

Göteborgs Universitet

Konst – och bildvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper

KV 5007 Masteruppsats 30 hp

Ventileringsstermin våren 2015

ATT MÅLA TILL VARJE PRIS
Annemirl Bauers konstnärskap
i 1980-talets DDR

PAINTING AT ANY COST
The life and work of Annemirl Bauer –
An artist in the German Democratic Republic (GDR)

Författare: Kerstin Svedbäck
Handledare: Alexandra Fried

ABSTRACT

ÄMNE: Konst – och bildvetenskap
INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU
ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg
TELEFON: 031 – 7860000 (vx)
HANDLEDARE: Alexandra Fried, Ph D, universitetslektor
TITEL: Att måla till varje pris
Annemirl Bauers konstnärskap i 1980-talets DDR
(Painting at any cost. The life and work of Annemirl Bauer, an
artist in the German Democratic Republic (GDR))
FÖRFATTARE: Kerstin Svedbäck
ADRESS: Plankgatan 26, S - 602 19 Norrköping
TELEFON: +46(0) 761 0973 90
E-POSTADRESS: kerstinsvedback@hotmail.com
TYP AV UPPSATS: Master, 30hp
VENTILERINGSTERMIN: Vt.2015

This thesis explores the life and work of a female artist in the GDR in the 1980s. Annemirl Bauer was born 1939 and got her Art education in the GDR. The special circumstances for artists in the socialist republic are described in order to show Bauer's conditions. A firm believer in the socialist system of the socialistic republic, she was anxious to participate, she did so by written protests sent to the board of the VBK, the professional association for artists. That rendered her harassment from the Ministry of State Security, which severely restrained her in her artistry. My study shows how Bauer's political and feminist statements were a crucial element in her paintings and drawings. Bauer was made aware of the mechanisms of a gender hierarchy from Western Europe. She is parodying the psychoanalytic theory of penis envy. She uses ancient myths like other contemporary GDR artists did but not in order to hide her criticism against society. Using a semiotic method, I analyse three of her pictures more thoroughly, both visual and verbal elements titles and texts in them as well, I partly reveal hidden messages. The causes of her marginalisation is explored: Being a woman, being a dissident. Bauer died in 1989 a few months before the Wall came down.

In Germany after 1990, there are a limited number of publications about Annemirl Bauer. Little has been written about Art in the GDR in the English-speaking world and almost nothing in Sweden.

Keywords:

GDR - artist – dissident – feminist

Innehållsförteckning

Inledning

0. Abstract

1.1 Ämnesval och motiverings. 4

1.2 Syfte och frågeställningars. 6

1.3 Metod.....s. 6

1.3.1 Bildanalys.....s. 6

1.3.2 Kontext.....s.8

1.4 Teoretiska perspektivs. 10

1.4.1 Biografiskt perspektiv.....s. 10

1.4.2 Feminism och marxism i DDR eller ett kulturhistoriskt perspektivs. 11

1.5 Material och källförtecknings. 14

1.6 Forskningsöversikt.....s. 17

1.7 Avgränsningar.....s. 18

1.8 Dispositions. 19

2 Annemirl Bauer.....s. 19

2.1 En medveten väg in i konstnärskapet.....s. 20

2.2 Bauers konstsyns. 22

2.3 Hertiginnor men smutskastade.....s. 25

2.3.1 Titel med många bottnars. 28

2.3.2 Text i bild, ord för de invigdas. 29

2.4 Kvinna med penisavund.....s. 30

2.4.1 Nakenhet och västeuropeiska intrycks. 32

2.4.2 Söner som fött sig själva	s. 34
2.5 Annemirl Bauer och feminism i DDR	s. 35
2.6 Annemirl Bauer, Stasi och Konstnärsförbundet	s. 39
2.7 Ikaros störtar	s.44
2.7.1 Titel och text i bilden ger kontext	s. 45
2.7.2 Även i Ikarus Sturz drabbar Annemirl Bauers vrede det fallocentriska samhället	s. 47
2.8 Uppdrag och utställningar under 1980-talet.....	s. 47
3 Sammanfattning och resultat	s. 50
4 Diskussion och förslag till vidare forskning.....	s. 52
5 Litteraturförteckning.....	s. 53
BILAGA 1	s.59
BILAGA 2	s.62
BILAGA 3	s.63

Att måla till varje pris

Annemirl Bauers konstnärskap i 1980-talets DDR

INLEDNING

1.1 Ännesval och motivering

I DDR definierades *feminism* ännu på 1980-talet i lexikon som ”en hormonsjukdom hos män”?¹ Hur var det att vara kvinna och konstnär i ett sådant land? Hur förhåller sig en konstnär i en stat, där utställningar stängs eller censureras, där möjligheten att verka förhindras, om vederbörande inte anpassar sig till av staten önskade motivval och utföranden eller yttrar sig systemkritisk? Temat, regimkritisk konst som förbjuds, är inte aktuellt i de flesta europeiska demokratier, även om enskilda ingripanden förekommer. Här möter fria konstutövare andra problem som försörjningssvårigheter, brist på rätta kontakter och stödjande gallerister.² Men diskussionen om frivillig censur är högst aktuell efter mordet på de fem satirtecknarna på Charlie Hebdo i Paris i januari 2015. Att den svenske konstnären Lars Vilks hävdade sin konstnärliga frihet har även fått fatala följder.³ Statlig censur och repressalier förekommer dock i en rad länder, exempelvis Kina, Turkiet, Ryssland och många länder i Mellanöstern. Mitt intresse rör de konflikter konstnärer utsätts för, när de verkar i en stat där statsmakten vill styra över konst och kulturliv. Med en semiotisk metod och ur ett kulturhistoriskt och ett feministiskt perspektiv vill jag studera en kvinnlig konstnär och dissidents liv och konstutövning i DDR, Deutsche Demokratische Republik, med fokus på 1980-talet.

Att mitt val av systemkritisk konstnär fallit på Annemirl Bauer (1939-1989) vill jag motivera med min egen fascination inför hennes verk och inför hennes obändiga uttrycksbehov.⁴ Hon levde ett liv helt integrerat med sin konst. Anmärkningsvärt är att hon i DDR i stort sett var ensam om att bearbeta sin kritiska inställning till det patriarkala samhället.⁵ Det motiverar ett feministiskt perspektiv.

I centrum av undersökningen kommer tre verk av Annemirl Bauer att stå, gjorda på 1980-talet. Sammantaget utsäger de nämligen mycket om Bauers person, hennes feministiska

¹ Weise, Anna Maria, *Feminismus im Sozialismus. Weibliche Lebenskonzepte in der Frauenliteratur der DDR, untersucht an ausgewählten Prosawerke*, Europäische Hochschulschriften, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2003, s.21.

² Lars Vilks har analyserat konstnärers möjlighet att nå en position i konstvärlden i *Konstteori. Kameler går på vattnet*, Nya Doxa, Falun 1995. Trots de 20 åren som gått lär hans analys ha giltighet även i skrivande stund.

³ Vilks var inbjuden till ett möte om yttrandefrihet på Kulturhuset Krudttönden 14 februari 2015, varvid en religiös fundamentalist dödade en polisman och skadade tre andra.

⁴ Sitt behov av att ständigt teckna vad hon ser och upplever, berättar hon om i en intervju i *Bizarre Städte*, Inoffizielle Buch-/Zeitschriftenedition in der DDR (1987-89). [www]. Hämtat 20150322 på <http://ezb.uni-regensburg.de/?2162565>. Hennes kvarlåtenskap visar dessutom stor produktivitet, den består av 16000 teckningar och objekt. Då är inte de väggmålningar som efter återföreningen av Tyskland målats över eller försvunnit inräknade. Uppgiften står på pärmen till katalogen *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, utg. Kristina Volke, Edition Stechlin, Berlin 2012.

⁵ Richter, Angelica i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, red. Siegbert Rehberg, et al 2012, s. 334.

inställning och hennes politiska ställningstaganden. De är dessutom representativa för några motivkretsar, vilka Bauer arbetade med på 1980-talet. Ett är hämtat bland de feministiska bilderna i serien *Penisneid* (Penisavund), ett ur serien *Mauertote* (Döda vid muren), reaktioner på händelser i DDR, nämligen dödsskjutningarna vid flyktt försök. De motivkretsarna är centrala för Bauer. Därutöver har jag valt målningen *Bildnis einer Hergezogenen (aus Thüringen)*, (Den hitdragna från Thüringen).

Konstnärer i ett totalitärt samhälle kan inta olika förhållningssätt, ha olika överlevnadsstrategier. För de bilder jag valt har titel och ord inskrivna i bilden, betydelse för hur verken kan tolkas utifrån situationen de tillkommit i. Mina tankar kring den roll språket spelar i en totalitär stat är inspirerade av författarinnan Herta Müller och en av hennes självbiografiska essäer i *Der König verneigt sich und tötet* (Kungen bugar och dödar).⁶ Det handlar där om språket som motståndshandling, eventuellt som överlevnadsstrategi, om ordval som ger konnotationer enbart kända inom vänkretsen och om ett mångtydigt språk. Här vill jag undersöka om Bauer arbetade på samma sätt med språket i sina bilder.

Då det handlat om konst i den politiska propagandans tjänst, anpassar konstnären i det fallet medvetet det konstnärliga uttrycket till en påbjuden estetik. Socialistisk realism med ett didaktiskt syfte ligger på så sätt nära politisk propaganda, vilken oftast bedöms vara utan konstnärligt värde. Men många gånger nedvärderas konst från DDR helt felaktigt.⁷ Svenske Albin Amelins, *Gruvarbetaren* från 1964 kan tjäna som jämförelse. Den har konsthistoriskt inte inrangerats som socialistisk realism men har stora likheter med en vanligt förekommande DDR-konst vad beträffar motiv- och färgval och det expressiva sättet att måla (BILD 6). Liknande målningar gjorde exempelvis även den både i DDR och i väst uppskattade konstnären Bernhard Heisig, som inte ens efter återföreningen av Tyskland blivit nedvärderad⁸ (BILD 5). Den politiska konflikten mellan BRD och DDR i det delade Tyskland spillde nämligen över på konstlivet. Det är skälet till att ofta all konst producerad i DDR avfärdades som kitsch, även efter återföreningen. Den så kallade formalismdebatten under kalla krigets dagar avspeglade preferenserna så att enbart icke-figurativ konst representerade det fria väst medan den figurativa det totalitära, ofria öst.⁹ Få utställningar av DDR-konst har ägt rum efter 1990 i städer i de förbundsländer som tidigare utgjorde Västtyskland.¹⁰ Med termen DDR-konst avser jag inget annat än att konsten tillkommit under tiden, sovjetisk ockupation 1945 - 1949 och Deutsche Demokratische Republik, DDR 1949-1990.

⁶ Müller, Herta, *Der König verneigt sich und tötet*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008.

⁷ Georg Baselitz' uttalande: "I DDR finns ingen konst", citerades ofta i Västtyskland (han lämnade DDR innan 1961). Karl-Siebert Rehberg diskuterar fenomenet i inledningen till antologin *Abschied von Ikarus* i "Von der 'Unmöglichkeit' einer Ausstellung. Einleitende Überlegungen zu „Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR neu gesehen.“ s.14-16 och citerar Baselitz i *Bilderstreit* [www]. Hämtat 2015-05-09 på <http://kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin06/Bilderstreit/index.html>

⁸ Heisig porträtterade 1986 på begäran den västtyske politikern Helmut Schmidt, då f.d. förbundskansler.

⁹ Debatten fördes på kultursidorna i pressen både i väst och öst. Den sammanfattas av Becker, Conny: "Abstrakt VS Figurativ: "Die konstruierte 'Neue Realismusdebatte' und ihre Widersprüche" i *artefakt* 01/09, den 11 februari 2009. [www]. Hämtat 2015-02-02 på http://artnews.org/texts.php?g_a=index&g_i=6136&print. Likaså i inledningen till *Abschied von Ikarus* diskuterar Karl-Siebert Rehberg DDR-konstens ställning i "Von der 'Unmöglichkeit' einer Ausstellung. Einleitende Überlegungen zu "Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR neu gesehen." s.14-16.

¹⁰ Svedbäck, Kerstin, *Konst eller Kitsch? Värderingen av konst producerad i DDR speglad genom utställningar efter 1990 och då i relation till andra länders konst*. Opublicerad D-uppsats, Linköpings universitet, 2013. s.62.

Först på senare år inventeras och ställs DDR-konst ut i något större omfattning. Publikationerna är således inte många om DDR-konst, inte på engelska och inte heller på svenska. På svensk mark finns det nästan enbart artiklar om några få utställningar. Här finns en lucka att fylla.

1.2 Syfte och frågeställningar

Mitt syfte är att skildra en kvinnlig konstnär och dissident, Annemirl Bauer verksam i DDR, hennes utställningsmöjligheter och villkor. Utgångspunkter för min undersökning är hennes levnads historia och hennes konstnärliga produktion. Jag vill undersöka hur hon förhöll sig till den socialistiska staten, hur hon såg på det patriarkala samhället och hur hon bearbetade för henne angelägna teman i sin konst. Förutom att ge en översikt kommer tre verk producerade under 1980-talet att vara föremål för en närmare analys och tolkning. En idé med mitt arbete är att visa hur enbart några få verk kan spegla både en konstnärs liv och en tidsepok. Genom bildanalys av dessa kommer jag att undersöka vad i verken som eventuellt gjorde dem kontroversiella i den totalitära staten DDR och hur de kan kopplas till Annemirl Bauers liv, hennes ställningstaganden och till myndigheternas agerande. Hur texter och titlar i verken fungerar vill jag även undersöka vid tolkningen.

1.3 Metod

1.3.1 Bildanalys

Att beskriva helt objektivt är inte möjligt, ty som konsthistorikern Michael Baxandall påpekar, vad som exempelvis först tas upp i en figurativ bild, visar var betraktarens intresse ligger.¹¹ Min ambition vid tolkningen är alltså inte att kunna vara helt ”objektiv” ens i den första fasen av beskrivning, medveten om att jag som uttolkare utgår ifrån en annan tid, ett annat samhällssystem, en annan kultur.¹² Att fastslå en absolut sanning låter sig inte göras, tolkningen blir ett förslag utifrån den empiri jag använder och de teoretiska perspektiv jag anlägger.

Inledningsvis kommer jag att göra en beskrivning av de tre huvudverken jag valt att analysera närmare. Därefter söker jag identifiera vilka element/tecknen som där kan vara av större vikt för tolkningen.¹³ Jag kommer att använda mig av semiotiken som analysmodell. Den gäller även för analyser av text och titlar, vilka har betydelse för tolkningen.

Denotation och konnotation är vedertagna begrepp inom semiotiken. Det denoterade är ett ords eller en bilds grundbetydelse, det faktiska innehållet. Det tolkas på samma sätt av de flesta betraktare. Konnotation står för den association, de tankar en betraktare får efter

¹¹ Baxandall, Michael, *Patterns of Intension. On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University. London 1998, s.1-11.

¹² Även Roland Barthes skriver om relativiteten i individens mottagande/tolkning inom samma `språk` i Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, New York 1964, s. 46, 47.

¹³ Analysen har en del gemensamt med Erwin Panovskys ikonografiska och ikonologiska metod men då det i Bauers konst inte handlar om fastställda visuella metaforer, vilka förekommer i den renässanskonst Erwin Panofsky (1892-1968) analyserade, utan igenkännbara detaljer i konstnärens socio-kulturella miljö, den samtida kontexten, har jag valt att inte stödja mig på Panofskys bildanalys.

avläsningen av denotationen. Här spelar betraktarens bakgrund, kultur och känslor in.¹⁴ Litteraturforskaren, filosofen och semiotikern Roland Barthes (1915-1980) som tidigt använde begreppen applicerade dem på reklambilder i "Rhétorique de l'image".¹⁵ Han undersökte där relationen mellan text och bild samt hur retorikens hjälpmedel att nå effekt fungerade i reklamspråket. Bauers bildvärld är så långt från reklambilder man kan komma. Inte desto mindre har även de ett budskap och är rika på möjliga konnotationer. Konnotation används i betydelsen kulturellt betingad association.

Text eller titel verkar likaså i samspel med bilden på samma sätt som Barthes påvisar, att de gör i reklambilder.¹⁶ Här ser jag en överensstämmelse med hur Bauers bilder kan uppfattas. Orden är vägledande för betraktaren och utsäger hur bilden bör tolkas. Enligt Barthes mottar betraktaren både ett perceptivt meddelande och ett kulturellt. Vi mottar en bokstavlig, denoterad bild i exempelvis Bauers bild *Ikaros störtande*, (första ledet i titeln) (soldat, sårad, en till marken störtad man) och en symbolisk konnoterad.¹⁷ De konnotationer, Ikaros kulturellt sett ger ingår där, bilden av murkrönet, soldatens ordnar och Ikaros som offer likaså för att nämna ytterligare några.

När Bauer tecknat en soldat som med ett spjut genomborrat kroppen på en man, vilken hänger i linorna till en störtad fallskärm är konnotationen given, det vill säga förmodligen uppenbar för en kritiskt tänkande DDR-medborgare. Soldaten associeras till staten DDR:s maktutövning och övergrepp på den enskilde individen. Med titeln *Ikaros störtande* är konnotationen vad gäller ordvalet – ett flyktförsök med dödlig utgång. Kännedom om de grekiska myterna, den kulturhistoriska kunskapen krävs då. Men även en kunskap om den samtida kontexten. Att bli upptäckt vid så kallad republikflykt från DDR straffades med döden. Gräns-soldaterna hade nämligen order att skjuta en flyende som inte stannade vid anrop. De i bild inskrivna raderna bidrar till insikter vid analysen, *Ikaros störtande i mars -89*. Under våren 1989 störtade en man vid flyktförsök i fallskärm, en annan man blev skjuten, när han sprang mot väst. *Död för landsförräderi. Orden för brodermord*. Det var följderna av flyktförsöket.¹⁸

Ord är ibland nybildningar av Bauer själv och kräver då en etymologisk härledning för att klargöra möjliga konnotationer. Då Bauer ofta skriver in titel och textrader i sina verk, ägnas hennes skrivande och ordval ett särskilt avsnitt i samband med var och en av de tre bildanalyserna med som nämnts ovan en semiotisk analys. Syftet är att visa på den signifikans ord och text har för hennes konstnärskap. Orden har nämligen ofta stor betydelse för tolkningen. Översättningen från tyskan av titlar och texter är gjorda av författaren.

Estetiska karaktäristika kan höra hemma i en tradition och kan användas för kategorisering likaväl som brott mot traditionen har betydelse för tolkningen. För att kunna jämföra Bauers konst med samtida DDR-konstnärer, om hon i motivval eller utförande eventuellt skilde sig från dem, har jag skaffat mig en översikt genom att studera konst i utställningskataloger och

¹⁴ Linnéuniversitetet, Medieproduktion, Bilder, Bildteori. [www] Hämtat 20150522 på du.ikd.hik.se/studiemtrl/bilder/bildteori/bildanalys.html

¹⁵ Barthe, Roland, "Bildens retorik", 1964 tryckt och översatt i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, red. Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt, Kontrakurs, Bokförlaget PAN/Nordstedts, Stockholm 1976, s. 114-130.

¹⁶ Aspelin & Lundberg 1976, s.114-130.

¹⁷ Aspelin & Lundberg 1976, s.118,119.

¹⁸ Die Berliner Mauer, [www]. Hämtat 2015030 på www.chronik-der-mauer.de/index.../id/593904.

Neue Nationalmuseums katalog med deras innehav av DDR-konst.¹⁹ Besökta utställningar har även givit en överblick.²⁰

Fler kända bilder av Bauer gjorda under samma tidsperiod som de vilka jag analyserar eller på samma tema kommer översiktligt att tas upp med syftet att se huruvida hon bearbetade aktuella händelser i sina verk. De återfinns i de kataloger som gavs ut i samband med utställningar av hennes konst efter 1990.²¹

Om konsthistorikern James Elkins har rätt i att man inom konstvetenskapen attraheras av bilder som uppenbarar sig som pussel, borde Bauers verk inbjuda till tolkning.²² Av särskilt stor betydelse för tolkning och för betraktarens reception är som redan framkommit i fallet Annemirl Bauer - kunskap om samhällselig kontext. Mitt val av metod innefattar följaktligen både bildanalys och en kontextualisering.

1.3.2 Kontext

Som betraktare utgår jag från mina kunskaper och min bakgrund, när jag i bilden söker dess eventuella budskap. Det påverkar mina val av framförda iakttagelser vid analyserna. Jag frågar mig, vad i bilden som kan hännyfta på händelser Bauer varit berörd av och förhållanden i DDR. Här söker jag korrelationer mellan Bauers liv och aktuella händelser. Det är så min metod vid kontextualiseringen ser ut.

Den historiskt-politiska och estetiska kontexten är av betydelse för såväl den tolkande som det tolkade. Det föreligger även en tvådelning av kontext, den vid tillkomsten och den vid kommentaren.²³ Konstvetarna Norman Bryson och Mieke Bal är här främst vägledande för min medvetenhet om tolkningens relativitet. ”What art historians are bound to examine [...] is

¹⁹ *Ausgebürgert, Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor 1949-1989*, utg. Werner Schmidt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, utställning i Albertinum zu Dresden 7/10 – 12/12 1990 och i Kleine Deichtorhalle, Hamburg 10/1 – 1/3 1991. Utställningskatalogen *Kunsthalle-Rostock 1969-2009*, Ingo Koch Verlag & Co KG Rostock 2009. Katalog med Neue Nationalgaleriers innehav: Nationalgalerie Berlin, *Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Staatliche Museen zu Berlin, E.A. Seemann, Leipzig 2003. Kalmar 2011: *Upprätthållandet av tingens ordning. Modernismens estetik inom kommersialism, nationalism, elitism och socialism* och *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, utg. Rehberg, Karl-Siegbert. Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Verbundprojekt Bildatlas: Kunst in der DDR, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012 ; Kuhrmann, Anke, et al, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, Stiftung Berliner Mauer, Ch. Links Verlag, Berlin 2011. Kalmar Konstmuseum 21 maj – 14 augusti 2011: *Upprätthållandet av tingens ordning. Modernismens estetik inom kommersialism, nationalism, elitism och socialism*.

²⁰ Besökta utställningar: Neue Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, *Der geteilte Himmel*, Die Sammlung 1945-1968. 2011-2013, Kalmar Konstmuseum, *Upprätthållandet av tingens ordning, 21 maj -14 augusti 2011* och Kunstarchiv Beeskow, Schichtwechsel. Kunst aus 40 Jahren DDr 2010-2013.

²¹ Katalog utgiven i samband med utställningen av Bauer i Museum Junge Kunst, Frankfurt (Oder) 2007-10-28 – 12-30. Bauer - Pezellen, Amrei, utg. *Zeichnungen, Über das Weibliche möchte ich sprechen*, Chromik Offsetdruck Frankfurt (Oder), Berlin 2007. Även *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, utg. Rehberg, Karl-Siegbert, Holler, Wolfgang, Kaiser, Paul, Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Verbundprojekt Bildatlas: Kunst in der DDR, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012 samt Volke, Kristina, utg. *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen Bundestages, Edition Stecher, Berlin 2012.

²² Elkins refereras i D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing London 2012, s.32.

²³ Bal, Mieke & Bryson, Norman, ”Semiotics and Art History”, urspr. i Art Bulletin 73, Nr.2, 1991, tryckt i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, utg. Preziosi, Donald, 1998, s.252.

the work as effect and affect, not only as a neatly remote product of an age long ago.”²⁴ De ser kontextualiseringen som tolkning i sig, en nödvändighet för tolkning av konstverk och tolkningen ingår i historiska och komplexa sammanhang. Den kan dock aldrig bli avslutad.²⁵ Bal och Bryson visar även på möjligheten till interdisciplinärt tänkande inom semiotiken, det självklara i att ha utblickar mot flera discipliner samtidigt, historia, språkvetenskap och konstvetenskap. ”Semiotiken ämnar sig för interdisciplinära analyser till exempel av ord och bildrelationer, vilka vill undvika både upprättandet av hierarkier och den eklektiska överföringen av koncept”, skriver de två konstvetarna 1991 i ”*Semiotics and Art History*”, båda med en bakgrund i litteraturvetenskap och litteraturkritik.²⁶ Det är det interdisciplinära jag har i åtanke, när jag vid bildanalysen placerar verken i tid och relaterar till fakta sökt i skriftliga källor, i några fall muntlig, och söker konnotationer möjliga att få utifrån Bauers liv och politik i DDR. Vid analysen av orden i bilden inrymmer semiotiken även språkvetenskap.

För att få en uppfattning om konstscenen i DDR beskriver jag den aktuella diskursen genom fakta om institutioner, gallerier, konst och konstnärer med fokus på dissidenter.²⁷ Arbetets omfattning möjliggör naturligtvis på detta område ingen heltäckande redogörelse för konstlivet i DDR, enbart en översiktlig sådan.

Med det kulturhistoriska perspektivet når jag en bättre förståelse för verkens budskap utifrån den kontext de tillkommit i, nämligen totalitär stat, styrd av det socialistiska partiet, SED (Se BILAGA 1) en stat, där dessutom estetiken fastlagts till socialistisk realism, i varje fall i den officiellt deklarerade kulturpolitiken. Bredvid Bauers verk ser jag följaktligen på SED:s riktlinjer för konst, hur de statliga gallerierna och konstutställningarna i princip fungerade; det vill säga de yttre förutsättningarna.

Sammanfattningsvis: Vid bildanalysen beskriver jag bilden, identifierar valda denotationer och analyserar vilka konnotationer jag som betraktare får genom dem. Därefter använder jag den semiotiska metoden även för titeln och orden i bilden. Jag söker konstnärens intention och en djupare mening med verket genom att beakta kontexten, samhällsförhållanden och Bauers levnadshistoria. Parallellt med hennes liv som konstnär i DDR söker jag verk som exemplifierar hennes konstnärliga bearbetning av händelser i DDR.

²⁴ Bal&Bryson, *Semiotics and Art History*. A discussion of Context and Senders, *The Art Bulletin*, 6/ Vol.73, Issue 2, 1991, s.175. [www.] Hämtad 2015-03-25 på <http://www.jstor.org.e.bibl.liu.se/stable/3045790>

²⁵ Bal&Bryson, 1991, s.175.

²⁶ Preziosi, 1998, s.246.

²⁷ Kuhrmann, et al, 2011; *Ausgebürgert, Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor 1949-1989*, utg. Schmidt, 1991; Millroth, Thomas, ”Konst i motvind: Om Einzige Privat Galerie i Berlin och Mail Art i DDR” i *Kalejdoskop* 1981, häfte 1, s.17-22; Fiedler 2013; Niederhofer, Ulrike, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*. Dissertation. Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte. Reihe XXVIII. Vol. 277. Verlag Lang, (diss.) Frankfurt am Main 1996. Grundman, Uta, *Autonome Kunst in der DDR* på Bundeszentrale für politische Bildung [www]. Hämtad 2015-03-15 på www.bpb.de/.../autonome-kunst-in-der-ddr ; Gillen, Eckhart & Haarmann, Rainer, red. *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1990. Pohl, Edda, *Die unhörsamen Maler: über die Unterdrückung unliebsamer Kunst in der DDR 1945 bis 1965*, Verlag Europäische Ideen, Berlin 1977

1.4 Teoretiska perspektiv

1.4.1 Biografiskt perspektiv

I inledningsskedet av mitt arbete ämnade jag låta Bauers liv helt stå i bakgrunden och sätta bilden i centrum. Efter att ha analyserat några av Bauers bilder från 1980-talet blev det uppenbart för mig hur avgörande kontexten, totalitär stat var för tolkningen av hennes verk. Det går nämligen att se en korrelation mellan hennes verk och den specifika problematiken i den kulturhistoriska kontexten men även Bauers personliga ställningstaganden liksom hennes livsvillkor avspeglas tydligt i hennes konst. Följaktligen vill jag även söka korrelationer mellan verk och liv.

Sedan 1960-talet och poststrukturalismen har kritiken varit stark mot intentionalistiska och biografiska tolkningar av verk. Exempelvis filosofen Jaques Derrida hävdade verkets rätt att tolkas helt utan kunskap om upphovsman och filosofen Michel Foucault skrev om författarens död. Konsthistorikern Colin Eisler, f. 1931 beskriver konstnärsbiografins utveckling i sin provocativa inlägga inför en interdisciplinär konferens i ”Every Artist Paints Himself: Art History as Biography and Autobiography”. I en historik kopplar han allmänhetens intresse för biografier tillbaka till genikulten av konstnären.²⁸ I Eislers egen generation av konstvetare skulle verken tala för sig själva. Han ser skälet till att utesluta konstnärens biografi i deras strävan efter objektivitet. Emot den ståndpunkten argumenterar Eisler. Det är ofta i upphovsmannens/ kvinnans ”self” och självbild som de mest ”värdefulla” elementen ligger, skriver han.²⁹ Han ger bland annat följande exempel: ”How little of any value can be said of Modersohn Becker’s work without reading her letters?”³⁰

Feministiska konstvetares biografier om kvinnliga konstnärer har genomgått en utveckling. Många senare biografier siktar inte längre främst på att ge kvinnor en plats i kanon utan frågar efter vilken betydelse biografien som genre har för könets konstituerande.³¹ Forskaren Esther Marian misstror de postfeministiska texter om biografien, där man tar avstånd från subjektivitet och individualitet. Med genusteorin i bakgrunden borde ett modifierat skrivsätt vara möjligt. Den ståndpunkten intar även Cairtriona Ní Dhúill, också hon verksam i forskarkretsen bildad vid Ludwig Boltzmann Institutet för Historia och Biografins teori. Fokuseringen på subjektet behöver inte ske på bekostnad av kontexten och konstellationerna, under vilka individen har levat.³²

Jeff Werner resonerar i sin avhandling om konstnären Nils Nilsson om det våghalsiga i att skriva en konstvetenskaplig avhandling i biografins form. Werner försvarar dock möjligheten att tolka utifrån ett biografiskt perspektiv och refererar bland andra nu 10 år senare den ovan nämnde Eisler. Werner konstaterar dock, att en av förutsättningarna för en konstvetenskaplig biografi borde vara att det finns argument för ett samband mellan biografien och de konst-

²⁸ Eisler, Colin, ”Every Artist paints Himself: Art History as Biography and Autobiography”, *Social Research: An International Quarterly*, Vol.54, No.1 (Spring 1987), s.75-79.

