

En egen väg

Den kvinnliga emancipationsprocessen under 1880-talet synliggjord i
tre konstverk

Författare: Soun Corcos
Konst- & bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
KV4001, c- uppsats, VT13
Handledare: Ylva Sommerland

ABSTRACT

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 0000

HANDLEDARE: Ylva Sommerland

TITEL: En egen väg - den kvinnliga emancipationsprocessen under 1880-talet synliggjord i tre konstverk.
A Path of One's Own. The Female Emancipation Process in 1880 through Three Artworks

FÖRFATTARE: Soun Corcos

ADRESS: Karneolgatan 9, 426 51, Västra Frölunda

TELEFON: 0707308864

E-POSTADRESS: souncorcos@gmail.com

TYP AV UPPSTATS: Kandidat, 15hp

VENTILERINGSTERMIN: Vt 2013

This essay examines the emancipation of the 1880's women in Scandinavia art. The three paintings in focus all have in common that they are portraits of Swedish female painters who lived in Paris at some point in the 1880's. The thesis of this essay is that the female artists from 1880 made a Third Space through their art. By examining the visual elements of the paintings through gender and queer perspectives, this essay shows how the identities of women making art changed in this period. By using specific artistic attributes and body language they broke the conventions of gender. Just by showing the reality of the women artists in that time and place, these portraits becomes reminders that gender is constructed and can be changed. Art is one way for the emancipation of women to take form.

Keywords: emancipationsprocess, genustillhörighet, queer, rumslighet, tredje rummet; emancipation process, gender belonging, queer, space, third room.

Innehållsförteckning

1. Inledning

1.1 Ämnesval.....	s.3
1.2 Hypotes & frågeställningar.....	s.3
1.3 Metod & teori.....	s.4
1.3.1 Metod.....	s.4
1.3.2 Teori.....	s.5
1.4 Material, källor & urval.....	s.7
1.5 Avgränsningar.....	s.8
1.6 Forskningsöversikt.....	s.9
1.7 Disposition.....	s.10

2. Bakgrund

2.1 Genus- & queerperspektiv.....	s.11
2.2 Konstnärinnor på 1800-talet.....	s.14

3. En egen väg

3.1 Hanna Hirsch-Pauli.....	s.16
3.2 Mina Carlsson-Bredberg.....	s.18
3.3 Bertha Wegman.....	s.20

4. Avslutande diskussion

4.1 Tolkning.....	s.22
4.2 Slutord.....	s.26

Käll- och litteraturförteckning.....	s.28
--------------------------------------	------

Bildförteckning.....	s.29
----------------------	------

1. Inledning

1.1 Ämnesval

I denna uppsats genomförs tre nedslag i den nordiska konsthistorien under 1880-talet. Den samlande punkten för uppsatsens visuella uttryck är att de föreställer svenska kvinnliga konstnärer samt att konstnären bakom verket varit verksam i Paris under 1880-talet. Jag anser även att de tre konstnärerna tillhört den tidens avantgarde. Med det menar jag att de var före sin tid, samt att de kritiserade och bekämpade den officiella, traditionella kulturen.¹ Jag har ämnat att i de utvalda verken undersöka en identitetskritik. Det är skapandet av en ny subjektivitet, en variant av ett ”tredje kön” som jag tycker mig se dessa konstverk. Jag har följaktligen undersökt den kvinnliga konstnären avbildad av en kvinnlig konstnär i syfte att genom konsten finna den emancipationsprocess, alltså rörelsen mot självständighet och en frigörelse från tidigare normer, som varit framträdande under detta årtionde.

1.2 Hypotes & frågeställningar

Uppsatsens mål är att svara på följande frågor:

- Förändrades bilden av den kvinnliga konstnärens identitet inom konsten under 1880-talet?
- Vilka element i dessa kvinnoporträtt visar på den kvinnliga frigörelsen från tidigare normer?

Den första frågeställningen rör sig om den avbildade konstnärens identitetskritik som jag anser framkommer genom konsten. Eftersom att de tre valda konstverken fungerar som källor till min undersökning har jag sökt svaret genom det visuella som kommer fram i verken. För att svara på den frågeställningen har det visat sig nödvändigt att se till de olika elementen i bilderna som verkat talande för emancipationprocessen, därav den andra frågeställningen. Jag har använt mig av både klassiska samt aktuella tolkningsverktyg för att undersöka vilken roll som framträder hos de avbildade kvinnorna i de utvalda konstverken. Mitt mål har inte varit att göra en biografisk analys av konstnärerna, utan att performativt läsa av de enskilda verken som berättelser om den konstnärliga utvecklingen i förhållande till samhällsutvecklingen.

Som Virginia Woolf så väl uttrycker det i boken *Ett eget Rum* från 1928, är pengar och ett eget rum nödvändiga för att kunna skapa konst.² Det är här min hypotes föds. Jag ämnar söka argument för att rummet har en viktig betydelse i de konstverk jag valt ut. Genom att se var den porträtterade och konstnären befinner sig, samt vilket rumsligt sammanhang som går att finna i bilden, vill jag finna svar på mina frågeställningar. Jag ser även att en sorts ”tredje rum” skapas under denna emancipationsperiod. Med det menar jag en icke-fysisk rumslighet som skapas i mötet mellan den traditionella kvinnorollen och den moderna och frigjorda kvinnan. Ett abstrakt och rent teoretiskt rum där det gamla möter det nya, där vi befinner oss

¹ Mankell, Bia, *Självporträtt: en bildanalytisk studie i svensk 1900-tals konst*, Acta Universitatis Gothoburgensis, diss. Göteborg 2003, s165

² Woolf, Virginia, *Ett Eget Rum*, Tidens klassiker, Stockholm 1977

mitt i en utvecklingsprocess. Ett rum som föds ur ett sökande, ett rum som dessa kvinnliga konstnärer befinner sig i genom att leva som de lever och skapa den konst de skapar.³

1.3 Metod & teori

1.3.1 Metod

Ikonografi & Ikonologi

För att strukturera arbetet har jag använt mig av Erwin Panofskys trestegsmetod. När Panofsky arbetar med beskrivning och tolkning av bilder ser han det som en tredelad process. Det första som sker vid mötet med en visuell bild är en direkt identifikation av det man ser. Vid en bildbeskrivning handlar detta *pre-ikonografiska* steg om att identifiera primära objekt som man känner igen genom praktisk erfarenhet. Här ingår identifiering av former och vad de föreställer, förhållandet mellan dessa föremål, samt aktivitet genom rörelser, kroppspråk, och så vidare. I nästa steg läses bildens konkreta ämne av, alltså om den föreställer någon särskild person, vad som händer i bilden och andra direkta budskap. Det är även i detta steg som myter och berättelser går att läsa av. Denna analysprocess som identifierar motiven i bilden kallar Panofsky för *ikonografi*. Här krävs en viss insikt i teman och koncept för den gällande tidsepoken för att göra korrekta identifikationer av symboler och tecken. Till sist tolkas bildens inneboende budskap. Det är i denna tredje, *ikonologiska*, tolkning som det går att finna något som är talande för sin tid och som avslöjar en egentlig mening. Den ikonologiska tolkningen söker överordnade värderingar och betydelser i bilden.⁴

Då Panofskys metod består av att tolka symboler efter vad de ”egentligen” betyder och av att söka allmängiltiga koder i bilderna, har jag valt att kombinera den med semiotik. I mina analyser kommer jag att se till symboliska betydelser av vissa element i verken. Jag har däremot inte prioriterat en ikonologisk forskning i denna uppsats, utan valt att tolka visualiteten i bilderna med hjälp av semiotiska perspektiv. Jag anser inte att min hypotes och frågeställningar skulle gå att få svar på genom endast ikonografi och ikonologi. Dessutom besitter jag inte tillräcklig kunskap om 1800-talets klassiska symbolspråk för att göra en korrekt ikonologisk läsning av verken.

Semiotik

Människor är teckentolkande varelser vilket gör att alla mänskliga kulturer består av tecken som har en vidare betydelse än vad de direkt föreställer. Mänskligheten består alltså av en ständig process av skapande av tecken och av teckentolkning. Semiotiken är en teckenlära som utvecklar konceptuella verktyg som skall vara till hjälp vid förståelsen av denna process då den visar sig inom olika kulturella områden. Dessa verktyg är inte bundna till ett särskilt område, trots att semiotiken från början utvecklades som metod för att tolka lingvistiska tecken. Eftersom bildvärlden består av tecken har semiotiken således varit användbar även inom konstvetenskapen.⁵

³ Här har jag inspirerats av Moderna Museets utställningskatalog *10 historier – svensk konst 1910-1945*, i synnerhet Cecilia Widenheims text *10 historier* s.12, 15, 21

⁴ Panofsky, Erwin, ”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, *The art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009, s.220-229

⁵ Bal, Mieke, Bryson, Norman, ”Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders”, *The art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009, s.243-246

Då jag valt att använda mig av Panofskys metodologi tillsammans med semiotiken har jag tagit hjälp av Hubert Damisch och hans teori kring förhållandet mellan semiotik och ikonografi. Beroende på tillfällighet kan dessa metoder antingen fungera enhetligt eller som oppositioner. Där ikonografin ämnar komma med en förklaring på en bilds egentliga mening vill semiotiken visa på en levande process av teckenskapande och tolkning. Man kan säga att ikonografin fungerar som ett verktyg för att läsa av de historiska betydelse som låg bakom ikoner och symboler i en bild under den tiden verket skapades. Semiotiken tar däremot även in betraktarens förståelse av det visuella. De tecken som finns i en bild får sin betydelse genom att tolkas och omtolkas.⁶ Jag har ansett semiotiken särskilt användbar som metod eftersom jag valt att undersöka tecken som skapades under en förändringsprocess. Dessa tecken kan ha en viss inneboende, klassisk betydelse som är viktig att ha i åtanke. I dessa tre verk sätts de dock i nya sammanhang, vilket gör att deras betydelse kan skifta. På så sätt blir en sammanslagning av olika analysmetoder intressant för resultatet.

