tilldelats. Och medan männen står stadigt på marken med skobeklädda fötter, så svävar kvinnorna barfota över tillvaron.<sup>1</sup>

Dessa iakttagelser visar slutligen att motsättningen mellan de stolta kvinnobildderna och det historiska faktum att männen hade makten, bara är skenbar. Ty det handlar om allegorier.

### Varför är så många allegorier kvinnliga?

Sedan antiken framställs i den bildande konsten abstrakta filosofiska begrepp, eviga sanningar och mänskliga egenskaper såsom levande varelser, personifierade i allegorier: rättvisa och vishet, dygd och last, konst och natur, årstider och världsdelar. Varje epok har med en förändrad världs-





*Muserna framför konsthallen i Düsseldorf. Fr v: 'Musiken', 'Måleriet', 'Skulpturen' och 'Arkitekturen'.*

åskådning även skapat nya allegorier över sina nya begrepp och utökat sitt förråd.

Om nu begrepp ska avbildas i människogestalt, måste man självfallet också besluta sig för det ena eller andra könet. Valet har oproportionerligt många gånger fallit på kvinnan. Oproportionerligt, emedan man dock måste undra i vilket förhållande kvinnans verkliga betydelse i patriarkatet står till hennes dominerande roll i allegorin. Hur hon, om man betänker hennes maktlöshet i samhället, i konsten ska kunna förkroppsliga nästan allt befintligt överhuvudtaget, alla andliga och materiella värden, alla livets fenomen genom årtusenden? Denna frågeställning är ny inom konstvetskapen. Hittills har man företrädesvis diskuterat denna konstforms existensberättigande. För just den grundläggande egenskapen hos allegorin (ordagrant översatt: den som *tar* i bilder), att göra en tydlig utsaga, i nödfall med en tillagd text av något slag, uppfattas av konstkritikerna som alltför litterär och charlatanmässig. De menar att

bildkonsten här alltför påtagligt sänker sig till att vara en filosofiernas och ideologiernas tjänarinna.<sup>2</sup> Men ingen har en tanke på att en ideologi skulle kunna dölja sig även bakom allegoriernas kön. Den kortfattade meningen i 'Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte' påstår, hittills oemotsagd, att: 'allegoriernas kön är godtyckligt, likväl rättar det sig vanligtvis efter det latinska ordets genus — något som visar på dess nära förbindelse med språket'.<sup>3</sup> Att vilja förklara allegoriernas kön med latinens genus skulle bara innebära att man hänskjuter frågan till etymologin. Jag utgår däremot från uppfattningen att allegoriernas kön ingalunda är godtyckligt. Som den förste — och hittills nog ende — som överhuvud sett problemet, har sexualpsykologen Ernest Bornemann följt de kvinnliga allegorierna tillbaka till deras ursprung: om all kunskap och all makt en gång låg hos kvinnorna i matriarkatets avlägsna tid, så berövas kvinnorna all denna makt, all självbestämmanderätt och all handlingsfrihet av värl-



dens nya herrar under årtusendenas lopp i den patriarkaliska revolutionens strider.

'Varför framställde då romarna överhuvudtaget rättvisan som kvinna? Augustus ägnade den förkroppsligade rättvisan, gudinnan Justitia, en helgedom och en staty. Även Ceres, fruktbarhetens gudinna, dyrkades av patriarkatet som Ceres Ligifera, som lagstifterska. *Leges aere incisae*, de i koppar skrivna lagarna, sattes upp i Ceres' tempel, inte i någon manlig gudoms. Även visheten dyrkades i en kvinnas gestalt såväl av grekerna (Sophia) som av romarna (Sapientia). Borgerligheten har ända in i våra dagar övertagit dessa gestalter'.<sup>4</sup>

Bornemann kommer fram till följande tes om de kvinnliga allegoriernas funktion i patriarkatet: 'Ingenstans framträder patriarkatets motsättningar tydligare än i dessa gestalter, som övertagits från matriarkatet och som rättfärdigar patriarkatets förtryck av kvinnan. Ty om man hyllar kvinnan som symbol, slipper man ära henne i egenskap av levande varelse. Om man låter henne symbolisera rättvisa, frihet, kunskap, behöver man inte ge henne frihet och rättvisa i verkligheten och kan lugnt förtrampa hennes vishet. Här avslöjar alltså patriarkatet sitt dåliga samvete och visar samtidigt hur man lugnar det genom att blotta det'.<sup>5</sup> Borgerligheten har både övertagit de traditionella kvinnliga allegorierna och personifierat industrisamhällets nya begrepp i kvinnogestalt. Ett tilltagande behov av allegoriska utsmyckningar uppstår å ena sidan ur 1800-talets framväxt av offentliga representationsbyggnader (universitet, parlaments- och domstolsbyggnader, konstakademier och flera andra), å andra sidan inte minst genom världsutställningarna, i vilkas industri-, handels- och kommunikationspalats konsumtionssamhället självbe-låtet firar sina mässor över framåtskridandet och till dessa också måste skapa nya gudabilder.

'Naivt primitiva epoker har inget med allegorin att göra. Den blir emellertid oundgänglig i spekulationens, den filosofiska världsåskådningens, teoriernas tidsålder.

Dess väsen är visserligen annorlunda men en oundgänglig ersättning för religionens olika former och för den omedelbara naiva känslans ideal, som nu blivit så urholkade. I vilken av dessa båda tidsåldrar vi lever, behöver vi inte undra. Allegorin är ett välkommet uttrycksmedel i vår konst; den lyckas i bild gestalta de tusentals begrepp som eoners kulturarv skänkt oss — liksom de tusen och åter tusen som vår egen framstegsverksamhet skapat — och klä dem i skönhetens dräkt'. Så förklarar Martin Gerlach, utgivare och initiativtagare till det omfattande samlingsverket 'Allegorien und Embleme', som utkom 1884 i Wien, sitt århundrades behov av allegoriska framställningar som ett slags 'religionsersättning'. Vad det innebär när kvinnor får förkroppsliga de centrala begreppen inom dessa båda områden, det 'traditionella' och 'framåtskridandets', ska jag försöka förklara i följande avsnitt med några få exempel och mot bakgrund av Bornemanns teser. I varje enskilt fall ska kvinnornas allegoriska form av tillvaro ställas mot deras verkliga liv. Kan den borgerliga tidens verkliga kvinnor känna igen sig i sina allegoriska systrar?

Genom den relativa närheten i tiden och genom att de patriarkala och kapitalistiska förutsättningarna för uppkomsten av dessa allegorier lever kvar, blir det sedan möjligt att även dra aktuella paralleller.

## Traditionella allegorier över 'konsten' och 'vetenskapen'

*Yrkesförbud för muserna.*

*Musernas makt.*

Alltsedan antiken har konstnärer och vetenskapsmän till synes haft ett särskilt beroendeförhållande till kvinnorna; de säger sig vara beroende av de nio musernas inspiration och tänker sig Minerva som ett skydd vid sin sida. Deras olika skrän och fack personifieras av kvinnor, som delvis är identiska med muserna. Är detta inget annat än en elegant bugning



för de 'verkliga muserna' vid deras sida, för livsledsagarinnorna och modellerna?

En återblick på musernas och Minervas förpatriarkaliska förflutna i enlighet med den ovan citerade Bornemann-tesen, avslöjar häpnadsväckande saker. De förra är ursprungligen bara tre, senare nio, matriarkaliska gudinnor, en kvinnlig helig treenighet, som inte vet av någon far: det är Moder Jordens och Luftens döttrar.<sup>6</sup> Muserna vet allt och behärskar allt. När maktskiftet mellan de båda jordiska könen sker och införandet av monogami i männens intresse säkrar faderskapets, och därmed fädernas, herravälde, då degraderas också de dittills självständiga gudinnorna till blott gemåler eller gudadöttrar. Likaså blir muserna, från att ha varit mödrars barn, faders barn genom att Zeus helt enkelt adopterar dem. Dessutom får de ännu en man över sig, Apollo. Och hur blir han en 'musagetes', en 'manlig präst i en kvinnlig kult'?<sup>7</sup>

Den marxistiske antikhistorikern Thomson tror att införandet av Apollo som musernas ledare '... motsvarar ett särskilt stadium i det sönderfallande matriarkatet och utmärker den vändpunkt då sådana kulter, som tidigare var förbehållna kvinnor, ställdes under en manlig prästs kontroll'.<sup>8</sup> Apollo uppnådde denna ställning via 'mimicry': 'Genom att han förklädde sig till kvinna... Det var det naturligaste i världen att männen klädde sig i kvinnokläder vid de dionysiska festligheterna. Det lydiska prästerskapets klädsel var egentligen en kvinnodräkt. Det bör inte vara så helt överraskande. Vi borde hellre betrakta mittrorna, stolorna och kåporna hos dagens prästerskap med kritiska ögon. Över hela världen skedde överförandet av den religiösa auktoriteten från ett kön till ett annat genom att prästen klädde sig som prästinna. Orsaken står otvivelaktigt att söka i att man ville göra bytet accepterat genom att låtsas att ingen förändring överhuvud ägt rum. Men det ligger ännu något mer i det. Den traditionella dräkten var helig, laddad med trolldrag och därigenom outhärlig'.<sup>9</sup>