²⁹ Eisler, 1987, s.79.

³⁰ Eisler, 1987, s.88.

³¹ Marian, Esther & Ní Dhúill, i inledningen till ”II. Biographie und Geschlecht”, *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*, Fetz, Bernhard & Schweiger, Hannes, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009, s. 162,163.

³² Fetz & Schweiger, 2009, s. 165.

närliga verken. Inte bara att det föreligger material nog för att teckna en konstnärs liv.³³ Den förutsättningen uppfylls, när det gäller Bauers konstnärskap, menar jag.

Risken finns att en biografi blir en hagiografi. När det handlar om Annemirl Bauers liv kunde lätt det dramatiska och spektakulära i hennes livsberättelse betonas på bekostnad av vetenskapligt skrivande. Att skriva Annemirl Bauers biografi eller en konstnärsmonografi är emellertid inte mitt syfte. Det tillåter mig varken omfattningen av de källor som stått mig till buds eller studiens omfång. Dagboksanteckningar, brev, anteckningar, konstnärspresentationer och eftermälen, vilka jag kunnat läsa som sekundärkällor ger ändå brottstycken av en kvinnlig konstnärs liv i DDR. En bild av flera möjliga eller snarare en glimt av hur Bauer själv uppfattade sin konstnärroll, sina relationer till omvärlden, till VBK, Verein Bildender Künstler (se BILAGA 1) och hur några kuratorer och efterlevande ser på hennes konstnärskap. Det linjära berättandet, utmärkande för gångna tiders biografier, väljer jag delvis bort till förmån för en mer tematisk struktur.

Det är således ett biografiskt perspektiv jag anlägger, när jag ställer händelser i Bauers liv och i hennes samtids kontext bredvid de verk jag analyserar och där söker korrelationer mellan verk och liv.

1.4.2 Feminism och marxism i det socialistiska DDR eller ett kulturhistoriskt perspektiv

Feminism var en icke-fråga i det socialistiska DDR. Där var män och kvinnor likaberättigade. Enligt marxismen utgjorde nämligen kapitalismen förklaringsgrund till ojämlikhet mellan könen.³⁴ Mitt val – att använda mig av genusteori är en naturlig följd efter betraktandet av de motiv Bauer så ofta valt för sina bilder. Jag väljer att i fortsättningen skriva feminism i stället för gender eller genus, då de begreppen inte var de gängse för Bauer och hennes samtida. Hon har feministiska budskap i sina teckningar och målningar. Genom att exempelvis låta männen vara nakna och kvinnorna påklädda i sin ”kommentar” till Édouard Manets *Frukost i det gröna* från 1863 vänder hon på maktrelationerna och objektifierar männen. I sin Adam och Eva-serie låter hon Adam vara förminskad i storlek, till och med rida på kvinnans rygg (BILD 7). Ofta är det således i humoristisk form Bauer byter perspektiv och vänder på könsmaktsordningen men bilderna visar en feministisk medvetenhet. Feminism förstått som ett kritiskt perspektiv som vill förändra under- och överordningen i det patriarkala systemet. Hennes dagböcker och uttalanden exempelvis i en publicerad intervju visar Bauers engagemang och entusiasm för den feminism som hon lärde känna i Frankrike och Västtyskland på 1970-talet.³⁵

De frågor jag utifrån ett feministiskt perspektiv kan ställa generellt rörande kvinnliga konstnärers situation i DDR, handlar för det första om marginalisering beroende på de patriarkala strukturerna. För det andra gäller det värderingen av de av hävd ”manliga” motiven och genikulten, vilket de tidiga feministiska konstvetarna pekade på. Som ett resultat av detta ser vi färre kvinnliga konstnärer även i DDR och färre utställda och uppmärk-

³³ Werner, Jeff, *Nils Nilsson*, Novum Grafiska AB, Göteborg, 1997, s. 19.

³⁴ Schröter, Ursula, ”DDR-Sozialismus und Patriarchat“ i *Jahrbuch für Forschung der Arbeiterbewegung*, utg. Förderverein für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Berlin 2013;1,s.121-136

³⁵ „Feminismus, Frankreich, Fanderole“, Christiane Müller im Gespräch mit Annemirl Bauer i *Bizarre Städte*, utg. Asteris Kutulas. Sonderheft 1. 1988. s.52-59.[www]. Hämtat 2015 03 22 på <http://ezb.uni-regensburg.de/?2162565>

sammade. Trots likvärdiga yttre förutsättningar för manliga och kvinnliga konstnärer, visar samtida översiktsverk om konstnärer, utställningshistoriken i gallerier och museers innehav, att kvinnorna var i klar minoritet.³⁶ Linda Nochlin hade redan 1971 besvarat frågan: Why have there been no great woman artists? Svaret var marginalisering och nedvärdering av kvinnor.³⁷ Griselda Pollock utvecklar vidare i *Differencing the Canon*, 1999 analysen av de strukturer som avgör vad som blir kanon inom konsten och av vilka som står utanför den, exempelvis kvinnor och icke-vita män.³⁸

För det andra - nedvärderingen av kvinnors konst. Vid Pollocks analys av de strukturer som medför att kvinnliga konstnärer hörde till de uteslutna ser hon också att det fick till följd en nedvärdering av så kallade kvinnliga bildgenrer.³⁹ Även om Nochlin visar på kvinnor i konsthistorien, vilka ägnade sig åt mycket olikartade motiv och inte heller alltid de som ansetts typisk "kvinnliga", kan vi ändå tala om högre och lägre genrer.⁴⁰ De motiv som Bauer ofta ägnade sig åt var kvinnor, barn, vardagsliv, gatuscener och natur. Inte revolutionärer i historiska krig, demonstranter eller stålverksarbetare. I DDR räknades de sist nämnda som "hög" genre.⁴¹ Min slutsats blir, att Bauer som kvinnlig konstnär måste ha haft en lägre ställning.

Då mitt val av feministisk bild bär titeln *Kvinna med penisavund och 5 söner. Själv födda* i översättning, är även på denna punkt Pollocks teorier användbara. Hon ger nämligen en psykoanalytisk förklaringsgrund till penisavund i *Differencing the Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*. Då Bauer använder begreppet penisavund, kan vi förutsätta att Bauer som vuxit upp i en intellektuell miljö, känt till Sigmund Freuds teorier i stora drag.⁴² Enligt den psykoanalytiska teorin är "subjektet" en ackumulering av förluster och separation – från moderns kropp – vilket producerar fantasier om helhet, enhet. Det är här som rädslan hos mannen för det andra, det feminina börjar. Pollock utvecklar denna teori i sin analys av van Goghs *Peasant woman stooping. Seen from behind*, en kolteckning från 1885. Hon ser van Goghs bild som ett exempel på en pre-oidipal fantasi om kärlek och nöje förknippat med arbetarkvinnans skötande av medelklasspojken och hennes ytterst kvinnliga korporalitet.⁴³ Pollock ser en kvarstående oidipal, kastrationsrädd aggression som våldsamt träffar kroppen

³⁶ Kvinnliga konstnärer kontra antalet manliga har räknats i bl.a. Lang, Lothar, *Künstler in Berlin*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979, Hütt, Wolfgang, *Junge bildende Künstler der DDR. Skizzen zur Situation der Kunst in unserer Zeit*, Leipzig 1965; Frommholt, Erhard et al, *Wegbereiter, 25 Künstler der DDR*, VEB Verlag der Kunst Dresden 1976; Claussnitzer, Gert, *Künstler in Dresden*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1984 samt Neue Nationalgaleriers innehav av DDR-konst i Berlin, *Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Leipzig 2003. Av verken där har 189 en manlig upphovsman, 18 en kvinnlig. I de andra publikationerna utgör kvinnorna likaledes högst 10% av de behandlade konstnärerna.

³⁷ Nochlin, Linda, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Lindberg, Anna Lena, Norstedts Förlag AB, Stockholm, Värnamo 1995, s.23-52.

³⁸ Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*, London: Routledge 1999.

³⁹ Pollock, Griselda, "Det moderna och kvinnlighetens rum" i Lindberg, 1995, s.165-206.

⁴⁰ Nochlin, Linda, i Lindberg, 1995, s. 26,27. Även Norman Brysons essä om stillebenmåleri visar detta mönster i samma antologi.

⁴¹ Norman Bryson visar i "Stillebenmåleri och det 'kvinnliga' rummet" med exempel ur konsthistorien hur de husliga motiven blivit nedvärderade. Han refererar Freuds teorier om manliga konstnärers och kritikers bortträngning av det kvinnliga som orsak till nedvärderingen i Lindberg, 1995, s. 126,127. Brysons analys bör även gälla konsten i DDR. De uppdrag partiet tilldelade konstnärer visar även föredragna motiv i DDR., liksom de utställningar jag tagit del av. Se nedan under Material och källkritisk diskussion.

⁴² Dottern Amrei Bauer hävdar bestämt att hon läste Freud vid fråga den 25 april 2015. Museichef och kurator Ulrike Kremer betonade i sitt öppningsanförande till separatutställningen med Bauers konst i Cottbus 24/4 2015 även Annemirl Bauers bildning och beläsenhet.

⁴³ Pollock, 1999, s. 60.

hos denna socialt sett andra och som nästan bestialiskt förkastar den lägre stående kvinnliga kroppen.⁴⁴ En kvinnas kropp med just de kvinnliga och för reproduktionen väsentliga kroppsdelarna uppförstorade är det Bauer tecknat i *Kvinna med penisavund*.

Tydligt är att Annemirl Bauers kvinna anspelar på freudianska teorier, främst genom sitt val av titel. Penisavund var grundad i kvinnans påstådda förlust, avsaknad av penis, hade Freud hävdat. Mannens frigörelse från modern var grunden till hans kastrationsångest, till van Goghs ”hat” mot den underklasskvinna som skött honom som barn. Bauer förkastar Freuds teori, menar jag. Hon ironiserar begreppet penisavund. Flera kvinnliga skribenter har senare ifrågasatt Freuds teori om penisavund.⁴⁵ Den feminist Bauer själv omnämner och bevisligen har läst är Elisabeth Gould Davis som med sin bok *The First Sex*, i tysk översättning 1977, framhåller det kvinnliga könet som det överlägsna. Hon beskriver ett forntida matriarkat och ser sin samtid som en övergångsfas.⁴⁶ Bauers oproportionerligt stora kvinnor kunde eventuellt ses i sammanhanget som tidig essentiell feminism, där egenskaper, vilka ansetts som typiskt kvinnliga, framhävs som positiva och de biologiska skillnaderna mellan könen betonas.⁴⁷ Med tanke på de bilder riktade mot kvinnlig värnplikt, de bilderna behandlas i senare avsnitt, kunde man se Bauers maskuliniserade kvinnor som avskräckande exempel på vad som skulle ske med dem, när de tvangs att bära vapen (BILD 10A). Troligt är att Bauer även vid läsningen av den västtyska feministtidningen EMMA tog del av Margarete Mitscherlich – Nielsens artiklar. Hon var utövande psykoanalytiker och reviderade Freuds teorier om penisavund, tankar vilka hon pedagogiskt utvecklade i flera artiklar om orsakerna till kvinnans underordning.⁴⁸

Då kulturlivet styrdes av marxistisk ideologi var konstens uppgift uttalat didaktisk. (Se BILAGA 1 om SED:s kulturpolitik). Emot att beakta marxistisk konstteori talar, att Bauer inte gjorde bilder som kan tolkas som avslöjanden av borgerlighet eller kapitalism, inte heller motbilder till det rådande ekonomiska systemet utan bilder många gånger riktade mot sättet man praktiserade det socialistiska systemet på. Det didaktiska i form av bilder, vilka uppvisar glada människor i industriarbete, under pauser eller fritid, en oproblematiserad, idylliserande bild av DDR, har jag inte heller kunnat upptäcka bland Bauers verk. I uppsatsen kommer därför enbart den socialistiska kulturpolitiken att tas upp och följer av SED:s (Socialistiska enhetspartiets) kulturpolitik att nämnas. Det är ett kulturhistoriskt perspektiv utifrån de rådande förhållandena i DDR jag anlägger.

I samband med ämnet kvinnors situation i DDR skriver jag kortfattad om Foucaults maktanalys av det sovjetiska samhället ur genusperspektiv.⁴⁹

⁴⁴ Pollock, 1999, s.58.

⁴⁵ Andra franska skribenter som psykoanalytikern Lucy Irigary, filosofen Julia Kristeva och författaren Hélène Cixous bestred helt den freudianska teorin och såg en annan utveckling hos flickebarn, inte baserad på den falliska fasen refererat i Pajaczkowaska, Claire, ”Psychoanalysis, gender and art” i *Gender and Art*, utg. Perry, Gill, Yale University Press, New Haven & London 1999, s.238. Deras synsätt ligger den psykoanalytiker närmare som Bauer förmodligen kan ha läst, Elisabeth Mitscherlich – Nielsen.

⁴⁶ Annemirl Bauer talar om boken i intervjun i *Bizarre Städte* 1988. s.52-59

⁴⁷ Lindberg, 1995, s.13.

⁴⁸ Exempelvis Mitscherlich- Nielsen, Margarete, ” Ich bin Feminist” i *EMMA, Zeitschrift für Frauen von Frauen*, nr. Februar 1977, s.36. [www.] www.emma.de

⁴⁹ Pejic, Bojana, Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art, s.21.[www]. Hämtat 2014-09-09 på <http://www.erstestiftung.org/gender-check/>

1.5 Material och källkritisk diskussion

Till de primära källorna för min undersökning hör de tre verk jag valt att analysera, *Ikarus Sturz* 1989, en teckning som återfinns inom serien *Mauertote* (Döda vid muren), *Frau mit Penisneid und 5 Söhnen! Selbst geboren!* Årtal okänt, (Kvinna med penisavund och 5 söner! Själv födda!), blandteknik, som ingår i serien *Penisneid* (Penisavund) samt ett porträtt, en målning betitlad *Bildnis einer Hergezogenen aus Thüringen*, 1982 (Bild av en Hitdragen). Den kompletterar genom att visa exempel på Bauers sätt att måla och innehåller ett mer förtäckt budskap. Det är under 1980-talet de alla tillkommit. Tyvärr saknar många av 1980-talets verk exakt tillkomstår men är attribuerade till 1980-talet.

Empirin kommer att sökas i skriftligt material som består av tre utställningskataloger i bokformat med texter om Annemirl Bauer och hennes konst.⁵⁰ Av viss betydelse bör vara att utställningarna är retrospektiva och inte kommersiella. I katalogerna förekommer utdrag ur Bauers dagboksanteckningar och brev, vilka utgör för mig viktiga primärkällor, trots att jag inte kunnat läsa dem i original. Jag kan konstatera i konstvärlden kvalificerade skribenter till de övriga texterna. Texter av dottern Amrei Bauer ser jag är intressanta källor, då hon delger minnen jag till en del kan jämföra med andra källor om Annemirl Bauers liv. I ett första skede gav Amrei Bauer mig också tips om källor, där Bauer nämns eller behandlas.

Till utställningen *Über das Weibliche möchte ich sprechen* i Frankfurt an der Oder, 2007 skrev dottern en minnestext men också kuratorn, museichefen Prof. Dr. Brigitte Rieger-Jähner, en text som karaktäriserar Bauers konstnärskap, hennes temata. Det tredje bidraget är skrivet av Christof Tannert, en f.d. privat gallerist i DDR som ställt ut Bauers konst under DDR-tiden och som försökt stötta henne.⁵¹ Katalogen *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer* till utställningen med samma namn i Förbundsdagens Mauer Mahmal-museum 2012 innehåller en kortare text av Kristina Volke, konstvetare och ansvarig för Förbundsdagens konstsamling, ett invigningstal av dåvarande vicepresidenten, en text av dottern Amrei Bauer samt utdrag från Bauers egna texter, brev och dagboksanteckningar. Bärbel Bohley skriver om Bauers civilkurage i *Mut - Frauen in der DDR*, där kvinnor i den tidiga fredsrörelsen intervjuas.⁵²

Mieke Bals och Norman Brysons ”Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders”, 1991 har främst introducerat mig i semiotik. Roland Barthes om denotation och konnotation.⁵³ Primära källor är vidare Lynda Nead, *The female nude. Art, Obscenity and Sexuality*, 1992 och av Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and*

⁵⁰ Bauer - Pezellen, Amrei, utg. *Zeichnungen, Über das Weibliche möchte ich sprechen*, Chromik Offsetdruck Frankfurt (Oder), Berlin 2007. Katalog utgiven i samband med utställningen i Museum Junge Kunst, Frankfurt (Oder) 2007-10-28 – 12-30 ; Volke, Kristina, utg. *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen Bundestages, Edition Stecher, Berlin 2012; *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, utg. Rehberg, Karl-Siegbert, et al. Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Verbundprojekt Bildatlas: Kunst in der DDR, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012

⁵¹ Uppgiften framkom under samtal med dottern Amrei Bauer i Berlin, april 2014.

⁵² Bohley, Bärbel, et al, ”Mut – Frauen in der DDR,” i *Schmerzgrenze*, katalog, utgiven i anslutning till utställningen med samma namn i Künstlerhaus Bethanien 2005 Förlag: Herbig, München 2005.

⁵³ Barthes, Roland, ”Bildens retorik“, Aspelin & Lundberg, 1976, s.114-165.

Writing of Art's Histories, 1999, av Pollock även "What if Art Desires to be Interpreted? Remodelling Interpretation after the 'Encounter Event' " i *Tate Papers Issue 15*, 1 April 2011.

Ytterligare primärkällor är en avhandling av Anna Maria Weise: *Feminismus im Sozialismus*, 2003 om kvinnolitteratur i DDR ur feministisk synvinkel.⁵⁴ En god sammanfattning om lagstiftning och villkor, vilka påverkade kvinnors situation, ges av Ursula Schröter, *DDR-Sozialismus und Patriarchat*, 2013.⁵⁵ Hennes källhänvisningar är omfattande. Med avseende på kommentarer om kvinnors villkor och hennes tankar om feminism närläser jag också Bauers egna tankar och reflektioner i dagböcker och brev.⁵⁶ Inför utställningen *Gender Check 2009/10* i Wien och Warszawa kom en antologi till stånd med temat *Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, från 1960-talet till 1990-talet.⁵⁷ För urvalet av konst från DDR svarade konstvetaren och kuratorn Angelica Richter och en återgiven intervju med henne är av stort intresse. Huvudkuratorn för utställningen var Bojana Pejic (med en lång internationell karriär som kurator) och hennes text som presenterar *Gender Check* har analyser av västs syn på öst och av vad som hänt efter 1990.

Ytterligare sekundärmaterial: EMMA. Enligt Bauers egen utsaga läste hon under en vistelse i Frankrike den i Västtyskland utgivna feministiska tidskriften EMMA. Den gavs ut första gången i mars 1977. Bauer tog kontakt med redaktionen och ville medverka i tidningen.⁵⁸ Årgångar från 1977 till 1989 kommer därför att ingå i mitt material.⁵⁹ Intressant för mig som läsare är att se parallellerna till den tidiga kvinnorörelsen i Sverige och med vilken folkbildarinitiativet redaktionen gick till väga.

På nätet kan även en artikel från 1989 läsas, där Annemirl Bauer uttrycker sina nyvunna insikter om det patriarkala samhällssystemet. Förmodligen är den inte "censurerad", då publikationen *Bizarre Städte* var icke-officiell; den existerade endast två år.⁶⁰

Hur Stasi arbetade och hur Annemirl Bauer bevakades upplyser oss Inken Dohrmann om i "Der Fall Annemirl Bauer" i *Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*.⁶¹ Fakta om konstnärer som var dissidenter ger även Edda Pohl.⁶² Likaså konsthistorikern Anke Kuhrmann, när hon skriver om muren som motiv i konsten.⁶³

För att få en uppfattning om konstscenen under DDR-tiden, läser jag Yvonne Fiedlers avhandling *Kunst im Korridor*, 2013 där hon inventerat de privata gallerier som trots allt existerade bredvid de statliga och hon dokumenterar även vilka konstnärer som ställt ut där.⁶⁴

Sekundära källor är sammanfattande översikter över konst i DDR. Konstvetenskapliga verk skrivna i DDR, av exempelvis även efter återföreningen erkända konstvetare som Lothar Lang

⁵⁴ Weise, 2003.

⁵⁵ Schröter, 2002.

⁵⁶ De finns publicerade i Volke, 2012.

⁵⁷ Pejic, Bojana, *Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art*, [www]. Hämtat 2014-09-09 på <http://www.erstestiftung.org/gender-check/> s.26.

⁵⁸ Bauers brev är tryckt i Volke, s. 80-83.

⁵⁹ [www]. Hämtat 20150216 på www.emma.de

⁶⁰ *Bizarre Städte*, 1988. s.52-59,[www]. Hämtat 2015 03 22 på <http://eb.uni-regensburg.de/?2162565>

⁶¹ *Eingegrenzt, Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der SED 1961-1989*, Offner, Hannelore, Schroeder, Klaus, utg. Akademie Verlag, Berlin 2000.

⁶² Pohl, 1977.

⁶³ Kuhrmann, 2011

⁶⁴ Fiedler, Yvonne, 2013

och Eckhart Gillen, ger en god överblick över DDR-konst.⁶⁵ Att källkritiskt beakta är, att när en konstvetare som Lang 1983 i DDR skriver om sin samtids konst är det med en inre censur. Han låter andra yttra en positiv kritik av den konst han själv förhåller sig avvaktande till men framhåller försiktigt dem han anser förtjänta av större uppmärksamhet, exempelvis konstnärer som på grund av sitt stilval initialt motarbetades av det politiska etablissemangen. Det är en iakttagelse jag gjort. När däremot Edda Pohl skriver om ”olydiga målare” och undanträngningen av oönskad konst är det med stor vrede i exilens trygghet.⁶⁶

En avhandling av konstvetaren Susanne Jaschko med fokus på självporträtt i DDR ger även en allmän orientering om utveckling och vanliga motiv.⁶⁷

Kunst in der DDR 1960-1980. Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1983, utgiven av Ullrich Kuhirt. Här bör man läsa med kritiska glasögon. Utgivningsorten ger geografisk bestämning och år avgör den politiska kontexten. Även när det gäller ordval kan man lägga märke till en för DDR-tiden typisk vokabulär, anti-fascistisk var exempelvis ordet i DDR för antinazistisk.

En inte fullständig men relativt god uppfattning om vilka konstnärer som flytt, körts ut eller tillåtits att utvandra ger katalogen till utställningen *Ausgebürgert*, red. Werner Schmidt, 1990.⁶⁸ Det var ett sätt att få sin konstnärliga frihet, att ta sig till väst. Här framhålls och uppmärksammas just de konstnärer som motarbetats under DDR-tiden. Bland bidragen märks en del bittra utfall i texter skrivna av utvandrade konstnärer, utfall mot dem som varit mer anpassade.

För att få en uppfattning om konstscenen under 1980-talet, vilka konstnärer som var erkända och ofta utställda gås de kataloger igenom, där konstnärer som ställts ut på de statliga officiella utställningarna i Dresden räknas upp.⁶⁹ Syftet är främst att se om Annemirl Bauer funnits med. Detta primärmaterial återger enbart fakta. Katalogerna återfinns i den samling litteratur som Linköpings universitetsbibliotek övertog från DDR:s kulturcentrum på Upplandsgatan i Stockholm, när det stängdes. I samlingens konstböcker är givet att inga ifrågasättanden av SED:s konstpolitik förekommer.

I Eckhart Gillens & Rainer Haarmanns bok om DDR-konst ges även en del information om gallerier och muséer.⁷⁰ Om *Subkultur* skriver en aktiv konstvetare Christof Tannert som levde, studerade och var sekreterare i ungdomsförbundet Unga konstnärer i DDR tills han avskedades 1984.⁷¹ Han har forskat om DDR-konst efter återföreningen och bekräftar Gillen och Haarmanns arbeten som vetenskapligt tillförlitliga. De återfinns också bland källorna till det stora översiktsverket *Kunst in Deutschland seit 1945* av Karin Thomas från 2002.

⁶⁵ Gillen & Haarmann, 1990 och Lang, Lothar, *Malerei und Graphik in der DDR*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1983.

⁶⁶ Pohl, 1977.

⁶⁷ Jaschko, Susanne, *Selbstbildnis und Selbstverständnis in der Malerei der SBZ/DDR von 1945 bis in die achtziger Jahre*. 1999. Dissertation. [www]. Hämtad på http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2002/425/pdf/Jaschko-_Susanne.pdf

⁶⁸ *Ausgebürgert, Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor 1949-1989*, Schmidt, 1990

⁶⁹ VIII. Kunstaustellung der DDR, Dresden 1977/78 samt IX. 1982/83 och X. 1987/88, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik.

⁷⁰ Gillen & Haarmann, Rainer 1990.

⁷¹ Tannert, Christof, *Subkultur: Bildende Kunst. Zur Kunst in der DDR*, [www]. Hämtad 20101 20 på <http://www.horch-und-guck.info/hug/fileadmin/templates/pdf/HuG-11-S.13-16.pdf>

Forskning kring omhändertagandet av konst producerad i DDR och vad som nu sker med den har Karin Thomas behandlat i några uppsatser på uppdrag av projektet *Bildatlas*. Initiativtagare till detta projekt var ”Centrum för tidshistorisk forskning” och Förbundsrepubliken bildningsministerium m.fl. *Bildatlas: Kunst in der DDR* publicerar fortlöpande bloggar om projektet och inlägg i debatten om hur konsten från DDR-tiden ska behandlas. De står att läsa under <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de>. Här antar jag att man bör ta reda på mer om vem som skriver och i vilket syfte, trots att bildningsministeriet står bakom. Som en sammanfattning av det projektet producerades utställningen *Abschied von Ikarus* i Weimar 2012/2013. I samband med den gavs en 400-sidig antologi ut. Den ger det senaste bidraget om konst producerad i DDR. Däri ingår en text om Annemirl Bauer, skriven av Angelika Richter. (Samma person som kurerade DDR-konsten i den internationella Gender Checkutställningen). Bland bidragen om konstlivet, utvecklingsfaser och enskilda konstnärer fann jag flera användbara källhänvisningar.

För att se hur den eventuellt typiska DDR-konsten såg ut har följande utställningar studerats noggrant: Kalmar Konstmuseum, 2011: *Upprätthållandet av tingens ordning. Modernismens estetik inom kommunalism, nationalism, elitism och socialism*, Burg Beeskow: *Schichtwechsel. Kunst aus 40 Jahre DDR*, 2012 och Berlin, 2011-2013 Neue Nationalgalerie: *Der geteilte Himmel – Die Sammlung 1945-1968*.⁷²

Några dagars samvaro med Annemirl Bauers dotter gav svar på flera frågor och inspiration genom det tillfälle som gavs att vistas i konstnärinnans forna hem och att där få se mycket av Bauers konst. Dottern Amrei Bauer har frikostigt delat med sig av sina minnen och arbetar för att Annemirl Bauers konst ska visas och hennes konstnärskap erkännas. Det var dock inga formella intervjuer utan anteckningar jag gjorde efter några dagars samtal i april 2014.

1.6 Forskningsöversikt

Vad som behandlas i litteraturen om Annemirl Bauer är genomgående hennes livsöde men även några av hennes verk beskrivs och har tolkats. Det handlar då om konstvetares uppsatser i de ovan nämnda katalogerna, utgivna i samband med postuma utställningar, *Über das Weibliche möchte ich sprechen* i Frankfurt an der Oder, 2007 och *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer* till utställningen med samma namn i Förbundsdagens Mauer Mahnmal-museum 2012.⁷³

Mest omfattande är Angela Richters artikel i *Abschied von Ikarus*. Hon ser några olika faser i Bauers konstnärliga utveckling och hennes motivkretsar. *Abschied von Ikarus* producerades till utställningen i Weimar 2012/2013. Om hur Annemirl Bauer och några andra konstnärer behandlades av Stasi har Inken Dohrmann forskat, redovisat i *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*.⁷⁴ Vad som saknas både i tysk och internationell litteratur är mer vetenskapliga analyser av Annemirl Bauers konst och även analys av hur hon kan placeras in i sin samtids konstscen eller varför hon stod utanför.

⁷² Svedbäck, 2013.

⁷³ Bauer - Pezellen, 2007; Volke, 2012; Rehberg et al 2012.

⁷⁴ Offner & Schroeder, 2000.

Allmänt om DDR-konst skrivet efter 1990 finns att läsa i artiklar av främst Karin Thomas och Uta Grundtmann på *bildatlas* [www].⁷⁵ Karin Thomas bokverk *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002 behandlar givetvis även DDR-konst. Likaså Gillen och Haarmann, 1990.⁷⁶ Ganska omfattande är katalogboken *Abschied von Ikarus*, 2012.⁷⁷ Den alternativa konstscenen och dess aktörer har inventerats i ett par avhandlingar, i den mån den nu fanns i form av privata gallerier.⁷⁸ Främst har jag använt Fiedlers *Kunst im Korridor* men även sökt efter Bauer i de utställningar Weissbach behandlar i sin avhandling.⁷⁹ Kuhrmanns genomgång av konstnärer som behandlat Berlinmuren i sina verk upptar även vilka repressalier några av de djärvaste drabbats av.⁸⁰ Det framgår även tydligt i antologin tillika katalogen *Ausgebürgert*.⁸¹ Myten som motiv har konstvetaren Arlt, Peter behandlat i "Ikarus´ Abschied und Willkommen. Zum mytologischen Hauptthema in der bildenden Kunst in der DDR" i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*.⁸²

På svensk mark har Thomas Millroth som reste i DDR kortfattat skrivit om konstutövningens villkor i ett par publikationer.⁸³ Andreas Linderöth undersökte Östersjöveckans betydelse för DDR:s försök att nå bättre anseende i väst. Där ingick alltid en större konstutställning med deltagare från östersjöländerna.⁸⁴ Monografier på tyska, finns om enskilda konstnärer verksamma i DDR, exempelvis de mest kända Bernhard Heisig och Wolfgang Mattheuer.