1.3.2 Teori

Det tredje rummet

Homi K. Bhabha är en postkolonialistisk tänkare som har sina rötter i Indien och som studerat och levt i Storbritannien. I boken *The Location of Culture* (först publicerad 1994) tar han sig an en problematik som vuxit fram genom kolonialismen och globaliseringsprocessen.⁷ Bhabha ser hur det språkliga systemet är med och skapar skillnader mellan ett Vi och ett Dem. Västvärlden pekar ut tredje världen som "Den andre" genom att tala om kulturella skillnader i stället för kulturellt mångfald. Genom att definiera en kultur som annorlunda och försöka lokalisera den på ett teoretiskt plan skapar man sig ett övertag och förminskar "den andres" status. Denna hierarkiska syn på kulturella skillnader leder till ett försök att med språket dominera den andre genom att hävda en kulturell överlägsenhet (som inte existerar förrän den uttalas). På grund av skillnader i språk och mening kan man inte förklara en kultur genom ett uttalande, det blir istället ett sätt att rama in den främmande kulturen genom språket. I och med att det alltid finns språkskillnader blir förklaringen eller beskrivningen av en annan kultur aldrig enkel och självklar. Det i mötet mellan två olika kulturer som en ny sorts tolkning dyker upp, i det Bhabha kallar för ett tredje rum – "Third Space". En kultur är inte en öppen kod att läsa av där man kan finna sanningen; en kultur består av tecken som går att omtolkas, sätts in i nya sammanhang och läsas om på nytt. Ett möte mellan olika kulturer skapar nya koder som tidigare inte funnits. På så sätt befinner man sig i ett tredje rum, någonstans mittemellan. Som jag förstår det skapas ett sådant "rum" varje gång två främmande poler möts. Bhabha fokuserar på det koloniala eller postkoloniala, där mötet mellan två kulturer kan visa på en gemensam internationell kultur som är en hybrid av flera kulturer.⁸ Det är mötet av olika poler som undersökts i denna uppsats. Mötet mellan det traditionella och det moderna som skapas i en tid av förändring. Att med en viss ambivalens befinna sig i ett tredje rum, på ny mark att upptäcka, tycker jag mig se i 1880-talets kvinnliga konstnärers verk med dess formspråk och koder. Denna position mellan olika normativa poler kan jag även se i queerkulturen. Att använda sig av tecken och koder på ett alternativt sätt genom att sätta in dem i nya sammanhang är gemensamt för både queerrörelsen och kulturella

⁶ Damisch, Hubert, "Semiotics and Iconography", *The art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009, s.236-238

⁷ Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge Classics, London & New York 2012, [elektronisk resurs] hämtad 2013-05-21 via Göteborgs Universitetsbibliotek:

<http://ub016008.ub.gu.se/cgi-bin/auth?url=http://GU.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=653022>

⁸ Bhabha, London & New York 2012 s.46-56

möten. Traditionellt försöker man att lokalisera människor genom genustillhörighet, medan queerrörelsen vill undvika en kategorisering som utgår ifrån könet. Denna rörelse som vänder sig mot hierarkiska och normativa indelningar av människor skapar ett tredje rum med ett nytt kodsystém.

Genusperspektiv

I tolkningen av de tre konstverken har jag utgått ifrån Bhabhas teori om det tredje rummet. Jag har dock även använt mig av fler teoretiska perspektiv för att få den genus- och queervetenskapliga vinkeln på resultatet jag varit ute efter. Mitt fokus har legat på identitetsutveckling och genustillhörighet inom konsten. Med ett genus- och queerperspektiv kan jag fokusera på vilka effekter olika skildringar av kön har. Queerteorier syftar på ett sökande efter en egen sexualitet och är en identitetskritik mot normen. Semiotiken är användbar inom genusvetenskapen, och genusteorier är i sin tur intressanta ingångar till semiotiken. Jag har valt att tolka tecken genom ett genusteoretiskt perspektiv och anser därför att kombinationen mellan semiotik och genus har varit fruktbar i denna uppsats. Nedan kommer en snabb genomgång av dessa perspektiv som kommer att förklaras vidare i kapitel 2.

Genom Judith Butler ser jag könstillhörigheten som en performativ handling att undersöka genom kroppslighet och rum. Enligt Butler är genustillhörigheten en performativ akt, en roll som spelas upp som ett resultat av upprepning genom historien. Kroppen är ett kulturellt tecken som visar på den traditionella idéen om hur män och kvinnor bör vara.⁹

Marsha Meskimmon har undersökt kvinnliga konstnärer och konsthistoria ur ett feministiskt perspektiv som varit hjälpsam i min analys. Meskimmon anser att kvinnan finner en ny subjektivitet då hon bryter mot idealiserade traditioner av kvinnlighet utan att för den delen ta på sig en stereotyp mansroll. Genom att gå sin egen väg och bryta mot konventionerna skapas en ny individ. Hon befinner sig mellan den typsikt manliga subjektiviteten och kvinnan som objekt och bildar en nyanserad subjektivitet.¹⁰ Jag förstår det som att den kvinnan på sitt sätt håller på att bryta sig loss och skapa sig ett tredje rum, eller bli ett tredje kön. Hon bryter sig loss genom att använda sig av samhällets dominerande koder på ett alternativt sätt. Meskimmon förklarar att den kvinnliga självporträttörerna inte endast skapar inom hennes enskilda kontext utan även i ett bredare sammanhang av den kvinnliga representationen.¹¹

De undersökta konstverken i denna uppsats är förankrade i sin samtid där kvinnorna ansågs tillhöra marginalen. Men det var även en tid av förändring då kvinnorna i allmänhet höll på att skapa sig en ny social position, inte minst genom konsten och konstnärskapet. Denna förändring avspeglas i deras sätt att använda sig av ett existerande symbolspråk på nya sätt.

Inom fenomenologin är människans sökande centralt. Människor söker ständigt efter att orientera sig för att finna sitt mål och därmed trygghet. Sara Ahmeds text *Queer Phenomenology* har även den varit användbar då jag undersökt konstverken ur ett queerperspektiv. Hennes teori har också fungerat som en återkoppling till rumsligheten; Ahmed talar om ”*queer space*” vilket kan liknas till Homi K. Bhabhas ”*Third Space*”. Han talar om en ny position som är både praktisk och teoretisk, och som skapas i mötet mellan olikheter. Det mötet skapar en egen sfär där nya semiotiska koder utvecklas. På samma sätt

⁹ Butler, Judith, ”Performative Acts and Gender Constitution”, *The art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009, s.356-366

¹⁰ Meskimmon, Marsha, *Women Making Art; History, Subjectivity, Aesthetics*, Routledge, London, 2003, s.71

¹¹ Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection; Women Artists' Self Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 1996, s.7-8

bildar den genuskritiken som jag ser i 1880-talets konst en ny sfär och ett tredje rum. Denna nya sfär blir på sitt sätt queer i och med att kvinnorna i den kritiserar könsnormerna och orienterar sig bort från dem. Enligt Sara Ahmed krävs en viss disorientering, en vilshenhet, för att sedan orientera sig och hitta rätt.¹² Om kvinnorna under 1800-talet kände sig lite disorienterade vore det kanske inte så konstigt med tanke på de förändringar i samhället som påverkade dem. En viss upprepning av traditioner höll på att brytas och nya vägar öppnade sig. De kvinnliga konstnärerna var en del av denna förändring. De befann sig på ny mark, de sökte nya mål och de skapade sig nya rum.

1.4 Material, källor & urval

Till denna uppsats fungerar bildmaterialet som källor. Teoretiskt material och litterära källor har såklart också används för att få en adekvat bild av konstnärens liv och kontext samt den sociokulturella överblicken. Men det är bilderna, konstverken, som jag väljer att läsa av som berättande och bärande av mening.

För att kunna undersöka min tes har jag valt nordiska kvinnoporträtt som jag anser antingen talande för sin tid eller avantgardiska, alltså nytänkande och framåtsträvande, i sin utformning. Vad jag kan se så finns det tre kategorier av bilder som är talande för den kvinnliga emancipationen runt sekelskiftet: porträtt, stadsvyer & resor. Jag har valt att i denna uppsats undersöka den förstnämnda kategorin då det är den emanciperade kvinnan i sin yrkesroll som fångat mitt intresse. Om denna uppsats hade varit en mer allmän undersökning av den kvinnliga emancipationen i samhället eller en kartläggning av den konstnärliga utvecklingen under en längre period hade även de andra kategorierna varit nödvändiga. I min uppsats har jag även inspirerats av utställningskatalogen *10 historier – svensk konst 1910-1945 ur Moderna Museets samling* från Moderna Museet i Stockholm från 2007.¹³ Det var i denna som jag först upptäckte uttrycket ”Third Space” som användes i olika sammanhang och som öppnade upp min nyfikenhet för relationen mellan Bhabhas teori och det kvinnliga konstnärskapet. Jag kopplade begreppet med queerperspektiv vilket ledde mig till en vidare forskning inom området.