Även Athena, vishetens gudinna, veten-

skapernas och konstarternas beskyddarinna, genomgår en liknande utveckling. Hon härstammar från en tid då faderskapet ännu inte var erkänt:<sup>10</sup> jungfrufödd dotter till Metis och förhistorisk modersgudinna som hon är,<sup>11</sup> genomgår hon en patriarkalisk hjärntvätt i bokstavlig mening och på ett verkligt absurt sätt genom att en man nu ska ha fött henne och till på köpet genom huvudet — hon stiger fram i full rustning ur Zeus' huvud. 'Jane E Harrison kallar historien om Athenas födelse ur Zeus' huvud "en förtvivlad teologisk utväg för att befria henne från hennes matriarkaliska bakgrund..." Därefter blev Athena ett Zeus' lydigt redskap och undertyckte helt avsiktligt sitt förflutna'.<sup>12</sup>

Under de följande drygt tre årtusendena förblir Athena, muserna och även alla andra en gång så mäktiga gudinnor — t ex Themis som förvandlas till Justitia — bundna till de roller patriarkatet dikterat för dem: att endast vara dess förmedlare av tidlös kunskap och förkroppsliga begrepps innehåll som skapats utslutande av den manliga viljan. Den förtrogna kvinnliga formen används för att få de nya patriarkaliska föreställningarna att framstå som etablerade och ärevärdiga. Ända in på 1900-talet har inte deras gestalter och funktioner genomgått någon grundläggande förvandling: i en oavbruten tradition utövar Minerva och muserna även i industrialismens tidsålder sitt inspirerande yrke för konstnärer och vetenskapsmän.

## Muserna i den borgerliga tidsåldern

När konstnärer på 1800-talet personifierar såväl de fria konsterna som brukskonst och vetenskap i form av kvinnokroppar, är de säkerligen lika lite som en renässans- eller barockkonstnär medvetna om ursprungshistorien, om den matriarkaliska innebörden i sina allegorier. Genom att oreflekterat överta de traditionella allegoriska kvinnogestalterna fortsätter de bara den patriarkaliska traditionen, som innebär förträngning av det förflutna. Även



på 1800-talet beläggs 'yrket' musa med det kategoriska förbudet att i verkliga livet få vara självständigt utövande inom alla dessa områden som kvinnan får personifiera. Men om kvinnorna ändå tränger sig in i konstnärliga eller vetenskapliga yrken, gör man mycket snart klart för dessa kvinnliga hybrider, att de bara duger till att inspirera. Just detta klagande syfte tjänar också konsthistorikern Karl Schefflers lilla bok från 1908, 'Die Frau und die Kunst'.<sup>13</sup> Författaren, som visst inte vill räknas till kvinnohatarna, gör en oförliknelig sammanställning av ännu idag välbekanta fördomar om kvinnans kreativa och andliga impotens: hennes skapande förmåga är uttömd i och med födelseakten; ingen av konsterna kan hon utöva, allra minst arkitekturen och musiken, bara dansens kroppsspråk behärskar hon; kvinnorna är just så medelmåttiga och diletantiska som männen menar.<sup>14</sup> Att de kvinnliga prestationerna på konstens område präglas av medelmåttighet — om man nu vill mäta med mäns måttstockar — är visserligen ett faktum men ett lättförklarligt sådant, vilket ska visas med ett exempel från yrkesförbudets praxis: när kvinnorna under det föregående århundradet hade den enastående lyckan att komma in vid en konstakademi, den nästan enda vägen till yrkesmässigt utövande, uteslöts de likafullt från en ytterst viktig del av undervisningen. Linda Nochlin redogör för detta, för diskrimineringen av kvinnan så karakteristiska förhållande, i sin bok *Why Have There Been No Great Women Artists?*:

'Den formella akademiska undervisningen var uppbyggd i tre steg: från att kopiera teckningar och gravyrer, till att teckna av gipsavgjutningar av berömda skulpturer, fram till att teckna efter levande modell. Att vara utesluten från detta sista stadium av undervisningen betydde inget mindre än att vara uteslängd från möjligheten att skapa betydande konstverk. Eller man hänvisades helt enkelt till de 'lägre' och inte så ansedda konstformerna porträtt-, genre-, landskaps- eller stillebenmåleri, vilket hände med de flesta av de få kvinnor som ville bli konstnärer.'<sup>15</sup>

Nochlin fortsätter:

'Vad jag vet finns det ingen framställning av konstnärer i färd med att måla naket där kvinnor förekommer i någon annan roll än modellens — en intressant kommentar till ägandeförhållandena, dvs det är helt riktigt att en kvinna, (en 'enkel' sådan, naturligtvis) uppträder naken, som objekt, och utsätter sig för en grupp mäns blickar, men det är otillåtligt att en kvinna deltar aktivt i studiet och avtecknandet av män eller kvinnor, som ställer upp nakna och som objekt'.<sup>16</sup>

För muserna finns det, i enlighet med deras roll, bara en enda möjlighet att bli till kött och blod: modellens. Med en adekvat förmildrande omskrivning belyser Scheffler denna roll och upphöjer modellen till musa '... i den överförda bemärkelsen att hennes väsens harmoniska helhet lockar till efterbildning, att hon oavbrutet genom sin blotta närvaro uppmannar konstnären att med viljans hjälp söka bli vad hon utan egen vilja är. I denna sin ställning till konsten, som inspirationsgiverska, har kvinnan också blivit odödlig, under det att hennes produktion ringaktas av den rättvist dömande tiden'.<sup>17</sup>

Analogin modell-musa i såväl verklig som metaforisk mening pekar vidare på en annan viktig aspekt, nämligen att förhållandet mellan musa och man, i realiteten och allegoriskt, fortfarande utspelas enligt alla de patriarkalisk-heterosexuella könsrelationernas regler, där mannen är aktiv och subjekt, kvinnan passiv och objekt.

Schefflers bok är en plädering för att dessa förhållanden också måtte få bestå, emedan de är 'naturliga'. Hans analogi är bestickande logisk: om kvinnan trots allt motstånd likväl ägnar sig åt skapande verksamhet, så påverkar detta med nödvändighet könslivet. Hon blir antingen hetär eller lesbisk, bådaddera de enda former av sexualitet som kräver aktivitet från kvinnans sida.

'Se då på dessa glädjelösa, manhaftiga, bittra flickor i ateljén, lyssna på deras samtal, betrakta deras självmedvetna och likväl livströtta gester. Se hur osundhet och perversa könsinstinkter allt oförskräcktare vågar sig fram, hur konstnärinnan på många håll drivs till prostitution, av nöd eller böjelse... Därför





Jacques-Louis David: 'Porträtt av makarna Lavoisier', 1788.

förvandlas snart den kvinna som tar upp kampen med mannen till en outhärdlig hybrid. Hon är inte längre en ren artvarelse och just därför inte någon personlighet; hon pendlar mellan de båda naturliga könen, som en som tillhör det "tredje könet".<sup>18</sup>

Om man bortser från Schefflers värderingar, så innehåller hans iakttagelser förvisso en kärna av sanning: många konstnärinnor levde faktiskt även på hans tid i lesbiska förhållanden, från George Sand till Käthe Kollwitz.<sup>19</sup> De klädde sig ofta verkligen som män och uppträdde som sådana, spelade 'byxrollen'.<sup>20</sup> Det har inte så mycket med 'excentricitet' eller 'pervertitet' att göra, utan dessa kvinnor upprepar bara under omvända maktförhållanden den 'apolloniska mimikry': de drar på sig det härskande könets byxor för att i denna 'förklädnad' lättare accepteras i männens yrkesvärld, inte vara så lätta att angripa. Kanske ville de också genom klädselns ställföreträdande 'trolldomsmakt' tillskansa sig något av det första könets verkliga makt. För konstnärinnor och kvinnliga vetenskapsmän har byxorna huvudsakligen samma funktion som en manlig pseudonym.

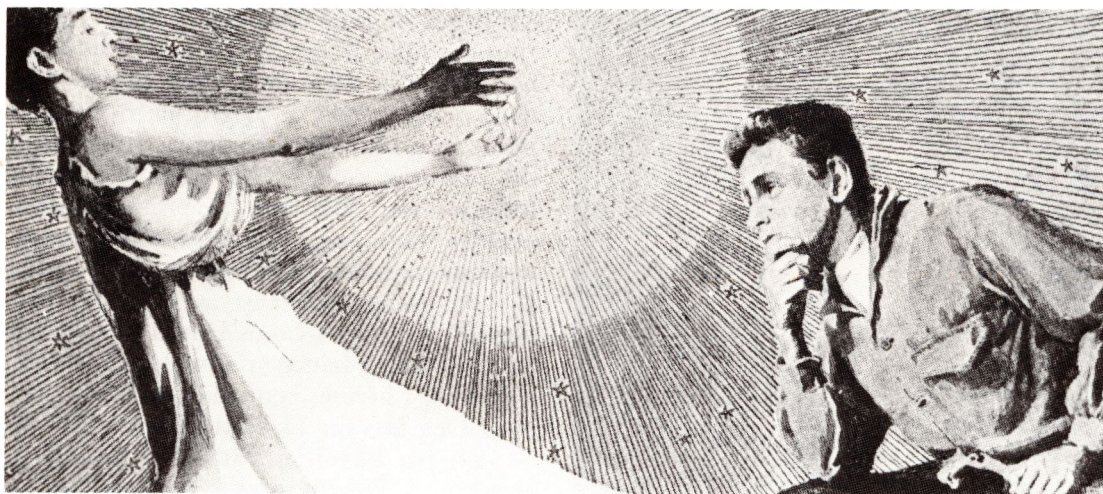
Men all anpassning, all 'mimicry', i kampen för erkännande medförde bara i få fall den eftersträlvade framgången. 'Många

namn på en gång berömda romanförfattarinnor under första hälften av 1800-talet har spårlöst försvunnit, nu finner man deras namn bara i biografier över stora män, som de hör till såsom murgrönan till trädstammen'.<sup>21</sup> Så gick exempelvis tecknarinnan Madame Lavoisier till eftervärlden bara som den berömde naturvetenskapsmannen Lavoisiers maka (bild 2). På tavlan 'Porträtt av makarna Lavoisier' av Jacques-Louis David (1788) har hustrun uppenbarligen stor betydelse, det avspeglas i hennes centrala placering i bilden. Det får sin förklaring om man vet '... att fru Lavoisier var en av de otaliga eleverna i Davids ateljé och ställde sin konstnärliga begåvning som tecknare helt i sin mans tjänst. Hon illustrerade hans vetenskapliga verk med förklarande bilder'.<sup>22</sup>