1.7 Avgränsningar

En översikt över konsten som producerades i DDR är en övermäktig uppgift i detta sammanhang. De konstverk och konstnärer som nämns står där som exempel på trender i tiden, på användande av samma motiv som Bauers och ofta som exempel på annat sätt att i konst vara samhällskritisk än på det sätt Bauer var det.

De villkor konstnärerna levde under behandlas enbart, då det krävs för att förklara Annemirl Bauers situation och då oftast ur ett genusperspektiv. Inte heller tillåter mitt material en fullständig biografi över konstnärens liv och verk. Avgränsningen till 1980-talet motiverar jag med tillgången till de verk som väckt mitt speciella intresse och vilka tillkommit då. Just under 1980-talet skedde mycket under ytan i samhällskontexten DDR och Bauers konstnärliga motivval, tycker jag mig se, speglar den ökande desperation många upplevde.

⁷⁵ Grundtmann, [www]. Hämtat 2015-04-14 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

⁷⁶ Gillen & Haarmann, 1990.

⁷⁷ Rehberg, et al, *Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, 2012.

⁷⁸ Fiedler, 2013; Weissbach, Angelica, *Frühstück im Freien, Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR*. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, (diss.) Berlin 2009

⁷⁹ Weissbach, 2009

⁸⁰ Kuhrmann, et al, 2011

⁸¹ *Ausgebürgert, Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor 1949-1989*, 1990.

⁸² Arlt, Peter, „Ikarus´ Abschied und Willkommen. Zum mytologischen Hauptthema in der bildenden Kunst in der DDR“ i *Abschied von Ikarus*, red. Rehberg, et al, s.75-85.

⁸³ För mitt arbetes tema är följande artikel av Millroth varit av intresse ”Konst i motvind: Om Einzige Privat Galerie i Berlin och Mail Art i DDR” i *Kalejdoskop* 1981, häfte 1, s.17-22.

⁸⁴ Schartau, Mai-Brith & Müssener, Helmut (red.) *Möten Begegnungen*, Södertörns högskola. Research Report 2003:6, Stockholm 2003.

1.8 Disposition

Efter att i inledningen ha givit förutsättningarna för min uppsats, såsom metod, teori och empiri i form av litteratur följer i kapitel 2 Annemirl Bauers levnad. Ett separat avsnitt om Bauers egen konstsyn och iakttagelser beträffande hennes teknik och materialanvändning. Här informerar jag även i någon mån allmänt om konstnärliga preferenser i DDR och partiets konstsyn. Tre bildanalyser återfinns i kapitel 2 interfolierat med avsnitt om kontexten, totalitär socialistisk stat.

I den första bildanalysen ”*Hertiginnor men smutskastade*” jämförs två målningar, Bauers och ett porträtt av Cranach d.ä. och konstnären presenteras ytterligare därigenom att analysen av Bauers verk visar att det handlar om ett självporträtt. Ett avsnitt ägnas titelns tolkning och ett åt ordval och texter i ett totalitärt samhälle. En jämförelse med andra DDR-konstnärers självporträtt finns här även.

Andra bildanalysen ”*Kvinna med penisavund*” har efter en inledning om Bauers feministiska motiv, en analys av *Kvinna med penisavund*. Därefter diskuterar jag feministiska tolkningar utifrån Bauers intryck från resor i Frankrike och från västtyska publikationer. Analys av titeln är även här väsentlig. Egna avsnitt ägnas feminismens ställning i DDR och kvinnors situation samt Stasis bevakning av Bauer och hennes utslutning ur Konstnärersförbundet.

Den tredje bildanalysen ”*Ikaros störtar*” innehåller på samma sätt först en bildanalys och därefter analys av titel och text i bilden. Genom textanalysen sätter jag in bilden i en samhällskontext. Myten som konstnärligt tema i DDR behandlas kortfattat. Under den andra under rubriken anlägger jag även här ett feministiskt perspektiv.

Upplägget att interfoliera med Bauers biografi följer två parallella spår, dels händelser i hennes liv, dels exempel på verk hon producerar under 1980-talet. Sista avsnittet i Kapitel 2 behandlar uppdrag och utställningar under 1980-talet.

Kapitel 3 innehåller en sammanfattning och resultatredovisning samt diskussion och förslag på vidare forskning. Därefter kommer litteraturförteckningen.

Bilaga 1 tar upp begrepp och institutioner specifika för DDR.

Bilaga 2, en bildförteckning och Bilaga 3 med bilderna avslutar.

2. Annemirl Bauer

2014 var det 25 år sedan muren i Berlin öppnades och 25 år sedan konstnärinnan Annemirl Bauer dog. Hon föddes 1939 i Jena och verkade i DDR. Annemirl Bauer uppmärksammades under sin levnad inte särskilt ofta av konstkritikerna men desto frekventare av Säkerhetspolisen och hon hindrades i sitt konstnärskap på grund av Stasis trakasserier.⁸⁵ (Stasi - se BILAGA 1). Hennes verk var relativt okänt för de flesta under DDR-tiden. Det gäller även i dag. Först efter återföreningen 1990 har hon ägnats flera postuma utställningar, varav två större separatutställningar, en 2012 i Museum *Mauer Mahnmal* inrymt i Tyska Förbunds-dagen. Där hängde exempelvis *Der Himmel über Berlin*, en triptyk i storformat, ett beställ-

⁸⁵ Dohrmann, Inken, ”Der Fall Annemirl Bauer“ i *Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, utg. Offner & Schroeder, 2000, s.311-313.

ningsverk år 1980 som refuserades och inte heller fick ställas ut på det årets stora Dresden-utställning (I BILAGA 1 om VBK och deras utställningsverksamhet.) Anledningen var att hon målat Berlin som den delade stad den var.⁸⁶ Den 25 april 2015 öppnades en omfattande retrospektiv utställning i konsthallen *dieselkraftwerk* i Cottbus med titeln *Ich möchte kein gefangenen Vogel im Käfig sein* (Jag vill inte vara någon fågel i bur) 25/4- 21/6 och 29 april – 28/6 2015 i Galerie Pankow, Berlin.

2.1 En medveten väg in i konstnärskapet

Annemirl Bauer var tidigt övertygad om att det var konstnär hon ville bli.⁸⁷ Keramik och leksaksdesign vid en konstskola i Sonneberg var den första skolan. De flesta DDR-konstnärer utbildade sig till ett hantverksyrke, innan de blev antagna vid någon av konsthögskolorna. Kvällskurs vid Dresdens Konstakademi följde. I Berlin studerade hon målning och grafik för Prof. Fritz Dähn vid Berlins Konsthögskola ”Zentrale Werkstatt”, vidare bedrev hon studier vid Konsthögskolan Berlin-Weissensee (Ost) för Walter Womacka och Arno Mohr. 1965 erhöll hon sitt diplom för ”bauangewandte Kunst”, som betyder väggmålningar och offentlig konstnärlig utsmyckning. Samma år upptogs hon i Verband Bildender Künstler, VBK.⁸⁸

Annemirl Bauer växte upp med sin mor konstnärinnan Tina Bauer Pezellen (1896-1979). Fadern Siegbert Bauer var fotograf vid Bauhaus; naturligtvis var han inkallad soldat och han dödades en vecka efter Andra världskrigets slut, ”då man fortfarande rensade himlen från ambulansflyg,” som Bauer själv uttryckt det i sitt utkast till självbiografi.⁸⁹ Modern hade utbildat sig i München. Då hon målade socialkritiska, realistiska bilder av fattigkvarterens svältande människor förklarades hon ”entartet”. När Annemirl föddes 1939 bodde de i Jena, i östra delen av Tyskland. Under hela sin livstid målade modern och hon var godkänd av DDR-regimen. Hennes målningar ställdes ut på de återkommande utställningarna i Dresden.⁹⁰ Ett eftermäle om henne i Kuhirts översikt om konst i DDR (1983) utsäger något om hennes motivval och om hur man förväntades uttrycka sig om en konstnär:

Speciellt som barnskildrare var Tina Bauer ännu i hög ålder uppskattad. Ansikten, förhållningssätt, barnens äventyr hörde sedan länge till de föredragna studieobjekten. Hon var en målarinna som tillryggalade en konsekvent, framåtsträvande, antifascistiskt syftande väg i sitt skapande.⁹¹

Motivmässigt gjorde Annemirl under 1960- och 70-tal ofta liknande val som sin mor. Teckningarna av barn dominerar i kvarlåtenskapen under 1970-talet, har jag kunnat konstatera. Skillnaden i teknik och utförande blir tydlig om man jämför två oljemålningar, Tina Bauer Pezellens porträtt av sin skidåkande dotter *Annemirl im Schnee*, 1946, flickan är målad

⁸⁶ Volke, 2012, s.19,20.

⁸⁷ Bauer, Annemirl citerat ur hennes Lebenslaufentwürfe från ca 1965, Volke, 2012, s.29.

⁸⁸ Bauer, Annemirl, Lebenslaufentwürfe, Volke, 2012, s.30.

⁸⁹ Bauers Lebenslaufentwürfe, Volke, 2012, s.29.

⁹⁰ Hennes namn förekommer i katalogerna till utställningarna i Dresden, exempelvis VIII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1977/78, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik. och i Lang, 1983.

⁹¹ Kuhirt, Ulrich, utg. *Kunst in der DDR 1960-1980. Geschichte der deutschen Kunst*, E.A. Seemann, Leipzig 1983.

med tunnare pensel, skulpterad i en sluten form i dämpade färger. Annemirls eget porträtt av sin dotter 1974 visar en målning i oblandade färger, i en högre färgskala. Ljus och färg löser där mer upp själva teckningen, den för Bauer så karaktäristiska gula färgen får barnets lockiga ljusa hår att lysa. Lärare som möjligen kunde ha påverkat henne under utbildningen var exempelvis Fritz Dähn och Arno Mohr. Dähn försökte lära henne av med att skissa med färgen. Hon arbetar på det, ser att han har rätt men är glad att inte stå under hans inflytande längre, konstaterar hon i sitt utkast till självbiografi. Hon skriver positivt om Walter Womacka, som under 1960 -70-talet målade idylliserande socialistisk realism. Det hon uppskattade med hans insats som lärare var att han lät henne hållas, lät henne experimentera.⁹²

I Bauers konstnärskap kan influenserna från modernismen spåras, speciellt från de franska avantgardisterna.⁹³ Konstvetaren Angelica Richter ser stilfaser, under 1960-talet är färgerna ljusare och hon ser i enskilda verk Marc Chagall eller Matisse. Några barn-mor bilder visar släktskap med moderns och kvinnoporträtt för tanken till Paula Modersohn – Becker.⁹⁴ Men inspirationen kom genom studier av konst utanför DDR. Tidigt kunde Annemirl följa med sin mor på en studieresa till Frankrike. Flera resor till Sydfrankrike följde, där ljuset och landskapet överväldigade henne. Ljuset och färgerna finns med i hennes akvareller och collage med motiv från medelhavet. 1960 och 1961 noterar hon rikedom, all reklam och modernitet i väst. Hon noterar även negativa samhällsfenomen som utanförskap och prostitution.⁹⁵

Med tanke på Bauers civilkurage söker jag moraliska förebilder för henne inom familjekretsen. Själv skriver Annemirl Bauer, att farmodern Rosa Bauer utgjort en måttstock för henne. Hon behärskade 15 språk, läste världslitteraturen i original, reste ensam i Ryssland redan på tsartiden, var första kvinnliga studenten som studerade japansk historia och hon studerade franska i Paris. Hon gifte sig med en man från Japan. Med fara för sitt eget liv hjälpte hon sina judiska elever att fly.⁹⁶ Jag tror vi har svaret där. Det var farmoderns djärva agerande som inspirerade Annemirl Bauer.

Efter tredje besöket i Frankrike på sommaren 1961 fick hon vid hemkomsten uppleva hur muren ”den antifascistiska skyddsvallen” byggts upp inne i Berlin.⁹⁷ Byggandet av Berlinmuren och utestängningen av sångaren och visdiktaren Wolf Biermann upprörde speciellt de unga inom konst- och kulturvärlden och fick dem att ifrågasätta det socialistiska DDR.⁹⁸

Från 1965 verkar Bauer som fritt utövande konstnär. Hon bor och arbetar i en före detta cigarrbutik på Lychenerstrasse i Prenzlauer Berg. Bauer företog flera studieresor i östblocksländer. 1969 fattade Annemirl Bauer beslutet att ensam ta hand om det barn hon väntade och hon födde dottern Amrei. I dagboken noterar hon att de på mödravårdsrådgivningen frågade om hon visste när hon hade ”fallit” och hon undersöker konnotationerna till ordet, förfallen, förstörd, svaghet. Inget om mannens vilja.⁹⁹ Fadern, som var skulptör, var gift. 1976 målar

⁹² Bauers återgivna Lebenslaufentwürfe, (Utkast till levnadsteckning) Volke, 2012, s.30.

⁹³ I denna iakttagelse instämmer Ulrike Kremeier som öppningstalade vid vernissagen på Cottbus konstmuseum 2015-04-24.

⁹⁴ Richter, Angelica, ”Nicht schweigen werde ich. Widerständige Malerei als gelebter Ausdruck. Die Künstlerin Annemirl Bauer“ i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, Rehberg, et al 2012, s.332.

⁹⁵ Bauers utsaga i intervjun i *Bizarre Städte*, 1988, s.52-59.

⁹⁶ Bauers Lebenslaufentwürfe, Volke, 2012, s.29.

⁹⁷ Bauers Lebenslaufentwürfe, Volke, 2012, s.30.

⁹⁸ Bland andra nämner Uta Grundmann de händelserna i *Autonome Kunst in der DDR*. [www]. Hämtat 2015-03-15 under Bundeszentrale für politische Bildung, www.bpb.de/.../autonome-kunst-in-der-ddr

⁹⁹ Bauers dagboksnotis från 1969, Volke, 2012, s.36.

Bauer på baksidan av en spegel *Madonna von Prenzlauer Berg* (BILD 9). Den unga kvinnan sitter med ett naket spädbarn i famnen, så litet att det ryms i hennes händer. I bakgrunden är staden med gator och folkliv målad i övervägande mörka nyanser. Västklänningen hon bär över tröjorna är grön med djur och växlighet i mönstret. Den bemålade ramen innehåller blommor och lantlig idyll på vit botten, vilket ger ett folkloristiskt intryck, gör dem klara och lysande. Det är dit hon vill, ut till ett naturligare liv på landet. På baksidan till ett foto taget av vännen och fotografen Christian Borchert skrev Bauer om målningen:

Klänning som ett paradiskt landskap.(...) Mor i tredje månaden, barnet synligt, inbäddat i en paradisk fullkomlighet, som genom mänsklig vilja kan avbrytas. Modern inbäddad i en ofullkomlig omvärld. På ramen moderns önskeföreställningar.”¹⁰⁰

I ett brev till Fru Lotte Ulbricht 1969 berättar Annemirl Bauer om sin belägenhet. Barnet hade hon ammat i 7 månader, bostaden tillika ateljén var fuktskadad, rappningen föll, fönsterbågarna var ruttna och hon hade svårigheter med försörjningen. Hon skriver om hur hon mellan amningarna skyndat med inlagor mellan olika myndigheter såsom bostadsförmedling och hälsomyndigheten med intyg på reumatiska besvär. Hennes arbetsdag sträckte sig från kl.4 på morgonen till 23 på kvällen. Nu vädjar hon om hjälp till en bättre bostad. Under åren 1974 till 1981 hade hon fått fem uppdrag på väggmålningar. Vid det laget hade hon heller inte fått sina 11 bilder antagna, vilka hon skickat in till DDR:s 20-årsjubileum med motiveringen att människorna inte var nog optimistiska.¹⁰¹ En inte ovanlig kritik som diskvalificerade konstnärers verk.¹⁰² Hon vill inget hellre än att få vara med och utsmycka och färgsätta de nya husen som byggs i Berlin och inte behöva ligga socialförsäkringen till last, skriver hon.¹⁰³ Om detta brevkast skickades iväg, vet jag inte. Först 1976 har hon med moderns ekonomiska stöd lyckats få köpa huset i Niederwerbig, en by inte så långt från Potsdam.¹⁰⁴

2.2 Bauers konstsyn

Annemirl Bauer har i dagböcker och brev aldrig uttalat en medveten vilja att provocera med sin konst, däremot en vilja att kommunicera, att veta för vem hon målade, men utan att behöva spekulera kring vad som förväntades av henne. 1965 skriver hon i sitt diplomarbete, 26 år gammal, om hur hon uppfattade sin roll som konstnär.¹⁰⁵ Det är höga anspråk hon ställer på sig själv, att väcka till liv det som glömts i historien, att entusiasmera dem som blivit slöa och modstulna, att vara folkets samvete. Hon liknar det nya revolutionära staten vid en levande människa som genom arbete, tänkande, insikter, intuition och rörligt intellekt ska nå förnuft. I denna kropp tillmäter hon de intellektuella, konstnärerna och filosoferna synorganet och känseln och det objektiva seendet som ska vädra faran i tid och varna de andra organen. ”I vårt land existerar alltså frågan: Skön konst eller tendenskonst?” skriver hon.¹⁰⁶ Så länge

¹⁰⁰ Bauers text i Volke, 2012, s.39.

¹⁰¹ Bauers brevkast till Frau Lotte Ulbricht, Volke, 2012, s.38,39.

¹⁰² Svedbäck, 2011, s. 16.

¹⁰³ Bauers brevkast till Frau Lotte Ulbricht, Volke, 2012, s.38,39.

¹⁰⁴ Volke, 2012, s.121.

¹⁰⁵ Bauer, avsnitt ur diplomarbetet “Das neue Menschenbild“ och „Berlin Heute“ i Volke, 2012, s.34,35.

¹⁰⁶ Bauer, diplomarbetets text, Volke, 2012, s.34, 35.

människor dog av svält kunde hon som konstnär inte blunda för det och måla de blommor hon älskade. Kluvenheten kände hon, att få fritt utlopp för sitt uttrycksbehov å ena sida och å andra sidan verka i samhällets tjänst. Hon ville arbeta i ett socialistiskt system, hon ville delta i samhällsuppbyggnaden och påverka men inte vara okritisk eller behöva anpassa sig konstnärligt.¹⁰⁷ Hon skriver om hur hon skulle önska sig ett uppdrag i ett av staden sjukhus. Hennes bild av sol, ljus, blickar som dras mot det som är värt att leva för skulle motivera de sjuka att vilja bli friska och inte ge upp.¹⁰⁸

I ett konceptutkast från 1979 inför ett uppdrag, en stor väggmålning som hon utförde till ett bibliotek på Frankfurter Allee i Berlin, visar Bauer hur hon medvetet tänker på uppdragets funktion (BILD 8). Det är en målning ca 3 m lång och 2,8 m hög som hon utför 1982, utan titel, av kuratorer senare kallad ”Flygande häst”. Här lyfter och svävar hästen med en naken flicka stående på knä på dess rygg, inte som en styrande ryttare. De blå färgtonerna dominerar och hästen är vit. Den flyger, galopperar högt ovanför det märkiska landskapet, lyftet upp ska symbolisera hur böckerna ska hjälpa ungdomarna till andliga lyft, till äventyr, drömmar och högtflygande idéer. Det är Bauers vision. Hon tycks ändå angelägen om att motivera sitt avsteg från realismen och förklara att det inte är världsfrånvänt drömmande hon vill uppmuntra till utan hästen är bevingad genom människans nyfikenhet och känsla för det fabelaktiga, men genom ”logiskt förnuft och saklighet ska idéerna förvandlas till ett verkligt berikande av vår moderna världsbild. Häst och himmel i rumsupplösande eterisk färgsättning. Djuret ska inte i första hand göra anspråk på att vara en avbildning av ett djur utan förmedla känslan av att sväva.”¹⁰⁹ I målningens bakgrund återfinns ett landskap med symbolerna för resmålet framför andra, pinjen och cypressen. Symbolerna för friheten att se det nya eller överhuvudtaget längtan bort. I Bauers collage och akvareller återkommer medelhavsbilderna. Bauer förnekade själv aldrig influenserna från det franska avantgardet.

I sina målningar med klar kolorit befann sig Annemirl Bauer i den expressionistiska traditionen som länge förkastades i DDR.¹¹⁰ Snarast naivistiskt målade hon, inte de karikerade människokroppar som en av hennes stora förebilder, Otto Dix ofta gjorde. Trots sin kritik av den kapitalistiska samhällsordningen var konstnärer som Georg Grosz, Otto Dix och Käthe Kollwitz länge icke-godkända enligt partiet och de följsamma i DDR:s Konstnärsförbund, Verband Bildender Künstler, VBK, (BILAGA 1). De ansågs vara individualistiska företrädare för borgerligheten.¹¹¹

Expressionismens förenkling i linjeföringen, den förvridna människokroppen ses i Bauers teckning *Ikarus störtande*. Alfred Kurella, betydelsefull skribent och kulturfunktionär i DDR, skrev 1958 i sin definition av den ”dekadenta” expressionismen, att den var en konst som kännetecknades av ”förenkling, reduktion och deformation intill det absurda”.¹¹² Hans ord var viktiga för den konstsyn partifunktionärer och till dels medlemmarna i Konstnärsförbundets presidium stod för.¹¹³ Vid de återkommande konferenserna i Bitterfeld fastlades den estetik som skulle vara gällande. Detta efter de första efterkrigsårens livliga och fria debatter.

¹⁰⁷ Bauer, diplomarbetets text, Volke, 2012, s.34, 35.

¹⁰⁸ Bauers notis, utkast till en väggmålning, ung. 1965, Volke s.35

¹⁰⁹ Bauers konceptutkast till ”Flygande häst”, Volke, 2012, s.49.

¹¹⁰ Niederhofer, Ulrike, 1996, s.178 f.

¹¹¹ Niederhofer, 1996, s.178 f.

¹¹² Kurella, Alfred, ” Zum Problem der Dekadenz“, i *Einheit*, 13:e årg. Maj 1958, s. 740 ff.

¹¹³ Kurella utsågs av centralkommittén 1957 till ledare av politbyråns kommission för kulturfrågor. Källa:

Nu på slutet av 1980-talet hade den tidiga expressionismen fått acceptans men i DDR talade man om den egna konsten som neoexpressiv.¹¹⁴

Dominerande konststad var inte Berlin utan Leipzig, där den så kallade andra Leipzig-skolan påverkade utvecklingen med konstnärer som Bernhard Heisig och Willy Sitte. I egenkap av lärare var de också betydelsefulla. De målade i denna expressionistiska stil. Här fick många konstnärer sin utbildning.¹¹⁵ Idag talas om den ”nya Leipzig skolan” som ”het” med en yngre generation, Neo Rausch och nu senast Tim Eitel som lysande stjärnor.¹¹⁶ Andra betydelsefulla målare i Leipzig under Bauers samtid var mer inspirerade av Den nya saklighetens realism i sin teknik, Wolfgang Mattheuer exempelvis med mer mångtydiga bilder och historiemålaren Werner Tübke, för att nämna två andra Leipzigbaserade konstnärer. DDR-konstnärernas uttryckssätt varierade stort. Få följde den av Sovjet förväntade socialistiska realismens anda och stil. De allra flesta målade dock figurativt och de önskvärda motiven, även på 1980-talet. ”Rätt” motivval kunde legitimera ett mer experimenterande stilval.¹¹⁷

En ny fas i Bauers sätt att arbeta orsakades av den iver att få ned alla intryck hon fick under en studieresa till Paris 1987. Vanligen skissade hon utomhus, arbetade i lugn takt vidare i ateljén. Det berättar hon om i intervjun i *Bizarre Städte*. Nu övergår hon till collage, det gick snabbare så.¹¹⁸ Hon skriver efter hemkomsten till VBK att hon färdigställt 80 verk, kollage, landskap, porträtt, skisser till större arbeten och teckningar och erbjuder sig att hålla föredrag eller göra en utställning.¹¹⁹

En för Annemirl Bauer mycket speciell egenskap som konstnär är hennes sätt att blanda material. Att hon målar på dörrar, mattor, kvitton, ansökningsblanketter är så utmärkande att man måste söka fler förklaringar än enbart hennes brist på pengar och resurser. Naturligtvis visar det Bauers uppfinningsrikedom och kreativitet. Men det är ett gränsöverskridande över materialgränser, hon gör. När Bauer målar sina ”Värnpliktskvinnor”, den ena lik en neanderthalare, den andra avmagrad och utan kvinnliga former är det för att visa vad partiet vill göra med kvinnorna i och med den föreslagna lagen om kvinnlig tjänstgöringsplikt i armén (BILD 10 A). Intressant är emellertid att hon här målar på juteväv, med konnotationen potatissäckar och vardag, knappast ett material för salongskonst. Duken är avpassad i storlek efter en dörr i trä och är uppspänd på en sådan. En uppseendeväckande detalj i målningen är de nedhängande rörkopplingarna som knutits fast vid kvinnornas midja som penisattrapper.¹²⁰ När verket som i utställningen i Cottbus presenteras hängande ut från väggen, så att man kan gå runt ser man en målning på baksidan, på dörren. Där återfinns två förvridna kvinnokroppar

Ausgebürgert, Künstler aus der DDR 1949-1989, utg. Schmidt, 1990, s.52.

¹¹⁴ Lang, Lothar, *Malerie und Graphik in der DDR*, Leipzig 1983, s.283.

¹¹⁵ Lang, 1983, s.120,121.

¹¹⁶ Engen, Line, “Snapshots i oljefärg”, *Dagens Nyheter*, publicerad 2015-02-20, [www]. Hämtat på <http://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/snapshots-i-oljefarg/>

¹¹⁷ Denna slutsats bekräftas av flera konstvetare, sammanfattat i Kerstin Svedbäck, *Konsten åt folket - En översikt över villkoren för konstnärlig utövning i det forna DDR samt över verksamheten i Rostocks konsthall under 1980-talet*. Linköping 2010. Opublicerad C-uppsats. Likaså av Svedbäck 2013. Samma iakttagelse om begynnande avvikelser från riktlinjerna gör Elisabeth Hemby om 1960-talets konst i Sovjetunionen i sin avhandling, *Historiemåleri och bilder av vardag, Tatjana Nazarenkos konstnärskap i 1970-talets Sovjet*, Södertörn 2013, doctoral dissertations 75, ellerströms förlag, Halmstad 2013, s.81.

¹¹⁸ *Bizarre Städte*, 1988. [www.]

¹¹⁹ Bauers reserapport till VBK1987/88 i Volke, 2012, s. 108.

¹²⁰ Dottern Amrei Bauer tvingades att välja en hantverksutbildning i stället för en teoretisk p g a mammans politiska engagemang – det blev rörmokare. Hon tog med sig kasserade delar hem. Det var dem Bauer använde sig av. Enligt hennes uppgift april 2014.

instängda med skräckslagna ansiktsuttryck bakom dörrens fönsterram. Ramen bildar ett galler utan glas i, ett fängelsegaller (BILD 10 B).

I *Mahlzeit, måltid* från 1983 tycks nakenakten ligga uppdukad på samma sätt som stillebenet i förgrunden. Målningen är utförd på en svängd bågnande pannå. En effekt som döljs på en reproduktion. I Cottbus hade jag möjlighet att se målningen i original. Bauer hade en utbildning som formgivare för leksaker och som keramiker, vilket kan ha påverkat hennes val att sina målningar inte inskränka sig till den plana ytan utan ibland låta bilder innehålla tredimensionella element.

I sina tapetbilder verkar strukturen och valet av tapetmönster för de stiliserade porträtten. Det är det borgerliga hemmets barockinspirerade mönster som får en ny funktion eller den grå, långrandiga strukturen, ett par, man/kvinna är avbildat på. På rosentapeten bryts det idylliska i flickrumstapeten av mannen med kniv som ska bryta rosen, ”ta” den unga flickan som i Goethes dikt Heidenröslein (Den lilla rosen på heden). Det är ett medvetet över-skridande av materialgränser, vad jag förstår ovanligt för hennes tid (BILD 11.) Själv kommenterar Bauer sitt materialval sålunda: ”Tapeten visar omigen min förkärlek för bortkastat material. Den konventionella tapeten blir en symbol för nedärvda mönster, som jag vill upplösa.”¹²¹

Under 1980-talet ökar antalet målningar av Bauer, vilka kan uppfattas som politiska inlägg. Denna iakttagelse gör även Inken Dohrmann.¹²² Ofta skriver Annemirl Bauer in underfundiga, ibland dubbelbottnade texter i sina teckningar och målningar.¹²³ I målningen *Bildnis einer Herzogene aus Thüringen* (Bild av en ”hitdragen” från Thüringen) är det just titeln som kan behöva granskas speciellt (BILD 2). Det är Cranachs porträtt av Katharina von Mecklenburg, 1514 tankarna går till, både beroende på titeln och likheten med renässansporträttets utformning (BILD 1). Två porträtt kommer därför att behandlas under nästa rubrik, två oljemålningar, den ena av den flitigt anlidade porträttmålaren på tysk mark Lukas Cranach, den äldre och ett porträtt, ett självporträtt kommer jag att visa, av Annemirl Bauer.