Det första konstverk jag valt att studera är Hanna Hirsch-Paulis porträtt av Venny Soldan från ca.1885.¹⁴ Jag anser det nästintill omöjligt att inte utgå ifrån detta verk som exempel på den förändring som höll på att ske under 1880-talet. Detta verk kom jag först i kontakt med vid ett besök på Göteborgs Konstmuseum. Det är även ett återkommande verk i flera böcker som behandlar den svenska 1800-tals konsten. De två andra verken har jag tyvärr inte haft möjligheten att betrakta i verkligheten. Minna Carlsson-Bredberg självporträtt¹⁵ fångade mitt intresse i Margareta Gynnings avhandling *Det ambivalenta perspektivet* då jag forskade kring Hirsch-Paulis kamratporträtt.¹⁶ En större bild fann jag dock i Lena Johannessons bok *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000* vilket var hjälpsamt i min analys av verket.¹⁷ Verket

¹² Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology; Orientation, Objects, Other*, Duke University Press, Durham & London 2006, s.1-11

¹³ *10 historier – svensk konst 1910-1945 ur Moderna Museets samling: 2.6 – 9.9 2007*, red. Cecilia Widenheim, Moderna Museets utställningskatalog 340, Moderna museet, Stockholm, 2007

¹⁴ *Venny Soldan* av Hanna Hirsch Pauli, 1886-1887, olja på duk, 125,5x65cm, Göteborgs konstmuseum

¹⁵ *Självporträtt*, Minna Carlsson-Bredberg, 1886, olja på duk, 88x69cm, Prins Eugens Waldemarsudde

¹⁶ Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Albert Bonniers förlag, diss. Stockholm 1999, s.73

¹⁷ Johannesson, Lena, red. *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000*, Bokförlaget Signum, Stockholm 2007, s.73

hänger vid Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm. Det sista verket är ett intressant kamratporträtt från 1881 skapat av den danska målaren Bertha Wegman.¹⁸ Kvinnan i bilden är hennes svenska konstnärskollega Jeanna Bauck. Detta verk var lite svårare att få information kring då jag inte vänt mig till dansk litteratur eller konstsamlingar. Jag råkade på verket i *Konst och visuell kultur* under mitt sökande efter ett tredje porträtt som skulle skildra kvinnan i sin yrkesroll.¹⁹ Då den bilden är relativt liten och svart-vit valde jag att betrakta den på Nationalmuseums hemsida.²⁰ Tavlan hör alltså hemma på Nationalmuseum i Stockholm, vart den befinner sig nu under renoveringstider vet jag däremot inte.

1.5 Avgränsningar

Eftersom bilderna är mina källor fick valet av verk styra avgränsningarna. Det första jag utgick ifrån i valet av konstverk var att det skulle föreställa kvinnor och vara skapade av kvinnor. Det blev snabbt viktigt för mig att inte endast välja självporträtt. Jag fann det mer intressant att se till olika typer av kvinnoporträtt därför att förhållandet mellan konstnären och den porträtterade ger en nyanserad bild av den aktiva kvinnan som skiljer sig från den självporträtterade konstnären. Jag hade från början tänkt använda mig utav enbart svenska konstnärer. På grund av det intressanta motivet i den danska konstnärinnan Wegmans porträtt av Bauck från 1881 fick även detta verk komma med i uppsatsen och på så sätt bredda den geografiska avgränsningen till nordiska konstnärer. Jag fann det svårt med en strikt geografisk avgränsning då många av konstnärerna under det sena 1800-talet reste och skapade konst på diverse platser. Jag valde därför att låta Paris bli en gemensam geografisk punkt för de utvalda konstnärerna som alla befunnit sig där under 1880-talet.

Min ursprungliga idé till uppsatsen var att genomföra en kronologisk undersökning av utvecklingsprocessen av den kvinnliga konsten över en 40-års period. Under forskningsprocessen blev teorierna så pass viktiga för min undersökning att jag valde att omprioritera och avgränsa uppsatsen till 1880-talet. I stället för att undersöka utvecklingen av kvinnor i konsten valde jag att göra tre nedslag i 1880-talets konsthistoria för att undersöka min tes. Resultatet blev en avgränsning även gällande klass. De aktiva och resande konstnärinnorna under denna tidsperiod har visat sig tillhöriga borgerligheten. Detta beror på att det inte var alla som hade tillgång till konstnärlig utbildning eller möjligheten att försörja sig på konsten. Även den emancipatoriska utvecklingen i samhället under 1880-talet var en viktig del i mitt val av tidsperiod. Det var en tid av förändring i könsrollerna även för männen i Norden, men på grund av uppsatsen begränsade utrymme har jag valt att endast fokusera på kvinnorna. Hade målet med uppsatsen varit att göra en kartläggning av genusrollernas utveckling hade jag inte låtit mig begränsas av kön på detta sätt. Det skulle förslagsvis kunna bli ett ämne för senare forskning eller för någon annan att undersöka.

¹⁸ Jeanna Bauck, Bertha Wegman 1881, Olja på duk, 106x85cm, Nationalmuseum Stockholm

¹⁹ Gynning 1999, s.72

²⁰ Nationalmuseums hemsida. Hämtad senast 2013-05-16 på:

<http://emp-web-22.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=19883&viewType=detailView>

1.6 Forskningsöversikt

En viktig källa jag tagit hjälp av i uppsatsarbetet är Bia Mankells avhandling *Självporträtt: en bildanalytisk studie i svensk 1900-tals konst*.²¹ Mankell har intresserat sig för självporträtt under 1900-talets Sverige och vad de förmedlar. Det som är i centrum för Mankells avhandling är ”bildens visualitet och dess betydelsebärande relation till innehåll och övrig kontext”.²² Hon ser bildens visualitet, alltså dess materialitet och yta, som en kommunikativ struktur som präglas av hur betraktaren tar emot bilden. Detta är en ingång till konsten som jag inspirerats av. Jag har i denna uppsats valt att, precis som Mankell förklarar, se konstverken som källor och läsa av dem som berättelser. I sitt arbete har Mankell bland annat valt en ikonografisk analysmetod inspirerad av Erwin Panofskys tre faser bestående av beskrivning, analys och tolkning.²³ Jag har följaktligen använt mig av Mankells avhandling i mitt arbetssätt vad gäller metodologin, trots att bildmaterialet samt de teoretiska ingångarna skiljer sig åt.

Margareta Gynning undersöker i sin avhandling *Det ambivalenta perspektivet* Eva Bonniers och Hanna Hirsch-Paulis konstnärskap kring 1880-talet samt deras respektive konstnärrelation till den tidens konstnärliga strömningar. Deras konstnärliga position analyseras i relation till tidens syn på den kvinnliga konstnären. Tonvikten ligger här på deras porträttproduktion. Gynning söker i sin avhandling att ”utifrån ett feministiskt perspektiv omvärdera historien och förändra den gängse konsthistorieskrivningen rörande 1880-talet”.²⁴ Denna bok kom ut 1999 men påbörjades femton år tidigare, alltså har en del hänt i konsthistorieskrivningen sedan dess. Intressant för mig är att se den feministiska tolkning av Hirsch-Paulis verk som Gynning lagt fram, i synnerhet då jag själv använder mig av porträttet av Venny Soldan i denna uppsats samt att jag valt att analysera verken i förhållande till den tidens syn på kvinnliga konstnärer. Med hjälp av Margareta Gynning kan jag även få en överblick av Hirsch-Paulis och Soldans liv och samtid.

I antologin *Från modernism till samtidskonst* har Lena Johannesson skrivit ett kapitel som heter ”Sittandets semiotik och den kvinnliga modernismen”.²⁵ Precis som titeln antyder har Johannesson fokuserat på den sittande bildkulturen i den svenska konsten. Hon menar att det har funnits en sittandets hierarki som måleriet börjat avlägsna sig ifrån under 1870-1880-talen. Ett av verken hon tar upp är Hirsch-Paulis porträtt av den sittande Soldan. Här avbildas en namngiven och socialt etablerad kvinna som sittandes på golvet enligt Johannesson som en ”utmaning mot det samtida etablissemangets kvinnosyn och synen på folkets liv och vanor”.²⁶ Johannesson utgår här från det faktum att de båda kvinnorna i det här fallet är aktiva individer. Eftersom det är den aktiva kvinnan i konsten jag valt att analysera är Johannessons tolkning viktig att ta hänsyn till i denna uppsats.²⁷ Johannesson är även redaktör till boken *Konst och visuell kulturi Sverige 1810-2000*.²⁸ Den innehåller, utöver en inledning skriven av Johannesson, tre texter författade av Tomas Björk, Bengt Lärkner, Yvonne Eriksson samt Bia

²¹ Mankell 2003

²² Mankell 2003, s.15

²³ Mankell 2003, s.15-24

²⁴ Gynning 1999, s.7-8

²⁵ Johannesson, Lena, ”Sittandets semiotik och den kvinnliga modernismen”, *Från modernism till samtidskonst – Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, Bokförlaget Signum, Lund 2003, s.22-47

²⁶ Johannesson 2003, s.35

²⁷ De övriga texterna i boken *Från modernism till samtidskonst – Svenska kvinnliga konstnärer* behandlar den nyare konsten (från 1960-talet och framåt) vilket därför inte tas med i denna uppsats.

²⁸ Johannesson 2007

Mankell. Dessa texter har varit särskilt intressanta i fråga om konstnärernas kontext och historisk fakta kring den tidens konstnärliga strömningar.

Hirsch-Pauli har även porträtterats av Hans Henrik Brummer med flera i utställningskatalogen *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*.²⁹ I den sistnämnda boken har Margareta Gynning skrivit ett kapitel om Hanna Pauli som rör sig kring det tema som hon sedan vidareutvecklade i den tidigare nämnda boken *Det ambivalenta perspektivet*.³⁰ Denna bok har fungerat som ett uppslagsverk för att finna information om Hirsch-Paulis liv och samtid.

Ännu en viktig utställningskatalog är *De drogo till Paris* från Liljevalch 1988.³¹ Den behandlar nordiska konstnärinnor som under 1880-talet var verksamma i Paris. Det är i denna bok som jag framförallt hittat information kring Mina Carlsson-Bredberg samt Bertha Wegman.

1.7 Disposition

Denna uppsats är indelad i fyra huvudkapitel. Inledningskapitlet är indelat i sju delkapitel. De två första behandlar ämnesval samt frågeställningar och hypotes. Där läggs uppsatsens mål fram. Sedan följer en genomgång av använd metod samt teori i kapitel 1.3. De sista delkapitlen i inledningen behandlar använda källor, uppsatsens avgränsningar samt forskningsöversikt.

Kapitel 2 lägger fram viss bakgrundsinformation som är bra att ha inför den kommande analysen. Till att börja med kommer en förklaring av de valda teorierna som används i uppsatsens huvuddel. Dessa kommer huvudsakligen att fungera som perspektiv vid tolkningen av verken. Sedan följer bakgrundsinformation om samhällsklimatet i Sverige under det sena 1800-talet. Fokus ligger här på kvinnans position i samhället samt konstnärernas situation.