Liksom 'murgrönan runt trädstammen' — i den hyllningsdikt som poeten Jean-François Ducis skrivit till Madame Lavoisier finns en liknande passande metafor: 'För Lavoisier, prisgiven åt er makt / fyller ni på en och samma gång... musans och sekreterarens roll'.<sup>23</sup> Musa och sekreterare, maka och assistent — Madame Lavoisiers smickrande centrala ställning i bilden förklaras av detta hennes högt värderade, trofasta uppfyllande av dubbla roller. Men även rent optiskt framgår det att bilden inte ägnas hennes verksamhet. Beträktarens blick faller visserligen först på kvinnan, men bara liksom den först faller på någons sekreterare, som sedan visar vägen in till den verkligt mäktige — blicken vandrar vidare till mannen och de vetenskapliga instrument, som omger honom. Även till sin status, i sin skenbara maktställning, är sekreteraren och musan besläktade. Och ställningen som maka har i detta fall hjälpt musan att få en individuell fysionomi.

Genom den äktenskapliga relationen på Lavoisiers tavla får musans inspirerande förhållande till vetenskapsmannen också prägel av en erotiskt färgad könsrelation. För konsten liksom för vetenskapen gäller i lika mån: 'Redan under antiken har idén om inspirationen uppfattats som en kär-





Berthold Löffler: 'Vetenskaperna' (detalj), 1899.

leksrelation... Tanken kan inte ägna något objekt ett rent teoretiskt betraktande, utan det är Eros som driver honom därhän'.<sup>24</sup> Denna allegoriska föreställning ingår också i Löfflers allegori 'Vetenskaperna' (bild 3) från 1899.<sup>25</sup> Vetenskapsmannen, i tidstypisk klädsel, med huvudet stött i höger hand, har försjunkit i begrundan av en strålkranansomgiven knopp (?), som hålls fram mot honom av en kvinnlig gestalt, klädd i tidlös klädedräkt. Några förklarande attribut finns inte utan den allegoriska utsagan byggs upp av tre element: mannen (som tänkande och handlande subjekt), kvinnan (som medium) och växten i ljuset (som naturens pars pro toto och föremål för det naturvetenskapliga forskningsintresset). Därvid tycks kvinnans kroppsligt direkta förhållande till plantan tyda på en djupgående släktskap, ja, identitet, mellan de båda: till den kvinnliga allegorin 'Vetenskapen' kommer den kvinnliga allegorin 'Naturen'. Ty av hävd förkroppsligar kvinnan båda: hon har alltid representerat kunskapen (som musa inskränks hennes roll till att förmedla kunskap) och i kvinnan, den historielösa, förkroppsligas i enlighet med de idealistiska föreställningarna naturens eviga, oföränderliga lagar, av vilka det 'evigt kvinnliga' är en. På Löfflers tavla är såväl naturen som kvinnan föremål för mannens undersökning, en ikono-

grafisk variation på temat 'Oidipus och sfinxen' — där den 'eviga kvinnan' ger industriålderns Oidipus livets och naturens olösta gåtor och problem att tyda — liksom sig själv, den 'kvinnliga gåtan'. Under det att symbolister och dekadenter vid sekelskiftet i Oidipus' förhållande till sfinxen företrädesvis såg en allegori över '... den eviga striden mellan mannen och kvinnan, som aldrig någonsin kommer att förstå varandra'<sup>26</sup> — mannens 'eviga problem' med det ständigt hotade herraväldet över kvinnan liksom över naturen — så lämnar Löffler det öppet, om hans Oidipus kommer att lösa gåtan.

Om det i allegorier över vetenskapen görs en direkt hänsyftning på en bestämd könsrelation genom att man ställer man och kvinna mot varandra, som hos Löffler, eller om man bara associerar till en sådan i tankarna, så står alltid kvinnans hängivenhet och skenbara maktfullkomlighet som den personifierade vetenskapen i stark kontrast mot verkligheten. Återigen får vi klart för oss den överslätande funktionen hos kvinnliga allegorier, ty kvinnans verkliga situation i den vetenskapliga verksamheten på 1800-talet kännetecknas av yrkesförbud inom alla discipliner. Här ska inte göras någon framställning av kvinnorörelsens långa kamp i industrinationerna för kvinnans rätt att studera; det är också karakteristiskt för



den av manliga historieskrivningen åstadkomna kvinnliga 'historielösheten', att de historiska källorna till dessa händelser i stor utsträckning är begravda. I stället därför bara några små exempel från medicinens område: på socklarna till hundratalens monument över medicinska vetenskapsmän, framför och i de medicinska fakulteterna, ser man medicinen personifierad i kvinnogestalt, som 'Hygieia'. Samtidigt kastas kvinnorna under det senaste seklet ut från det medicinska utövandet. Läke- och framför allt förlossningskonsten, hade dittills utövats huvudsakligen av kvinnor (och män) som inte studerat och som kom från de lägre klasserna; de var från första början strängt uteslutna från studier i modern medicin vid universiteten — det vara bara män ur bourgeoisin som antogs.<sup>27</sup> Så snart kvinnorna tar upp kampen om tillträde till studier, stöter de på förbittrat psykiskt och ofta även fysiskt motstånd från männens och hela institutionens sida '... Det stortyska kejsarriket... var den sista europeiska staten som öppnade dörrarna till universiteten för kvinnor. Under det att kvinnor fått tillträde redan på 1870-talet i Schweiz, England, Frankrike och Sverige, så kunde tyska riksdagen ännu 1893 kosta på sig att förbigå en med nästan 60 000 underskrifter försedd petition för öppnande av de medicinska studierna och övergå till dagordningen... Att universiteten öppnades innebar dock inte något slut på motsättningarna, de antog bara nya former. Läkarföreningen i Berlin lät 1901 ständigt ta ner sina kvinnliga kollegers skyltar, trots att de avlagt alla prov i enlighet med föreskrifterna'.<sup>28</sup>

Listan över påtryckningar och knep för att hindra kvinnors studier är lång: 'Sjukhus och medicinska högstskolor ändrade sina inträdesvillkor enbart i syfte att hålla kvinnorna borta. När formella juridiska metoder inte hjälpte längre försökte medicinstudenterna att driva bort sina kvinnliga kamrater genom fysisk misshandel och förolämpningar'.<sup>29</sup> Ännu idag spelar sjuksköterskan den verkligt underordnade 'kvinnlige' rollen inom medicinen, den

medicinsk-tekniska assistentens eller läkarens 'musa'. Omfattningen av kvinnodiskrimineringen visas av att så snart kvinnorna erövrat en plats i det borgerliga yrkeslivet, de strax igen förbinds med sin roll som 'musa', en roll som med dagens språkbruk motsvaras av 'assistentens'.

### 'Frihet kallar de det'

Även den borgerliga epokens politiska begrepp personifieras nästan uteslutande av kvinnor, om det nu gäller 'frihet', 'republik', 'demokrati' eller 'socialism'. Många har redan duperats av Delacroix' målning 'Friheten på barrikaden' (bild 4) och dess överslätande funktion, för än idag kan man höra argumentet, att *där* har ju i alla fall kvinnan en framträdande roll. Hon är ju tecknad som en mycket stark och kämpande, nästan androgyn gestalt. Jo — men vid ett noggrannare betraktande visar hon sig också formalt vara en typisk allegori. Trots geväret deltar hon inte aktivt i skeendet, hon liksom svävar över den uteslutande manliga stridstruppen, hennes antikiserande dräkt har säkert inte glidit ner från skuldran under en verklig strid. Och hennes androgynitet förhöjer till sist bara lockelsen att 'erövra' henne — det finns tillräckligt med belägg för detta i de litterära allegorierna över friheten:

'Hon är en stark kvinna med stora bröst, / med grov stämma och kärvt behag; / mörkhyad med eldiga ögon / skrider hon vigt fram med stora steg / hon tycker om folkets larm, / det blodiga virrvarret, / trummornas ihållande dån, / krutröken, den avlägsna klangen / från klockorna och de dova kanonerna. / Sin kärlek söker hon bara hos folket / hon öppnar sitt breda sköte bara för män / som är henne lika i styrka, och vill bara omfamnas / av blodiga armar'.<sup>30</sup>

Eller som Carducci beskriver 'Friheten':

'En hård manskvinna är hon; hon kräver hårda, / övertygande bevis i fara som i kärlek: / mitt i hennes blodiga krans / glöder rosorna'.<sup>31</sup>





Eugène Delacroix: 'Friheten på barrikaden', 1830.