2.3 Hertiginnor men smutskastade

En målning från 1980-talet till synes utan politiskt budskap är *Bildnis einer Herzogenen*, från 1982 (BILD 2). Jag hade möjlighet att närgranska den, när jag hjälpte Bauers dotter att bära den 183 cm höga målningen med bemålad träram till kvarterets fotoaffär i Berlin Ost, där den skulle fotokopieras, en kopia som skulle behandlas så att den skulle kunna hänga utomhus. En intressant iakttagelse var hur mycket mer jag kunde observera i bilden som original, detaljer som jag tidigare inte lagt märke till, exempelvis det i bilden inmålade datumet.

Med *Bildnis einer Herzogenen aus Thüringen* går Bauer här i dialog med konsthistorien. Likheter med Lucas Cranach den äldres parporträtt av hertiginnan Katharina von Mecklenburg är slående. Den andra målningen i parporträttet är den av gemålen, hertigen av Sachsen, 1514. Det är emellertid hertiginnan som intresserat Bauer (BILD 1). Då många paralleller kan dras mellan de båda i formatet lika höga målningarna kommer de att analyseras jämsides med

¹²¹ Dessa tankegångar utvecklar Annemirl Bauer i intervjun, *Bizarre Städte*, 1988.[www]

¹²² Dohrmann i Bauer - Pezellen, Amrei, utg., 2007, s. 18.

¹²³ Kan ses i återgivna teckningar i Bauer-Pezellen, 2007 och reproducerade målningar i Volke, 2012.

varandra. Det är nämligen rollen som Katharina Annemirl Bauer ikläder sig, i hennes klänning i rött och guldgult. Renässansens hertiginna hade Cranach avbildat i en omsorgsfullt återgiven dräkt, väl framträdande mot den svarta bakgrunden, där hans signatur med det egna vapnet, som hertigen av Sachsen förlänat honom, återfinns. Det är ett av den europeiska konstens tidiga porträtt i helfigur som Cranach målar. Katharina bär tunga halssmycken, det ena tätt mot halsen med mörkblå ädelstenar i. Isättningen över bröstet är pärlbesatt. På huvudet har hon en brett med stora vita fjäderplymer fastsatta. Det höga, rakade hårfästet enligt tidens mode är väl synligt, ärmarna är för långa och uppslitsade i höjd med armbågarna, så att fodret syns. Händerna vilar korslagda över magen med synliga ringar på i stort sett samtliga fingrar. Vid hennes fötter sitter en liten knähund med vit päls. En vit accent där linjen kan följas upp till den vita huvudplymen. Den balanserar kompositionen.

Varför väljer Annemirl Bauer detta porträtt som ”förebild”? En jämförande bildanalys kan ge en del av svaret, likaså språkliga konnotationer, en etymologisk förklaring samt Bauers samtida politiska kontext.

Det är en förenklad klänning Bauer målar och den gula färgen lyser mot en bakgrund av skymningsblått och brunockra, föreställande ett landskap. De blåtonade höjdskillnaderna är snarast kubistiskt återgivna. De bruna plogfårorna liknar i trä karvade linjer på en bondrokodomöbel. I centrum för målningen står dock ”die Hergezogene”. Brokadens vävda mönster av bladslingor på Katharinas klänning målar Bauer som ett tryckt mönster. Den ger intryck av en folkloreinspirerad hippieklänning. Hon kortar den något, så att stövlarna syns och låter ansiktet proportionerligt bli mycket större än Katharinas. Klädseln och de naturligare proportionerna placerar Annemirl i hennes samtid. Idealet för renässansporträttet var den långsmala kroppen med litet huvud. Klädedräktens prakt var det väsentliga för Cranachs officiella fursteporträtt. Till ikonografen för igenkänning och identifiering hörde de dyrbara tygerna, smycken, ringar med eventuellt familjevapen och dräktens färger. Gult och rött var hertigdömet Sachsens färger. Personerna på Cranachs porträtt representerar, det är inte kvinnan Katharina som målas utan hertiginnan.¹²⁴

Hos Bauer möter vi en kvinna, platt målad enligt expressionismens preferenser, exakt naturalistisk återgivning, porträttlikhet är även för Bauer oväsentlig. Färgen däremot viktig. Det är expressionismens starkare, i hennes fall här klara kolorit med oblandade färger. Bauers kvinna har rosor på kinderna och håret synligt hängande längs ansiktet. Hunden (symbol för trohet) är utbytt mot den mer självständiga katten med mörkare strimmor i den ljusgrå pälsen. På samma höjd som Cranachs signering i vit ruta har Bauer en textruta med målningens titel: *Bildnis einer Hergezogenen* och under den vita rutan *von Thüringen. 15/1 82*. I bakgrundens bruna jordstråk finns ”4.5. 81” inmålat, alltså 4:e maj 1981. Hennes målning kan möjligtvis vara påbörjad då. Cranach kunde enligt tradition ha låtit hertigens vapensköld vara med men nöjer sig med hertigdömet Sachsens färger för identifiering. Förmodligen stolt visar han i stället upp det vapen hertigen av Mecklenburg förlänat honom själv omgivet av initialerna L C.

Bauers målning är stor, 1,83 m hög. En anmärkningsvärd detalj är hennes sätt att måla huvudbonaden. Konturen mot den mörkblå bakgrunden stämmer i stort sett med hertiginnan

¹²⁴ I katalogen till utställningen ”Cranach” vid Statens Museum for Kunst skriver Hanne Kolind Poulsen om Cranachs kvinnoporträtt, deras inbördes likhet och funktion. Kolind Poulsen, Hanne, *Cranach*. Statens Museum for kunst, Köpenhamn 2002, s.59. Keith Moxey stöder sig på Kolind Poulsen, när han talar om ansikten på Dürers porträtt som ”mask” i ”Mimesis och Ikonoclasm”, *Art History*, Febr.2009, Vol.32 Issue 1:s.52-77, s.71.

Katharinas fjäderplymer, det mjuka ulliga likaså. Men Bauers sky av vitt är ett blommande fruktträd placerat i bild på en kulle i höjd med hennes hjässa. Ett överraskande inslag. Inga ”lånta fjädrar” utan Bauer demonstrerar sin samhörighet med naturen och sin miljömedvetenhet.¹²⁵ Kårsbärsträdet står kvar på en kulle nära huset Bauer bebodde i Niederwerbig.¹²⁶ Därigenom får vi även en geografisk bestämning.

Likheterna finns mellan bilderna. Den ljusa skyn och den kontur den bildar över hjässan, färgvalet i klänningen, de röda bårderna, vilka horisontellt avdelar de gula fälten i den vida kjolen stämmer med Cranachs Katharina. De tätt mot halsen liggande halssmyckena, ser ut att finnas där likaså men är i själva verket halsringningen på flera lager tröjor, vilka Annemirl Bauer bar mot kylan i ateljén.¹²⁷ Sällskapsdjurets placering i bild, liksom de korslagda händernas läge stämmer. Både renässansbildens figur och Bauers fyller större delen av bildytan.

Ovanstående jämförande bildanalys besvarar ändå inte frågan, varför Annemirl Bauer valt att ”citera” denna renässansmålning, inte heller på vilket sätt hennes egen målning är ett självporträtt.

Annemirl hade fått många förnamn, däribland Katharina. På så sätt har de båda kvinnorna namnet gemensamt. Bauer lägger till att ”die Hergezogene” (Den hitdragna) kommer från Thüringen. Hon var född i Jena, Thüringen medan Katharina kom från Mecklenburg. I historieböckerna omtalas Katharina alltid med tillägget von Mecklenburg, alltså landet hon var född i. Hon beskrivs som en stark kvinna med förmåga att påverka.¹²⁸ När hon själv blivit övertygad om Luthers lära, förmådde hon sin man att höra honom predika. Tillsammans med maken införde hon protestantismen i Dresden. Hon var en kvinnlig reformator, en omutbar kvinna som även gjorde uppror mot patriarkatet. Det visar hennes skrift som reformerade hovdamernas liv. Som änka övertog hon en tid regeringsmakten för sina söners räkning. Följaktligen var Katharina reformivrare och initiativkraftig. Egenskaper, som vi sett, även Annemirl Bauer besatt. I historieböckerna beskrivs hertiginnan som äregirig och dominant, ord vilka förmodligen inte skulle använts om en man.¹²⁹ Rådsherrarna ville få bort Katharina från landet efter makens död och förmådde henne till slut att återvända till Mecklenburg. Här föreligger ytterligare en parallell. I Stasis akter om Annemirl Bauer framgår att man försökt övertala henne att lämna DDR frivilligt.¹³⁰

¹²⁵ Richter, Angelica, ”Nicht schweigen werde ich... Widerständige Malerei als gelebter Ausdruck – die Künstlerin Annemirl Bauer“ i *Abschied von Ikarus*, Rehberg, et al, 2013, s.333.

¹²⁶ Trädet utpekades av Amrei Bauer i Niederwerbig 24:e april 2014.

¹²⁷ Uppgiften om kylan i huset i Niederwerbig och Annemirl Bauers vana att bära många lager av tröjor stammar från dottern Amrei Bauer, intervju 24:e april 2014. När Angela Richter, skriver om *Bildnis einer Hergezogenen* i antologin *Abschied von Ikarus* omnämner hon, att Bauer i likhet med Katharina von Mecklenburg bar tunga smycken.

¹²⁸ Volke 2012, s.21.

¹²⁹ Werl, Elisabeth, ”Katharina, Herzogin zu Sachsen, geborene Herzogin zu Mecklenburg“, in: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), s. 325-326 [Onlinefassung]; [www]. Hämtat 20140315 på URL: <http://www.deutschebiographie.de/pnd119240165.html>. Annan källa : *Sachsens Heimliche Herrscher, Die Starken Frauen der Wettiner*, utg. Essegern, Ute, Dresden 2008.

¹³⁰ Dohrmann i Offner & Schroeder 2000, s.347.

2.3.1 Titel med många bottnar

Bauer analyserade ofta ord och ordval. Hon skrev ibland dikter med ordlekar i, det visar de dagboksanteckningar Volke publicerat. Hon sökte konnotationer och gjorde egna nybildningar av ord. Just det har hon gjort i titeln till sitt porträtt. Hertiginna på tyska heter ”Herzogin”. En etymologisk förklaring till Her är Heer = krigshär, hertigen var en adelsman som drogs in till hären i krigstid. Andra ledet kommer av verbet ziehen = dra. När Annemirl Bauer kallar sitt porträtt ”Die Hergezogene” får *her* en annan betydelse, nämligen som prefix före verbet dra, då lika med *hit*. Herziehen som verb har två betydelser, förutom den konkreta (dra hit) står det för att kritisera, dra någon i smutsen. Alltså som substantiv med feminin form den kritiserade, den kvinna som man dragit skam över.

Ziehen kan också betyda flytta. 1976 flyttade Annemirl Bauer som nämnts till byn Niederwerbig i närheten av Potsdam. Hon lämnade en fuktskadad f.d. cigarraffär i Prenzlauer Berg, vilken tjänade som ateljé. Bauer hade lyckats få låna pengar av sin mor, tillräckligt för att köpa en f.d. prästgård i Niederwerbig. Här fick hon en större ateljé och en barnvänligare miljö för dottern. För byborna var hon den som kom flyttande från Berlin, alltså ”utsocknes”, hon som kom hitdragande. Ytterligare en association ges då, med betydelsen ”den avvikande”.¹³¹ Samtidigt låter ordet onomatopoetiskt ”Die Hergezogene” likt ordet för hertiginna, ”die Herzogin”. Den av Stasi smutskastade, den hitflyttande, den som kom hitdragande, den avvikande. På ett förtäckt vis skildrar Bauer sig själv som dissidenten i ett självporträtt, den starka kvinnan som vill hålla sig kvar i landet, det DDR hon ville tro på och som borde reformeras!

Så står Annemirl Bauer framför oss, stolt som en adelsdam med makt, (i hennes mors släkt fanns en adelsfamilj), ”den smutskastade”, marginaliserade, stolt i sin övertygelse om, att hon har och haft rätt. Hon var av Stasi misstänkliggjord och motarbetad men vek inte undan.

Under alla de fyra seklerna av socialistiskt styre förekom porträtten i DDR-konsten. Arbetarporträtt, scener från arbetslivet och arbetares samvaro på raster och fritid var vanliga motiv under 1960- och 70-talen. Men även självporträtt och porträtt av gamla föräldrar eller vänner.¹³² När Werner Tübke 1988 avporträtterar sig är det i rollen som konstnär i fläckig målarrock och med en klarröd basker, i formen lik den mannen bär på hans stora historiska renässansmålningar. Willi Sitte står 1986 i hjälm och bar överkropp lik en stålverksarbetare framför en ugn och inte ett stativ. Annemirl Bauer är en icke porträttlik kvinna i rollen som hertiginna/den ”hitdragna” men visst är det hon själv, i egenskap av dissident!

Sedan våren 2014 hänger reproduktionen av hertiginnan på gaveln till Bauers forna hem, ut mot bygatan i Niederwerbig. Det var i en kampanj för att uppmärksamma historiskt betydelsefulla kvinnor inom olika områden i samhället som Kvinnopolitiska rådet i Land Brandenburg initierade, så kallade Frauenorte (Kvinnoorter).¹³³ Just detta självporträtt passar utmärkt för det ändamålet och markerar tillsammans med sin minneskylt även den bostad Annemirl Bauer levde i under 13 verksamma år.

¹³¹ Som barn upplevde Amrei Bauer utanförskap i byn genom moderns annorlunda levnadssätt och klädsel, vilket framkom under samtal 23:e april 2014.

¹³² Svedbäck, 2013. Även Jaschko, 1999. [www].

¹³³ Frauenorte, [www]. Hämtat 20150503 på http://www.frauenorte-brandenburg.de/index.php?article_id=83 under rubrik: Künstlerinnen

2.3.2 Text i bild, ord för de invigda

Det är i en konsthistorisk tradition Bauer sätter in titlar och texter i sin målningar och teckningar. Under renässansen förekommer texter på banderoller i porträtt eller målningar med religiösa motiv, inte bara i epitafier. I det rika symbolspråket i allegoriska porträtt kan attribut anspela på namn, yrke eller civilstånd. Men även texter förekommer. Svävande puttis håller en textremsa mellan sig eller, än vanligare tycks det mig, målade texter är inritade på imiterade marmorinramningar runt hela bilden eller på gaveln till en stenkista eller liknande. I Cranachs målning var det en vit textruta där konstnären kunde identifieras. I Bauers målning har vi likaså en textruta infälld med målningens titel, tillika hennes ”signatur”. I många av hennes målning kan löpande texter inrama bilden. Ibland svåra att läsa, då de målats i flera rader omlott. Det är oftare i 1980-talets målningar med ”politiska” ställningstaganden de förekommer och ger intryck av spontanitet och vilja att meddela sig så snabbt som möjligt.

Semiotikens ursprung är språkforskningen. För konstvetenskapen har dess betydelse varit stor men nu tillbaka till tecknens betydelse i form av betydelsebärande ord. Här särskiljer jag tecknen/orden i bilderna som ett moment för sig att analysera. Herta Müller, den nobelprisbelönade tysk-banatisk, rumänska författarinnan lyssnar sensibelt av sina språks nyanser. Hon ser hur effekter och konnotationer kring samma ord/begrepp i de olika språken varierar för henne. Rumänskans, bybornas tyska och skolans högtyska ger henne olika upplevelser av samma denotation. Vinden viner = der Wind weht. (gör ont, weht har med weh, ont att göra.) Banausertyskans vind går och rumänskans vind slår. Genus skiljer, på tyska är liljan en dam och på rumänska en herre. Språken ser på världen på olika sätt. Genom att språken tappar sin självklarhet kan det oväntade hända.¹³⁴

En liknande känslighet inför orden och ordval har Annemirl Bauer. Det resulterar i dikter och ordlekar i hennes dagböcker och i de texter som hon skriver in i sina verk. Ofta utgår hon från ett citat av de stora skalderna, Goethe, Heine eller Bertold Brecht. I *Röslein*, en akvarell på rosmönstrad tapet förser hon mannen med horn och med en kniv i handen närmar han sig den unga kvinnan. Han ska ”bryta” törnrosen, Heidenröslein i Goethes tonsatta dikt, det vill säga den unga flickan. När hon ser på substantivens genus, är det med tanke på vad som betecknas som manligt respektive kvinnligt ur feministisk synpunkt. Gud är maskulinum, likaså anden (der Geist). Hon ser genusbestämningen av orden som en del i könsmaktsordningen. Ordet försoning, handlar om Ver-söhn-ung, enbart tänkt för sönerna, sonen. I nationalhymnen ska man broderligt förenas.¹³⁵

För Herta Müller var ordval och ordlekar med förtrogna vänner ett led i överlevnadsstrategin i diktaturens Rumänien. Ett så kallat neutralt språk existerar inte för Müller. Språket i Ceausescus Rumänien bar innebörder av motstånd, ordvalen kunde exempelvis nedklassa det kommunistiska systemet, när fattigdomens kackerlackor kallades ryssar och de nakna glödlamporna – ryska kristallkronor. Müller jämför med nomenklaturans språk i DDR. För att undvika oönskade religiösa konnotationer fick julänglar bli *års slutsvingfigurer* i det officiella språket och rädslan för döden mildrades med *jordmöbel* i stället för kista.¹³⁶ I det östtyska uppslagsverket Sprachbrockhaus skrevs definitionen av demokrati om. Maktens

¹³⁴ Müller, 2008, s.32.

¹³⁵ Dessa tankegångar utvecklar Annemirl Bauer i en intervju i *Bizarre Städte*.

¹³⁶ Müller, 2008, s.44.

Språk ville styra tänkandet på samma sätt som de eufemismer vi ofta byter till i det svenska samhället. Städtanten har blivit lokalvårdare osv. I ett underifrånperspektiv uppfann de förtryckta i totalitära regimer i stället det mångtydiga språket.

Många DDR-konstnärers verk under 1980-talet bär titlar som av de regimkritiska uppfattades på ett annat sätt än de konstkritiker som skrev i de partitrogna tidningarna.¹³⁷ Den unge Hans Hendrik Grimmling hade vid de 9:e konstutställningen i Dresden redan 1978 med en målning med titeln *Omprogrammering av fåglar*. Två män håller ut vingarna på en fågel som förmodligen ska vingklippas, fågeln som i likhet med DDR-medborgarna blivit inlåst och ofri. När denne konstnär 1979 i ett collage, i form av en diptyk gör sin *Ikaros hemma*, sitter Ikaros fastbunden vid en stol, bakom honom en fransk balkong med öppna dörrar. I nästa bild har han fallit baklänges ut, avskurna rep och en omkullvält stol ligger på golvet. Själv mord eller försök till flygtur? En reaktion på hans ansökan om resa till Frankrike som avvisats, skriver Karl-Siegbert Rehberg i *Abschied von Ikarus*.¹³⁸ Denna mångtydighet smyger sig in i konstverkens motiv och titlar i form av masker, marionetter och främst i slutet av 1970-talet och på 1980-talet – myten.¹³⁹

Under 1980-talet ökar som jag nämnt antalet bilder med politiska budskap i Bauers produktion. Som ett politiskt ställningstagande måste även Bauers feministiska bilder ses. I det jämlika DDR var feminism en icke-fråga. Efter studiet av inskrivna texter kan jag konstatera, att Bauer inte är enbart dubbeltydig så som i titeln *Die Hergezogene* utan oftast rak i sin kommunikation även om orden kan kräva eftertanke och kännedom om kontexten. Det är fallet med bilden *Kvinna med penisavund* som är föremål för nästa analys.

2.4 Kvinna med penisavund

Annemirl Bauer tecknade oavbrutet, när hon inte målade. Som nämnts ovan har hon själv kommenterat sin produktivitet. Ofta är det nakenakter som hon varierade under en rubrik, i serier. Exempel är ”Liebespaare” (Kärlekspar) eller ”Frauen” (Kvinnor). Verken med feministiskt innehåll är många. I en av Bauers varianter på *Frukost i det gröna* är männen nakna, inte kvinnan, eller kvinnorna som i Manets ofta parafraserade målning. ”Jag gör ofta bilder i korrespondens med klassiska verk, mest som en kritisk uppgörelse med riktigt subtil kvinnofientlighet.”¹⁴⁰ Det säger Bauer i intervjun i *Bizarre Städte*. Därefter hänvisar hon till sin bild *Tre diskuterande kvinnor från Arles* som påminner om Picassos *Kvinnor från Avignon* och påvisar skillnaderna. Hennes kvinnor har miniatyrer av romerska män i händerna, de känner sig stora och starka, de är för sig själva, dom talar om frihet omgivna av hav.¹⁴¹ Titlar kan stå i kontrast till bilderna. Bauer förrycker ofta den vanligaste storleksskillnaden mellan man och kvinna. I en teckning benämnd *Adam + Eva* är Adam en liten baby under kvinnans arm. I *Eva und Adam. Penis Freudscher mit Feige, Juli 88* (Adam och Eva. Penis”glad” med fikon, juli 88) är Adam en ung pojke och Eva är kvinnan med förstörade bröst och kön i form av ett fikon. Bauer använde gärna fikonet som symbol för kvinnans kön.¹⁴² Penis glad,

¹³⁷ Jaschko, 1999 [www]. s.131.

¹³⁸ Rehberg, Karl-Siegbert, ”Von der `Unmöglichkeit` einer Ausstellung” i *Abschied von Ikarus*, 2013, s.25.

¹³⁹ Jaschko, 1999. [www].s.121-123.

¹⁴⁰ *Bizarre Städte*, 1988. s.52-59.

¹⁴¹ *Bizarre Städte*, [www]. 1988. s.52-59.

¹⁴² I intervjun i *Bizarre Städte* motiverar Bauer: ”Fikonet har ett jämförbart symbolinnehåll med äpplet. Det har en förvånansvärd likhet med det kvinnliga könsorganet... Ett fikon spricker upp först i värme. Och det utnyttjades som symbol i religionen.”

ljudmässigt associeras namnet Freud lätt till ordet för glädje Freude, (i dialekter är ofta inte –e uttalat i ordets slut) och det är hon som är ”penisglad” eller ”penisfreudiansk”, hon med fikonet mellan benen. När männen är med i bilderna är de ofta svaga, ibland bokstavligen burna av kvinnorna. Hon använder således ett oväntat perspektiv när hon låter den vuxne mannen vara tydligt mindre än kvinnan i storlek. Tanken går till gångna tiders värdeperspektiv, uttryckta i bild. Mannen är lika förminskad och betydelselös som slaven på en egyptisk relief.

Tyder sådana bilderna på en personlig vendetta mot män eller är de en reaktion efter analys av maktstrukturer beroende av könstillhörighet? Det första synsättet, att koppla eventuellt negativa erfarenheter av relationer till en eller flera män till ett helt konstnärskap och ett politiskt ställningstagande, saknar helt relevans. Konstvetaren Giselda Pollock påpekar just detta, att när konst kopplas till kvinnliga konstnärers liv fungerar det enbart inskränkande.¹⁴³ Annemirl Bauers dagboksanteckningar och hennes skriftliga inlagor till myndighetspersoner i staten och till Konstnärsförbundets ordförande tyder på stort engagemang i samhällsfrågor och medvetenhet om uteslutningen av kvinnor i beslutsfattande positioner.¹⁴⁴

På 1980-talet gjorde Bauer flera teckningar som kan infogas under rubriken ”Penisneid” (Penisavund). Dit hör *Frau mit Penisneid 88; Eva und Adam, Freudscher mit feiger Frucht* (freudiansk med fikon frukt) och *Frau mit Penisneid und 5 Söhnen, selbst geborenen!* (Kvinna med penisavund och 5 söner, själv födda.) Årtal okänt. Blandteknik 80 x 80 cm (BILD 3).

Ett karaktäristiskt drag för Bauers teckningar är att hon drar ett streck utan att pennan synbarligen lyfts från pappret. Likheter med både Picasso och Matisse kan ses. Det är *Frau mit Penisneid und 5 Söhnen, selbst geborenen!* som är föremål för följande analys. I denna teckning har emellertid de kraftiga konturerna dragna med tusch kompletterats med skuggning och bakgrund i akvarellfärg, olika toner av brunt och inblandning av grått.

En naken kvinna står omgiven av nakna barn. De kvinnor vilka tecknats i serien är betonat kvinnliga i formerna, svällande bröst, kraftiga lår och rund mage, som urmödrar à la Venus från Willendorf. Det är fallet även i denna bild. Min tolkning är, att det är den äldste sonen vid hennes vänstra sida, smal, lång och med ett vekt uttryck. Titeln omnämner inte mannen, fadern. Låt oss anta att han är hennes son. Han har inte förminskats utan har en trolig längd, nästan huvudet högre än modern. Han har en liten bror på ena armen och står med benen i en avspänd ställning vilande på enbart ena foten. Den näst äldste sonen når modern till midjan och står halvt skymd bakom henne med moderns arm beskyddande om axeln. Ytterligare en liten son skymtar bakom den näst äldste. Intill kvinnans ena ben i höjd med hennes vad tittar en mycket liten pojke fram, den femte sonen. Och mellan hennes ben ett något äldre barn – en flicka. Denna tolkning har gjorts efter närgranskning av teckningen. Flickan verkar inklämd i denna position – rakt under kvinnans kön. Kunde den äldste sonen vara den frodiga kvinnans make? Det är inte troligt, eftersom Bauer aldrig tecknade eller målade familjebilder, enbart par, älskande eller grälände, men i övrigt alltid mor och barn tillsammans, kvinnor eller enbart barn.

¹⁴³ Pollock, Giselda, “What if Art Desires to be Interpreted? Remodelling Interpretation after the ‘Encounter Event’ “ i *Tate Papers Issue 15*, 1 April 2011, s.1.

¹⁴⁴ Bauer i Volke, 2012, s. 52, 62,63, 68-72.

2.4.1 Nakenhet och västeuropeiska intryck

Jag kommer här att pröva olika ingångar till bilden. Först nakenheten. Är det *the Nude* Bauer ironiserar? Den enligt klassiska ideal sköna, av den manliga blicken bestämda, som hon gör en motbild till? Är det en reaktion mot den retuscherade reklambilden, även den känd i DDR? Bauer tecknar påfallande många nakna kroppar, män och kvinnor. Naturligtvis var hon skolad i krokiteckning. Nakenhet avidentifierar och generaliserar dessutom människan oberoende av tid.. Det som talar emot att hon ironiserar the nude - är barnen. De hör inte hemma ens i en motbild. När Lynda Nead angriper den äldre konstvetaren Kenneth Clarks beskrivning av *the Nude* och *the naked*, menar hon att nakenakten är knuten till den manliga blicken och dualismen som ser *the nude* som en kulturell representation, en estetisk transformation.¹⁴⁵ Och visst är Bauers kvinna utanför ”ramen”, *the frame*, kanske skulle Clark rent av tyckt att hon var obscen. Han hade ju redan problem med att kunna se Rubens knubbiga kvinnor som stor konst.¹⁴⁶ Hellre då se Bauers kvinna som *naked* i den betydelse John Berger ger nakenheten. I översättning: ”Att vara naken är att vara sig själv, fri från de patriarkala konventionerna.”¹⁴⁷ Det synsättet stämmer bättre överens med förhållandena i DDR. Där rådde en mer avspänd attityd till nakenhet. Man badade naken, män och kvinnor tillsammans, de var ju arbetskamrater. Vid semesteranläggningarna vid Östersjön badade hela familjen naken.¹⁴⁸ Om vi nu antar att det är en flicka som Bauer har placerat mellan kvinnans ben, torde det inte vara av en slump, att den enda dottern står just där. Hon nämns inte i titeln, som omtalar: kvinna med fem söner. Sönerna står bakom och vid sidan av henne. De kan snart avlägsna sig men står ännu kvar nära hennes kropp, är beroende av henne. Flickan är däremot mer inlåst mellan moderns ben.

Bauers kvinna med sina mycket stora bröst och med svällande kropp är möjligen en fertil, arkaisk gudinna men ändå inte om man beaktar bildens titel. Inte mor med fem söner utan – kvinna. Samtidigt är det en stolt modergestalt som inger respekt. I och med placeringen av flickan mellan moderns ben förs tanken till kvarhållande nära könet; Flickan kan ses som låst i modersrollen och hon är inte värd att omnämnas i titeln utan är på så sätt marginaliserad. Enligt min tolkning av bilden borde detta gälla.

Ovanstående diskussion bygger på mer nutida genusteorier. Vad Annemirl Bauer själv tagit del av kan mycket väl ha varit, vilket jag tidigare påpekat, de texter av psykoanalytikern Margarete Mitscherlich-Nielsen som återkommande publicerades i EMMA- dåvarande underrubrik - Zeitschrift für Frauen von Frauen.¹⁴⁹ Tidningen utkom i Västtyskland, första gången på våren 1977. Bauer hade stött på den under en vistelse i Paris 1979 och blivit entusiastisk.¹⁵⁰ Den utkommer fortfarande med samma huvudredaktör Alice Schwarzer. Här berättas kvinnors historier med fokus på orättvisor i yrkesliv eller brist på jämställdhet i hemmet, liksom kvinnovåld eller lagstiftning rörande kvinnors rätt.

I flera artiklar på 1970-talet frågar sig Mitscherlich-Nielsen, varför tyska kvinnor finner sig i samhällets degradering. När de avfärdar penisavund, menar hon, att de inte är medvetna om

¹⁴⁵ Nead, Lynda, *The female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992, s.14.

¹⁴⁶ Lynda Nead citerar John Berger i Nead, 1992, s.20.

¹⁴⁷ Nead, 1992, s.15

¹⁴⁸ I samtal med människor som levde under DDR-tiden har detta framkommit men nämns även i Claudia Ruschs ungdomsskildring *Honeggers kanderade äpplen*, Kjellbergs förlag, 2006.

¹⁴⁹ Mitscherlich-Nielsen, Margarete, ”Ich bin Feministin” i *EMMA. Zeitschrift für Frauen von Frauen*. Februari, 1977, s.36. [www.] Emmas arkiv.