I det tredje kapitlet, ”En egen väg”, påbörjas arbetet med att söka svar på frågeställningarna och finna belägg för min tes. Kapitlet är uppdelat i tre delar, en för varje konstverk. De börjar alla med en kort beskrivning av konstnären och det valda verket. För att följa Panofskys metodiska struktur inleds analysen med bildbeskrivning. Sedan följer en semiotisk analys utifrån mina förutfattade meningar av bildernas innehåll. För att ge belägg åt min analys görs sedan en ikonografisk analys med hjälp av tidigare forskning som sätts i relation till min personliga analys.

I det fjärde och sista kapitlet presenteras en tolkning av verken där de valda teorierna kommer till användning. Till sist följer ett slutord kring arbetsprocessen där resultatet presenteras.

²⁹ *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Jönköpings läns museums utställningskatalog nr 42:97, red. Göran Söderlund, Jönköping 1997

³⁰ *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli* 1997, s.31-65

³¹ *De drogo till Paris – Nordiska konstnärinnor på 1880-talet: 16 september – 6 november 1988*, Liljevalchs utställningskatalog 393, Stockholm, 1988

2. Bakgrund

Inledningsvis anser jag det av stor vikt att lägga fram de teoretiska perspektiv som jag använt mig av utöver teorin om det tredje rummet. Sedan följer en genomgång av samhällsklimatet och de kvinnliga konstnärernas situation under Sveriges 1800-tal.

2.1 Genus- & queerperspektiv

Performativitet & genustillhörighet

Idéer som genus- och queerteoretiker byggt sina teser kring kan ha sin grund i andra filosofiska riktningar, menar genusteoretikern Judith Butler i en text hon skrivit 1988 om performativitet och genuskonstruktioner.³² Butler förklarar att fenomenologin har en lång tradition av filosofiska teorier som behandlar akten att ”göra något”. Fenomenologen Merleau-Ponty såg kroppen som en idé skapad av historien, på samma sätt som genusteoretiker ser på genustillhörighet. Kroppen är en aktiv process som tar till sig kulturella och historiskt givna roller. Den kvinnan man blir visas upp som en performativ akt. Om könet är det fysiska och naturgivna så är genus i sin tur en kulturell konstruktion, något som skapats genom tiden med hjälp av stilistiska roller som upprepas gång på gång. De upprepade genusrollerna skapar en idé om genusnormer som i sig inte naturgivna. Kroppen blir på så sätt ett kulturellt tecken vars koder speglar samtiden. Butler menar dock att, om genustillhörigheten är ett resultat av upprepning genom tiden, så bör den även gå att förändra genom att bryta upprepningen.³³ Hon skriver i *Gender Trouble* att det egentligen inte finns något som säger att den sociala och historiska konstruktionen av ”män” endast kommer att tas efter av män, eller att endast kvinnor kommer att efterlikna andra kvinnor. Om nu det fysiska könet är uppdelat i två oppositioner, alltså kvinnor och män (vilket Butler ifrågasätter), så är det inte givet att genustillhörigheten endast går att dela upp i ett motsatspar.³⁴ Det är den heterosexuella normen som vinner på dualismen man/kvinna. När någons genustillhörighet däremot inte stämmer överens med bilden av hur det ska vara skapas nya identiteter.³⁵ Ordningen blir omvänd och logiken ifrågasatt. Jag anser det intressant att använda mig av denna teori på 1880-talets normativa kvinnoroll kontra den emanciperade kvinnan. Under en tid då kvinnan sedan lång tid bakåt placerats i vissa fack började hon ta sig ut ur den kvinnorollen och skapa sig en ny subjektivitet. Utanför de traditionella könsidealerna började man nu se nya identiteter skapas. En av dem var den kvinnliga, självständiga konstnären.

Genusteori

I boken *Women Making Art* arbetar Marsha Meskimmon kring den kvinnliga konstnärens position. Enligt (den västerländska) traditionen har kvinnan varit ”den andre” i förhållande till mannen som tillhör normen. Rollen som författare och konstnär, alltså det intellektuella subjektet med rationellt tänkande eller ett genus förmåga att skapa stor konst, har av kulturen tilldelats den heterosexuella, vite, medelklassmannen. Men kvinnor talar faktiskt, de skriver och de skapar konst. Meskimmon frågar sig då vilken typ av subjektivitet som då kommer fram? Jag anser att de kvinnliga konstnärerna från det sena 1800-talet ville höras och synas, vilket kommer fram genom konsten. Meskimmon menar att kvinnan varken tar på sig den manliga subjektpositionen eller rollen som passivt objekt: ”female subjectivity confounds the very opposition between self and other, subject and object, which typifies the normative ‘I’ of

³² Butler 2009

³³ Butler 2009, s.356-366

³⁴ Butler, Judith, *Gender Trouble – feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York 1990, s.6

³⁵ Butler 1990, s.17

the ostensibly universal, gender-neutral individual”.³⁶ Detta kräver enligt Meskimmon en form av nyanserad subjektivitet som varken tillhör den patriarkala subjektnormen eller det passiva objektet.³⁷ Här kan jag dra paralleller till den tidigare nämnda teorin om det tredje rummet. 1880-tals kvinnan har, genom bland annat konsten som uttryckssätt, positionerat sin egen subjektivitet utanför tidigare mallar. Men att välja en tredje och okänd väg på detta sätt är varken lätt eller oproblematiskt, kanske inte heller något som alltid sker medvetet. I boken *The Art of Reflection* från 1996, nämner Meskimmon ett återkommande dilemma inom feministisk teori: ”women’s voice in male language”.³⁸ Med det menar hon att det är svårt att skapa sig en egen, unik position när man redan befinner sig i ett sammanhang vars strukturer pekar ut en som den andre. Jag tolkar det som att man då riskerar att hamna i ett av dualismens hörn (antingen den traditionellt kvinnliga rollen eller den manliga normen). Meskimmon förklarar att om en kvinna till exempel tar över en roll som enligt traditionen tillhör männen i samhället, leder det egentligen inte till en förändring av strukturerna utan endast till en upprepning av systemet. För att finna en egen väg utanför patriarkatets strukturer krävs att kvinnan utnyttjar och använder sig av de dominerande koderna i samhället, men på ett alternativt sätt. Kvinnliga konstnärer har skapat sina verk i ett sammanhang där de är definierade som de marginella, som annorlunda än normen, vilket är viktigt att komma ihåg i arbetet med att förstå konst och konsthistoria.³⁹ Meskimmon förklarar att kvinnans självporträtt ofta har speglat hennes plats i hemmet och tillsammans med familjemedlemmar. De blir även mer regelbundet analyserade utifrån konstnärens liv och personlighet än männens självporträtt. Detta sker på grund av att kvinnan av tradition kopplats ihop med privatlivet. Det blir lätt så att läsaren av det kvinnliga självporträttet glömmer bort den vidare historiska kontexten.⁴⁰ Denna teori anser jag viktig att ha i åtanke. I tolkningen av självporträtt och kamratporträtt skapade av kvinnor på 1880-talet är det viktigt att komma ihåg den historiska kontexten och det sociala sammanhanget i stället för att bara fokusera på konstnärernas privatliv. Endast med hjälp av detta går det att undersöka om det är en ny social position som kvinnan speglar genom konsten. Kvinnornas verk kan utifrån kontexten visa den nya väg de banar.

Fenomenologi & queer

I Sara Ahmeds bok *Queer Phenomenology* låter hon queerstudier närma sig fenomenologin. Hennes utgångspunkt är det engelska begreppet ”orientation” som hör ihop med den fenomenologiska teorin om ett medvetande som är konstant riktat mot något. Människan orienterar sig ständigt i världen, varje känsla eller tanke är alltså riktad mot någonting.⁴¹ För att sätta in queerbegreppet i det fenomenologiska sammanhanget förklarar Ahmed det queera som ett uttryck för något ”oblique”, alltså det skeva, sneda, en sorts queer vinkel på det normativa. Queer är för henne mer än den sexuella orienteringen, även om det har en betydelse för ens sexualitet att man ständigt är riktad mot någon eller något. Hon menar att heterosexualitet som norm fungerar som en mekanism som reproducerar kulturen och står för vissa attribut som förs vidare till kommande generationer.⁴² Ahmed liknar heterosexualiteten vid den vertikala, raka kroppen som passar in i ledet och skapar en rak linje (hon använder sig av termen ”straight” som på engelska kan stå för heterosexualitet). Denna raka linje är normen skapad av kroppslig och social repetition över tiden. Om heterosexualiteten är det

³⁶ Meskimmon 2003, s.71

³⁷ Meskimmon 2003, s.71-72

³⁸ Meskimmon 1996, s.7

³⁹ Meskimmon 1996, s.7-8

⁴⁰ Meskimmon 1996 s.79

⁴¹ Ahmed 2006, s.1-2. Begreppet ”orientation” har jag valt att direkt översätta till ”orientering” och kommer följaktligen att använda mig av min svenska översättning i resten av texten.