Sitt ikonografiska stamträd härleder 'Friheten' till stammödrarna Athena, Minerva, Bellona och andra,<sup>32</sup> de 'beväpnade gudinnorna'. Liksom alla dessa anmodrar bryter hon visserligen, med tanke på hennes krigiskhet, mot regeln om den kvinnliga värnlösheten, men hon förblir en positivt tecknad gestalt. Hon framställer nämligen ett ideal, som liksom Athena ur Zeus' huvud, sprungit fram ur männens huvud, en lydig andlig dotter, som kämpar med dem för deras mål och inte ställer några egna krav — på en egen kvinnoarmé t ex.



Honoré Daumier: Första bladet i serien 'Skilsmässöförförkämparna', 1848.

(Kvinnoarméer, vilka t ex 1789 helt visst spelade en viktig roll i revolutionen, har bara lockat konstnärerna till satiriska framställningar, hur villkorslöst de än tjänat de av männen uppställda kampmålen.) Och eftersom hon inte själv och i eget intresse försöker definiera vad hon egentligen är och vad hon kanske också skulle kunna betyda för sitt eget kön.

Men så snart kvinnorna själva började ställa krav för egen del, rätt till skilsmässa, rösträtt, rätt till arbete — som fallet var på Delacroix' tid och särskilt under revolutionsperioderna i Frankrike — då tar konstnärerna strax ner dem från allegorins och idealets sockel och förvisar dem som fula megäror, 'kvinnorättshaverister', till karikatyrens värld. Som man drastiskt kan se på Daumiers litografi (bild 5) betydde kvinnans frihet, kvinnlig frigörelselängtan, för honom och andra dåtida, kaos, libertinism, rasande manshat, 'blåstrumpor'.<sup>33</sup> Kvinnans frigörelsekamp på 1800-talet ägnas inga allegoriska framställningar och inga statyer av sina hjältinnor. (Och vill vi överhuvud ha några?)

### Kvinnan, industrin och arbetet

Till den här avbildade detaljen 'Den nya tiden' ur en allegori över 'Tre tidsåldrar' av Simm (bild 6) gör utgivaren denna kommentar: 'Den nya tiden uppenbarar sig som en ljusets och upplysningens bakkantinna... Här försmår den nya tiden slöjorna, vilka hon medvetet kastat av, såsom fördomar. Nakenheten hos realismen belyser hon själv med förnuftets högt svingade ljus, telegrafstolparna representerar denna moderna menads thyrsostav, laddade artilleripjäser, maskinhjul, fabriksskorstenar, kemiska apparater, bildar gestaltens bakgrund; konstnären har skildrat, om paradoxen tillåts, en — nykterhetens orgie med fin förståelse, nästan med humor'.<sup>34</sup>

Då kvinnans gestalt som sådan är godtycklig, gör denna enda, med symboler överlastade allegori det onödigt att här i bild visa olika allegorier för industriäl-



derns centrala begrepp. Vi låter alltså alltjämt samma kvinna ta ett grepp i sitt attributlager och bara representera ett attribut i taget, så personifierar hon: med fackla 'Förnuftet', med telegrafstolpe 'Elektriciteten', med Krupp-kanoner 'Krigsvetenskapen' eller 'Kriget', med Erlenmeyerkolvar 'Kemin', med bevingat hjul och foten på den långsamma sköldpaddan det segerrika, snabba 'Framåtskridandet'; med kugghjul, skorsten och pendelregulator är hon 'Industrin' och slutligen, med håret fladdrande i fackelrökens motsatta riktning, dessutom 'Kvinnan' rätt och slätt...

Det finns oändligt många exempel på dessa allegorier över industriåldern, av vilka nästan alla är av kvinnligt kön. När det gäller kvinnliga allegoriers funktion ska här bara tas upp personifieringar av 'Industrin' och 'Arbetet', närmare bestämt i samband med industri- och världsutställningar. För där finner kvinnan, som personifikation av den nya tidens landvinningar, ja, i allegorin under 1800-talet överhuvud, ett allt vidare verksamhetsfält och sina mest representativa uppgifter.

Bara undantagsvis förkroppsligas industrin (fem. genus i tyska, ö. a.) av mannen, fastän, åtminstone vad gäller metallindustrin, den humanistiskt bildade väl genast måste få en påträngande association till smideskonstens gud Vulkanus — något som också i undantagsfall förverkligades.<sup>35</sup> Den kvinnliga allegorin över industrin kan emellertid knytas till en av traditionen någorlunda belagd figur, nämligen 'kvinna med slända', i ursprunglig mening en sinnebild av yrkesflit, alltså 'Industria' i ordagrann betydelse.<sup>36</sup> I denna gestalt uppenbarar hon sig på baksidan av en bronsmedalj utförd av Leonard C Wyon för den första världsutställningen i London 1851 (bild 8). 'Industrin', som knäböjer framför Britannia och bekransas av henne, utmärks inte bara av sländan i sin vänstra hand utan också av texten på hårbandet och av bikupan som syns mellan de båda kvinnornas fötter som ytterligare en symbol för (den industriella) fliten. Bakom 'Industrin' ses de kvinnliga allegorierna över de fyra världsdelarna.<sup>37</sup>

Om också hela världsskeendet utspelas på detta sätt mellan kvinnorna på det allegoriska området av detta slag, så vet ändå en världsutställningsbesökare på 1800-talet hur lite dessa figurer ska tas på allvar — även om de, som allegorin över industrin på världsutställningen 1889 i Paris (bild 7), flankerar huvudingången till det centrala utställningspalatset i övernaturlig storlek,<sup>38</sup> eller om de som på affischerna till 'Berliner Gewerbe-Ausstellung 1889' (bild 9) skulle uppmana till ett besök.<sup>39</sup> För att komma fram till mitt påstående om detta slags allegorityps betydelse och kön, ska jag göra en kortfattad beskrivning av den bild av kvinnans roll för ekonomin, som under föregående århundrade gavs en världsutställningsbesökare;<sup>40</sup> det sker å ena sidan genom de så kallade Kvinnopalatsen, som inrättats på några världsutställningar, å andra sidan genom det sätt på vilket begreppet 'Arbete' — i motsats till begreppet 'Industri' — där (och även principiellt) personifieras, nämligen som man.

### Om 'kvinnopalatsen'

Bakom nästan alla produkter som visas på industri- och världsutställningarna på 1800-talet ligger också kvinnoarbete. 'Antalet kvinnor sysselsatta i fabriker steg, absolut och relativt, under hela första hälften av seklet. 1816 var ungefär fem gånger fler män än kvinnor sysselsatta, trettio år senare var det bara tre och en halv gång så många'.<sup>41</sup>

1882 är de bara två och en halv gång så många (24 % av den kvinnliga befolkningen är yrkesverksamma mot 60 % av den manliga), 1907 bara två gånger så många män som kvinnor (61 % av den manliga, 30 % av den kvinnliga befolkningen är yrkesverksamma).<sup>42</sup> Kvinnorna är emellertid inte yrkesverksamma på samma villkor som männen; för dem sätts ofta som villkor för en anställning att de skall vara ogifta, och för samma arbetstid och sysselsättning får de som regel bara en tredjedel av männens lön.





Därför kan oändligt många kvinnor säkra ett existensminimum bara genom bisysselsättning: genom prostitution. Uppskattningsvis fanns det på slutet av 60-talet under förra seklet i London cirka 80 000 prostituerade, 1889 i Paris 120 000, 1890 i Berlin minst 50 000!<sup>43</sup>

Tar vi hänsyn till dessa fakta när vi ser på kvinnliga industriallegorier, så kan de, med tanke på kvinnans betydelsefulla roll för industrin, ingalunda förknippas med ett verkligt 'yrkesförbud' — tvärtom, i överensstämmelse med ovan nämnda siffror skulle kvinnan med visst 'berättigande' personifiera industrin. Men — de personifierar industrin inom den borgerliga ideologin, där kvinnans uteslutande uppgift är att vara husmoder och mor, vilket än idag är det rådande idealet hos män och kvinnor i alla klasser.<sup>44</sup> Det vill säga, de kvinnliga allegorierna ska naturligtvis inte förstås som hänvisning eller hyllning till kvinnans roll i industrin — liksom ju kvinnans faktiska roll i produktionen inte heller framställdes just på världsutställningarna. Paradoxalt nog tjä-

nar inrättandet av särskilda utställningar av kvinnoarbeten, 'Dampviljonger', 'Woman's Buildings' eller 'Kvinnopalats' just detta avledande syfte: i dessa och med hjälp av dessa, ända fram till 1893, pole-ras glansen hos de traditionella konserva-tiva föreställningarna upp. Så här står det i 'Program för utställningen av kvinnoar-bete på världsutställningen i Wien' 1873:

Utställningen av kvinnliga arbeten omfattar *kvinnoarbetets alla områden* i vidaste mening, nämligen:

- a utställning av skolor för det kvinnliga könet...
  - b utställning av kvinnoarbeten, från nationell eller regional hemindustri, som inte är avsedda för världsmarknaden;
  - c utställning av övervägande industriellt kvinnoarbete inom vitt och kulört broderi, tillverkning av konstgjorda blommor och andra industrigrenar, oavsett om de är amatörarbeten eller fackmässigt producerade;
  - d utställning av kvinnoarbeten inom områdena teckning, målning och skulptur...
  - e utställning av kvinnors litterära produktion.
- Utställningens syfte är att ge en omfattande bild av det kvinnliga könets verksamhet... att





6. F Simm: 'Den nya tiden' (detalj av en allegori över 'Tre tidsåldrar'), före 1882.
7. 'Industrin'. Staty vid ingången till det centrala utställningspalatset på världsutställningen i Paris 1889.
8. Leonard C Wyron. Bronsmedalj, baksidan från världsutställningen i London 1851 med de allegoriska personifikationerna av 'Britannia', 'Industrin' och 'De fyra världsdelen'.
9. Guido Froberg. Utkast till affisch för industriutställningen i Berlin 1896.



belysa kvinnoarbetets betydelse inom pedagogik, ekonomi, konst och litteratur och därigenom få en grund för reformsträvanden inom den kvinnliga undervisningens område. Utställningens mål är alltså pedagogiskt och ekonomiskt; den har inget att göra med samtidens nebulösa kvinnofrigörelseidéer'.<sup>45</sup>

På världsutställningen i Chicago 1893, men också bara på denna, anslås andra tongångar: på föranstaltande av Susan B Anthony, en ledande amerikansk kvinno-sakskämpe, upprättas ett 'Board of Lady Managers' på utställningen för att organisera en 'Woman's Building' och detta råd organiserar en tävling (den första och enda hittills) för kvinnliga arkitekter om en plan för byggnaden. Vidare förverkligas den 22-åriga bostonarkitekten Sophia Haydens förstaprisförslag och ordföranden i 'Kvinnomyndigheten', mrs Bertha Potter Palmer, öppnar utställningen med orden: 'Av alla orättvisor är ingen så grym och outhärdlig som den ställning kvinnan tilldelats vad gäller det egna uppehållet. Om männen inte längre kan upprätthålla en rättvis ekonomi, då är kvinnorna hänvi-

sade till sig själva. Vi förstår så väl predikan om att kvinnans plats är i hemmet, för hennes arbete inom kroppsarbetets område utgör ett hot mot männen. Man har emellertid också rest den invändningen, att en utställning över kvinnans verksamhet skulle vara skadlig för principen att kvinnan är skapad för hus och hem. Vi vill här också genast säga att kvinnans ställning som överhuvud i hemmet och över familjen är den vackraste och lyckligaste. Om varje kvinna hade en sådan plats, då skulle ingen lockas till de instängda fabrikerna. Men läget på arbetsmarknaden i hela världen visar emellertid, att kvinnan är tvingad att arbeta och närmare bestämt den största delen av kvinnorna; de måste arbeta eller svälta, och då de måste arbeta, måste de ta de eländigaste och sämsta arbetena. Därför måste vi komma bort från inrättningen med "den ädla modern och familjeflickorna" och söka skydd mot verklighetens nakna elände'.<sup>46</sup>

Utställningsföremålen i Kvinnohuset i Chicago och hela dess inriktning tycks



emellertid i bästa fall präglade av 'domestic feminism' och likafullt orientera sig huvudsakligen mot 'den ädla moderns och familjeflickornas' intressen, i bästa fall med en ansats till välgörenhet och sociala reformer: Vi finner där bland annat mönstersjukhus, mönsterbarnträdgårdar, mönsterkök, utställning av verksamheten inom uppfostrings- och barmhärtighetsinrättningar.<sup>47</sup> Så när allt kommer omkring tjänar t o m denna byggnad, trots sin relativt lovande uppkomsthistoria, inget annat än att kanalisera den då starka kvinnorörelsen i USA. Ett liknande sockerpiller ges det emancipationshungriga kvinnliga släktet i form av kvinnopalatset på världsutställningen i Paris 1900. Inte längre ett spår av den amerikanska militansen åtminstone verbalt — nu utstrålar redan byggnaden kvinnligt behag:

'Arkitekten, herr Poutremoli (här är det redan en man igen! förf.) har förstått att förkroppsliga den älskvärda kvinnlighetens grace och tjusning i stucc och sten'.<sup>48</sup>

Referenten Anne St Cère är full av beundran:

'Vidare ger här utställningen av toilettartiklar och nya hygienartiklar den moderna koketta kvinnan uppslag och tillfälle till angenäma och nyttiga inköp.

I rummen på bottenvåningen med högt i tak finns utställningsmontrar med kvinnoarbeten av olika slag: måleri, skulptur, broderi, sömnad, konsthantverk, mode osv, kort sagt allt vad kvinnosinne och kvinnohänder kan hitta på och (kan) tillverka... (här finns också den)... elegantaste av kvinnoklubbar, som kommer att bli ett nästan oundgängligt tillflykts- och rekreationsställe i synnerhet för de främmande damerna, som reser utan manligt beskydd. Alla kongresser som gäller kvinnofrågan ska naturligtvis hållas i 'Palais de la Femme', dessutom har ställts i utsikt föredrag om barnuppfostran, hygien och medicin. Matlagnings- och hushållskurser står likaså på programmet, som satts upp av direktionen för detta originella företag. Det hör verkligen till feminismens triumfer att man gett kvinnorna en så framträdande plats i det framåtskridandets stora rike, som utställningen utgör. Bara den alltmör växande andan av oberoende bland kvinnorna kunde väcka idén till detta förtjusande hem och förverkliga det'.<sup>49</sup>

Att författarinnan inte kan kalla en byggnad med detta innehåll något annat än en 'feminismens triumf' tillhör den oändliga raden av patriarkatets triumfer.

### Om allegorier över 'Arbetet'

Hur föga kvinnan märks som *arbetande* individ (helt frånsatt att hushållsarbetet per definition inte är något arbete) — just i fråga om rent produktivt kroppsarbete — visar sig vid jämförelsen med allegorierna över begreppet 'arbete'. Ty alltså jämt förkroppsligas 'arbetet', i motsats till 'industrin', av män. Här ska bara ges som exempel den högra av två flyglar till Guilots keramiska fris 'Arbete' (1900). De båda monumentala friserna — gestalterna är i mer än naturlig storlek och dessutom i färg — var infogade i portalinfattningen till huvudingången till världsutställningen i Paris 1900, och 'ledde' besökaren in på utställningen.<sup>50</sup> Denna framställning vill med sitt innehåll bara säga att här framstår arbetare ur alla yrken produkterna av sitt arbete (som om det tillhörde dem!) på världsutställningens marknad. Eller rättare sagt, de arbetande männen och barn av manskön — för bland alla figurerna i frisens båda hälfter finns inte en enda kvinna. Denna allegori är en hyllning till kroppsarbetet, och eftersom också det lägsta kroppsarbete åtminstone symboliskt får stå för värdena styrka, aktivitet och potens och det härskande manliga könet gör anspråk på dessa egenskaper för sin räkning, *kan* arbetet bara personifieras av män. Det är väl också orsaken till att några sannolikt mindre muskelstarka (och därmed egentligen omanliga) män, som arbetar med huvudet, ofta begeistras av muskelsvällande proletärer. Ford Madox Browns machistiska beskrivning av ett av sina viktigare verk, "Work från 1852—1865, är mycket avslöjande:

'... och då jag dagligen såg den brittiske gatuarbetaren... i fullt arbete (i sin *manliga* och måleriska prakt och med den *glänsande solbrända hud* som arbete i stekande sol ger) tyckte jag att han var minst lika värdig en

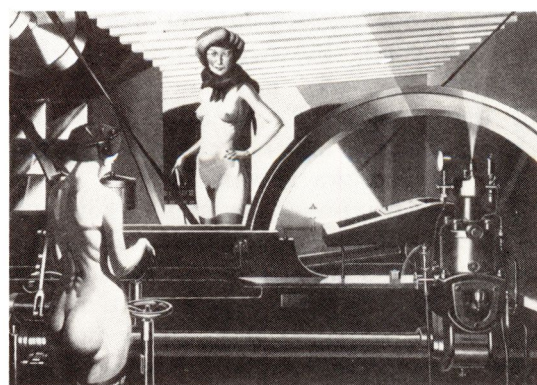
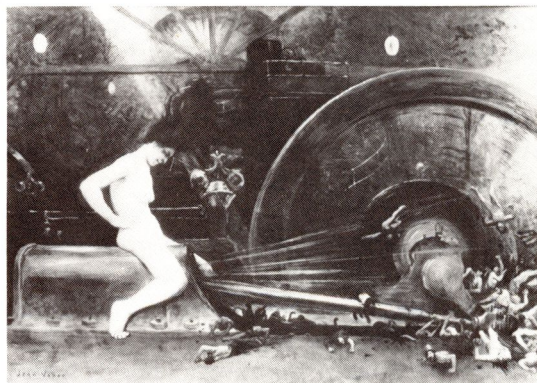


engelsk målares uppmärksamhet som en adriatisk fiskare, en bonde från campagnan eller en neapolitansk lazzarone. Så småningom upp kom ur denna idé detta verk, "Work", med den brittiske kroppsarbetaren i centrum, som en konkret sinnebild för arbete. Här ser man den unge arbetaren som strålar av manlig friskhet och skönhet; den starke, fullt utvuxne arbetaren, som fullgör sitt verk och älskar sitt öl: den egoistiske gamle ungkarlen, undersät sig och kanske en smula trög på det område där medkänslan ska finnas; den animaliskt naturstarke arbetaren...<sup>51</sup>