¹⁵⁰ *Bizarre Städte*, 1988. s.52-59. [www].

hur den lilla flickan formas i sin självbild. Hennes iakttagelser av hur brodern favoriseras skulle vara grunden till ett omedvetet penisavund. Detta i förkortad version. Mitscherlich-Nielsen är praktiserande psykoanalytiker men reviderar Freuds teorier. Hon menar att Freud underskattade samhällets nedvärdering av kvinnan och han hade otillräckliga kunskaper om den tidiga barndomen.¹⁵¹ Fadren – den bestämmande, som man är beroende av, är idealet som man vill förverkliga. Så uppfattas han utanför familjen men i familjen kan han vara ett bortskämt barn, beroende av modern, oförmögen att sätta andras intressen över sina egna. Den sidan av fadern föraktas i hemlighet av modern, vilket förs över på barnen. Inom familjen är det omvänt modern man vänder sig till, den starka. Den som kan erbjuda hjälp om man känner sig svag och eländig. Utanför familjen har hon ingen position, förlöjligas och man skäms ofta över henne. Så långt Mitscherlich-Nielsen. Här går tanken till de *Adam und Eva*-teckningar Bauer gör där mannens kropp är förminskad.

Huruvida Bauer eventuellt läste och tog till sig Mitscherlich-Nielsens teorier har jag ingen information om men att hon tog djupt intryck av tidskriften i sin helhet visas av den brev-växling hon inledde med direkt tilltal *Emma* som om det varit en person, inte en redaktion hon skrev till. Det brevet finns publicerat i utställningskatalogen *In meinem eigenen Lande*.¹⁵² Där framgår att Bauer diskuterar planer på att kunna medverka i *Emma*. Hon har även målat en bild av fem kvinnor och några barn med titeln *Solidarität - Emma gewidmet, (Solidaritet-Tillägnad Emma)*. Texter i bildfält och ram sammanfattar innehållsmässiga teman i tidningen. Bauer tänker söka tillstånd av myndigheterna att ge målningen som gåva och hoppas att någon i redaktionen ska kunna komma till Berlin och även besöka henne i hennes ateljé i Niederwerbig. Hon erbjuder sig att skicka Anna Seghars romaner, Rikarda Huch och Rosa Luxemburg. (Böcker var mycket billiga i DDR.) I gengäld vill hon ha Alice- *Den kleinen Unterschied (und seine grossen Folgen)*.¹⁵³ Det måste betyda redaktören och utgivaren av *Emma*, Alice Schwarzers bok som kom ut 1975. Den översattes snabbt till många språk och fick spridning utanför Tyskland, *Den lilla skillnaden och dess stora följder* i översättning. Schwarzer beskriver där könsmaktsordningen och protesterar mot tvångsheterosexualiteten, pläderar för fri kärlek och kvinnors ekonomiska oberoende. Schwarzers tänkande genomsyrade tidningen *Emmas* innehåll även om jag inte kan se några filosofiska utläggningar där. Intressant är att Alice Schwarzer studerat psykologi i Paris och sociologi för Michel Foucault. Hon lärde personligen känna Simone de Beauvoir och Jean Paul Sartre och deltog i den franska tidiga kvinnorörelsen. Hon gjorde en TV-film om Beauvoir och skrev en bok om henne.¹⁵⁴

Kunde Bauer i Frankrike tagit del av feministen Hélène Cixous uppmaningar till kvinnorna att ta plats och ta till orda, tro? Med säkerhet tog hon del av Elisabeth Gould Davis. Hennes *The First Sex* eller *Am Anfang war die Frau*, i tysk översättning 1977 omnämner Bauer i intervjun i *Bizarre Städte*.¹⁵⁵ Bauers *Frau* i teckningen *Frau mit Penisneid* är en omfångsrik kvinna som tar plats, vilket kan anspela på Gould Davis matriarkat. Kvinnan som enligt Gould var alltings ursprung, hon som var i samklang med naturen på ett annat sätt än mannen.

¹⁵¹ *EMMA, Zeitschrift für Frauen von Frauen*, Nr. Februar 1977, s.36.

¹⁵² Bauers brev, Volke, 2012, s.80-83.

¹⁵³ Bauers brev, Volke, 2012, s.80-83.

¹⁵⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Alice_Schwarzer, läst 20150324

¹⁵⁵ *Bizarre Städte*, 1988. s.52-59.

För feministisk spiritualism var Gould Davis betydelsefull. Tanken går till de förstorade kvinnor Bauer tecknade.

Betraktaren ser *Kvinna med penisavund* som en bild av urmodern med de attribut som av tradition tillskrivs modern, stora bröst och många barn men märk väl Bauer betecknar henne som kvinna, ett självständigt subjekt inte mor med penisavund. Hennes målningar och teckningar av kvinnor har vanligen inte de proportionerna teckningens kvinna har. Serien med titeln *Liebespaare* (kärlekspar) inte heller. Homosexuell kärlek finns även med bland kärleksparen. Däremot när temat är kvinna med penisavund eller Eva och Adam med förminskad Adam, är det en kvinna med betonat kroppslig könsskillnad. Annemirl Bauers teckningar är en motståndshandling, menar jag. Hon väljer att driva med det heteronormativa och det patriarkala samhället. Hon ifrågasätter Freuds förklaring till kvinnors psykiska ”illamående”.

2.4.2 Söner som fött sig själva

Lynda Neads analys av ´the female nude´ beaktades vid tolkningen av Bauers nakna kvinna.¹⁵⁶ Jag ställde då frågan: Är Bauers bild *Kvinna med penisavund* en motbild till ”the nude”? Om ”the nude” och den så kallade manliga blicken krävde en infogning av kvinnokroppen inom en given ram (frame), var ”Kvinnan med penisavund” svällande över de givna gränserna för en attraktiv kropp i betydelsen the nude. Hon ser inte heller ut att vara det passiva objekt som kvinnan skulle reduceras till. Den titeln Bauer givit verket styr vår tolkning. *Kvinna med penisavund och 5 söner. Själv födda*. Det är mot bakgrunden av penisavund, hon nämner sönerna. Märk utelämnandet av dottern!

Översättningen till svenska är inte självklar. Ordagrant: *Själv födda*, födda som adjektiv, epitet, (geborenen) inte det aktiva (har själv) fött (geboren). De har alltså fött sig själva. Ordet kan mycket väl tolkas så. Bauer bryter med all logik. Så betydelslös är modern/kvinnan och inte ens här är hon aktiv. För denna tolkning talar hennes teckningar, där mannen föder en kvinna ur sitt huvud (BILD 12) i en annan bild ur sitt revben. Där sitter en kurvig ung kvinna i en äldre mans knä, född ur mannens revben, färdig att användas (gebrauchsfertig) som texten i bilden lyder.

En upptäckt för mig i utställningen *Ich möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein* i Cottbus 2015, var de bilder som Bauer gjort av män med titeln *Gebärenneid* (Att föda-avund). Det är Bauers egen nybildning av ordet. Bilderna visar män, vilka skulle hysa avund mot kvinnan, eftersom de inte kan föda, i analogi med begreppet penisavund. Titeln Penisavund låter betraktaren ta ställning till huruvida ett sådant omedvetet avund är trovärdigt. Väsentligt är begreppet penisavund och vi kan förutsätta att Bauer kände till Freud och psykoterapi, eftersom hon vuxet upp i en intellektuell miljö och enligt dottern Amreis utsaga hade hon läst Freud, trots att han inte fanns med i DDR:s ”kulturutbud”.¹⁵⁷

Annemirl Bauers *Kvinna med penisavund* möter självmedvetet betraktarens blick och verkar inte sakna det manliga organet det minsta. Det var så kvinnorna i DDR kunde uttrycka sig omedvetna om de hierarkiska strukturerna och Freuds förklaringar till Oidipuskomplex och penisavund. Men nu var Bauer inte omedveten om den fallocentriska kulturen och hon driver medvetet med Freuds teorier om penisavund och kastrationsångest, vilka uppstod i ett patriarkalt samhälle och som fortsatt existerade i en socialistisk men heteronormativ stat. (Se

¹⁵⁶ Nead, 1992.

¹⁵⁷ Enligt Amrei Bauer vid samtal 25:e april 2015 hade Annemirl Bauer läst Freud och Ulrike Kremerier, kurator till Bauers separatutställningen „Ich möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein,“ i Cottbus, 24 april 2015 betonade i sitt inledningsanförande vid vernissagen Bauers bildning och beläsenhet.

Michel Foucaults analys nedan.) Hon har däremot tagit intryck av den feministiska riktning som framhävde de egenskaper som av tradition tillskrevs kvinnan, som ett värde i sig. Att Bauer fascinerades av tanken på ett matriarkat, är inte omöjligt men hennes utkast till hur man borde få fler kvinnor i ledningsfunktioner inom VBK, visar å andra sidan hennes tankar om att man och kvinna skulle dela lika på ansvar, plikter och rättigheter. Dock på så vis att kvinnan skulle avlastas genom anställning av extra personal.¹⁵⁸

De feministiska inslagen i Annemirl Bauers konst kan analyseras på olika sätt. Dels utifrån ett försök till inordnande i det tidiga 1900-talets tänkande kring särart/likhet eller essentiell feminism och vidare även förstås genom den läsning av dåtida feministiska tänkares verk, vilka Bauer kan ha tagit del av så som i tidskriften EMMA. Dels utifrån en nutida genusteori som undersöker kulturella konstruktioner av kropp och kvinnlighet eller med tolkningsmöjligheter utanför det falliska tänkandet. Det är som synes främst Griselda Pollocks analys av osynliggörande och nedvärdering som jag applicerat på kvinnliga konstnärers situation i DDR. För Bauers bild har jag diskuterat vilka intryck hon kan ha fått från i väst verksamma feminister.

”Kvinnor om vi inte gör något idag, lever vi i morgon som i förrgår!” Citatet är ett yttrande av Annemirl Bauer.¹⁵⁹ Här riktar hon sig till sina medsystrar i DDR. ”Om det kvinnliga vill jag tala, eftersom jag lever i en manlig värld”, lär hon även ha yttrat.¹⁶⁰ Enligt samtida kvinnliga konstnärer intervjuade efter 1990 var hon en av mycket få medvetet feministiska konstnärer.¹⁶¹ Likaså tyder hennes dagboksanteckningar och yttranden som rubriken ovan på det. Att som Bauer vara aktiv feminist i DDR, där kvinnorna jämförelsevis var väl gynnade via lagstiftning och åtnjöt ett visst stöd från samhällets sida var mycket ovanligt. Förhållandena för kvinnor var som jag kort vill redovisa på många sätt bättre i Östtyskland än i Västtyskland.

Slutligen kan jag konstatera, de feministiska tankegångarna, de fick Bauer från Västeuropa, hon blev medveten om de strukturer, vilka kvarstod i det socialistiska samhället. Om feminisms omöjlighet och nödvändighet i det socialistiska DDR handlar det om härnäst.

2.5. Annemirl Bauer och feminism i DDR

Den ideologiska uppgörelsen efter krigsslutet i DDR gällde fascismen och kapitalismen men inte de hierarkiska strukturerna inom respektive ideologi. En teoretisk underbyggnad för feminism var okänd i DDR. Vid den 9:e partidagen 1971 förklarade Erich Honecker att kvinnors likaberättigande genom lagstiftning och till stor del även i verkliga livet var ett av de väsentligaste framstegen socialismen medfört. Det hade inget av de kapitalistiska länderna åstadkommit.¹⁶² Varför feminism inom den socialistiska ideologin var en icke-fråga måste förklaras med Friedrich Engels teorier liksom med senare analyser gjorda om skillnaderna i

¹⁵⁸ Av Bauer för hand skrivna utkast Kvinnor i ledande funktion, inför ett val inom VBK, 1988, Volke, 2012, s. 114.

¹⁵⁹ Bauer–Pezellen, Amrei, 2007. Annemirl Bauers ord, var mottot för en katalog med Bauers teckningar, utgiven i samband med en utställning i Museum Junge Kunst, Frankfurt (Oder). *Zeichnungen, Über das Weibliche möchte ich sprechen*, Chromik Offsetdruck Frankfurt (Oder).

¹⁶⁰ Brigitte Rieger-Jähner, museichef citerar Bauer i sitt förord till utställningskatalogen *Zeichnungen*, Bauer-Pezellen, 2007.

¹⁶¹ *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, utställningskatalog till utställningen med samma namn i Künstlerhaus Bethanien 27/11 – 29/12 2009, Berlin, utg. Richter, Angelica, et al, 2009, s.62.

¹⁶² Bestgen, Ulrike citerar Honecker i ”’Alter Adam’ und ’Neue Eva’. Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand” *Abschied von Ikarus. Bildwelten der DDR neu gesehen*, red. Rehberg, et al, 2012, s. 320.

kvinnornas situation i DDR jämfört med i Västtyskland. För kommunistiska eller socialistiska tänkare som Karl Marx och Friedrich Engels var jämställdhet mellan könen en självklarhet. August Bebel, den socialistiske författaren och ideologen uttryckte det så, att i och med klassamhällets avskaffande, slutade också mannens överhöghet över kvinnan.¹⁶³ Bebel talade även om kvinnans rätt till förvärvsarbete som del i socialismens grundlag. På samma sätt såg 1970-talets feministiska-marxister i väst kön och könsskillnader, som skapade av det kapitalistiska samhällets sätt att organisera produktion, ekonomi, familj och reproduktion.¹⁶⁴

I den icke-officiella tidskriften *Bizarre Städte* som utkom 1988/89 publicerades 1989 den intervju med Annemirl Bauer, som jag tidigare refererat till. I den intervjun berättar hon om den studieresa till Paris som hon lyckades genomföra 1979. Det var då hon först mötte feministiska tankar och där hon som nämnts kunde läsa den västtyska tidskriften *EMMA*. Bauer ger i intervjun exempel på filmer med stereotypa könsroller. Hon tar upp kvinnofientliga och stereotypa myter angående könsroller, hur historien präglats av patriarkatet och hur orden speglar det manligt könets prioritet.¹⁶⁵

Flera rörelser i de västerländska demokratierna under denna tid hade sin parallella motsvarighet i DDR. Fredsrörelsen, protester mot atomvapen, provsprängningarna vid Mururoa och mot kriget i Vietnam samt en begynnande miljörelse, är alla teman som finns med i DDR-konstnärers verk.¹⁶⁶ När det gällde den fredsrörelse "Kvinnor för fred" som inte enbart vände sig mot kapprustningen i väst utan var pacifistisk samt miljörelsen försökte statsapparaten dock förhindra människors engagemang. När en av *Kvinnor för freds* grundare konstnärinnan Bärbel Bohley häktades, vågade Bauer protestera skriftligt, vilket bland annat resulterade i hennes egen utslutning ur Konstnärsförbundet.¹⁶⁷

Intressant är att jämföra de berättelser kvinnor ger, verksamma inom konstvärlden i USA med liknande intervjuböcker med kvinnor, vilka arbetade i DDR. Mira Shor ger röst åt amerikanska kvinnors erfarenheter efter paneldiskussioner och symposier som ägde rum 1997. Det är tre generationers medvetna feminister som kommer till tals. Här fanns förebilder och när kvinnorna beskriver diskriminering eller marginalisering är de medvetna om de hierarkiska, fallocentriska strukturerna.¹⁶⁸ I några tillbakablickande böcker med samtal eller intervjuer med kvinnor som levde under DDR-tiden talar dessa om det politiska systemet, om val de måst göra, om uppbrott ur äktenskap men aldrig ur ett feministiskt perspektiv.¹⁶⁹ Det kan förklara att huvudkuratorn för *Gender Check*, Bojana Pojic saknar allt genusperspektiv även i det som på 2000-talet skrivs om "deras" konsthistoria i de postsocialistiska länderna.¹⁷⁰

I ett jämställt samhälle som DDR var med 92% av kvinnorna förvärvsarbetande fanns inget behov av feministisk kritik, menade man.¹⁷¹ Den omedvetna inställningen bekräftar även Suzane Milevska i "Gender Differences, on 'the silkworm' of Feminist Art and Curatorial

¹⁶³ Bebel, August, *Die Frau und der Sozialismus*, Dietz Verlag Berlin, Berlin 1954, s.575.

¹⁶⁴ Lykke, Nina, *Genusforskning – en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*. Liber, Stockholm 2009, s. 69.

¹⁶⁵ *Bizarre Städte*, 1988. s.52-59.

¹⁶⁶ Armin Münch gjorde exempelvis dramatiska anti-atomvapenbilder och Susanne Kandt-Horn har antiatomvapentecken, vietnamesiskor och Martin Luther King med i sin *Konfrontation- eller Adam och Eva*, 1981/82

¹⁶⁷ Dohrmann i Offner & Schroeder, 2000, s.322.

¹⁶⁸ Shor, Mira, "Contemporary feminism: art practice, theory, and activism - an intergenerational perspective" i *Art Journal*, winter 1999, vol.58,issue 4, s.8-29. [www.]

¹⁶⁹ Om kvinnors liv handlar intervjuerna utgivna av Bohley, Bärbel, et al, 2005 och i *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, utg. Richter, Angelika, et al, katalog, 2009.

¹⁷⁰ Pejic', s.21.

¹⁷¹ Richter, Angelika [www]. Hämtat 201409010 på <http://www.erstestiftung.org/project/gender-check-femininity-and-masculinity-in-the-art-of-eastern-europe>

Research and Practices in the Balkans”. Milevska frågar sig också hur det kunde vara möjligt att kvinnorna deltog så aktivt i samhällslivet trots det starka patriarkatet.¹⁷²

Konstvetaren Angelika Richter, en av de medarbetare som arbetat fram utställningen *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, 2011 intervjuas på hemsidan för utställningen om förhållandena i DDR. Hon nämner namn på kvinnliga konstnärer som speciellt på 1980-talet inom foto, film, performances och målningar höll sig på gränsen till den legala konsten. Vad de gjorde var, menar hon att utforska den kvinnliga identiteten.¹⁷³ En organiserad kvinnorörelse fanns inte, det var en politisk omöjlighet.¹⁷⁴ Richter har med Annemirl Bauers namn i en uppräkningslista men vad jag förstår fanns hon inte representerad med något verk i utställningen *Gender Check*. En feministisk konstnär var hon dock som jag exemplifierat med konstverk och yttranden. Begreppet bör naturligtvis definieras. En konst ”informed by feminism”, vill jag hävda.¹⁷⁵ Hos Bauer var den dock inte förklädd i mytens form så som flera andra kvinnliga DDR-konstnärer gjorde utan med ett tydligt budskap.

De sociala förutsättningarna och samhällsstrukturen under vilka konstnärerna verkade i DDR var helt annorlunda de i exempelvis Västtyskland. Kollektivt skapande förekom knappast men medbestämmande från arbetsplatsrepresentanter inför en utsmyckning i fabriken, var inte alls ovanlig. Jag anar att den uppburna, idealiserade konstnären (manlig) ändå bör ha ingått i den struktur som skapats inom könsskillnaden, ett resonemang som förs av Griselda Pollock i *Differencing the Canon*.¹⁷⁶ Konkurrens mellan konstnärer om uppdrag förekom förmodligen men inom VBK beslutade man utan insyn och motiveringar, vilket Bauer med flera protesterade emot.¹⁷⁷ Konstnärsförbundet fördelade uppdragen och valde ut verk för de stora utställningarna. Det var en tydlig underrepresentation av kvinnliga konstnärer, konstaterar Richter liksom att även en stereotyp bild av kvinnan i konsten som konventionell, anonym modell eller heroiserad arbeterska var vanlig.¹⁷⁸

Konst och kultur hade en betydelsefull ställning i DDR. Konstverk avbildades t.ex. på frimärken i DDR och antalet besökare på konstutställningarna var i jämförelse med Västtyskland långt större. Statistiska jämförelser mellan England, BRD och DDR beträffande antal teatrar, konserter och utställningar bekräftar det.¹⁷⁹ Den höga förvärvsfrekvensen i DDR, ”skyldes” i väst efter 1990 på ekonomisk nödvändighet, vilket vederlagts av senare forskning.¹⁸⁰ Att kvinnoöverskottet var högt efter kriget gällde både Öst- och Västtyskland. Att beakta är emellertid att åtminstone delvis fanns tillgång till barnomsorg, tillgång till mat-

¹⁷² Milevska, Suzane, “Gender Difference, on the ‘silkworm Cocoon’ of Feminist Art and Curatorial Research and Practices in the Balkans” i *Politics in a Glass Case*, utg. Dimitrakaki, Angela och Perry, Lara, s.230.

¹⁷³ Richter, Angelika [www]. Hämtat 201409010 på <http://www.erstestiftung.org/project/gender-check-femininity-and-masculinity-in-the-art-of-eastern-europe>

¹⁷⁴ Pejic, s.26. [www]. Hämtat 20150224 på <http://www.erstestiftung.org/project/gender-check-femininity-and-masculinity-in-the-art-of-eastern-europe>

¹⁷⁵ *Feminism is still our names. Seven essays on historiography and curatorial practices*. Utg. Hedlin Hayden, Malin, Sjöholm Skrubbe, Jessica. Cambridge Scholars Publishing, 2010, s.88.

¹⁷⁶ Pollock, Griselda, 1999, s.14.

¹⁷⁷ Thierse, Wolfgang i öppningsanförandet till utställningen *In meinem eigenen Lande*, Volke, s. 9.

¹⁷⁸ Richter, Angelika [www]. Hämtat 201409010 på <http://www.erstestiftung.org/project/gender-check-femininity-and-masculinity-in-the-art-of-eastern-europe>

¹⁷⁹ Dietrich, Gerd, ”Kulturgeschichte der DDR- wie angehen und darstellen?” Föredrag. Publicerat i *Kulturation*, Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik. Nr.14.02.11.Jg.34, s.5.[www]. Hämtat 20141201 på http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=125.

¹⁸⁰ Schröter, Ursula, ”DDR-Sozialismus und Patriarchat“ i *Jahrbuch für Forschung der Arbeiterbewegung*, utg. Förderverein für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Berlin 2013;1,s.121-136.

servering, fritidsaktiviteter, frisör och företagsläkare inom industrikombinatet i DDR. Hemarbete ansågs inte produktivt och skulle undvikas så mycket som möjligt. Kvinnor hade lägre utbildningsnivå under 1950-talet och 60-talet men utbildningsinsatser gjorde, att redan från mitten av 1970-talet visade utbildningsnivån för kvinnor och män under 60 år inga signifikanta skillnader.¹⁸¹

Under efterkrigsåren var man liberal med aborter med tanke på de många våldtäkterna begångna av sovjetiska soldater. Utan någon speciell opinion infördes 1972 fri abort. Trots det hade 91% av kvinnor i barnafödande ålder minst ett barn i slutet av 80-talet. I 2000-talets enade Tyskland är fortfarande abort endast möjlig efter rådgivning och bedömning från fall till fall samt förvärvsfrekvensen lägre i de västra förbundsländerna än i det före detta DDR. Mannens ensambestämmanderätt gällande familjens alla angelägenheter upphävdes juridiskt i DDR 1950, 27 år tidigare än i Väst.¹⁸² Här är en del av svaret, varför feminismen inte var aktuell på samma sätt i DDR. Möjligen inte bara beroende på att den var ”förbjuden”.

Tyvärr var det socialistiska samhället DDR ändå inte befriat från ojämlikhet beroende på könsmaktsordning. Varför fungerade inte jämställdhet mellan könen i ett land, där den fanns inskriven i lagen och förvärvsfrekvensen bland kvinnor var ovanligt hög i jämförelse med andra europeiska länder under tiden 1949 (DDR bildades officiellt då) till 1990? Det obetalda hemarbetet utfördes till största delen av kvinnor och ansvaret för barnen vilade tyngst på modern. Det bekymrade SED (Socialistiska Enhetspartiet). Förste sekreterarens hustru Lotte Ulbricht var aktiv ”feminist” så länge hon fick vara med och påverka men den hierarkiska strukturen rådde hon inte på.¹⁸³

Michel Foucaults analys av det sovjetiska systemet ur feministisk synvinkel ägnar sig här för en jämförelse med förhållandena i DDR. Han ser maktens mekanismer och maktrelationer som en produktiv princip i samhället. Med Sovjet som exempel menade Foucault emellertid, att den totalitära staten inte är den enda makten som styr det dagliga livet. Sociala hierarkier, familjeliv, sexualitet och kropp var mer eller mindre desamma som i ett kapitalistiskt samhälle.¹⁸⁴ Allt tyder på att detta konstaterande likaledes gällde det socialistiska DDR.

Kvinnors möjlighet att vara verksamma som konstnärer i DDR har vi sett var inte sämre än i Förbundsrepubliken. Tvärtom. Skillnaden bestod i de materiella fördelar en DDR-konstnär hade i form av ”garanterade” uppdrag, barnomsorg och tillgång till billiga bostäder. Konstnärerna fick ett skattenummer och betalade enbart 20% i skatt och fick behålla 70-80% av försäljningssumman. Detta förutsatt att de gick genom den godkända kanalen VKB.¹⁸⁵

Var då Bauer så helt ensam om att i text och bild vara bekännande feminist? Mina källor ger delvis olika bilder. Hennes samtida, som jag anför tidigare, Bärbel Bohley till exempel anför det. Likaså Angelica Richter, Bauer var den enda förutom Gabriele Stötzer som bearbetade de patriarkala strukturerna konstnärligt.¹⁸⁶ Dock efter 1990 har några utställningar gjorts med kvinnors konst producerad i DDR, även några utställningar på slutet av 1980-talet som visar en viss tendens till feministisk medvetenhet. Det är kvinnor födda på 1950-talet som konstnärligt sökte nya vägar och bitvis hade de ett feministiskt perspektiv, framför allt

¹⁸¹ Faktauppgifterna hämtade i Schröter, Ursula, ”DDR-Sozialismus und Patriarchat“ i *Jahrbuch für Forschung der Arbeiterbewegung*, utg. Förderverein für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Berlin 2013;1,s.121-136.

¹⁸² Schröter, 2013;1,s.121-136.

¹⁸³ Schröter, 2013, s.133.

¹⁸⁴ Foucault refereras i Pejic, [www], s.21.

¹⁸⁵ Gillen & Haarmann, red. 1990. s.52,53.

¹⁸⁶ Richter, Angelica i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, red. Siegbert Rehberg, et al 2012, s. 334.

visade de en större självmedvetenhet. Det menar konstvetaren Dr. Ulrike Bestgen. I bokverket till utställningen med samma namn, *Abschied von Ikarus*, skriver Bestgen under rubriken ”Alter Adam – Neue Eva” om hur den tilldelade rollfördelningen omprövades i DDR.¹⁸⁷ Även en etablerad konstnär som Wolfgang Mattheuer ger en dyster bild av kvinnans situation, om än inte självklart tolkad så i *Die Ausgezeichnete* (Hon som fått utmärkelse). Horst Salukowskis porträtt av den utmattade kvinnliga läkaren som somnat efter att ha satt sig ned i slutet av arbetsdagen kunde sättas som motbild till ”Arbetets hjältinna”, påpekar Bestgen. Men det var främst inom skönlitteraturen romaners huvudpersoner kunde vara *desillusionerade* kvinnor som i Brigitte Reimanns roman *Franziska Linkerhand*. Hon skildrar besvikelsen när kvinnans och väninnans socialistiska ideal inte förverkligas och jämställdheten mellan könen inte fungerar i praktiken.¹⁸⁸

Med vilka glasögon bör jag då se på Bauers teckning *Penisneid*? Simone de Beauvoirs budskap: ”Man föds inte till kvinna, man blir det” kunde man ta del av i Frankrike redan 1949. Hennes tes mot varje form av biologisk determinism hade stor genomslagskraft. Men kände Bauer till ”*Det andra könet*”? Vad jag kan förutsätta är ändå att Bauer var bekant med Freuds teorier samt Goulds bok ”*Det första könet*”. Senare tiders genusteorier kan naturligtvis appliceras men mitt val föll på Griselda Pollocks tidiga skrifter, då hon i dem accepterade den freudianska förklaringsgrunden till det patriarkala samhället. De var aktuella på 1970-talet men Pollock själv tog avstånd från Freuds teorier om kastrationsångest och penisavund i likhet med Bauer.¹⁸⁹ Det är med humor och ironi hon tecknar det patriarkala samhällets män.

2.6 Annemirl Bauer, Stasi och Konstnärsförbundet

Första gången Bauer blev uppmanad av Stasi (Stasi, se Bilaga 1) att medverka som ”informell informatör” på grund av de västkontakter hon hade, var redan 1966 och hon vägrade. Redan då registrerades hon.¹⁹⁰ Att Bauer var aktiv på Konstnärsförbundets möten finns många protokoll som verifierar.¹⁹¹ Bland Bauers publicerade anteckningar finns en protestskrivelse från 1976 till VBK som hon förmodligen skickade iväg. Hon protesterade i likhet med många andra intellektuella mot att vissångaren och regimkritikern Wolf Biermann blivit utestängd från DDR efter att ha genomfört en beviljad turné i väst.¹⁹² 1978 fick Stasi reda på att Bauer hade kontakt med en man, som flytt DDR 1965 och var bosatt i Västberlin. Han rörde sig fritt över gränsen och arbetade i den västtyska organisationen *Helfende Hände* som bistod dem som ville fly ut ur DDR. Nu drogs nätet åt om Bauer. Det beslutades om en undersökning och ansvariga för den var avdelningen i Cottbus.¹⁹³ Inken Dohrmann skriver om fallet Annemirl Bauer i *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, som dokumenterar hennes forskning om hur konstnärerna i DDR bevakades. Hon har där sammanfattat rättsförfarandet genom akter i Stasis arkiv, Bauers inlagor, brevväxling och dagboksanteckningar samt informatörernas rapporter. Minst fyra män identifierar hon med kodnamn och riktiga namn, vilka bevakat Bauer.

¹⁸⁷ Bestgen, Ulrike, ”Alter Adam und Neue Eva. Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand“ i *Abschied von Ikarus*, red. Rehberg et al, 2012, s. 319.

¹⁸⁸ Bestgen, Ulrike i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, 2012, s.319.