⁴² Ahmed 2006 s.161

raka ledet och den normativa riktningen, så är det queera den sneda vinkeln som ändrar ledets riktning och som bryter med den tidigare orienteringen.⁴³ Queer blir därför en sort *disorientering*. Det vill säga att en queer fenomenologi kan röra sig om en orientering mot det som glider iväg från normen. En queer fenomenologi skulle tillåta det som inte passar in i det raka ledet, det som inte är en vertikal linje, att gå sin egen väg och på så sätt skapa en ny vinkel att uppfatta världen igenom. Följer man vissa led kan det leda till belöning genom erkännande och andra privilegier. Andra led anses föra en utanför den gemensamma grunden och den allmänt accepterade livsstilen. En queer fenomenologi skulle fungera som ett stöd åt de som pekas ut som annorlunda på grund av sättet de väljer att leva sina liv på.⁴⁴ Disorienteringen är startpunkten, enligt Ahmed. Det är då man söker efter ett nytt mål, det är då man försöker orientera sig på nytt för att finna trygghet. Ahmed använder sig av Heidegger som menar att orientering inte bara handlar om att hitta rätt väg utan att även känna sig hemma någonstans. Denna tanke kopplar hon samman med Virginia Woolfs teori om ett eget rum och hur viktigt det är att ha en plats som är ens egen, särskilt när det gäller skapande. För Ahmed är den platsen hennes skrivbord. När hon befinner sig vid sitt skrivbord hävdar hon det som sitt eget, det är hennes plats. Hon blir en författare genom att sträcka ut sin kropp på den platsen.⁴⁵ För att känna sig hemma någonstans krävs därför en viss orienteringsprocess:

The work of inhabitation involves orientation devices; ways of extending bodies into spaces that creates new folds, or new contours of what we could call livable or inhabited space. If orientation is about making the strange familiar through the extension of bodies into space, then disorientation occurs when that extension fails.⁴⁶

Att inte känna sig hemma någonstans betyder ett misslyckande i orienteringen och att man känner sig disorienterad. Att vara queer i en heteronormativ omgivning kan leda till disorientering om det queera inte accepteras och får möjligheten att känna sig som hemma. På liknande sätt kan 1880-talets moderna kvinna kanske längta efter nya platser och rum där hon kan känna sig som hemma. Hon blir något skevt och queer i förhållande till normen, en diagonal linje som bryter det vertikala normativa ledet. Ahmed tar även upp, i likhet med Bhabha, ursprung och hudfärg som en anledning till utanförskap. När färgade kroppar befinner sig i en "vit" miljö kan det ses som disorienterande: "the proximity of such bodies out of place can work to make things seem 'out of line', and can hence even work to 'queer' space; people 'blink' and do 'double turns' when they encounter such bodies".⁴⁷ De hamnar på så sätt i ett "queer space", de pekas ut som annorlunda och får reaktioner för sitt utseende. De kvinnliga konstnärerna som på 1880-talet skapade kontroversiell konst och levde emancipatoriska liv kanske stack folk i ögonen på detta vis. Om de befann sig mitt i sociala förändringar kan de ha känt sig disorienterade och sökte därför nya led att följa (eller skapa). De kvinnliga konstnärerna hamnade alltså i ett "queer space" eller tredje rum. Jag ämnar att i uppsatsen undersöka om det går att utläsa en ny orientering mot ett tredje rum genom kompositionen i verken. Finns emancipationen att läsa av i blickar, placering av objekt och tecken i rummet?

⁴³ Ahmed 2006, s.65

⁴⁴ Ahmed 2006, s.161-162, 171-179

⁴⁵ Ahmed 2006, s.1-11

⁴⁶ Ahmed 2006, s.11

⁴⁷ Ahmed 2006, s.161

2.2 Konstnärinnor på 1880-talet

För att få en rättvis uppfattning av ett konstverk är sammanhanget det är utfört i av stor vikt. Annars är risken stor att betraktarens förförståelse och förutfattade meningar läggs på som ett lager över verket vilket kan förändra bildens innehåll radikalt. Även konstnärsbegreppet är ett tid- och kontextrelaterat fenomen, menar Mankell. Konstnärsrollen förändras med samhällsstrukturen. Hon förklarar även att synen på den ”fina konsten” utifrån västerländska, manliga värderingar vuxit fram under renässansen och lever än idag. Dessa gamla myter bärs fortfarande av samtida konstnärer.⁴⁸ Det är således viktigt att ha samhällskontexten i åtanke vid en konsthistorisk undersökning.

Under 1800-talet fördubblades Sveriges folkmängd samtidigt som fler och fler män emigrerade till Amerika. Detta ledde till ett överskott av ensamstående och oförsörjda kvinnor. De tvingades på så sätt ut på arbetsmarknaden. Även de ogifta kvinnorna från borgarklassen behövde skaffa sig arbete och utbildning, trots att den yrkesutövande kvinnan inte passade in i mallen för tidens stereotypa borgerliga kvinnoideal.⁴⁹ Samtidigt skedde stora förändringar inom det svenska konstlivet. Konsten blev en offentlig angelägenhet och antalet konstnärer, konstsammlare och utställningsbesökare ökade kraftigt. Under slutet av 1800-talet socialiserades konstnärerna i den nya kapitalistiska varumarknaden. Den bohemmyt som tidigare följt med konstnärerna blev nu endast ideologisk då konstnären förborgligades, en utveckling som kvinnorna var med och stöttade.⁵⁰

För att bli en erkänd konstnär var det nu nödvändigt att skaffa sig en utbildning. Kongliga Akademien för de fria konsterna (även känd som Konstakademien) var länge en av de viktigaste konstskolorna som 1864 öppnade sina dörrar för kvinnliga studenter. Även om de nu fick tillgång till en erkänd utbildning var kvinnorna fortfarande en del av den patriarkiska samhällsstrukturen och blev placerade i särskilda fack. De fick bland annat inte studera konst tillsammans med de manliga konststudenterna utan på den Qvinnliga Afdelningen, även kallad ”Fruntimmers-Afdelningen”. De ansågs även särskilt lämpade att måla naturlandskap, personliga porträtt i hemmiljö samt barnmotiv. Ur ett europeiskt perspektiv var de svenska kvinnliga elevernas ställning förhållandevis god.⁵¹ För att lära sig anatomi hade de svenska kvinnliga konststudenterna tillåtelse att använda sig av såväl kvinnliga som manliga nakenmodeller. På så sätt var de privilegierade då detta fenomen inte var lika accepterat i resten av Europa.⁵² Åren mellan 1875-1885 var frigörande för de nordiska kvinnliga konstnärerna. Dessa borgerliga kvinnor tog steg som under denna tid inte ansågs passande för kvinnor i deras sociala position. Det var framförallt tiden utomlands som var befriande från vardagslivet i hemlandet.⁵³ Den moderna kvinnan nu växte fram ur de borgerliga skikten. Hon frigjorde sig från de stereotypa roller som skulle komma att ingå i äktenskap och familjeliv. Under det sena 1880-talet studerade mer än femtio kvinnor vid konstskolor och damateljéer i Paris. Detta var en tid då kvinnliga författare var intresserade av kvinnans sexualitet, hennes särställning i och utanför äktenskapet samt mor- och dotterrelationen. Även i konsten blev dessa motiv återkommande.⁵⁴

⁴⁸ Mankell 2003 s.145-146

⁴⁹ Gynning 1999, s.87

⁵⁰ *De drogo till Paris* 1988, s.14

⁵¹ Johannesson 2007, s.35-36

⁵² Gynning, Margareta 1999, s.99-101

⁵³ *De drogo till Paris* 1988, s.25

⁵⁴ Eriksson, Yvonne, *Att teckna ett liv; om Vera Nilssons konstnärskap*, Signum, Stockholm 2010, s.31

1880-talet var ett radikalt årtionde för svensk konsthistoria då kvinnliga konstnärer nu intog en viktig position som både kvinnor och konstnärer. Samhället var uppbyggt utifrån en patriarkal och hierarkisk princip och människorna var inordnade i ett symbolsystem där den ene hade makten över den andre. Denna hierarkiska struktur var inte minst ordnad efter kön, vilket gav kvinnor och män olika förutsättningar. Kvinnliga konstnärer passade inte in i den traditionella konstnärsmynen om den gudomliga skaparkraften och mannen som befann sig ovanför klass och sociala normer. Dessa var särdrag som tilldelades det manliga geniet. Konstnären representerade en slags överhöghet och var därför underförstått manlig. Kvinnan var däremot en symbol för kärlek, intimitet, huslighet och den intima sfären. Den intima sfären hörde ihop med social ordning, familjeliv och avstånd från yrkeslivet. Konstnären tillhörde under den här tiden både den sociala och den privata sfären. Den manlige konstnären kunde vara geniet vars konst speglade hans genialitet samtidigt som att han kunde vara en borgerlig familjefar eller bohem. Kvinnornas konstnärsskap kopplades däremot inte ihop med genialitet. Det var deras kvinnlighet som ansågs utvecklas till konstverk. De skrevs in i en kvinnlig konstnärlig sfär och fördes in i en kvinnlig konstmarknad.⁵⁵ Kvinnliga konstnärer blev under 1800-talet tvungna att hantera relationen mellan ”kvinna” och ”konstnär”, både privat och i den konst de skapade. Inom den västerländska kulturen hade man länge sett på kvinnor och konstnärer som oppositioner. När kvinnorna nu fick möjligheten att vara aktiva konstnärer blev det viktigt att framställa sig själva och andra kvinnor som subjekt i stället för kroppsliga objekt. Att porträttera kvinnor i deras yrkesroller och sig själva som konstnärer var revolutionerande, det visade både på en yrkesutövning samt en ny social och ekonomisk självständighet.⁵⁶ Porträttkonsten, som under den här tiden blev allt mer populär, blev för de kvinnliga konstnärerna enligt Lena Johannesson ”en möjlighet att skapa ett revir där de kunde experimentera utanför konstlivets manliga norm”.⁵⁷ Det visar på vikten av ett eget rum där de nu var självständiga och fria att skapa konst. De kvinnliga konstnärerna skapade sig ett eget revir, både i ateljén och i den förtroliga porträttkonsten.

⁵⁵ *De drogo till Paris* 1988, s.11-13, 25-26

⁵⁶ Meskimmon 1996, s. 27-28

⁵⁷ Johannesson 2007, s.77

3. En egen väg

Följande stycken tar sig an de valda konstverken med hjälp av de två första stegen i Panofskys analysmetod med beskrivning och analys: efter en kort bakgrundsinformation kring konstnären och dess verk följer en bildbeskrivning av det valda verket. Sedan följer semiotisk analys utifrån min förförståelse av innehållet. Avslutningsvis använder jag mig av tidigare tolkningar av verket som sätts i relation till min personliga analys.