I samband med Browns framställning av 'arbete' förekommer faktiskt inte någon arbetande kvinna på hans målning. Även den ovan nämnde så nitiske Scheffler ska få komma till tals; han säger om kvinnans arbete (även det kroppsliga):

'Flickan trängs undan från sin egentliga natur in på den manliga verksamhetens upptrampade vägar... Med rätta fruktar kvinnan den sociala deklasseringen mer än mannen. När allt kommer omkring hedrar allt arbete mannen, om han kan utföra det väl; för genom att göra det vinner han alltid makt, direkt eller indirekt. Och att vilja det är hans öde. Han är med om att bygga helheten. Men kvinnan får sällan annat än arbetslönen; hennes verksamhet är idélös i det allmänna sammanhanget'.<sup>52</sup>

Klart är att industriallegorierna på samma sätt bidrar till (det ideologiskt nödvändiga och önskade) bedrägeriet angående kvinnans verkliga roll i industrin — helt i analogi med de speciella kvinnoutställningarnas roll på världsutställningarna, vilka bara tjänar till att sprida ett konservativt kvinnoideal. Att industriallegoriernas kvinnliga kön ingalunda är godtyckligt visar sig då de kontrasteras mot de manliga allegorierna över 'Arbetet'. Detta kan alltid bara framställas som en bestämd verksamhet, som en 'allégorie réelle', med naturalistiska drag. Ty ett aldrig så ringa kroppsarbete får, om det blott utförs av män, en aura av de manliga egenskaperna och kan bara i manlig gestalt upplyftas till allegoriernas fjärran höjder. Men industrin, som i den härskande ideologin förknippas med de positiva begreppen framåtskridande och rikedom (likaså personifierade av kvinnor!) kan



Jean Veber: 'Allegori över maskinen som slukar mannen', ca 1900. (Överst.)

George Scholz: 'Kött och järn', 1923.

och måste förkroppsligas av kvinnan: av kvinnan som en tom form som godtyckligt kan fyllas och fungera passivt ställföreträdande, som förkroppsligande kropp utan egen existens, som en tom form för ideal rätt och slätt.

## Kött och järn

Om det erotiskt-sexuella hos kvinnokroppen i de hittills betraktade allegorierna bara använts som ett slags 'säljhjälp', som en beståndsdel bland andra, så får det i en annan grupp allegorier självständig form och blir som sådan självt föremål för allegoriseringen. Två allegorier över begreppet 'sexualitet' ska undersökas, där detta begrepp uttrycks symboliskt i en för industriåldern adekvat form: parningen



mellan kvinna och maskin, eller med samma betydelse men mer metaforiskt uttryckt, i kopplingen 'kött och järn'. Och det har också Georg Scholz kallat sin bild (bild 10), som tillkom 1923 och räknas till den tyska 'nya sakligheten'.<sup>53</sup> Den ca 20 år tidigare tillkomna 'Allegorin över maskinen, som förtär männen' (Allégorie sur la machine dévoreuse des hommes) bild 11) av den franske målaren Jean Veber överraskar genom sin formella överensstämmelse med Scholz' målning: i bådas högra bildhalva maskinen med ett stort svänghjul, i bådas vänstra bilddel nakna, demoniskt leende kvinnor som tycks stå i ett hemlighetsfullt, intensivt förhållande till dessa maskiner. Enstaka ljuskäglor från källor som ligger utanför bilden betonar det magiska i sceneriet.<sup>54</sup>

Vilka associationer ger kvinna/kött och järn/maskin betraktaren, vilken allegorisk betydelse får denna parning? För samtida till de båda konstnärerna var det inte svårt att se likheter i båda bildelementen, respektive beskriva deras symboliska innebörd. Eduard Fuchs, konstsamlare och konstkritiker, uttalade sig 1906 om Vebers bild i ett kapitel om kvinnans sexualitet — eller bättre, om hennes egentliga naturliga asexualitet och passivitet i könslivet, liksom om den manskrossande, aktiva, abnorma kvinnotypen.<sup>55</sup> Till sist beskriver han utifrån Vebers bild mycket uttrycksfullt:

'Symbol för den förfärliga, hemliga kraften hos maskinen som krossar allt som kommer in i dess hjul, som kommer i vägen för dess vevar, med pistonger och remmar, eller som rent av i vansinnigt övermod griper in i dess ekrar — det är kvinnan. Men också omvänt: symbol för kvinnans mansslukande minotauruskaraktär är maskinen, som kall och hemsk, utan rast och ro, offrar hekatomber av män, som vorde de intet!'<sup>56</sup>

Fuchs' tolkning gör kvinna och maskin till synonym, men för honom tjänar maskinen huvudsakligen till att förklara den kvinnliga 'minotauruskaraktären'. Och jag tycker också att bilden, trots att den kallas 'Allegori över maskinen' syftar på sexualiteten, ja på själva könsakten.



*Brigitte Bardot och maskin. Affisch, 1967.*

Den utspelas på två plan samtidigt: dels sinnligt-konkret, förment naturalistiskt framställt, mellan den jättelika kvinnan och de dvärglika männen; dels mer förtäckt, på en metaforisk scen, där svänghjulet och vevstången kan associeras till manslemmen, huven till vänster till vaginan och maskinens rörelse till samlagsrörelsen. Djuppsykologiskt skulle tolkningen kunna drivas ännu längre: som en allegori över männens sexuella ångest i patriarkatet, ångest för den frisläppta kvinnliga potensen, för Vagina Dentata, för kastring genom kvinnan.<sup>57</sup> En symbolisk könsakt möter också de dåtida människorna i Scholz' 'kött och järn', '... i den upphetsande sammanställningen av blank nakenhet till en skarpsynt vision av det som driver vår värld...'<sup>58</sup> Och det, fastän Scholz inte på långt när gör en så entydig anspelning på ett allegoriskt samlag som Veber. Dagens konstvetare betonar likväl allt mer de teknikkritiska inslagen i Scholz' bild; Scholz skulle utöva

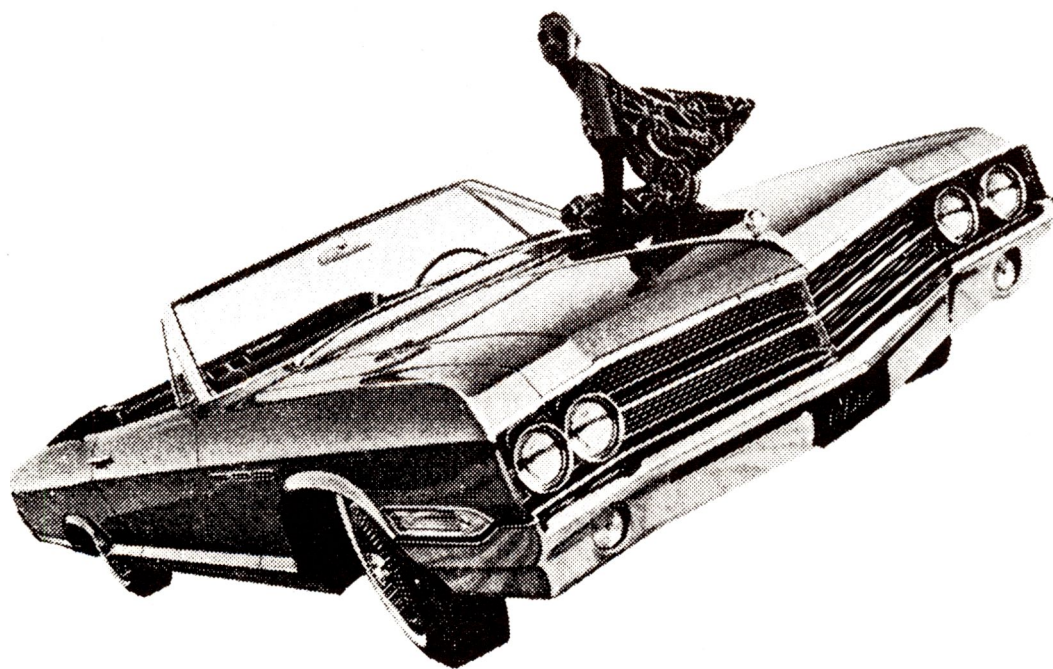


'... en systemimmanent kritik mot teknikens frammarsch under senkapitalismen och mot alieneringen människa — maskin, dvs det är bara tekniken i allmänhet som demoniseras'.<sup>59</sup> Dessa kritiker överbetonar i sin tur teknikens betydelse på bekostnad av kvinnans; ty varför symboliseras 'alieneringen *människa* — maskin' just av kvinnor? Man får inte heller förbise inslaget av sexuell fetischism, i boorna, de svarta strumporna och strumpebanden som de båda kvinnorna bär.<sup>60</sup> Man kunde åtminstone tillskriva Scholz ett ambivalent förhållande till 'kött' och 'järn', vilket kommer till uttryck i å ena sidan hans varning för såväl maskinen som för kvinnan, å andra sidan genom att han helt uppenbart dras till bådaskilda magiska kraft — för honom tycks båda inslagen, bortom all kritik eller satir, ömsesidigt förstärka varandra på ett fascinerande sätt.