¹⁸⁹ Som jag tidigare nämnt psykoanalytikern Lucy Irigary, filosofen Julia Kristeva och författaren Hélène Cixous bestred helt den freudianska teorin, *Gender and Art*, utg. Perry, 1999, s.238

¹⁹⁰ Dohrmann, i Offner & Schroeder, 2000, s.311.

¹⁹¹ Offner & Schroeder, 2000.

¹⁹² Bauer, Annemirl, dagboksnotis i Volke 2012, s.40.

¹⁹³ Offner, Schroeder, 2000, s. 311,312.

Den 1:a april 1981 söktes hon upp av två Stasi-medarbetare i sitt hus i Niederwerbig för att hon skulle övertalas att bli IM, det vill säga informell medarbetare, informatör med tanke på de västkontakter hon hade. Det resulterade i ett 4 timmar långt förhör. I Stasirapporten efteråt noterades att hon hade en oppositionell grundinställning men man kunde inte bevisa att hon ägnade sig åt någon fiendeverksamhet. Konstnärsförbundet hade sänt över hennes personakt, där det stod att Bauer inte sökt sig till någon av konstnärsgupperingarna i Berlin. 1981 lades därför undersökningen ned.¹⁹⁴ I april 1981 skriver Bauer om samma händelse i dagboken. Hon noterar att hon med tanke på sitt ångesttillstånd under sömnlösa nätterna förundras över sitt eget orädda beteende gentemot de för henne okända män som sökt upp henne. (Nästa gång skulle hon be om deras legitimation). Hon har haft besök av fyra män (enl. Dohrmann två) från Säkerhetstjänsten och återger vad hon sagt till en av dem.

Vem har tvättat Er skjorta? Förmodligen Er fru. Jag har ingen fru som tvättar min tvätt. Er tid betalas, inte min. Ni har en bil, inte jag. Traktamente får Ni också. Jag däremot för det här samtalet helt ideellt.¹⁹⁵

Yttrandet visar dels hennes medvetenhet om hur hon som kvinna är dubbelarbetande och dels antyder hon de privilegier Stasimedarbetarna hade. (Se BILAGA 1) Bauer skriver att hon kanske kan förklara sin djärvhet med att hon fortfarande har ett visst förtroende för staten.¹⁹⁶ Dottern berättar hur de fyra herrarna från Berlin i sina gråa kostymer bjöds att sitta ned vid köksbordet, fullt med disk på tork medan Annemirl lät deras valpar ivrigt hoppande hälsa på dem. Vid samma tillfälle var sotaren hos dem och mamman presenterade helt fräckt männen för honom som just herrar från Säkerhetstjänsten i Berlin.¹⁹⁷

Här bör en i DDR känd regimkritiker presenteras något närmare, nämligen konstnärinnan Bärbel Bohley. Hon hade 1979 valts in i bezirksstyrelsen (Bezirk en politisk regionsindelning som varje förbundsland var uppdelat i) för VBK, sektion måleri. Hon var aktiv politiskt och 1982 protesterade hon mot förslaget om kvinnlig värnplikt, en tvångsrekrytering av kvinnor vid yttre fara. Tillsammans med andra kvinnor bildade hon den oberoende föreningen Kvinnor för fred. Bauer kände henne och sympatiserade med gruppen. Bärbel Bohley hotades med uteslutning ur VBK och avsattes från sitt styrelseuppdrag liksom flera andra det året. Följden för Bohley blev att hon sattes i ensamcell i 6 veckor men hon uteslöts inte ur VBK. Efter att Wolf Biermann stängts ute och vetenskapsmannen professor Robert Havemann dött 1982, sågs Bärbel Bohley som den farligaste kritikern av systemet.¹⁹⁸

I mars 1983 yttrade sig Bauer under ett möte i VKB om det odemokratiska sätt på vilket avsättningen gått till, nämligen utan medlemmarnas insyn, utan motivering och föreslog en förnyad kandidatur för Bohley, då det dessutom var för få kvinnor i ledningen. Enligt Dohrmann sa Bauer vad många tänkte. En häftig debatt följde på hennes yttrande. Dessutom

¹⁹⁴ Offner, Schroeder, 2000, s. 311,312.

¹⁹⁵ Bauers dagboksanteckning, Volke, 2012, s.51

¹⁹⁶ Bauer, dagboksanteckning, Volke, 2012, s.51.

¹⁹⁷ Uppgift från Amrei Bauer, april 2014 samt i *Annemirl Bauer Zeichnungen*, utg. Amrei Bauer, Berlin 2007, s.10.

¹⁹⁸ Enligt Bohley var det konferensen i Stockholm i mitten av jan. 1984, där förtroendeskapande åtgärder och nedrustning i Europa diskuterades, som var anledningen till hennes och flera andras frisläppande. Därifrån utgick nämligen ett öppet brev till Erich Honecker, 1:e partisekreterare 1971-1989 skriver Bärbel Bohley, i "Annemirl Bauer: Erinnerung an eine Unbeugsame" i Bohley, et al, 2005, s.48. Bohley häktades på nytt 1988 och blev avsläppt i Västtyskland men återvände självmant samma år och grundade Neues Forum hemma hos Katja Havemann, Robert Havenamns fru.

krävde Bauer ett avståndstagande till den nya lagen om värnplikt för kvinnor.¹⁹⁹ Bauer målade ett kvinnoporträtt av Bohley med titeln §99. *Den instängda*. Bohley har kommenterat Bauers modiga agerande i *Mut, Frauen der DDR*.²⁰⁰ Bohley menar att hon själv slapp uteslutning ur VBK på grund av sina västkontakter med Petra Kelly och de Gröna men med Annemirl Bauer skulle man komma att statuera exempel. Ateljén Bauer haft kvar i Berlin blev uppsagd, utsattes för inbrott och vandalisering, hon anklagades för fingerade skatteskulder och en förtalskampanj inleddes.²⁰¹

Motståndet mot kvinnlig värnplikt kan ur svensk sikt kanske uppfattas som svårförståeligt och behöva förklaras. Obligatorisk värnplikt i DDR omfattade 3 år och upplevdes av många unga män som mycket psykiskt påfrestande.²⁰² Kvinnorna befarade att de skulle tvingas lämna sina barn på barnhem eller göra abort, för att kunna tjänstgöra vid en tvångsrekrytering. De hade dessutom sett sina män och vänner brytas ned under värnpliktstiden.²⁰³ Bauers ställningstagande mot kvinnlig värnplikt hörde ihop med hennes pacifism, vilket framgår av dagboksanteckningar från 1982/83.²⁰⁴

Under denna tid gör Bauer målningen ”Wehrweiber”, soldatkvinnor, nakna, groteskt förmanligade kvinnor med vapen. Bauer skriver själv om de pipliknande fallossymbolerna hon förser kvinnorna med i form av pistoler, en riktad och avfyrad mot ett barn. ”Ert barn”, frågar hon?²⁰⁵ Efter att både under förbundsmötet och även skriftligt till styrelsen ha protesterat mot bl.a. lagen om kvinnlig värnplikt, fick Bauer telegram från galleriförståndare Pohl att hennes planerade utställning i Prater - Galleriet i Prenzlauer Berg var i fara. Han hade blivit uppsökt av ett stadsråd för kultur som uppmanat honom att ställa in utställningen som var planerad till maj 1983. Annemirl Bauers första och enda separatutställning i ett stadsgalleri. Tack vare Pohls och kollegors envishet kom den ändå till stånd.²⁰⁶

I december 1983 hade många reagerat mot Bohleys arrestering och Bauer planerade en protestaktion inför ett sektionmöte i januari men där manövrerades hon ut. Hennes fråga hanns inte med. I sin dagbok refererar Bauer hur det förlöpte, vilket kan jämföras med förda protokoll. De stämmer inte överens och hon noterar tre misslyckade besök av Stasi att övertala henne att ta tillbaka vad hon skrivit och bli samarbetsvillig.²⁰⁷

Bauer led av en medfödd hörselskada, vilket ibland kan ha försvårat hennes deltagande i stormöten men hon skriver också om hur känslor av utanförskap och andra människors avståndstagande drabbar henne. Hon frågar sig om hon börjat lida av förföljelsetamani.²⁰⁸ 1983/84 fick Bauer en inbjudan från en fransk ”systerkommunion” i Tarascone som modern haft kontakt med och hon ansökte om utresetillstånd hos VBK. Den avslogs.

Som framgått var Bauer inte ensam om att protestera. En grupp konstnärer hade hos VBK ansökt om tillstånd för att i Västberlin få se en Max Beckmann-utställning och fått avslag. 46 personer undertecknade en skrivelse till Konstnärsförbundets president Willi Sitte och krävde

¹⁹⁹ Offner, Schroeder, 2000, s. 316

²⁰⁰ Bohley, et al, 2005, s.61.

²⁰¹ Bohley et al, 2005, s.61.

²⁰² Uwe Tellkamps roman Tornet som utspelar sig på 1980-talet vittar om psykiskt påfrestande förhållanden under den tid männen tvingades göra värnplikt för att eventuellt sedan få fortsätta studera. Tellkamp, Uwe, Tornet. En historia från ett sjunket land, Albert Bonniers Förlag, Falun 2011.

²⁰³ Bohley, et al 2005, s.37.

²⁰⁴ Volke, 2012, s.56.

²⁰⁵ Bauer i Volke, 2012, s.56.

²⁰⁶ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.317.

²⁰⁷ Bauer i Volke, 2012, s.61,62.

²⁰⁸ Bauers dagboksanteckning, Volke, 2012, s.60

att få se kriterierna för utresetillstånd.²⁰⁹ Samma år, 1984 i mars skickar Bauer in en femsidig skrivelse till Willi Sitte med kopia till SED:s centralkommitté där hon protesterar mot kvinnlig värnplikt, kräver obehindrat utresetillstånd ur DDR med rätt att återvända inskrivet i dokumentet. Muren och gränsanläggningarna kommenterar hon som följer:

Att stänga inne ett helt folk är att använda våld leder till isolering och omyndighetsförklaring av folket. Jag och ingen annan heller har röstat för det men vi finansierar gränsanläggningarna.²¹⁰

Därefter följde brevväxling och försök att få henne att återta vad hon sagt och skrivit. Hon hade ju uppträtt berusad eller tagit tabletter, påstod man, varpå Bauer svarar att hon var känd för sitt avståndstagande från alkohol och för sin renlevnad.²¹¹ Kvinnoporträttet i profil med titel *Dämpning* inskriven i bild, samt *1988,30.1* har vita tabletter fasttejpade på huvudet och hjärtat. Det var en senkommen kommentar till förebråelsen.²¹²

Den 29/4 1984 formulerar Bauer ett brev till en Herr Hoffman, Ministeriet för kultur. Hon har nåtts av uppgiften att 20.000 unga människor, vilka sökt utresetillstånd fått det beviljat på så sätt att de fråntagits medborgarskapet (Ausbürgerung) och sin rätt att återvända. Målningen *Ausbürgerung 20.000 Jugendlicher*, 1985 med texter inskrivna syftar på den ovannämnda utestängningen av unga som ville resa västerut.

Der nackte Kaiser lässt grüssen! (Den nakne kejsaren hälsar) 1984, en målning där Annemirl själv är bakom galler och hon presenterar sig med text runt ramen med många förnamn, född Bauer von Pezellen, dotter till en mor som är ”entartet” och en icke-arisk far (farfadern var japan). Texten inne i bilden, innanför gallret säger: ”Uteslutna jaget är ego-ist-in, (-in = den feminina ändelsen) eller den slaktade jungfrun. Argument: Ansökan utan personlig bön är FÖRFATTNINGSVIDRIGT”, i översättning. Man kunde inte kräva rätt att röra sig över gränsen mot väst, om man inte skulle besöka en döende släkting eller hade liknande skäl. I en temperamålning utan titel är en kvinna med ett barn bakom galler och taggtråd. Gallret består av träribbor fastspikade på bilden. Ytterligare ett exempel på materialöverskridande. Förutom målningen av Bärbel Bohley, finns en teckning med titeln *Wehrpflicht. Jungfrau Barbara. Stellungnahme* (Värnplikt. Jungfru Barbara. Ställningstagande) från 1984. Den visar en kvinna, tolkad som Bauer själv, ett av hennes förnamn var Barbara, med händerna bundna, även penseln fastsurrad intill kroppen, en munkavle täpper till munnen.²¹³ En akvarell visar DDR:s regering, en ironi, med tre kvinnor diskuterande vid ett bord.

På sommaren kom beskedet om uteslutning ur VBK. Hennes överklagande avslogs. Det innebar yrkesförbud för henne. En av Stasi dikterad uteslutning skriver Inken Dohrmann. Till hennes fördel talar några konstnärer i VBK men uteslutningen var ett faktum och därmed hade hon yrkesförbud.²¹⁴ I sin vädjan i augusti 1984 efter uteslutningen ur VBK att åtminstone få tillstånd att sälja och ställa ut nämner Bauer att hon under tre år inte haft uppdrag nog

²⁰⁹ Offner, Schroeder, 2000, s.180.

²¹⁰ Bauer i Volke, 2012, s. 68-72.

²¹¹ Volke, 2012, s.70.

²¹² Den tolkningen gör bl.a. Inken Dohrmann. Senast i samspråk med författaren i utställningen i Cottbus, 24 april 2015.

²¹³ Inken Dohrmann i samspråk med författaren i utställningen i Cottbus, 24 april 2015.

²¹⁴ Dohrmann, Inken, „Zeichnen als Dialog“ i Annemirl Bauer. Zeichnungen, utg. Bauer Pezellen., Amrei, 2007, s.18.

för att nå upp till existensminimum.²¹⁵ Hur kunde hon då försörja sig och dottern? I likhet med Bärbel Bohley som mest blev känd i DDR som regimkritiker, inte konstnär, kunde hon sälja drejade keramikprodukter.²¹⁶ Både av övertygelse om grönsakers nyttighet och av nöd odlade Bauer så mycket som möjligt i trädgården.²¹⁷ I juli skriver hon en het dag om hur ledsen hon känner sig. Två av hennes väninnor har inte kommit till avtalade möten och inte hört av sig.²¹⁸ Under en del av tiden i byn, arbetade Bauer veckovis i Berlin, där hon hade kvar en ateljé, medan dottern fick bo hos en välvilligt inställd grannfamilj med många barn. Bauer ville kunna träffa vänner ibland och få diskutera med dem. Nu upplevde hon sig utesluten.²¹⁹

Konstnärligt bearbetar Bauer som vi sett under hela 1980-talet sina reaktioner på den förda politiken. En annan politiskt kritisk målning (på kasserad matta) är den ihopsjunkna kvinnan sittande på en stol, titel *Verbalaggressive im Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts*. Titeln utsäger vad även Bauer anklagats för – att vara verbalt aggressiv och hon borde anpassa sig. Den 2,5 m höga målningen hängde på trapphusets grå betongvägg på väg upp till utställningsrummen i konsthallen dieselkraftswerk under utställningen *Ich möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein*, (Jag vill inte vara någon fångad fågel i bur), med ordagrann översättning (BILD 13). Bauer har här frångått sina starkare kulörer och valt grå och gråblå toner. Med den hängningen den fått i utställningen betonades kvinnans uttryck av uppgivenhet och rädsla genom de uppdragna axlarna, en vilja att försvinna in i väggens gråa betong.

I januari 1986 blir Bauer åter upptagen i VBK. Det skedde efter påtryckningar från Walter Womacka, då vicepresident i VBK, Günter Brendel, ordförande i bezirksförbundet och hennes egna vädjanden om att åtminstone inte hindras från försörjningsmöjlighet.²²⁰ Tyvärr blev hennes möjligheter att få ställa ut inte bättre efter återinträdet. Bauer genomför 1987 en illegal studieresa till Spanien.²²¹ Bauer gör enligt två källor 1987 en illegal studieresa till Spanien, själv talar hon om en Parisresa på hösten samma år, förmodligen genomför hon alltså två resor.²²²

En annan målning med feministiskt och pacifistiskt budskap målar Bauer 1988, en oljemålning i stort format på en begagnad matta med titeln *Männliche Herrlichkeit Gottes*, (Guds manliga härlighet). Det är ytterligare en kommentar till kvinnlig värnplikt och kapprustningen, en sittande kvinna i större format dominerar i bild med texten: ”Frihet för Ingrid Stobl”, en i väst dömd feminist och aktivist, som anklagades och dömdes för att ha stött en terroristgrupp 1988. En infogad notis om domen är inklistrad i målningen. Nakna soldatkvinnor, en våldtagen kvinna eller eventuellt kvinna tvingad till abort, upphängd med blodet rinnande från skötet ned i målningen, en rad manliga soldater i hjälmar som bildar mur. Som kontrast till krig och våld står en kvinna och ett barn i en smal strimma av solgult ljus bakom

²¹⁵ Brev i Volke, s.91.

²¹⁶ Ulrich, Holde-Barbara, *Schmerzgrenze ; 11 Porträts im Gespräch. Bärbel Bohley, Sabina Hager, Heidrun Hegewald* ...Berlin 1991, s.228

²¹⁷ Uppgifter från Amrei Bauer, dottern i april 2014, likaså från en vän som genom Bauers uppmuntran själv blev konstnär Dirk-Alexander Grams och som beskrev hur knappa förhållandena var för Bauer.

²¹⁸ Bauer i Volke, 2012, s.86.

²¹⁹ Bauer i Volke, 2012, s.66,67.

²²⁰ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.323.

²²¹ Enligt dottern Amrei fick Annemirl utresetillstånd till en släkting i Västberlin (hon själv var hos mormodern). Från Västberlin kunde hon flyga ut och ett sjukintyg hjälpte henne att stanna kvar längre än tillståndet varade. Enligt samtal april 2014.

²²² Dohrmann, Offner & Schröder 2000, s. 345 och Bauer, Amrei, 2007, s.87.

soldaterna till höger i bild. Över den nakne mannen sittande på textremsan överst i bild svävar ett giftmoln. Bauer har i andra målningar just benämnt det svarta molnet som giftmoln, hon reagerade på den tilltagande miljöförstörelsen.

Målningar och teckningar fungerar under hela 1980-talet som kommentarer till yttre händelser. Några bilder finns med hennes tidigare motivval såsom barn, kärlekspar och Adam och Eva utan feministisk tendens men de flesta bilderna behandlar, det patriarkala samhället, inneslutningen i DDR och behandlingen av olikvärdiga. På våren 1989 dödas omgiven människor under flyktförsök. I upprörd vrede fattar Annemirl Bauer pennen igen och tecknar sina *Mauertote*, (Döda vid muren).

2.7 Ikaros störtar

Direkta kommentarer till tidshändelser gjorde Annemirl Bauer 1989. Bilder vilka inte var svårtydda i DDR men som i dag kan behöva sättas in i sin samtida kontext. Det gäller *Ikarus Sturz*. Den ingår i serien ”Murens Dödsoffer”. En bild som *Ikarus Sturz* (Ikaros störtande) liksom de andra var mycket tydligt avståndstagande från DDR:s politiska system (BILD 4).

En teckning utförd med kulspetspenna visar två mansfigurer. Mannen i förgrunden är helt förvriden. Beträktaren måste söka efter linjerna, vilka bitvis verkar vara dragna i ett svep. Benen spretar brett isär, ena benet hänger över en lina, en linje vågrät i bild. Enbart benet, knäet ledlöst rundat, håller kvar den upp och nedvända figuren. Det andra benet är vridet i en omöjlig vinkel ned mot bildens mitt, mot vänster. Armar och huvud hänger ned mot marken. Munnen är uppspärrad liksom de stora ögonen. En penis i samma linje som det nedhängande benet. Naken, utelämnad och genomborrad av ett spjut. Flera linor går ihop i en punkt, in i en ögla på den lodräta linjen i bildytans översta del. De leder ut till uddarna i ett tygstycke. Dock döljer inte tyget mannens kropp. De andra lodräta linjerna vilka skär över motivet i bildens nedre del går från vänster till höger i höjd med den nedhängande mannens ansikte för att perspektiviskt sammanstråla längst ut till höger. Linjerna, ståltrådar och en murs, eventuell taggtråds avslutande spetsar är dragna genom hans ansikte och vitt uppspärrade ögon.

Bakom den spetsade mannen står en soldat i uniform. Hjälmens, epåletterna på de antydda axelklaffarna, det påsydda emblemet på höger överarm och tre medaljer på bröstet liksom pistolen hängande från ett brett bälte utgör markörer för en soldatuniform. Även stövlarna kompletterar uniformsklädseln. Två smala rör verkar var nedstuckna under bältet, ett schematiskt tecknat gevär, eventuellt tyder längden på en infäst bajonett, hängande i en rem når den upp i höjd med mannens huvud. En batong hänger ned från sitt fäste på vänster sida. Pistolen till höger är mer tecknad lik det manliga könsorganet än ett vapen. Händerna griper om en spetsig lans, vilken genomborrar manskroppen i förgrunden. Lansens/spjutets linje går snett upp mot höger i bild. Gränsvaktens nedhängande armar vilar på spjutet utan synbar fysisk ansträngning. Hans ansikte är dolt av hjälmen. Remmen under hakan har den linje en framskjuten käke skulle kunna ha.

I markplanet rusar en hund fram och har nått den fallnes händer. Munnen gapar stort och skulle kunna bita tag i mannens högra handled. Hundens antydda form indikerar en hund av rasen schäfer men förminskad. Den hängande mannen dominerar i bild.

Vad kan betraktaren utläsa av bilden? De reducerade linjerna förstärker uttrycket för upprördhet och vrede. Teckningen verkar gjord snabbt, i ett drag. Mannens nakna, förvridna

kropp visar hans förnedring och utsatthet, hans uppspärrade ögon och mun höjer dramatiken och visar skräcken. I kontrast står däremot maktutövaren i form av soldaten - ansiktslös.

Utmärkande för Bauers konstnärskap är hennes iver att omedelbart skissa vad hon ser, känner eller får inspiration till. I brist på konstnärsmaterial målar och tecknar hon som vi sett på kvitton, papper, skåp eller kartor men även av andra skäl; hon har ett syfte med sina materialöverskridande alster. Här är det emellertid tuschpennan eller ritstiftet som har saknats och hon tar till kulspetspennan.

Annemirl Bauers linjeföring kan föra tanken till Picassos skisser av modeller på 1940-talet. Med säker hand förs linjerna, endast strecken nödvändiga för den narrativa funktionen finns med. Sällan lyfter hon pennan från pappret.

2.7.1 Titel och text i bilden ger kontext

Texten i denna bild lyder: *Ikarus Sturz im März 89. Tod für Landesverrat, Orden für Brudermord.* (Ikaros störtande i mars -89. Död för landsförräderi – orden för brodermord.) Den ingår i serien Mauertote, i fri översättning ”Murens dödsoffer”.

Om vi delar in texten/titeln inne i bilden i tre delar: 1) Ikaros störtande i mars -89, 2) Död för landsförräderi, 3) Ordnar för brodermord, kan man konstatera, att de alla hänger samman med förhållandena i DDR, i den inhägnade socialistiska staten.

Ett mycket vanligt motiv bland konstnärerna i DDR i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet var myten. Oftast just den grekiska myten, Ikaros död och Kassandra var de allra vanligaste motiven.²²³ Till Ikarosmyten kan associeras, flykt. Ikaros´ far smeden tillverkar vingarna för att de ska kunna fly från fångenskapen på Kreta. Men Ikaros står också för djärvhet och teknisk utveckling. Sovjet hade 1961 lyckats i rymdkapplöpningen och Jurij Gagarin blev den första människan i rymden. Förutom målningar av astronauter förseddes t.ex. rymdkapseln med vingar och motiven - rymdens erövring blandades med Ikarosmyten på många bilder.²²⁴ Ikaros på Bauers teckning hänger i en fallskärm som fastnat på en lina, en ihopsjunkna fallskärm, där linorna har dragits av linjer bakom och framför kroppen. Ikaros har störtat. Flyktförsöket har misslyckats.

Det andra ledet ”i mars -89” fastlägger händelsen i tid. Det blir nödvändigt att gå till historieskrivningen och koppla till dödade under flyktförsök vid muren. På berlinmuren och andra stängsel satt under denna tid stålspetsar eller taggråd överst. Muren på bilden identifieras genom spetsarna. I mars 1989 försökte Winfried Freudenberg ta sig över till Västberlin i en varmluftsballong. Ett vittne hade sett förberedelserna och ringt polisen och därför gjorde Freudenberg uppstigningen hastigare än planerat. Hans fru valde att avstå från flyktförsök, då den inte tillräckligt fyllda ballongen förmodligen inte kunnat bära två personer. Efter att ballongen länge svävat på hög höjd störtade den över Västberlin. En husägare fann mannens lik följande dag i sin trädgård.²²⁵ Händelsen väckte mer uppseende än tidigare dödsoffer både i DDR och utomlands. Ingenjören Freudenberg blev det sista flyktoffret.

²²³ Arlt, Peter, ”Ikarus´ Abschied und Willkommen. Zum mytologischen Hauptthema in der bildenden Kunst in der DDR“ i *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, red. Rehberg 2012, s. 85.

²²⁴ Omslagsbilden till katalogboken till utställningen ”Abschied von Ikarus” föreställer en sådan störtande astronaut, en målning av Wolfgang Matheuer, *Flug des Ikarus II (Flugtraum)*, 1978.

²²⁵ Die Berliner Mauer [www]. Hämtat 20150303 på www.chronik-der-mauer.de/index.../id/593904

I februari samma år hade Chris Gueffrey skjutits under ett flyktförsök. Skjutande gränsvakter blev ofta belönade med en penningssumma och dekorerade.²²⁶ Därav medaljerna på soldatens bröst i teckningen. Här blandar Bauer två reella händelser och tydliggör statens övergrepp på sina medborgare än mer genom att låta den unge mannen bli korsfäst i nedslaget. Muren, symbolen för inneslutningen av folket var naturligtvis med. Partiets och maktens redskap – soldaten är också identifierbar.

Här ligger orsaken till Annemirl Bauers upprördhet. De som flydde landet ansågs vara landsförrädare och gränsvakterna hade order att skjuta. Enligt Bauer var det brodermord. Ytterligare två teman finns alltså med i bilden, korsfästelsen och brodermordet i Gamla Testamentet. Här finns ingen språklig hänvisning till korsfästelsen men offret är genomborrat av en lans. Den tycks först ha gått genom mannens högra fot, sedan genom mellangärdet och till slut genom den vänstra foten i avsikt att förhindra benet från att glida över tråden och få kroppen att falla samman. På så sätt har mannen fått båda fötterna och genomborrade och är låst vid muren, korsfäst, av en soldat på makthavarens order.

Det religiösa motivet ”brodermord” hade exempelvis Wolfgang Matheuer använt sig av redan 1965. Med kniven höjd anfaller Kain sin bror Abel. Beträktare kunde då läsa in samhällskritik i verket, om de var kritiskt inställda.

Annemirl Bauer åstadkommer en stegring i den dramatiska bilden genom att i sin indignation blanda de båda reella händelserna med mytens Ikaros och korsfästelsemotivet. Och det är inte Winfried Freudenberg och Chris Gueffroys tragiska död hon dokumenterar utan en företeelse. Ung man dödar ung man. Förövaren var offer därigenom att han tvingats att göra värnplikt och skjuta mot en landsman, offret blev ett offer för att han sökt sin frihet. Offrets nakenhet betonar det generaliserande, människan – inte infogad i en viss tid. På det sättet generaliseras bilden.

Muren som konstnärligt motiv förekom på båda sidor av muren. Anke Kuhrmann har inventerat muren som motiv i konsten i *Die Berliner Mauer in der Kunst*. Oftast är muren med i ett landskap, sällan visar bilderna lidande, sårade människor. Som uppdragskonst beställdes målningar med unga soldater vid gränsen. Ett exempel på titel är talande: *Vi skyddar det vi har byggt upp*. Ett undantag förutom Bauer är Sieghard Pohl med *Flucht nach drüben* (Flykt till andra sidan), 1956 redan. Inte bara den nakne mannen som fastnat på taggarna i ett träd utan de tättliknande byggnaderna i flyktinglägret på andra sidan finns i bild. Anke Kuhrmann ser de elementen som en problematisering av det påfrestande livet som flykting, inte bara viljan att lämna DDR.²²⁷ Pohls bild beslagtogs. 1961 dömdes han till 22 månaders fängelse och efter flera fängelsevistelser friköptes han av Västtyskland.²²⁸ En annan djärv konstnär Mathias Hohl-Stein målade 1981 en man med taggtråd genom kinden men han hör till undantagen. Att avbilda muren var förbjudet, då den hörde till militäranläggningarna och som Kuhrmann skriver, eftersom konstnärerna kände till konsekvenserna gömdes bearbetningarna av detta byggnadsverk i ateljér och skåp.²²⁹ Bland de konstnärer Kuhrmann nämner som behandlade muren i sina verk ser jag nästan enbart konstnärer som utvandrade, exempelvis Penck (pseudonym för Ralf Winkler), Jörg Immendorf, Robert Rehfeldt och

[www]. Hämtat 20150303 på www.chronik-der-mauer.de/index.../id/593904, .

²²¹ Liebermann, Doris, Dögerloh, Annette, i Kuhrmann, 2011, s.66-69.

²²⁸ Kuhrmann, et al, 2011, s.67-69.

²²⁹ Kuhrmann, et al, 2011, s.82.

Roger Loewig. Även den sist nämnde drog till väst i likhet med flyttfåglarna han tecknade 1972.²³⁰ Flera konstnärer använde sig symboliskt av betong i sina arbeten, murens och förstelningens material.²³¹

Bauer hade i sin skrivelse 1984 skrivit ned en plan för hur muren kunde öppnas, en 5-årsplan. Skulle man i ett slag öppna gränserna kunde hela landet falla samman.²³² Bland Bauers kvarlåtenskap som jag till en liten del hunnit se igenom fann jag en skiss, föreställande en gravsten med guldskrift på. Texten på stenen löd: ”Antifaschistischer Schutzwall *1961 - +1990“. Därefter: ”Plötzlich und unerwartet.“ (Antifaschistisk skyddsvall. Muren f.1961, död 1990, plötsligt och oväntat.) En förutsägelse som skulle gå i uppfyllelse men hon fick inte uppleva den. Annemirl Bauer dog i augusti 1989 i en obehandlad magcancer.