3.1 Hanna Hirsch-Pauli

Hanna Hirsch-Pauli levde mellan 1864-1940. Hon kom från en högborgerlig judisk Stockholmskrets med kontakter i det offentliga kulturlivet. Hirsch-Pauli utbildades till konstnär och antogs 1881 till Konstakademien. Porträttet av konstnärsväninnan Venny Soldan skapades under perioden 1886-1887 då de båda delade ateljé i Paris. Tack vare porträttet kom Hirsch-Pauli in på Parissalongen 1887, samma år som hon gifte sig med konstnären Georg Pauli. Hon var nu en erkänd konstnär som förenade konstnärskapet med familjelivet. Hon intresserade sig för porträttkonsten och målade i realistisk tradition.⁵⁸ Hon var en figurmålare som sökte skildra sanningen och det nära nutidslivet. Hennes porträtt av kvinnlig identitet och inträngande människoskildringar blev bemötta av en viss fientlighet. Att hon var gift med en inflytelserik konstnär kan ha hjälpt henne att förena konstnärskap och familjeliv.⁵⁹

Kamratporträtt av Venny Soldan, ca.1886-1887

Kvinnan i verket befinner sig i en konstnärateljé, sittandes på golvet i bildens vänsterkant med utsträckta ben så de hamnar i bildens mitt. Hennes överkropp är svagt framåtlutad i tavlans mellangrund och fötterna hamnar i tavlans förgrund. Hon tar stöd mot golvet med högerhanden, vänsterarm och hand är diagonalt utsträckt, vilandes på benen. Vänstra handflatan är delvis riktad uppåt och håller en lerklump mellan fingrarna. Hon bär en svart, lång klänning, grå strumpor och svarta tofflor. Hennes vänstra ben är utsträckt så att foten samt ankeln täckt av en strumpa sticker ut ur klänningen. Det andra benet är böjt och gömt under kjothyget. Kvinnans ögon är öppna och hennes blick riktad mot betraktaren. Även munnen är lätt öppen. Det ljusbruna håret är uppsatt i en knut. Soldan sitter på ett trägolv täckt med skyddande papper eller eventuellt tyg, nedstänkt med målarfärg. I mellanskiktet och bakgrunden av verket går att ana en spartansk inredning. I bakgrunden står även en låg staty föreställande ett älskande par, samt baksidan på en målarduk. Färgsättningen är, precis som motivet, realistiskt. Färgerna går i olika nyanser av brunt, ljusgrönt och svart.

Med blicken mot betraktaren ser Soldan ut att bli avbruten i sitt arbete då hon håller en lerklump i den vänstra handen och har ett pappersark framför sig liggandes på golvet. Hennes position ger ett intryck av att vara en ögonblicksbild. Bilden visar på en viss rörelse; Soldan ser ut att ha suttit i en nerhasad position, skapandes på golvet, för att sedan bli avbruten och kanske tilltalad av konstnären och därför lyft upp huvudet och överkroppen en aning. Hon ser upp på konstnären och möter samtidigt betraktarens blick. Den halvöppna munnen ger ett intryck av hon talar till konstnären. Den skulle även kunna vara en symbol för den talande kvinnan, alltså ett tecken på subjektivitet. Rörelsen i bilden vore i så fall ett sätt att arbeta mot porträtterandet av kvinnokroppen som objekt. Här ser vi en kvinna i full fart med att skapa något, som sitter i en självvald, otraditionell position och som inte på något sätt försöker

⁵⁸ Gynning 1999, s.18-20, 60

⁵⁹ *De drogo till Paris* 1988, s.95

framhäva sin kvinnliga objektivitet. Även enkelheten i rummet som hon befinner sig i ser jag som en symbol för den självständiga kvinnan. Genom att skala bort attribut som annars kan kopplas ihop med den traditionella borglerliga kvinnan, framhävs inte Soldans kvinnlighet genom feminina objekt och detaljer. Rummet består av enkla, raka linjer i en sober färgskala. De enda tecken för personlighet som finns kvar i rummet är konstnärsattributen. Konstnärsattribut som traditionellt sett tillhört mannen. Rumsligheten kan i sig vara en symbol för kvinnans nyfunna position i samhället, att hon nu hade tillgång till en egen plats, ett eget rum att skapa konst i. Ett rum som inte nödvändigtvis behövde avspegla de ideal som följde med kön- och klasstillhörighet. Lerfiguren av det älskande paret längst bak i rummet kan ses som en viktig detalj och ännu en symbol för de brutna traditionerna. Den kan vara med i bilden i syfte av att fungera som ett tecken för kvinnans sexuella emancipation. Att statyn är gjord i lera och att Soldan håller en lerklump i handen ger intrycket av att det kan vara något hon tidigare skapat, eller som kanske Hirsch-Pauli skapat. I vilket fall som helst så blir statyn på så vis en symbol för en ny typ av konst skapad av kvinnor.

Lena Johannesson som har intresserat sig för sittandets semiotik inom konsthistorien förklarar att den sittande positionen under flera århundraden varit ett tecken för makt och helighet, såväl hos män såsom kvinnor. Under 1800-talet har den nedhasade, diagonala rörelsen blivit allt vanligare, då som ett tecken för kvinnlighet, tillgänglighet och behagfullhet, men även sårbarhet och undergivenhet. Sittandet i sig blev ett populärt stilgrepp under 1800-talet som inom porträttmåleriet var lika vanligt bland porträtterade män som kvinnor. Under 1870-1880-talen menar Johannesson att man började avlägsna sig från de tidigare hierarkier som framhävts i de sittande porträtten. Tecknet började användas som ett utmanande konventionsbrott samt som symbol på avspändhet och social frihet. Den avspända diagonala positionen visade på elegans och informalitet. Det är denna position som Soldan innehar i detta verk. Johannesson skriver att Hirsch-Pauli och Soldan lyfte det sittande motivet ”ur dess predestinerade kod för medömkan och medkänsla till en kod för styrka och kvinnlig självständighet”.⁶⁰ Soldan är en namngiven person, en konstnärinna som avbildats i en aktiv position. Hirsch-Pauli har valt att porträttera henne i en berättande miljö samtidigt som verket avslöjar de båda kvinnorna som aktörer. Johannesson skriver att detta kan tolkas som ett tecken för en självständighet som står emot den rådande traditionen. Därför bli detta verk både yrkes- och könsrollsmässigt utmanande. På detta sätt har ett tecken för en negativ kvinnlighet, alltså undergivenhet och sårbarhet, använts som en utmaning mot det rådande etablissemangets kvinno syn och visar nu på kvinnlig styrka och självständighet.⁶¹

Margareta Gynning är inne på samma spår som Johannesson då hon syftar till porträttet av Soldan som emancipatoriskt. Hon anser verket vara unikt för sin tid; att det är ett okonventionellt utsnitt av verkligheten. Det var under 1800-talet anstötligt att se en kvinna från borgarklassen sitta direkt på golvet utan att vara vare sig graciös eller särskilt behagfull. De enkla och de grova strumporna i tofflorna gav Soldan en rå och primitiv framtoning som inte stämde överens med tidens högborgerliga kvinnobild. Enligt Gynning har Hirsch-Pauli valt att framställa Soldan som ett självständigt subjekt som möter betraktaren på ett omedelbart sätt med sin starka närvaro. Gynning anser även att det finns en ambivalens i Hirsch-Paulis sätt att porträttera Soldan. Å ena sidan skildrar hon henne som ett självständigt subjekt i ett patriarkat i förfall. Å andra sidan betraktar hon Soldan med den ”manliga normens blick”, hon målar henne som ett främmande väsen, något som står utanför civilisationen.⁶² För att stödja sin teori tar Gynning hjälp av en recension av verket skriven

⁶⁰ Johannesson 2003, s.35

⁶¹ Johannesson 2003, s.22-35

⁶² Gynning 1999, s.65

1887, där författaren menar att konstnären visat på en ny kvinnotyp, en ”framtidens kvinna”.⁶³ Jag finner det lite svårt att följa Gynning resonemang kring ”den manliga normens blick” och dess samband med ”framtidens kvinna”. Jag skulle själv vilja förklara det som ”den samtida kontextens blick”. Att den må vara påverkad av den patriarkala normen är något som bör has i åtanke, men jag anser att Hirsch-Pauli målat Soldan ur sin egen synvinkel, inte mannens. Jag tror inte att hon gjort det för att peka ut Soldan som ett ”främmande väsen” och på sätt tillfredställa ”den manliga normens blick”. Gynning ser en ambivalens även i rumsligheten som gestaltas i verket och vill analysera rummet på två sätt. Antingen är det dova färgvalet samt frånvaron av inredningsdetaljer tecken på något ogästvänligt och ociviliserat. Eller så visar den enkla rumsligheten på en självständighet specifik för kvinnliga konstnärer verksamma i Paris under slutet på 1800-talet. Enkelheten visar på ett liv som aktiva konstnärer där vardagen inte längre består av hushållssysslor och värdskap utan av eget ansvar och skapande. Gynning förklarar att valet av den tomma rumsligheten till bakgrund av porträttet även kan ses som ett sätt att framhäva ett främlingskap, att gestalta ett valt utanförskap och självständighet.⁶⁴

3.2 Mina Carlsson-Bredberg

Wilhelmina (Mina) Carlsson-Bredberg (1857-1943) kom från en typisk borgerlig familj. Hon studerade i Paris i omgångar mellan åren 1872-1877 och 1883-1887. Första studietiden avbröts då hon gifte sig med Wilhelm Swalin. Efter sju års äktenskap skiljde de sig och Carlsson-Bredberg valde att återuppta sina konststudier i Paris. Som många av henne konstnärskollegor ägnade hon sig främst åt porträttmålning, men även interiörer, historiska skildringar samt stadsmotiv. Hennes konst fick under tidigt 1900-tal ett mycket positivt mottagande.⁶⁵

Självporträtt, 1886

I Carlsson-Bredbergs självporträtt befinner även hon sig i en ateljéinteriör. Hon är stående framför sitt staffli med en pensel i högerhanden och en färgpalett i den vänstra. Hennes fasta blick är riktad mot betraktaren. Hon befinner sig i det vänstra mellanskiktet av tavlan med överkroppen riktad mot staffliet och lätt vriden mot mitten. Hennes huvud och kropp bildar en vertikal skiljelinje i mitten av tavlan, som i kontrast till den mörka väggen bildar en avdelare mellan henne och staffliet. På den högra sidan av verket framträder en del av staffliet med målarduk. Dukens kant hamnar i tavlans förgrund. Kvinnans högerhand med penseln riktad mot duken, samt färgpaletten i hennes vänstra hand, befinner sig mellan kroppen och duken. De bildar på så sätt en mjuk rörelse mellan de två vertikala linjerna (kroppen och duken). Mellangrund och förgrund glider nästan in i varandra till ett enda skikt. Den ljusa färgsättningen i kropp samt staffli med duk kontrasteras av den mörka, nästan svarta, bakgrunden. Ateljéinteriören är mörk med undantag för ett öppet fönster i det vänstra hörnet som släpper in ljus i rummet. I samma höjd som kvinnans huvud öppnar sig det lilla fyrkantiga fönstret med en stadsvy som syns på avstånd. Det ger ännu en dimension av djup i bilden.