Men varken hos Scholz eller Veber blir kött och järn, kvinna och maskin, identiska. De kan överhuvud taget bara före-

nas i allegorin, där de kan symbolisera något jämförbart inom sexualiteten: hos maskinerna är det det automatiska, skenbart självgenerande,<sup>61</sup> aktiviteten i deras rörelse, som gör att de kan jämföras med fallos. Med den 'demoniska' fallos, som genom sitt 'självständiga' liv ständigt gör mannen medveten om att han med allt sitt förnuft ändå inte kan behärska sin drift och att han genom den råkar i ett tvångsmässigt beroendeförhållande till det andra könet. Därför projicerar han sin drifts obesegrade makt på kvinnan och hävdar att det är hennes 'kvinnomakt' som förför honom (som Evas äpple) och gör honom sexuellt beroende. Hetärerna, femmes fatales, anklagas för att ha tillägnat sig maskinernas falliska kraft och aktivitet, att vilja utöva makt över männen i stället för att låta sig våldföras.

Fuchs värjer sig mot dessa allegorier där relationen mellan könen präglas av att makten utövas av kvinnan. Han räknar visserligen Vebers bild till '... doku-





menten över dess skapares sedliga allvar, men för den skull får man inte låta sig vilseföras av den tendens som sådana bilder, särskilt idag, ofta framkallar. Att alltid se det demoniska i kvinnan och på ett mystiskt och överspönt sätt upphöja alla kvinnor till olösbara gåtor, är inte resultat av något djupare inträngande i tingen, utan i grund och botten en utväg för oförmågan hos en världsåskådning på nedåtgående'.<sup>62</sup>

Trots Fuchs' berättigade varning för idealistisk mystifiering dokumenterar föreningen av kvinna och maskin två slags främmande förhållanden: mellan å ena sidan dem som producerar alla varor och produktionsmedel, och mellan könen å den andra. De båda här omnämnda bilderna uttrycker rädslan hos dem som inte kan eller vill erkänna orsakerna till alienationen och beskriver på ett för dem konsekvent sätt det automatiska och när allt kommer omkring, okontrollerbara, hos maskinerna (respektive fallos), alltså männens skapelser och kultobjekt. Det samma gäller kvinnorna, som i patriarkatet också är männens skapelser och kultobjekt, antingen de framställs som horor eller helgon. Ständigt hotar faran att de drar sig undan sina skapares vilja och förnuft. Så uttrycker allegorierna över kvinnan och maskinen, om man avser sexualiteten, även en verklig, berättigad rädsla: slavägarens rädsla.

Den ikonografiska bildtypen 'kött och järn' har överlevt till våra dagar, utan att för den skull fortfarande innehålla element av rädsla och kritik: allegorin har förfallit till blotta pin-upbilder och är fullständigt reducerad till en sexuell kliché. Denna fungerar emellertid på samma sätt som för sjuttio år sedan, och att den träffar rätt, att dess verkan inte är förfelad hos betraktaren, tyder på ett i stor utsträckning oförändrat mottagningsförhållande. För detta talar Brigitte Bardot-affischens framgång från 1967 (bild 12), liksom sammanställningen av kött och järn inom reklamen, här exemplifierat med Buick-reklam (bild 13). I båda fallen kan 'maskinen' betraktas som fallos-

symbol.<sup>63</sup> Brigitte Bardot är lika lite tänkt som självständig bilförare som att de båda kvinnorna hos Scholz verkligen skulle tänkas sköta maskinen. Eller på samma sätt som kvinnan i Buick-reklamen helt följdriktigt inte sitter bakom ratten utan på kylaren. På denna punkt liknar bilderna varandra, nämligen i den ovan beskrivna avsikten att genom själva sammanställningen öka de båda objektens, kvinnans och maskinens, sexuella dragningskraft.

På dessa och otaliga liknande bilder tillskriver män än idag maskinerna sexuell och fallisk magi och bilden av kvinnans kött utgör ett löfte om en framgångsrik könsakt, om fullständig sexuell njutning. De sista unsen av kritik har försvunnit, nu uppmanas bara till konsumtion av teknik och sexualitet. Kvar finns bara sex-maskinens skenbara problemlöshet.

### Slut (på allegoriernas liv)

Allegoriernas kön är inte godtyckligt. Alla kvinnliga allegorier, antingen de inkarnerar positiva värden i skyddsgestaltens skepnad, eller som horor sägs bedriva otukt med all världens ondska, har en princip gemensam: att bekräfta myten om kvinnans dualistiska väsen och att ständigt åskådliggöra detta.

Också i allegorins form begränsas kvinnan till objekt, där kvinnokroppen utgör en för den manliga framställningsförmågan lätthanterlig tom form. Kvinnan måste, i konsten *och* i livet, i allegorin *och* verkligheten, förkroppsliga det som mannen ser i henne.

'Därför kommer vi i att i framtiden få hålla tillgodo med de skildringar av kvinnan som det manliga geniet skapar. Och med det får båda könen vara nöjda. Kvinnan själv skulle aldrig kunna idealisera sig till något så ädelt som mannen gjort så många gånger'.<sup>64</sup>

— och inte heller, i ytterlighetens andra ände, förnedra sig så. Det som den ovan redan flera gånger citerade Scheffler formulerar på följande positiva vis, kan av en kvinna också ses på ett annat sätt:



'Hans (mannens) sätt att se på kvinnan innebär alltid något mytiskt, vilket i samhället får den effekten att kvinnan blir ett ändamålslost offer... Trots alla förändringar som det utvecklade industrisamhället medfört, förblir kvinnans liv en kult, vars subjekt är männen... Hon måste uthärda såväl hans dyrkan och tillbedjan som hans grymhet och förakt'.<sup>65</sup>

Kvinnor kämpar än idag för att komma ner från helgonsockeln och upp ur horor-nas rännsten. De för kampen mot en tillvaro som musa, som allegori, mot påklustrade klichéer och för en självständig kvinnlig identitet. Att kvinnor har förstått vad det handlar om visar det slagord som 100 000 italienskor ropade i Rom den 3 april 1967 vid en demonstration mot förbud mot abort: 'Non siamo puttane, non siamo sante, siamo donne tutte quante — vi är inga horor, vi är inga helgon, vi är helt enkelt kvinnor!'

Översättning: Birgitta Jönsson

Fackgranskning: Birgitta Högvall

Artikeln har tidigare varit publicerad i *Ästhetik und Kommunikation*, nr 25, 1976.

#### NOTER

1. Bild ur utställningskatalogen *Hundert Jahre Arbeit*, Prag 1891.
2. Denna åsikt företräds framför allt av två författare: H Blümner, *Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten*, Freiburg i. Br. 1881; och W Bornemann, *Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche*, Freiburg i. Br. 1899.
3. Otto Schmidt, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937, band 1, 'Allegorie'. Och inte heller stämmer denna förklaringsmodell för 18- och 1900-talen, då det tex i det tyska språkrummet finns många allegoriska personifieringar som inte alls tar någon hänsyn till ett begrepps genus: det finns manliga framställningar av 'Konsten', 'Elektriciteten', 'Industrin', 'Partiet' etc.
4. E Bornemann, *Das Patriarchat*, Frankfurt/Main 1975, s 367.
5. Ib s 367.
6. R v Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Hamburg 1960, band 1, s 45, not 4.
7. G Thomson, *Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis*, Berlin 1960, band 1, s 419.
8. Ib s 420.
9. Ib s 420—421. Jfr även bild 73, där en bild av sarkofagen i Hagia Triada åskådliggör denna tes.
10. Ranke-Graves, a a, s 36, not 1.
11. Thomson, a a, s 216.
12. Ranke-Graves, a a, s 38, not 1.
13. Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908. Med full rätt kallar han sina åsikter typiska: 'De här uttalade åsikterna har inte anspråk på att vara nya och originella. Vad vore de värda om de inte vore lika självklara som naturen!' (s 111)
14. Ib s 59—60.
15. Linda Nochlin, 'Why have there been no great women artists?' I: Th B Hess/E Baker (red), *Art and Sexual Politics*, New York 1974, s 25.
16. Ib s 25.
17. Ib s 81.
18. Ib s 109 och s 41—42.
19. Jfr här bl a Kollwitz' hänvisning till sin bisexualitet i hennes självbiografi *Aus meinem Leben*, München 1961, s 28.
20. Jfr här A Holtmonts monografi *Die Hosenrolle*, München 1906, kap 1 'Der Kampf um die Hosen'.
21. Scheffler, a a, s 76.
22. J Gaus, 'Ingenium und Ars — das Ehepaar-bildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration'. I: *Wallraf—Richartz—Jahrbuch*, 36, 1974, s 200.
23. Pour Lavoisier, soumis à vos lois  
Vous remplissez les deux emplois  
Et de muse et de secrétaire'.  
Gaus, a a, s 200.
24. Ib s 222, efter E Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*.
25. Berthold Löffler, 'Wissenschaften'. Avbildad i Gerlach, *Allegorien und Embleme, Neue Folge*, Wien 1900 (i det följande citerad som 'Gerlach 1900'), nr 87.
26. Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden och Leipzig 1891, s 85 ff. Jfr också kapitlet och könsproblematiken 'Fleisch und Eisen'.
27. Ang den process som pågått i århundraden för att driva bort kvinnorna från läkekons-tens område jfr B Ehrenreich/D English, *Witches, Midwives and Nurses*, Old Westbury 1973. Viktiga upplysningar finns också i Käthe Schirmacher, *Die moderne Frauenbewegung*, 2 uppl Leipzig 1909.
28. Doris Janshen, *Langes Warten im Bauche des Zeus*. Manuskript för Sender Freies Berlin, Hochschule und Gesellschaft, sänt den 7.11.1975, s 3—4.
29. Till den kvinnliga studenternas och forskar-nas inte mindre utsatta läge idag jfr litteraturförteckningen i Ingrid Schmidt-Harzbach *Reader zur Übung*, 'Marxismus und Feminismus' (Frauenseminar), FU Berlin, FB 15, 1975.