2.7.2 Även i *Ikarus Sturz* drabbar Annemirl Bauers vrede det fallocentriska samhället

Som en följd av Annemirl Bauers insikter om maktstrukturer ur genusperspektiv, var tecknandet av soldatens pistol penisliknande i *Ikarus Sturz*.²³³ Den återfinns i många verk, till exempel då hon gör bilder i serien ”Weibliche Wehrpflicht” (Kvinnlig värnplikt). I likhet med flera andra kvinnliga konstnärer, sympatiserande med fredsrörelsen, protesterade hon mot förslaget att kvinnor i kristider skulle kunna inkallas till armén. Dock är hon relativt ensam om att bearbeta temat konstnärligt.²³⁴ Bauer låter sina ofta nakna kvinnliga soldater få pistoler med hölster som pung och pipa som penis. Revolverar avbildade som penisar ger kopplingen män och våld, våld som konfliktlösare, den var inte ovanlig i den tidiga feministiska rörelsen, där särartsfeminismen ville få de så kallade kvinnliga egenskaperna upphöjda.

Kopplingen våld och män gör fler konstnärer i DDR. Susanne Kandt–Horn ställer 1981/82 i sin 4 m långa målning *Konfrontation eller Adam och Eva* kvinna och barnen, Martin Luther King och vietnamesiska kvinnor i ett Arkadien i ena halvan av bildytan och mannen, soldaten, riddaren i andra halvan omgivna av vapen, stridsflyg och kanonrör i ett förött landskap. På samma sätt fungerar våldsscenerna i Bauers stora målning *Guds manliga härlighet*, beskriven ovan i samband med det politiska huvudbudskapet: Frihet för Ingrid Strobl. Kvinna och barn står i gult fält, i en zon fri från vapen och män eller förmanligade kvinnsoldater, längst ut i bild. Slutorden bland alla textinskrifter lyder: I Herrens, faderns, sonens och den manliga andens namn.

2.8 Uppdrag och utställningar på 1980-talet

För att kunna kanalisera och bättre kontrollera konsthandeln inrättades på 1970-talet bredvid de redan existerande statliga gallerierna ytterligare 450 små gallerier, vilka kunde kallas stadsdelsgallerier. Trots att de var underställda Kulturförbundet och de statliga ”regeringsområdena” lyckades många gallerister få till stånd en individuell profil i sin utställnings-

²³⁰ Kuhrmann, et al 2011, s.67-69.

²³¹ Kuhrmann, et al. 2011, s. 133,134.

²³² Volke, s.78.

²³³ Bauer i intervjun i *Bizarre Städte*.

²³⁴ Ett exempel är Anette Schröters målning, ofta reproducerad, av en kvinnlig soldat i överdimensionerad uniform och stort gevär, en humoristisk bild.

verksamhet.²³⁵ I ett sådant, Galerie Prater, Prenzlauer Berg hade Annemirl Bauer en separatutställning 1983. Det var den första och enda separatutställningen hon hade i ett statligt galleri och som tidigare nämnts försökte en representant för myndigheterna övertala galleristen Pohl att ställa in den. Rent allmänt förändrades emellertid produktionsförutsättningarna under 1980-talet i och med den ekonomiska och samhällseliga nedgången. Förfallna hus i städernas innerkärnor inbjöd studenter och konstnärer att ockupera tomma lägenheter, exempelvis i stadsdelen Prenzlauer Berg i Berlin.

I katalogerna till de 10 omfattande stora statliga utställningar, vilka ägde rum i Dresden mellan 1949 och 1987/88 återfinns inget verk av Bauer, däremot av modern Tina Bauer Pezellen. Beställningsverket från magistraten i Berlin, triptyken *Himlen över Berlin är odelbar* i form av ett altarskåp skulle ha visats 1980 var tänkt men refuserades på grund av att Bauer målat staden delad.

I början av maj 1985 får Bauer ställa ut i ett galleri i Berliner Dom, alltså medan hon var utesluten ur VBK. Inken Dohmann har i sin genomgång av Stasis arkiv sett hur två av hennes bevakare, med kodnamnen ”Max Beckmann” och ”Christian” var närvarande och rapporterade från vernissagen, vad som visades och vilka som var där. I juni samma år hade hon fått klart med en utställning i Belzigs sjukhus, allt var klart med transportererna av verken dit, då den utan angivet skäl förbjöds.²³⁶ Bauer försökte med kontakter i utlandet få till stånd utställningar. Hon hade en kontakt i Österrike. Det stämplades som ”lagvidrigt beteende”, alla hennes kontakter noterades, även till partners och dotter. Hennes vänner uppmanades att påverka henne i ”rätt” riktning.²³⁷ En fingerad skatteskuld pålades henne och husförvaltningen ansvarig för den ateljélokal i Berlin som hon behövde för förvaring av sina stora verk sa upp hennes kontrakt.²³⁸ Hennes utreseansökan till Frankrike 1986 avslogs flera gånger, däremot inte till Västberlin. Först 1987 kämpade hon sig till en resa till Frankrike, dit hon kunde åka på sommaren.²³⁹ Möjlighet att lämna DDR hade Bauer följaktligen teoretiskt sett. Men då hade hon varit tvungen att lämna dottern kvar. Som jag påvisat var det den principiella rätten att få resa fritt Bauer åstundade.

Utvandring var mycket stor bland konstnärerna. Innan 1961 kunde man stanna i Västberlin och fortsätta därifrån eventuellt och efter 1961 måste man i DDR söka utresetillstånd och då förlora sina tillgångar och sitt medborgarskap. Som nämnts kunde det även gå till så att man inte beviljades inresa igen, i de fall partiet ville bli av med vederbörande. Werner Schmidt har förtecknat 665 konstnärer, vilka lämnade DDR på olika sätt.²⁴⁰ Klaus Schroeder nämner antalet 1490 konstnärer och konstvetare i *Eingegrenzt, Ausgegrenzt*.²⁴¹

Christof Tannert och hans fru hade utställningar i sin privata bokhandel, Berlin – Karlshorst från 1979 och många år framåt. Tannert sökte alltid tillstånd för dem och deklarerade att han (i likhet med de flesta aktörerna på området) inte ville övervinna det socialistiska systemet utan siktade på medgestaltande och självförverkligande inom systemet.²⁴² Tannert uppskattade Bauers konst och understödde henne. 1986 i maj-juni ställde Bauer ut hos honom. Inför en

²³⁵ *Selbstbestimmte Kunst in offiziellen Ausstellungsinstitutionen 1970-1990. Die Kulturbund- und Stadtbezirksgalerien*. 6.9.2012. Hämtat 20150315 på <https://www.bpb.de/.../autonome-kunst-in-der-ddr>

²³⁶ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.345.

²³⁷ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.345.

²³⁸ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.344.

²³⁹ Dohrmann i Offner, Schroeder 2000, s.345,346.

²⁴⁰ *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989*, Schmidt, utg., 1990, s. 11.

²⁴¹ Offner & Schroeder 2000, i inledningskapitlet.

²⁴² Fiedler, 2013, s.162.

retrospektiv utställningen med Bauer 2007 skrev han en text om Annemirl Bauer. Trots hennes starka vilja att inte rätta sig efter hans idéer och deras motsättningar inför utformandet av en utställning, skriver han mycket uppskattande om hennes konst och person.²⁴³

En utställning 1987 i en kyrka genom föreningen Evangelischer Kunst dient, nämns. Hon deltog under 1989 i tre bezirksutställningar och i en utställning i Fernsehturm (TV-tornet) anordnad av VBK.²⁴⁴ Inför ett uppdrag med utgångspunkt i Sagan om Vargen och de sju killingarna 1989, ville Bauer märka ut vargen som mannen, den som hotar eller snyltar på den starka kvinnan med sju barn. Det var en omgestaltning efter hennes analys av den stereotypa roll som flickan/kvinnan, den utsatta gråtande har i alla sagor. Hennes förslag möttes med raseri bland uppdragsgivarna och uppfördes inte.²⁴⁵

Genom sitt politiska ställningstagande kunde man anta att Bauer borde tillhört någon alternativ konstdiskurs. Christoph Tannert f.1955, alltså inte den Tannert som var gallerist, har undersökt subkulturer inom konstvärlden. Han menar, att det inte fanns någon subkultur, underground eller alternativ konst. Ett skäl var att många av de ivrigaste inom konstscenen var angivare (IM) till och med uppdrag att agera som dissidenter för att kunna infiltrera.²⁴⁶ Ute Grundtmann hävdar dock, att myndigheterna på 1980-talet oftare såg mellan fingrarna när en gallerist vid ansökan om tillstånd beskrivit ett projekt och det sedan inte överensstämde med det faktiska innehållet. Det vittnar skrivelser från Stasi om, där myndigheten kritiserades för detta. Grundtmann ger ett exempel från Leipzig. Där lade exempelvis en grupp konstnärer beslag på en tom fabriksbyggnad 1983, för en gemensam ateljé. De genomförde lekfulla multimediprojekt. Den unga generationen av oppositionella var emellertid opolitisk, de ville däremot ha sin konstnärliga och individuella frihet.²⁴⁷ Samtidigt vidtogs repressalier andra gånger. 1983 hade experimentalgruppen 37,2 i Leipzig förbjudits och de fyra konstnärer som målat döda granstammar vita i en förgiftad skog, togs till 8 timmars förhör och får böta. Ledaren för Clubbhaus Coswig, som låtit konstnärer ha en två dagars happening där, avskedas.²⁴⁸ Repressalier fortsatte mot galleriägare, lärare och konstnärer som avsattes, fängslades eller på annat sätt trakasserades. Bilden är alltså inte entydig, kontakterna med väst ökade efter Västtysklands mjukare politik. Tack vare Willy Brandts insatser och Kulturöverenskommelsen mellan de båda tyska staterna 1986 möjliggjordes fler utbyten. Konstuppköpare besökte Leipzig-utställningen och privata gallerier. På det sättet gjordes Penk (signatur för Ralf Winkler) känd genom en gallerist i Köln. Han verkade hela sin karriär illegalt med utställningsförbud i DDR och tvingades till slut iväg 1980, när Stasi beslagtagit hans konst i tullen och förstört verk i hans lägenhet.²⁴⁹

Helt inofficiella gallerier fanns. Psykologen Jürgen Schweinebraden i Berlin visade internationell konst hemma i sitt vardagsrum för inbjudna gäster. Hans våning låg inte så långt

²⁴³ Tannert, Christoph, ”Intimer Ferne” i Bauer – Pezellen, utg., 2007, s. 14,15.

²⁴⁴ Bauer - Pezellen, 2007, s.89.

²⁴⁵ Bauers Uppdragsbeskrivning, Volke, s.116.

²⁴⁶ Tannert, Christoph i ett nedtecknat föredrag för Enquetekommissionen Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, hållet 4:e maj 1993. Samma slutsats drar socialvetaren Hubertus Knabe i artikeln ”Opposition i einem halben Lande, Die Besonderheiten kritischen Bewegungen in der DDR im Vergleich zu anderen Staaten des ehemaligen Warschauer Paktes“, *Forschungsjournal NSB* 1/92, s.15. [www]. Hämtad 20150215 på http://forschungsjournal.de/sites/default/files/archiv/FJNSB_1992_1.pdf. Även Fiedler, 2007, s. 274.

²⁴⁷ Grundtmann, [www]. Hämtad 2015.02.23 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

²⁴⁸ *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989*, red. Schmidt, 1990, s.68-71.

²⁴⁹ *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989*, Schmidt, 1990, s.156.

från Bauers ateljé i Prenzlauer Berg. Efter år av trakasserier lämnar han DDR.²⁵⁰ Även privata gallerier, officiellt kända existerade. Galerie Eigen+Art i Leipzig, konstnärsdrivna Clara Mosch i Dresden för att nämna några. De drevs med svårigheter och tvingades ofta stänga utställningar. Även i de gallerier, där man fått en utställning beviljad kunde ”brandmyndigheterna” ingripa dagen innan eller ta ned en oönskad bild innan öppnandet. Galleristen Engewald i Leipzig brukade då vända duken mot väggen och nyfikna besökare kunde då vända på den och se vad som förbjudits.²⁵¹

Var hörde då Bauer hemma i denna diskurs av å ena sidan statliga utställningar, privata men godkända utställningar eller hemlighållna? Ingenstans snarast, i varje fall inte inom den alternativa diskursen i den mån man nu kan tala om en sådan. Yvonne Fiedler har studerat och rekonstruerat vilka utställande konstnärer som förekom i 41 privata gallerier under DDR-tiden. En del bedrev sin verksamhet enbart under kortare tid. Utställningarna varade 4-8 veckor, musikaftnar och författaruppläsningar verkar ha varit regel. Vid genomgång av alla galleriers utställningar förekommer Bauer endast en gång och då hos Christof Tannert 1986.²⁵²

1988/89 hade Bauer faktiskt ett offentligt uppdrag, att måla ett byggplank i Leninallee. Dottern berättar att modern rent fysiskt behövde hennes hjälp med arbetet. Bauer hade magsmärtor, hon hade inte fått någon diagnos eller lindring trots flera läkarbesök. Vad dottern inte glömmer är hur byggnadsarbetarna kommenterade Bauers arbete: Ska det där vara konst? Hon skämdes och for illa medan Annemirl Bauer var oberörd.²⁵³

...Ich möchte nicht nur satt sein, das war das Problem meiner Mutter. Ich möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein. (Jag vill inte bara vara mätt, det var min mors problem. Jag vill inte vara någon fångad fågel i bur).²⁵⁴

Ovanstående citat hämtat ur ett av Stasis samtalsprotokoll från maj 1984, där hon vägrade att ta tillbaka sina krav på gränsens öppnande gällde hela Annemirl Bauers gärning, menar jag. Hon vill mer än att bara ha sin försörjning. Att fri som en fågel få utveckla sin konst och få söka vidare.

3. Sammanfattning och resultat

Annemirl Bauers liv var uppfyllt av hennes konstnärliga verksamhet. De resor hon lyckades genomföra var studieresor, där hon bearbetade alla intryck konstnärligt. Hon deltog aktivt i samhällsdiskussioner, främst genom yttranden på möten och med brev till VBK, där hon framförde kritik men också kom med förslag. Det beteendet straffades hon för genom bevakning, övertalningsförsök och trakasserier genomförda av Stasi och slutligen uteslutning ur VBK. Antalet uppdrag minskade även innan uteslutningen ur VBK, likaså efter de två åren, när hon upptagits igen. Vid några tillfällen motiverades avslagen att anta hennes konst till utställningar och då med motiveringar – mot innehållet.

²⁵⁰ Nämns exempelvis av Millroth, Thomas, 1982, s.17.

²⁵¹ Pohl, 1977, s.60.

²⁵² Fiedler, 2013, s. 371

²⁵³ Enligt samtal i Berlin, april 2014.

²⁵⁴ Ur ett samtalsprotokoll mellan Horst Kolodziej (förste sekreterare) och Bauer i VBK, 29 maj 1984, Volke, 2012, s.78.

Hur konsten verkat som kommentar eller uttryck för känslor av desperation visar de tre bilder som jag analyserat närmare. Hela tiden under 1980-talet bearbetar Bauer de samhälls-fenomen som hon reagerar negativt på. Den privata sfären finns med men som motbilder verkar de som inlägg för det värdefulla i livet så som även collagen och akvarellerna från Paris och Medelhavet talade för rätten till den fria rörligheten som hon önskade alla.

På vilket sätt var hennes verk kontroversiella och för samhället hotfulla? Självporträttet *Bildnis einer Herzogin (aus Thüringen)*, från 1982 verkade genom sin parallellitet till Cranachs porträtt av den för samhällsutvecklingen betydelsefulla Katharina von Mecklenburg. Kopplingen tillskriver även Bauer viljan att reformera. Det ger henne själv en högre rang, dock är hon på ett annat sätt förankrad i naturen genom landskapet och det blommande trädet än sin namne Katharina. Titeln indikerar antingen en neutral konnotation, den som kom hitdragande men kan också förstås som den som dragits i smutsen. I den betydelsen blir det en anspelning på den smutskastning Stasi stod för mot hennes person i det skede, då man ville ”straffa ut” henne. Då ordet är ljudmässigt tämligen likt ordet för hertiginna, döljs lätt den tredubbla betydelsen. På så vis är målningen inte uppenbart provokativ.

Ofta saknas exakt årtal på Bauers teckningar under 1980-talet men det är en rad feminis-tiska bilder hon gör då på temat kvinnlig värnplikt med pacifistiskt tendens. Under samma tid gör Bauer bilder, vilka framhävande av kvinnan som överlägsen mannen, ironiskt eller inte. Hennes många bilder med förminskad man kan tyda på en typ av feminism som vill se ett matriarkat. Hennes *Kvinna med penisavund och 5 söner. Själv födda*, driver framför allt med Freuds teori om penisavund. Här har jag dragit slutsatsen, att det är den starka kvinnan som står ensam med sina barn, hon vill framhäva. Tolkningen av titeln innefattar även ett upp-seendeväckande påstående av Bauer nämligen *Själv födda* i betydelsen – pojkarna har fött sig själva. Ytterligare en ironi. Slutsatsen stöds av min språkliga analys.

De feministiska bilderna var kontroversiella i DDR. Som jag visat, fanns en medvetenhet på högsta nivå, om att kvinnor stannade i lågutbildade yrken men utbildningsinsatser utjämna-de skillnaderna. Att sedan kvinnorna gärna yrkesarbetade men i praktiken var dubbelarbe-tande erkändes inte på högsta politiska nivå. Det patriarkala systemet präglade inte bara de kapitalistiska demokratierna utan även det socialistiska systemet i DDR. Marginaliseringen av kvinnliga konstnärer och nedvärdering av den motivsfär som tillskrivits kvinnor gällde även här.

Ikarus Sturz från 1989, i serien *Mauertote* var en uppenbart provokativ bild. Motivet var förbjudet och exempelvis Sieghard Pohls bild beslagtogs och orsakade ingripande mot honom. Myten, speciellt den grekiska, var ett ofta utnyttjat motiv under 1980-talet. Det var en förtäckt form av kritik som inte alla ville eller kunde uppfatta. Vad som skilde Bauers teckning från andra så kallade mytbilder var texten som så tydligt utsäger hur hon såg på dödan-det av flyende och på instängningen av folket. Hon blandar Ikaros-myten med korsfästelsemotivet och två flyendes död under vårvintern 1989. Denna bild hade aldrig kunnat ställas ut, innan murens fall.

Mångtydighet i språket vid titelgivning har jag givit exempel på. Bauers sätt att skriva in texter i sina verk är sällsynt. Vad som där står är ibland ordlekar men med en tydlig tendens. Det är inte ett hemligt språk och när hon utnyttjar Ikaros-myten är den inskrivna texten ur partiets synpunkt provocerande och kontroversiell.

Bauers bilder från 1969 antogs inte med motiveringen, att människorna inte såg glada ut. 1980 var det den stora målningen, en tryptikon *Der Himmel über Berlin ist unteilbar* (Himlen över Berlin kan inte delas på) som inte accepterades eller fick ställas ut med motiveringen att Berlin som delad stad inte borde visas. Som vi har sett är det inte stilval eller utförandeteknik

som angrips utan innehåll men Bauers marginalisering berodde främst på hennes uttalanden som kritisk samhällsmedborgare.

De trakasserier Bauer utsattes för av Stasi på grund av sina försök att påverka beslut i Konstnärsförbundet VBK hindrade henne i hennes konstnärsutövning och förhindrade utställningar. Hon var inte ensam om att som konstnär utsättas för sådana angrepp. Ett stort antal av dem lämnade DDR eller blev utvisade.

Jag menar även att Bauer som kvinna i ett mansdominerat samhälle ytterligare marginaliserades som konstnär. Som ensamstående mor och med en hörselnedsättning var deltagande i konstnärsförbundets möten försvårat men hon yttrade sig både skriftligt och muntligt mot kvinnlig värnplikt, inestängningen i DDR, bristande insyn i tilldelningen av uppdrag, mot avskedanden av till exempel Bärbel Bohley. Likaså befann hon sig inte i någon grupp av konstnärer. Hon ställdes enbart ut i ett privat galleri och de offentliga uppdragen blev allt färre under 1980-talet.

Bauer lyckas producera ett stort antal verk (16.000 finns i hennes kvarlåtenskap, dock vill jag påstå att en del skisser torde vara inräknade vid den inventeringen). Det fascinerande med hennes konstutövning, menar jag är hennes konsekvens i motivval, att variera några teman under 1980-talet, att visa kvinnan och barnet i konsten inte minst. Intressant är även hennes medvetna sätt att blanda material i målningarna. Och att hon ständigt vill måla, måla och teckna till varje pris!

Den 24:e och 25:e april 2015 kunde jag få ta del av 100-talet verk av Annemirl Bauer i konsthallen dieselkraftwerk, en före detta industrilokal i Cottbus. Hennes verk har återupptäckts efter 1990 och lyfts fram väl i denna utställning.

4. Diskussion och förslag på vidare forskning

Mycket är ännu obesvarat när det gäller Annemirl Bauers konst. Mer hade funnits att skriva om hennes egna tankar kring de konstnärliga lösningarna hon brottades med, hur hon i de stora väggtäckande målningarna kom fram till att en målning inte alls krävde endast en blickpunkt, hur de collageuppbyggda bilderna uppstod och hur hon brottades med yta och rymd. Hennes inskrifter i bilden kunde analyseras i många fler bilder och hur hon använder sig av litterära citat undersökas.

Vad jag inte helt tillfredsställande kunnat behandla är huruvida Bauers konst visats offentligt innan 1990, då detaljerade verksförteckningar i utställningar inte funnits tillgängliga för mig. Visades hennes konst vid fler tillfällen än jag har kunnat läsa mig till? Hur mottogs den av recensenter? Det ämnet har min undersöknings omfång inte tillåtet mig att forska i, inte heller det material jag haft tillgång till.

Att skriva om en konstnär i en så annorlunda kontext som DDR har medfört att många förklaringar krävts, vilket tyvärr lätt kan ta bort fokus från konstverken. Min ambition har emellertid varit att utgå från Bauers verk och sedan sätta in dem i sitt kulturhistoriska sammanhang.

Bristen på konsthistorisk beskrivning ur ett feministiskt perspektiv blev uppenbar vid denna studie. Bojana Pejic iakttagelse att man även efter 1990 i de postkommunistiska samhällena inte skriver om sin konsthistoria ur ett genusperspektiv stämmer. Intressant vore att jämföra då samtida väst- och östtyska kvinnliga konstnärer ur genusperspektiv.

LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckta källor

Muntliga

Amrei Bauer, dotter till Annemirl Bauer, förvaltare av hennes kvarlåtenskap. Samtal vid flera tillfällen i april 2014 och 24:e och 25:e april 2015

Inken Dohrmann, konstvetare som forskat om Stasis bevakning av konstnärer under DDR-tiden. Författare till källan ”Der Fall Annemirl Bauer” i *Eingegrenzt, Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der SED 1961-1989*. Samtal fört under vernissagen av Bauers utställning i Cottbus, 24 april 2015

Ulrike Kremeier, curator, museichef vid konstmuseet Dieselkraftwerk, Cottbus. Hennes inledningsanförande till Bauers utställning 24 april 2015

Dirk-Alexander Grams, konstnär. Som ung vistades han ofta i Bauers ateljé i Niederwerbig, inspirerades och fick tips om färglära och dylikt. Information om Annemirl Bauer under samtal i april 2014.

KÄLLOR LÄSTA ELEKTRONISKT

Alice Schwarzer [www]. Hämtat 20150324 http://de.wikipedia.org/wiki/Alice_Schwarzer

Bal, Mieke, Bryson, Norman, Semiotics and Art History, *The Art Bulletin*, 6/1/ 1991, Vol.73 (2), College Art Association of America, p.174-2008. [www]. Hämtad 2015 -3-25 på <http://www.jstor.org.e.bibl.liu.se/stable/3045790>

Becker, Conny, ”Abstrakt VS Figurativ: ”Die konstruierte ‘Neue Realismusdebatte’ und ihre Widersprüche”, *artefakt* 01/09, den 11 februari 2009 Hämtad 2015-02-02 på http://artnews.org/texts.php?g_a=index&g_i=6136&print.

Die Berliner Mauer [www]. Hämtat 20150303 på www.chronik-der-mauer.de/index.../id/593904

Blume, Dorlis/Würz, Markus: Zwangsvereinigung zur SED, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Hämtat 20150218 på <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre/neuanfaenge/zwangsvereinigung-zur-sed.html>

Bizarre Städte, utg. Asteris Kutulas. Sonderheft 1. 1988. s.52-59, ”Feminismus, Frankreich, Fanderole”, Christiane Müller im Gespräch mit Annemirl Bauer. [www]. Hämtat 2015 03 22 på <http://ezb.uni-regensburg.de/?2162565>

Dietrich, Gerd, ”Kulturgeschichte der DDR- wie angehen und darstellen?“ Föredrag publicerat i *Kulturation*, Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik. Nr.14.02.11. Jg.34, s.5.[www]. Hämtat 20150215 på http://www.kulturation.de/ki_1_1_thema.php?id=125
Engen,Line, ”Snapshots i oljefärg”, *Dagens Nyheter*, publicerad 2015-02-20, [www]. Hämtad på <http://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/snapshots-i-oljefarg/>

Flygt, Margareta [www]. Hämtat 2014-10-03.
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=503&artikel=4329536>

Frauenorte. [www]. Hämtat 20150503 på http://www.frauenorte-brandenburg.de/index.php?article_id=83 underrubrik: Künstlerinnen

Grundmann, Uta, ”Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft. Die Kulturpolitik“, [www]. Hämtat 2015-04-14 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

Grundtmann, Uta, ”Die Herausbildung der alternativen Kunstszene in der DDR“, *Autonome Kunst in der DDR*, [www]. Hämtat 2015.02.23 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

Jaschko, Susanne, *Selbstbildnis und Selbstverständnis in der Malerei der SBZ/DDR von 1945 bis in die achtziger Jahre*. 1999. [www]. Hämtad på http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2002/425/pdf/Jaschko-_Susanne.pdf

Knabe, Hubertus, ”Opposition i einem halben Lande, Die Besonderheiten kritischen Bewegungen in der DDR im Vergleich zu anderen Staaten des ehemaligen Warschauer Paktes“, *Forschungsjournal NSB* 1/92, s.15. [www]. Hämtad 20150215 på http://forschungsjournal.de/sites/default/files/archiv/FJNSB_1992_1.pdf.

Mitscherlich, Margarete, ”Ich bin Femistin” i *EMMA, Zeitschrift für Frauen von Frauen*, Nr. Februar 1977, [www]. Hämtat 2015 0120 på www.emma.de

Müller, Herta, *Der König verneigt sich und tötet*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008

Pejic, Bojana, *Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art*, s.26. [www]. Hämtat 2014-09-09 på <http://www.erstestiftung.org/gender-check/>

Rehberg, Siegbert, *Bilderstreit*. [www]. Hämtat på <http://kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin06/Bilderstreit/index.html>

Richter, Angelica [www]. Hämtat 201409010 på <http://www.erstestiftung.org/project/gender-check-femininity-and-masculinity-in-the-art-of-eastern-europe>

SED [www]. Hämtat 20150218 på <http://www.wissen.de/lexikon/sozialistische-einheitspartei-deutschlands>

Shor, Mira, ”Contemporary feminism: art practice, theory, and activism - an intergenerational perspective” i *Art Journal*, winter 1999, vol.58,issue 4

Stasi. [www]. Hämtat 20150328 på http://www.bstu.bund.de/SharedDocs/Ausstellungen/Region-Berlin/berlin_staatsicherheit-in-sed-diktatur_neu.html;jsessionid=A0B52C35664FFEBD269A8C69B3

Svedbäck, Kerstin, *Konsten åt folket - En översikt över villkoren för konstnärlig utövning i det forna DDR samt över verksamheten i Rostocks konsthall under 1980-talet*. Linköping 2010. Opublicerad C-uppsats

Svedbäck, Kerstin, *Konst eller Kitsch? Värderingen av konst producerad i DDR speglad genom utställningar efter 1990 och då i relation till andra länders konst*. Opublicerad D-uppsats vid Linköpings universitet, 2013

Tannert, Christof, *Subkultur: Bildende Kunst. Zur Kunst in der DDR*, [www]. Hämtat 2010120 på <http://www.horch-und-guck.info/hug/fileadmin/templates/pdf/HuG-11-S.13-16.pdf>

Thomas, Karin, ”Das Spannungsverhältnis zwischen offiziellem Auftrag und künstlerischer Eigenständigkeit in der DDR am Beispiel der bildenden Kunst“, i *Materialien der Enquete-Kommission `Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit*, Hämtat 2015-04-14 på http://www.karinthomas.eu/bibliografie.php?DOC_INST=8

Werl, Elisabeth, ”Katharina, Herzogin zu Sachsen, geborene Herzogin zu Mecklenburg“, in: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), S. 325-326 [Onlinefassung]; [www]. Hämtat 2014-03-15 på URL: <http://www.deutschebiographie.de/pnd119240165.html>.