Konstnären har här porträtterat sig själv i en aktiv position som arbetande konstnär vid sitt staffli. Det är den direkta uppfattningen som betraktaren får av detta traditionellt utförda

⁶³ Gynning 1999, s.67

⁶⁴ Gynning 1999, s.60-70

⁶⁵ *De drogo till Paris* 1988, s.51-54

självpporträtt. Carlsson-Bredberg kräver sin plats som en av de aktiva individerna i samhället genom att porträttera sig själv i sin yrkesutövning och i sin ateljé. Hon har en stolt hållning och klar blick. Hon symboliserar för mig den aktiva, arbetande individen som tidigare kopplats ihop med manlighet. Genom en avsaknad av traditionellt feminina attribut ger Carlsson-Bredberg intrycket av att leka med könsrollerna. Hon har här utnyttjat de tecken som tidigare endast användes av män och bildar på så sätt ett tredje kön. Hon symboliserar en ny typ av kvinna, den som tar för sig och är självständig. Kan det vara ett tecken på det fallande patriarkatet? Precis som i Hirsch-Paulis kamratporträtt är bilden relativt avskalad. Det är hon som konstnär som står i fokus. Fönstret visar en storstad i bakgrunden, som skulle kunna vara Paris. Det öppna fönstret kan ses som en symbol för den nya världen som öppnat sig för henne och andra kvinnor. Hon befinner i en ny värld på flera plan: geografisk, socialt i och med sin yrkesroll och privata situation, samt teoretiskt i ett tredje rum mellan gamla patriarkala traditioner och brutna normer.

Mankell skriver i sin avhandling om den typiska självporträttbilden; precis som i Carlsson-Bredbergs verk brukar den självporträtterade konstnären ofta stå i halvfigur, hålla en pensel i ena handen och en palett i den andra. Dessa redskap är symboler för det traditionella, konstnärliga hantverket och konnotationer för en mänsklig och sinnlig praktik.⁶⁶ Gynning menar att detta självporträtt är gestaltat utifrån den emanciperade kvinnans position. Hon menar att konstnären även ger ett intryck av integritet och förtrolighet genom den fasta och närvarande blicken. Till skillnad från porträttet av Soldan har Carlsson-Bredberg dock valt att behålla bilden av den borgerliga förfinade kvinnan samtidigt som hon skildrar sig själv i sin yrkesroll.⁶⁷ Jag håller med Gynning när jag betraktar Carlsson-Bredbergs stående, rakryggade position samt hennes eleganta handslag kring penseln. Det visar på en yrkesroll som fortfarande håller sig inom vissa genusnormer. Blicken som möter betraktaren kan enligt Mankell ge intrycket av att betraktarens position också är spegelns position. Blicken som betraktaren möter i verket kan även ses som självspelande, således är det viktigt att som betraktare vara medveten om bildens känslighet för vad betraktaren projicerar in i den. Mankell tillägger att den granskande blicken även kan ses som en maktposition och tilldela betraktaren en underposition.⁶⁸ Jag anser således att de koder som går att avläsa i Carlsson-Bredbergs ansiktsuttryck kan ses som maktsymboler då hon tar sig an annars manligt förekommande teman såsom yrkesrollen och självständigheten. Samtidigt dämpar hon intrycket av överlägsenhet genom att följa de koder som påminner betraktaren om hennes roll som den fina borgerliga kvinna.

Vad gäller konstnärsateljén som rumslighet är det ett betydelsebärande motiv. Mankell förklarar hur ateljén kan vara en symbol för det mytomspunna, konstnärliga skapandet. Under slutet på 1800-talet blev ateljén mer än bara ett motiv, det var ett rum som var både offentligt och privat, en arbetsplats samtidigt som en bostad. Ateljén som rumslighet blev en symbol för konstnärens offentlighet och samtidigt konstnärens privata liv.⁶⁹ Jag anser därför att Carlsson-Bredberg genom detta självporträtt visar att även hon tillhör denna glidande position. Hon låter betraktaren komma in i hennes privata sfär samtidigt som hennes roll som yrkeskvinna accentueras. Hennes roll som konstnär framhålls även av staffliet och målardukens baksida. Mankell skriver om staffliet som både metafor och symbol. Staffliet kan, på samma sätt som penslar och palett, vara en symbol för det konstnärliga skapandet. Det kan även ses som en

⁶⁶ Mankell 2003, s.107-108

⁶⁷ Gynning 1999, s.74

⁶⁸ Mankell 2003, s.95-96

⁶⁹ Mankell 2003, s.105

”metafor för ateljén, den rumslighet som så totalt förtätats av konstnären”.⁷⁰ Staffliet blir en rumslighet där skapandet tar plats snarare än ett redskap.⁷¹

3.3 Bertha Wegman

Bertha Wegman (1847-1926) föddes i Schweiz men flyttade med sin familj till Danmark då hon var fem år gammal. Även om hon kom från en borgerlig familj var det svårare för kvinnor i Danmark att få en konstnärlig utbildning än det var i Sverige under samma tid. Döttrar inom borgerligheten ansågs vara lämpade för familjeliv och äktenskap, dessutom var Konstakademien i Köpenhamn stängd för kvinnor fram till 1888. Unga kvinnor som ville utbilda sig till konstnärer hänvisades till privata målarskolor. Wegman började på så sätt sina konststudier i Danmark. På 1860-talet flyttade hon till Munchen för att komplettera sin utbildning där hon levde i tretton år. Tillsammans med sin svenska konstnärsvänninna Jeanna Bauck flyttade hon sedan till Paris omkring 1880. 1881 fick Wegman ställa ut på Parissalongen där hon fick ett hedersomnämmande. Året efter deltog hon igen, och fick en guldmedalj. Hon var även den första kvinnan som invaldes i Konstakademins plenarförsamling. Dessa samt fler bedrifter placerade henne bland de främsta i den danska konstvärlden. Hon var blev lika erkänd och respekterad som hennes manliga kollegor.⁷²

Kamratporträtt av Jeanna Bauck, 1881

Kvinnan i verket sitter centrerad på en träbänk i en ateljémiljö. Hon är klädd i heltäckande svart klänning, med en vit krage och vita skjortärmar som sticker ut under kappan. Hon bär även ett långt, hängande smycke runt halsen. Håret är rödblont och lockigt, antingen kortklippt eller uppsatt. Under den långa kjolen kan man ana att hon sitter med benen i kors, hon är lätt framåtlutad och tar stöd med vänster armbåge mot sina ben. Hon ler och har blicken riktad mot betraktaren. I händerna håller hon en bok. Bredvid henne på bänken ligger en palett, penslar och en trasa. Ovanför kvinnans huvud finns ett fönster som släpper in ett fint ljus som belyser hennes hår. I bildens bakgrund växer en planta fritt längst med väggen och på fönsterbrädan står en kruka. I högra hörnet hänger ännu en palett. Färgsättningen är realistiskt diskret men samtidigt varm då fönstret släpper in solljus.

Porträttet av Bauck kan även det vara i ateljémiljö, såsom de två tidigare nämnda verken. Vid en första anblick ser det här ut som ett traditionellt och klassiskt porträtt. Det sitter en kvinna på en bänk avbildad rakt framifrån med blicken mot betraktaren, i en harmonisk miljö. Hon ler och ger ett ingivande intryck. Vid en fortsatt betraktelse av bilden ser man alla de olika konstnärsattributen och förstår att de är tecken på kvinnans yrkesroll. Dessutom håller hon i en bok som skall visa på intellektualitet. Hon är alltså en intellektuell konstnärinna. Skapad på 1880-talet blir dessa tecken genast utmanande i förhållande till sin samtid. Det är hennes subjektivitet som kommer fram i detta porträtt. Hon visar upp den dubbla rollen som män tidigare haft monopol på, rollen som både privatperson som social varelse. Hon är inte den traditionella kvinnan som endast ses som mor, dotter, fru. Hon är yrkesverksam och en del av samhället, en del av kulturen. Den lättsamma rumsligheten i verket, med vildvuxna växter, palett, penslar och litteratur, skulle kunna fungera som tecken för en bohemisk livsstil. En konstnär vars familjeliv inte syns till, en kvinna som kanske inte alls lever inom traditionella ramar. Genom att välja konsten och litteraturen har hon valt en egen väg att gå, utanför patriarkatets normer.