- Trevor Lloyd, *Suffragetten*, Lausanne 1970, s 20.
30. Barbier efter Mario Praz, *Schwarze Romantik*, München 1970, band 1, s 214—215.
  31. Carducci, ib s 214—215.
  32. Jfr Werner Hofmann, 'Sur la 'Liberté' de Delacroix'. I: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e Pér, band LXXXVI, sept 1975, s 61—70. Om denna gudinnetyps ursprungshistoria jfr Denyse le Lasseur, *Les déesses armées dans l'art classique grecque et leurs origines orientales*, Paris 1919.
  33. Jag inskränker mig här till ett mer allmänt resonemang. Den roll kvinnan och hennes befrielsekamp spelar i verklighet och karikatyr i Frankrike på 1800-talet har jag behandlat utförligare i 'Daumier und das Hässliche Geschlecht', i: *Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft*, katalogen till utställningen med samma namn, Berlin 1974.
  34. F Simm, 'Die drei Zeitalter', sepiateckning, avbildad i Gerlach, *Allegorien und Embleme*, Wien 1882 (i det följande citerad som 'Gerlach 1882'), nr 6. Utgivarens beskrivning ib s 7.
  35. Så tex på Industriutställningen i Berlin 1896: jfr 'Prachtalbum der Berliner Gewerbeausstellung' 1896, Berlin u å, bild s 83 och 93, Vulcanus som 'Industrin' av August Vogel och även 'Vulkan, Gott des Feuers und des Eisens' av G Morelli, i utställningspalatset för metallvaror på världsutställningen i St Louis 1904 (avbildad i katalogen *The Greatest of Exhibitions*, s 185).
  36. Om den förpatriarkaliska symboliken jfr J J Bachofen, *Gräbersymbolik der Alten*, kapitlet 'Der Seilflechter als Symbol', Stuttgart 1941, s 70—71.
  37. Jfr även den dåtida beskrivningen av denna och två andra medaljer med kvinnliga industriallegorier i: *The Art Journal, Illustrated Catalogue. The Industry of All Nations* 1851, London u å (1851), s XV.
  38. Den står till höger om huvudportalen; till vänster en Merkurius-staty som står för 'Handeln'. Bild ur: *L'Exposition de Paris* 1889, Band II, 2:a titelbladet. Uppställningen kan man se i supplementet till nr 19 av samma tidskrift, bild s 152, 'Le Dome Central du Palais de l'Exposition'.
  39. Ej godkänt utkast till affisch av G Froberg, avbildad i: *Kunstgewerbeblatt*, NF, 7 årg 1896. Frobergs allegori framställer likväl en blandning av stadens gudinna med murkrona ('Berlin') och en personifikation av 'Yrket/Industrin'.
  40. Följande framställning koncentrerar sig på världsutställningarna, eftersom det här inte finns utrymme för en utförlig behandling av kvinnornas yrkesverksamhet under 1800-talet, och redan ett 'världsutställningsimmanent' betraktelsesätt ger tillräckligt med material för en analys av de kvinnliga industriallegorierna.
  41. J Kuczynski, cit i W Thönessen, *Frauenemanzipation*, Frankfurt/M 1969, s 11.
  42. Efter Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*, Berlin 1964; statistiken s 246 ff.
  43. Ib s 226—227. Proudhons reaktionära kategorisering av kvinnorna i antingen hemmafruar eller kurtisaner innehåller följaktligen ett korn sanning: emedan tvånget att sälja sin arbetskraft för en svårlön så ofta medför tvånget att sälja sin kropp, så sammanfaller den 'yrkesverksamma kvinnans' verkliga alternativ bara alltför ofta med 'kurtisanens'.
  44. Jfr Thönessen, a a, s 19—20 och s 23.
  45. Ur *Weltausstellungs-Zeitung*, Wien 1872, s 140.
  46. Ur *Amerika und die Columbische Weltausstellung*, Chicago 1893, s 48. Om särskilt Woman's Building jfr Joelynn Snyder-Ott, Woman's Place in the Home ('That She Built'), i: *The Feminist Art Journal*, Fall 1974, vol 3, Nr 3, s 7—8 och de kompletterande breven från läsarna ib vol 4, nr 1, s 46—47.
  47. Efter: Portfolio. *World's Columbian Exposition* 1893, Chicago 1893. (Utan paginering; avsnittet om 'Das Gebäude der Frauenbehörde').
  48. *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlin 1900, s 15.
  49. Ib s 15—16.
  50. Bild i ib s VI och VII. Beskrivning s 44.
  51. Beskrivning från 1865 för en samlingsutställning av hans verk; cit efter G Metken, *Die Präraphaeliten*, Köln 1974, s 79—80. Förf kursiveringar.
  52. Scheffler, a a, s 106.
  53. Ang stilangivelsen jfr katalogen 'Georg Scholz', Karlsruhe 1975, s 132.
  54. Det är mig obekant om Vebers bild influerat Scholz. I Karlsruhe-katalogen finns ingen uppgift om detta, och den tas inte heller fram som jämförelse.
  55. E Fuchs, *Die Frau in der Karikatur*, München 1906, kapitlet om 'Frau Minotaurus und ihre Töchter'. Inledningen till kapitlet lyder: 'Kvinnan är av naturen tilldelad den passiva rollen i könslivet'. (s 174).
  56. Ib s 262.
  57. Då kvinnans sexualitet i partiarkatet negetas, förtrycks eller bara skenbart godkänns i prostitutionens getto, går 'kvinnomaktens' spöke omkring — rädslan för makten och den möjliga överlägheten hos en befriad, självbestämmande kvinnlig sexualitet. Jfr Mary Jane Sherfey, *Die Potenz der Frau*, Köln 1974.
  58. Willi Wolfradt i *Der Cicerone* 1924, cit i katalogen över Scholz, s 134.
  59. Katalog över Scholz, a a, s 132—134.
  60. Denna sexuella fetischism finns i en rad



- Scholzbilder; jfr katalognummer 36, 45, 66, 82 och 84.
61. 'Skenbart' emedan en femme fatale som svänger piskan, bara blir sexuellt aktiv som produkt av den manliga sexuella fantasin och på befallning av någon annan.
  62. Fuchs, a a, s 262.
  63. Vad gäller Brigitte Bardot-affischen gör Mark Gabor det i *The Pin-Up*, London 1973, s 186.
  64. Scheffler, a a, s 55.
  65. Karin Schrader-Klebert. 'Die kulturelle Revolution der Frau', i *Kursbuch* 17/1969; i citatens ordningsföljd på sidorna 7, 29 och 12.

### S U M M A R Y

Since classical antiquity, abstract philosophical concepts, eternal truths and human qualities have been represented in creative art as living and active beings, personified in allegories: justice, wisdom, virtue and vice, art and nature, seasons and parts of the world. New allegories have been created as world-views have changed. Disproportionately, the female form has served to represent these allegories. Cillie Rentmeister attempts to explain the meaning of women personifying the central concepts in the areas of 'tradition' and 'progress' by using a number of examples and by using Bornemann's thesis of patriarchal oppression as a background. At the same time, women's allegorical existence is compared with women's real lives.

The role of the muses is examined first. Traditionally, the nine muses have been considered an *inspiration* for artists and scientists. It is interesting to note that in a pre-patriarchal period, these nine matriarchal goddesses existed fatherless. They were mother earth's and the air's daughters — all powerful and cognizant. With the entrance of patriarchy, the muses are degraded in standing, adopted by Zeus and lose their power and might.

During the nineteenth century, it becomes clear that the muse may inspire but not carry out her profession. Women were systematically prevented from practising their art. For example, women who were admitted to the art academy were excluded from the decisive part of the training, thus making it impossible for her to create a work of importance.

Similarly within the sciences women were excluded from pursuing professions. Medicine was, for example, personified by the female

figure 'Hygeia' and yet women were prevented from following a medical training despite the fact that earlier they had mastered considerable knowledge within this field and especially within the area of child-bearing.

Cillie Rentmeister examines further how industry and work have been allegorized. Interestingly work, as opposed to industry, has been personified by men, despite the fact that women have been an important and growing sector of the work force. Allegories concerning sexuality are also addressed such as in the art that can be designated by the term 'flesh and iron'.

Cillie Rentmeister concludes by stating that the sex of allegories is not arbitrary. All female allegories are an affirmation of the myth concerning woman's dualistic being, that of either saint or whore. Woman is reduced to an object. Part of women's struggle today is against being a muse, an allegory, a pin-up. Instead we struggle towards an independent identity.

Cillie Rentmeister  
Bürknerstr 6  
D — 1000 Berlin 44  
West Germany