Tryckta källor

Abschied von Ikarus, Bildwelten in der DDR - neu gesehen, utg. Rehberg, Karl-Siegbert, Holler, Wolfgang, Kaiser, Paul, Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Verbundprojekt Bildatlas: Kunst in der DDR, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012

Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt, red. *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, Kontrakurs, Bokförlaget PAN/Nordstedts, Stockholm 1976

Ausgebürgert, Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor 1949-1989, utg. Werner Schmidt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, utställning i Albertinum zu Dresden 7/10 – 12/12 1990 och i Kleine Deichtorhalle, Hamburg 10/1 – 1/3 1991, Argon, Berlin 1990

Bauer - Pezellen, Amrei, utg. *Zeichnungen, Über das Weibliche möchte ich sprechen*, Chromik Offsetdruck Frankfurt (Oder), Berlin 2007. Katalog utgiven i samband med utställningen i Museum Junge Kunst, Frankfurt (Oder) 2007-10-28 – 12-30

Baxandall, Michael, *Patterns of Intension. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven; London: Yale University Press, London 1998

Bebel, August, *Die Frau und der Sozialismus*, Dietz Verlag Berlin, Berlin 1954

Bohley, Bärbel, Pratsch, Gerald, Rosenthal, Rüdiger, *Mut – Frauen in der DDR*, Förlag: Herbig, München 2005

D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London 2012

Eingegrenzt, Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der SED 1961-1989,
Offner, Hannelore & Schroeder, Klaus, utg. Akademie Verlag, Berlin 2000

Eisler, Colin, ”Every Artist paints Himself”: Art History as Biography and Autobiography”,
Social Research: An International Quarterly, Vol.54, No.1 (Spring 1987), s.75-79.

Fetz, Bernhard & Schweiger, Hannes, *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*,
Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009

Fiedler, Yvonne, *Kunst im Korridor, Private Gallerien in der DDR zwischen Autonomie und
Illegalität*, Dissertation an der Universität Leipzig, Ch.Links Verlag Berlin, (diss.) Berlin
2013

Gender and Art, utg. Perry, Gill, Yale University Press, New Haven & London 1999

Gillen, Eckhart & Haarmann, Rainer, *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1990

Hemby, Elisabeth, *Historiemåleri och bilder av vardag. Tatjana Nazarenkos Konstnärskap i
1970-talets Sovjet*, Södertörn, doctoral dissertation 75, ellerströms förlag, (diss.) Halmstad
2013

Hütt, Wolfgang, *Junge bildende Künstler der DDR. Skizzen zur Situation der Kunst in unserer
Zeit*, Leipzig 1965

Kolind Poulsen, Hanne, *Cranach*, Statens Museum för Kunst, Köpenhamn 2002

Kuhirt, Ulrich, utg. *Kunst in der DDR 1960-1980. Geschichte der deutschen Kunst*, Verlag
E.A. Seemann, Leipzig 1983

Kuhrmann, Anke, Liebermann, Doris, Dogerloh, Annette, *Die Berliner Mauer in der Kunst.
Bildende Kunst, Literatur und Film*, Stiftung Berliner Mauer, Ch. Links Verlag, Berlin 2011

Kunsthalle-Rostock 1969-2009, Ingo Koch Verlag & Co KG Rostock 2009

VIII. Kunstaussstellung der DDR, Dresden 1977/78, Ministerium für Kultur der Deutschen
Demokratischen Republik, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen
Republik, u.o.

IX. Kunstaussstellung der DDR, Dresden 1982/83, Ministerium für Kultur der Deutschen
Demokratischen Republik, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen
Republik, u.o.

X. Kunstaussstellung der DDR, Dresden 1987/88, Ministerium für Kultur der Deutschen
Demokratischen Republik, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen
Republik, u.o.

Kurella, Alfred, ” Zum Problem der Dekadenz“, i *Einheit*, 13:e årg. Maj 1958, Dietz Verlag,
Berlin

Lang, Lothar, *Künstler in Berlin*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, Berlin 1979

Lang, Lothar, *Malerei und Graphik in der DDR*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1983

- Lykke, Nina, *Genusforskningen - en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*. Liber, Stockholm 2009
- Milevska, Suzane, "Gender Difference, on the 'silkworm Cocoon' of Feminist Art and Curatorial Research and Practices in the Balkans" i *Politics in a Glass Case*, utg. Dimitrakaki, Angela & Perry, Lara,
- Lindberg, Anna Lena, red. *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Norstedts Förlag AB, Stockholm, Värnamo 1995
- Millroth, Thomas, "Konst i motvind: Om Einzige Privat Galerie i Berlin och Mail Art i DDR" i *Kalejdoskop* 1981, häfte 1, s.17-22.
- Moxey, Keith, "Mimesis och Ikonoclasm" , *Art History*, Febr.2009, Vol.32 Issue 1:s.52-77.
- Nationalgalerie Berlin, *Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Staatliche Museen zu Berlin, E.A. Seemann, Leipzig 2003
- Nead, Lynda, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge 1992
- Niederhofer, Ulrike, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*. Dissertation. Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte. Reihe XXVIII. Vol. 277. Lang, (diss.) Frankfurt am Main 1996
- Pajaczkowska, Claire, "Psychoanalysis, gender and art" i *Gender and Art*, utg. Perry, Gill, Yale university Press, New Haven & London 1999
- Pohl, Edda, *Die unhörsamen Maler: über die Unterdrückung unliebsamer Kunst in der DDR 1945 bis 1965*, Verlag Europäische Ideen, Berlin 1977
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*, London: Routledge 1999
- Pollock, Griselda, "What if Art Desires to be Interpreted? Remodelling Interpretation after the 'Encounter Event' " i *Tate Papers Issue 15*, 1 April 2011
- Preziosi, Donald, utg. *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York 1998
- Claudia Rusch, *Honeggers kanderade äpplen*, Kjellbergs förlag, 2006.
- Sachsens Heimliche Herrscher, Die Starken Frauen der Wettiner*, utg. Essegern, Ute, Dresden 2008
- Das Stasi-Gefängnis*, Informationsbroschyr, utg. Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen.info@stiftung-hsh.de
- Stiftung Berliner Mauer, *Flucht im geteilten Deutschland*, broschyr, utg. Info-enm@stiftung-berliner-mauer.de

Schartau, Mai-Brith & Müssener, Helmut ,red. *Möten Begegnungen*, Södertörns högskola. Research Report 2003:6, Stockholm 2003

Schröter, Ursula, ”DDR-Sozialismus und Patriarchat“ i *Jahrbuch für Forschung zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, Berlin 2002

Thomas, Karin, *Kunst in Deutschland seit 1945*, DuMont Kunst und Litteratur Verlag, Köln 2002

Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR. Utställningskatalog till utställningen med samma namn i Künstlerhaus Bethanien 27/11 – 29/12 2009 Berlin, utg. Richter, Angelica, E. Stammer, Beatrice, Knaup, Bettina, Verlag für Moderna Kunst, 1:a uppl., Berlin 2009

Weissbach, Angelica, *Frühstück im Freien. Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990*. Humboldt-Universität zu Berlin, (diss.) Berlin 2009

Weise, Anna Maria, *Feminismus im Sozialismus. Weibliche Lebenskonzepte in der Frauenliteratur der DDR, untersucht an ausgewählten Prosawerke*, Europäische Hochschulschriften. Förlag, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003

Vilks, Lars, *Konstteori. Kameler går på vattnet*, Nya Doxa, Falun 1999

Volke, Kristina, utg. *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen Bundestages, Edition Stecher, Berlin 2012

BILAGA 1

Begrepp, institutioner och företeelser specifika för DDR

SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands. Genom en av den sovjetiska ockupationsmakten framtvungad sammanslagning av det kommunistiska KPD och det socialdemokratiska SPD bildades det socialistiska enhetspartiet SED 1946.²⁵⁵ Generalsekreterare var 1950 – 1971 Walter Ulbricht, 1971 – 1989 - Erich Honecker. Maktcentrum för DDR var politbyrån, parallellt med Centralkommittén. Till Folkskammaren (parlamentet) hölls skenval.²⁵⁶

Partiets kulturpolitik hade stort inflytande på konstnärernas frihet. Partifunktionärer kunde stänga utställningar, censurera bort målningar eller vägra ge tillstånd till utställningar. Under sent 1950-tal och 60-tal ingrep de oftast mot konstnärernas stil i utförandet, på 1970- och 80-talet var det deras politiska uttalanden som avgjorde.²⁵⁷

Die Berliner Mauer – Muren i Berlin byggdes 1961 och var en del i den bevakade gränsen mot Förbundsrepubliken Tyskland. Genom Berlin sträckte sig muren, 43 km lång och området innanför muren var uppemot 500 m brett.²⁵⁸ Hus inom gränsområdet revs och familjer splittrades, om de bott i olika sektorer av Berlin. De första åren bestod stängslet av taggtråd. Från 1961 bar betongpelare upp dubbla rader av taggtråd. På generalsekreterare Erich Honecker befäl grävdes 1972 splitterminor ned i området mellan två stängsel.²⁵⁹ Från vaktorn inom synhåll från varandra bevakades denna så kallade dödszon av soldater.²⁶⁰ Orsaken till instängningen av medborgarna var den massutvandring landet drabbades av, mellan 1949 - 1990 lämnade ungefär 4 milj. människor DDR.²⁶¹

Stasi – MfS står för *Ministerium für Staatssicherheitsdienst*, i dagligt tal kallat Stasi, den hemliga polisen i DDR. Det var en mycket omfattande organisation, 91.000 fast anställda och 189.000 inofficiella medarbetare, IM, vanliga medborgare som av olika bevekelsegrunder avlyssnade sina arbetskamrater, vänner eller bekanta.²⁶² De fast anställda hade högre lön än andra statsanställda och speciella privilegier. Till Stasis metoder hörde öppnande av brev, en omfattande telefonavlyssning och insamlande av rapporter från IM. Vid förhör kunde mycket

²⁵⁵ Blume, Dorlis/Würz, Markus: Zwangsvereinigung zur SED, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, [www]. Hämtat 20150218 på

URL: <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre/neuanfaenge/zwangsvereinigung-zur-sed.html>

²⁵⁶ SED [www]. Hämtat 20150218 på <http://www.wissen.de/lexikon/sozialistische-einheitspartei-deutschlands>

²⁵⁷ Thomas, Karin, ”Das Spannungsverhältnis zwischen offiziellem Auftrag und künstlerischer Eigenständigkeit in der DDR am Beispiel der bildenden Kunst“, i Materialien der Enquete-Kommission `Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit“ s.22. [www]. Hämtat 20150414 på

http://www.karinthomas.eu/bibliografie.php?DOC_INST=8 Även Klaus Schroeder i inledningskapitlet till *Eingegrenzt, Ausgegrenzt. Bildende Kunst in der DDR 1961-1989*, Akademie Verlag, Berlin 2000.

²⁵⁸ Kuhrmann, Anke, et al, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*. Ch. Links Verlag Berlin 2011, s. 14.

²⁵⁹ Kuhrmann, m.fl. s.91.

²⁶⁰ Kuhrmann, m.fl. s. 24-26.

²⁶¹ Besöksinformation från Stiftung Berliner Mauer, *Flucht im geteilten Deutschland*. Info-enm@stiftung-berliner-mauer.de

²⁶² Stasi. [www] Hämtat 20150328 på http://www.bstu.bund.de/SharedDocs/Ausstellungen/Region-Berlin/berlin_staatsicherheit-in-sed-diktatur_neu.html;jsessionid=A0B52C35664FFEBD269A8C69B3

brutala metoder förekomma som psykisk tortyr och tvång att stå lång tid i vatten. Fängelserna var ökänt hälsovådliga.²⁶³ Inom Berlin var speciellt Prenzlauer Berg väl bevakat, då det låg nära muren mot Västberlin och många konstnärer och dissidenter var bosatta där. Stasi förskaffade sig tillgång till lägenheter, varifrån telefonavlyssningen skedde.²⁶⁴

Socialistisk realism – ibland används uttrycket socialrealism men den termen kan lätt förväxlas med social realism i betydelsen socialkritisk realism. Därför använder jag termen socialistisk realism. Att en konst för folket skulle vara figurativ ingår i strävan mot en konst uppskattad av majoriteten. När Centralkommittén sammanträdde vid SED:s 5:e plenum 1951, beslutades att sätta punkt för den ”formalistiska” friheten och avgränsa konsten mot den i väst subjektiva uppfattningen om konstens form.²⁶⁵ 1958 på SED:s partidag hade emellertid konstnären Werner Tübke lyckats påverka Alfred Kurella i centralkommittén så, att denne där lät meddela, att den realistiska stilen inte längre behövde följa de sovjetiska förebilderna utan fick gå tillbaka till ”tidigborgerligt” genremåleri.²⁶⁶ 1959 och 1964 hölls kulturkonferenser i Bitterfeld, där den officiella konstpolitiken fastlades. Man talade om Bitterfeldervägen. Konstnärerna skulle gestalta samtidsproblem, speciellt arbetslivet, det nya livet och den nya socialistiska människan. Metoden var den socialistiska realismen.²⁶⁷ Man såg inte på socialistisk realism som en stil eller genre utan en metod. Under 1970-talet var SED redo att i högre grad tillåta individuella konstnärliga uttryck, till och med abstrakt konst.²⁶⁸

Med tanke på Bauers utbildning till konstnär för offentlig utsmyckning kan man undra i hur hög grad hon måste ha styrts av sina uppdragsgivare. Inför en större utställning i Deutsches Historisches Museum 1995 *Auftragkunst der DDR 1949-1990* gjordes en undersökning av förhållandena. För utställningen valdes medvetet mycket olika arbeten för att visa på möjligheterna till spännvidd. I katalogen ges fallbeskrivningar av hur utvecklingen och turerna i kulturpolitiken återspeglas i konsten, men även hur enskilda utförare lyckades genomdriva sin idé trots häftiga konflikter.²⁶⁹ I Neue och Alte Nationalgalerien (Berlin) innehav av inköpt DDR-konst har jag endast kunna finna en konstnärs verk som kan betecknas som typisk för socialistisk realism, Walter Womackas (i början av sin karriär). Däremot finns mer av sådan konst i Burg Beeskows arkivmuseum.

VBK – Verbund Bildender Künstler, Konstnärsföreningen i DDR. Från att ha varit ett förbund för kultur, politiskt oberoende kom det på slutet av 1940-talet under det socialistiska enhetspartiets inflytande. På alla nivåer i organisationen satt medlemmar i SED i styrelser och

²⁶³ *Das Stasi-Gefängnis*, Informationsbroschyr från Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen.info@stiftung-hsh.de

²⁶⁴ *Das Stasi-Gefängnis*, Informationsbroschyr från Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen.info@stiftung-hsh.de

²⁶⁵ Flygt, Margareta på <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=503&artikel=4329536> [www]. Hämtat 2014-10-03.

²⁶⁶ Thomas [www]. Hämtat 2015-04-14 på http://www.karinthomas.eu/bibliografie.php?DOC_INST=8 s.18.

²⁶⁷ Grundmann, Uta, ”Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft. Die Kulturpolitik“. [www] Hämtat 2015-04-14 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

²⁶⁸ Thomas, Karin, s.22. Hämtat 2015-04-14 på http://www.karinthomas.eu/bibliografie.php?DOC_INST=8

²⁶⁹ Thomas, Karin, ”Das Spannungsverhältnis zwischen offiziellem Auftrag und künstlerischer Eigenständigkeit in der DDR am Beispiel der bildenden Kunst“, i Materialien der Enquete-Kommission `Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit“ s.5. Hämtat 2015-04-14 på http://www.karinthomas.eu/bibliografie.php?DOC_INST=8

kommittéer. Avgörande för möjligheten att verka som konstnär var medlemskap i VBK. Då arbetstvång rådde lika väl som rätt till arbete, måste en DDR-medborgare ha en anställning. Konstnärsförbundet hade ett maximalt antal medlemmar: 6000. (Dåvarande folkmängd i DDR var 16 milj.) VBK bedömde den sökandes alster först efter att tre medlemmar i VBK rekommenderat personen i fråga.²⁷⁰ Vid medlemsmöten diskuterades frågor relativt öppet. De år 1989, 40 statligt finansierade gallerierna i 26 städer gav utställningsmöjligheter. Genom sitt utställnings- och säljmonopol hade den statliga konsthandeln en avgörande roll vid förmedlingen av konst till offentligheten.²⁷¹ Den mest betydelsefulla utställningen ägde rum i Dresden vart fjärde år. De offentliga uppdragen eller uppköpen gav konstnären mer betalt än de i gallerierna till privatpersoner sålda alstren. Konstnärerna fick behålla 70-80% av försäljningssumman.²⁷² Uppdragsgivare kunde vara magistrat, industrikombinat, en stadsdel eller kulturministeriet.²⁷³ Då Bauer ansåg att en konstnär måste få möjlighet att se andras konst, kunna resa och få nya intryck och även för att lära sig uppskatta det egna landskapet exempelvis, var möjligheten till resor väsentlig för henne.²⁷⁴ För att få den möjligheten måste en konstnär söka utresetillstånd av VBK.

²⁷⁰ Gillen & Haarmann, 1990.s.52,53.

²⁷¹ Grundmann, [www]. Hämtat 2015-04-14 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/index.php?pn=register&3aa2257=149

²⁷² Gillen & Haarmann, 1990, s.52,53.

²⁷³ I ett yrkande att trots uteslutning ur VBK inte få yrkesförbud nämner Bauer de uppdrags- och försäljningsmöjligheterna, Volke, 2012, s.91.

²⁷⁴ Bauers anteckningar efter ett samtal med dåvarande förstesekreteraren i VBK, Volke, s.78

BILAGA 2

Bildförteckning Bilderna av Annemirl Bauers verk återges med tillstånd från Amrei Bauer. Copyright VG Bild/Nachlassarchiv. Kontakt:
<http://landseminare.de/annmirlbauer.html>

BILD 1 Cranach, Lukas d.ä. *Katharina von Mecklenburg*. Olja på duk, 1514. 184 x 82,5-
Galerie Alte Meister, Dresden. [www]. Hämtad 2015.01.25 på
<https://www.google.se/search?q=Cranach,+Lucas+,+katharina+von+Mecklenburg>

BILD 2 Bauer, Annemirl, *Bildnis einer Herzoginen aus Thüringen*, olja på pannå med
183 x 83, 1982. Bild efter katalog, *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Volke, Kristina, utg. Katalog zur Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen Bundestages, Edition Stecher, Berlin, 2012.

BILD 3 Bauer, Annemirl, *Frau mit Penis Neid und 5 Söhnen! Selbst – geborenen!*
Blandteknik, 80 x 80 cm. Bild efter *Annemirl Bauer, Zeichnungen*, utg. Amrei Bauer, Berlin, 2007.

BILD 4 Bauer, Annemirl, *Ikarus Sturz im März 1989. Tod für Landesverrat, Orden für
Brudermord*. März 1989. Kulspepsenna. 30 x 21 cm. Nachlassarchiv Amrei Bauer. Bild efter katalog
Annemirl Bauer, Zeichnungen, utg. Amrei Bauer, Berlin, 2007.

BILD 5 Heisig, Bernhard, *Der Brigadier*, olja på duk, 1970. 248 x 186 cm [www]. Hämtat
20150515 på www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/357

BILD 6 Amelin, Albin, *Gruvarbetaren*, olja på duk, 1964, 235 x 300 cm [www]. Hämtat
20150515 på www.artvalue.com

BILD 7 Bauer, Annemirl, *Mein Mann, 7. Nov. 1987*, Svart kulspepsenna på papper ovanpå
tapet, 29,5 x 21 cm. Bild efter katalog *Annemirl Bauer, Zeichnungen*, utg. Amrei Bauer, Berlin, 2007.

BILD 8 Bauer, Annemirl, utan titel (Fliegendes Pferd), olja på pannå, 1982, 283 x 307 cm.
Bild efter katalog, Volke, Kristina, utg. *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin
Annemirl Bauer*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen
Bundestages, Edition Stecher, Berlin, 2012.

BILD 9 Bauer, Annemirl, *Madonna von Prenzlauer Berg*, olja på spegelbaksida, ca 1974, 160 x 65 cm.
Bild efter *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Volke, Kristina,
utg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal des Deutschen Bundestages, Edition
Stecher, Berlin, 2012.

BILD 10 A och B

Bauer, Annemirl, utan titel (Wehrweiber) dubbelsidigt bemålad trädörr olja på säckväv och rördelar,
160 x 65 cm, samt olja på trä, 1980-tal. Foto: Kerstin Svedbäck. BILD 11 Bauer, Annemirl, Serie
Röslein..., akvarell på strukturtapet, 1980-tal, 38 x 50 cm. Bild efter katalog *Annemirl Bauer,
Zeichnungen*, utg. Amrei Bauer, Berlin, 2007.

BILD 12 Bauer, Annemirl, *Frau aus dem Kopf des Mannes geboren*, tempera på papper, 1988. Foto:
Kerstin Svedbäck.

BILD 13 Bauer, Annemirl, *Verbalagressive im Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts*, olja på
matta, 250 x 90, 1980-talet. Bild efter katalog, *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin
Annemirl Bauer*, Volke, Kristina, utg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mauer –Mahnmal
des Deutschen Bundestages, Edition Stecher, Berlin,

BILAGA 3

BILDBILAGA

Bild 1



Lucas Cranach, Dresden d.ä. *Katarina von Mecklenburg*, Olja på duk, 1514. 185 x 82,5
Galerie Alte Meister, Dresden.

Bild 2



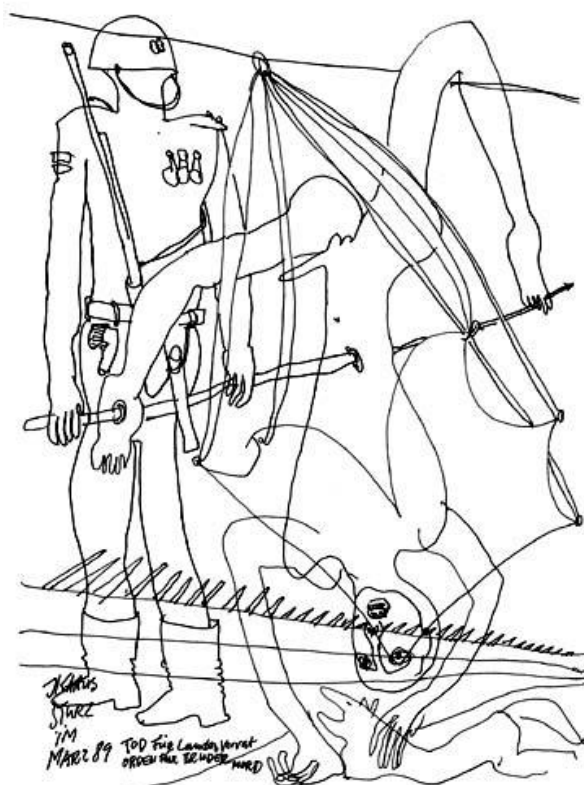
Annemirl Bauer, *Bildnis einer Herzogenen aus Thüringen*, Olja på trä, 1982. 183 x 83.
Nachlassarchiv Amrei Bauer.

Bild 3



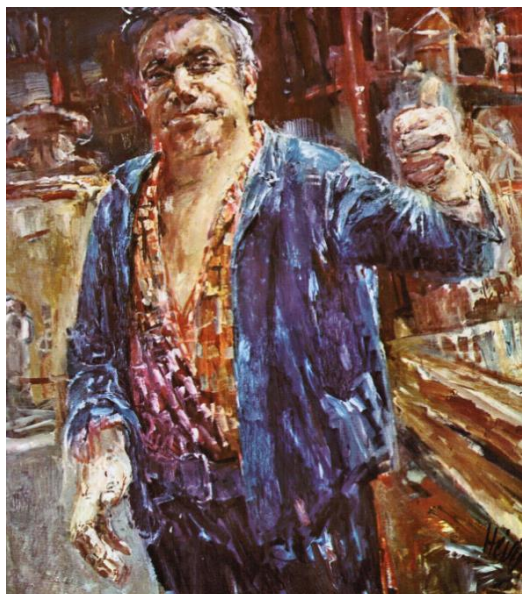
Bauer, Annemirl, *Frau mit Penis Neid und 5 Söhnen! Selbst-geboren!* Blandtechnik, 80 x 80 cm.

Bild 4



Bauer, Annemirl, *Ikarus Sturz im März 1989. Tod für Landesverrat, Orden für Brudermord. März 1989.* Kulspetspenna 30 x 21 cm. Nachlassarchiv Amrei Bauer.

Bild 5



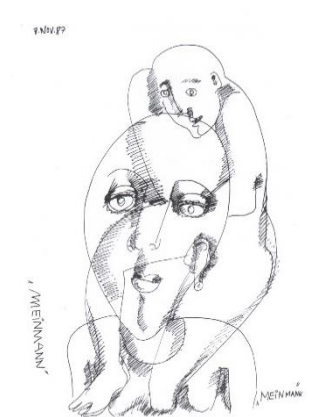
Heisig, Bernhard, *Der Brigadier*, olja på duk, 1970. 248 x 186 cm.

Bild 6



Amelin, Albin, *Gruvarbetaren*, olja på duk, 1964, 157 x 201 cm.

Bild 7



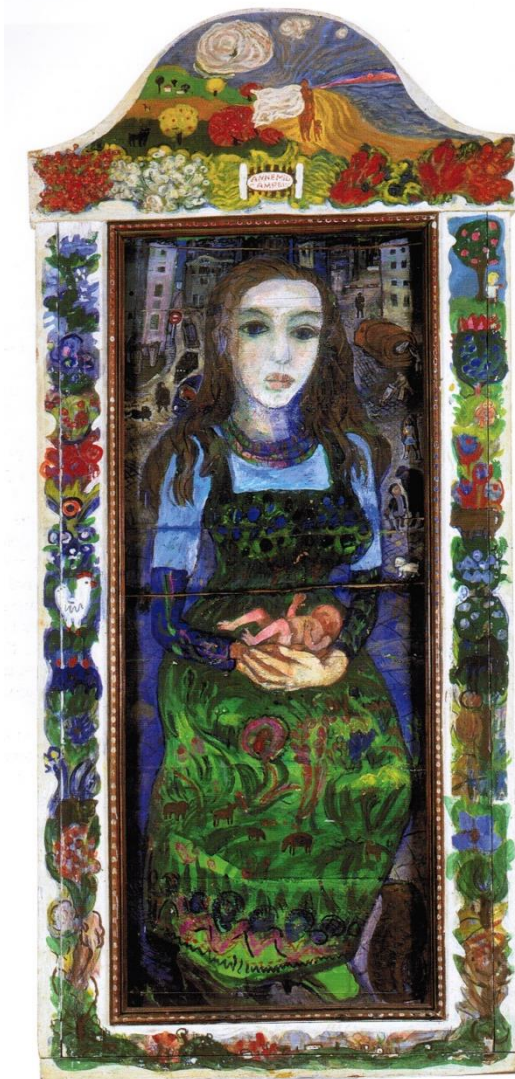
Bauer, Annemirl, *Mein Mann*, 7 Nov 1987, Svart kugelspetspenna på tapetunderlag, 29,5 x 21 cm.

Bild 8



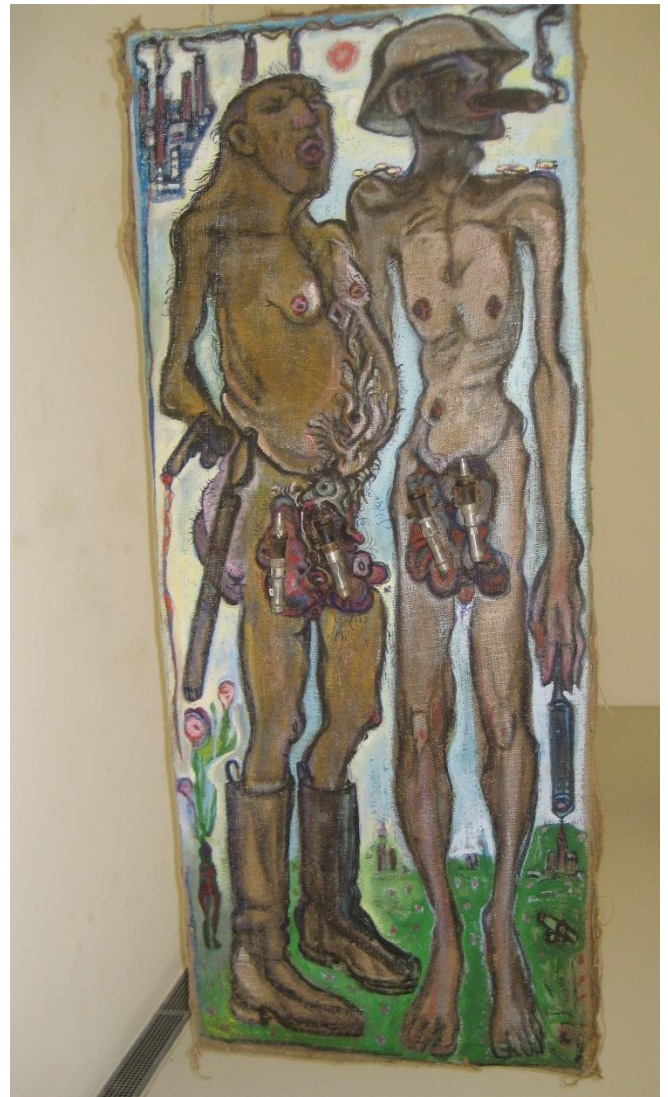
Bauer, Annemirl, utan titel (Fliegendes Pferd), olja på pannå, 1982 283 x 307 cm.

Bild 9



Bauer, Annemirl, *Madonna von Prenzlauer Berg*, olja på spegelbaksida, ca 1974, 160 x 65 cm.

Bild 10 A



Bauer, Annemirl, utan titel (*Wehrweiber*) dubbelsidigt bemålad trädörr (baksida se nedan), olja på säckväv och rördelar, 160 x 65 cm, 1980-talet

Bild 10 B

(bilden beskuren)



Bild 11



Bauer, Annemirl, Serie Röslein..., akvarell på strukturpapper, 1980-tal, 38 x 50 cm.

Bild 12



Bauer, Annemirl, *Frau aus dem Kopf des Mannes geboren*, tempera på papper, 1988.



Bild 13

Bauer, Annemirl, *Verbalagresssive im Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts*, olja på matta, 250 x 90, 1980-talet.