⁷⁰ Mankell 2003, s.105

⁷¹ Mankell,2003, s.105-106

⁷² *De drogo till Paris* 1988, s.213-217

Trots att Wegman valt att inte porträttera Bauck i en aktiv konstnärposition framför ett staffli så finns det en rad attribut i bilden som leder tankarna till ateljélivet. Palett och penslar är redskap för skapandet och blir här metaforer för en viss livsstil. Kvinnan i bilden associeras därför med konstnärskapet. Enligt Mankell kan dessa verktyg också uppfattas som mytifierade objekt som ger djupare konnotationer som har med konstnärskapet att göra. De signalerar ett hantverk, men också en tradition, kunskap, praktik och mödosamt arbete.⁷³ Även utan att känna till kontexten accentueras hennes självständighet och intellektualitet med boken hon håller i knäet. Jag anser att dessa attribut får helheten att verka iscensatt, olika bildkoder i verket ger intrycket av ett rollbetonat porträtt. Genom dessa olika symboler anser jag att betraktaren får ett intryck av kvinnan i bilden som aktiv, intellektuell och självständig. ”Rent konsthistoriskt är det också intressant så till vida att en kvinnlig konstnär har skapat ett humanistisk porträtt av en annan kvinna på exakt samma sätt som män i alla tider avbildat andra män”, skriver Lise Svanholm om detta porträtt i utställningskatalogen *De drogo till Paris*.⁷⁴ Hon förklarar att för att lämna avtryck i framtiden lät kungar, furstar och påvar avbildas på liknande sätt under renässansen. De ville med dessa porträtt att eftervärlden skulle förstå vilken betydelse de haft för samhället de levde i. Därför använde de sig av attribut och symboler som skulle berätta vilka de var. Svanholm menar att ”Bertha Wegman hade djärvheten att odödliggöra sin väninna i ett porträtt, som går tillbaka på månghundraåriga traditioner”.⁷⁵ Konstnären berättar genom verket en historia om en kvinna som var både frigjord och intellektuell, enligt Svanholm. Kontrasten mellan den svarta sidenklänningen och solljuset som belyser håret och de levande ansiktsdragen visar rent symboliskt på hennes starka personlighet. Svanholm förklarar också att även rumsligheten i bilden, med murgrönan i bakgrunden, och Baucks smala händer som håller i boken, visar på hennes mångsidiga karaktär.⁷⁶ Jag förstår det som att det är kontrasterna mellan det romantiskt feminina och de klassiska manliga attributen som visar på en mångsidighet hos den porträtterade konstnärinnan. Jag anser att det samtidigt visar på en queerposition, alltså en ny subjektivitet som visar upp sig för allmänheten.

För att använda mig av Johannessons ”sittandets semiotik” vill jag i detta verk se en mer konventionell sittande position än i porträttet på Soldan. Hon sitter här på en bänk, men behåller ett avslappnat kroppsspråk. Jag ser det som att Bauck verkar ha influerats av tidens ”leisure class”-ideal som Johannesson skriver om, där avslappnad och makt inte behövde vara två olika saker. Trots att hon visar på avslappning genom att vara lätt framåtlutad med vilande armbågar mot sina ben, är hon porträtterad rakt framifrån och behåller en stolt hållning i rygg och axlar med en fast blick mot betraktaren. Hennes kroppshållning visar på någon som vågar ta plats och som utstrålar styrka och självförtroende, vilket jag tycker påminner om tidigare sittande hierarkier.⁷⁷ Verket visar på så sätt ett försök att utmana de traditionella könsrollerna genom att återta mannens maktposition som den aktiva och starka individen.

⁷³ Mankell 2003, s.107-108

⁷⁴ Svanholm, Lise, ”Bertha Wegman”, *De drogo till Paris – Nordiska konstnärinnor på1880-talet: 16 september – 6 november 1988*, Liljevalchs utställningskatalog 393, Stockholm, 1988, s.213

⁷⁵ Svanholm 1988, s.213

⁷⁶ Svanholm 1988, s.213

⁷⁷ Johannesson 2003, s.22-27

4. Avslutande diskussion

I detta kapitel genomförs en djupgående undersökning av konstverken utifrån teoretiska perspektiv. Syftet är att ta reda på hur bilden av den kvinnliga konstnärens identitet förändrades inom konsten under 1880-talet. Med hjälp av genus- och queerperspektiv tolkas olika element i dessa kvinnoporträtt som visar på den kvinnliga emancipationsprocessen. Jag har även ämnat att finna en praktiskt samt teoretisk rumslighet i verken för att ge grund åt min tes. Avslutningsvis följer ett slutord som är en sammanfattning av resultatet.

4.1 Tolkning

Självporträtt & kamratporträtt

I likhet med den litterära självbiografin ansågs självporträttet under 1700- och 1800-talen vara alldeles för personligt för att återge en ”sann” bild av den porträtterade. Marsha Meskimmon förklarar att självbiografin länge var en subgenre till biografien som ansågs förmedla en mer objektiv bild av sitt subjekt, på samma sätt som det varit inom konsten. Självporträttet var även något som tidigare tillhört mannens domän, vilket gjort den kvinnliga självporträttören dubbelt marginaliserad.⁷⁸ Jag anser att det inte går att generalisera vilken av dessa som förmedlar en mer ”sann” bild av den porträtterade, och det är inte heller vikten av ”sanning” jag söker efter i denna uppsats. Men att det finns skillnader mellan porträtt och självporträtt kan ändå vara viktigt att ha i åtanke. Mankell förklarar att det finns skillnader i fråga om avsikt, relationen mellan den avbildade och konstnären samt betraktaren, och dennes förhållningssätt till porträttet. Den viktigaste skillnaden är enligt Mankell att ”porträttet avbildar någon annan upplevd utifrån medan självporträttet avbildar upphovsmannen själv upplevd inifrån men med försök till en uppfattning utifrån”.⁷⁹ Det gemensamma mellan dessa genrer är dock att både porträtt och självporträtt har en minnesfunktion. De avbildar någon som görs närvarande genom bilden. Någon skall genom konsten frysas och förevigas, förklarar Mankell.⁸⁰

Carlsson-Bredbergs självporträtt anser jag ifrågasätta och utmana traditionen av kvinnliga självporträtt från 1800-talet. I detta verk är det inte den omhändertagande, hemmasittande och barnalstrande kvinnan som kommer fram. Hon har porträtterat sig själv i sin yrkesroll som visar på en pågående förändring i samhället. Detta självporträtt kan varken beskyllas för att visa på osanning eller på den tidstypiska borgerliga kvinnan. I ett försök att kliva fram ur marginalen har hon tagit över mannens domän, inte bara genom att vara en yrkesverksam konstnär men även genom att porträttera sig själv och alltså förevigat sig själv i den rollen. Carlsson-Bredbergs självporträtt blir under 1880-talet en påminnelse om att kvinnor är egna subjekt som tar plats och vill synas. På samma sätt fungerar de två kamratporträtten som röster för kvinnors rätt att synas och verka. För att kvinnan skall ses som ett subjekt på lika villkor som mannen krävs att hon får ta del av och vara med och påverka samhället. Det är inte förrän hennes plats i samhället är jämlik mannens som hon kan få verka kreativt utan att begränsas eller bedömas på grund av sitt kön.

Hirsch-Paulis porträtt av Soldan och Wegmans porträtt av Bauck utmanar tidigare begränsningar inom konsten. Genom konsten ifrågasätter de könsrollerna som är socialt

⁷⁸ Meskimmon 1996, s. 64-74

⁷⁹ Mankell 2003, s.47

⁸⁰ Mankell 2003, s.47

konstruerade. Vikten i dessa kamratporträtt är framställningen av kvinnan som ett subjekt. Genom att fokusera på de porträtterades yrkesutövningar kommer det kroppsliga i andra hand, det är den otraditionella konstnärsrollen som först och främst kommer fram. Kanske hade porträtten varit annorlunda om det var manliga konstnärer som skapade dem? Kanske hade större fokus då hamnat på de porträtterades kvinnlighet? Det går aldrig att styra betraktarens sätt att uppfatta ett verk, men genom form och innehåll har konstnärerna här försökt att styra betraktarens blick. Hirsch-Pauli har valt att porträttera sin vännina objektivt och ocensurerat, utan att göra verket varken för personligt eller objektifierande. Dess trovärdighet kan ha varit en anledning till att det blivit så hårt kritiserat. Till skillnad från Wegmans porträtt ger verket av Soldan intrycket av att vara en ögonblicksbild, ett tillfälle som Hirsch-Pauli uppmärksammade och förevigade. Baucks position i Wegmans verk ger, tillsammans med de olika attributen, intrycket av en igenomtänkt iscensättning. Detta kamratporträtt är skapat med en särskild baktanke, något som både konstnären och den porträtterade tillsammans kan ha varit med att skapa. Det är svårt att säga om det är Bauck som velat ha ett klassisk porträtt av sig själv i den typiskt manliga konstnärsrollen eller om idén tillkommit från Wegman. Resultatet är ett starkt porträtt som berättar en hel del om den abstrakta rumsligheten utanför verket. Genom tydliga markörer för traditionsbrytning visar verket på en queer ställning i samhället. Det bevisar att förändring höll på att ske och att traditionella tecken fick nya betydelser. Verket är ett resultat av en utvecklingsprocess som leder kvinnorna till ett tredje rum, en plats där normer omkastas och där koder och symboler får nya riktningar.

Kroppspråk & blick

Hirsch-Paulis kamratporträtt av Soldan signalerar en medvetenhet från konstnärens sida. Hon lever i en tid då den borgerliga kvinnan fortfarande anses passa in i en stereotypisk mall. Men konstnären visar här något utanför konventionerna, en scen från verkligheten där kvinnor börjar bryta sig loss från normerna. Valet av motiv ger därför intrycket av att både konstnären och den avbildade är aktiva subjekt. Soldan är modellen som får stå för ”framtidens kvinna”, en nyanserad subjektivitet som blir ett tecken för emancipationsprocessen.⁸¹ Den sittande, diagonala positionen som under 1800-talet började användas som tecken för frihet blir här en symbol för kvinnans nyfunna sociala position i samhället. På ett sätt blir hennes diagonala ställning sittandes på golvet en form av queerposition. Genom sättet att sitta på bryter hon sig loss från de raka leden som är normen och ändrar på så sätt orientering. Soldans kropp bildar en skev vinkel i bilden som varken är typisk för konstnären eller för den borgerliga kvinnan. Hon tar upp plats på bredden i stället för den raka, vertikala formen som är vanligare i porträtterandet av aktiva konstnärer. Hon bryter sig loss från tidigare upprepningar och finner en egen väg att gå genom att använda sig av traditionella koder från ett patriarkaliskt samhälle på det alternativa sättet som Meskimmon talar om. Men vilken typ av subjektivitet är det då som kommer fram nu när Soldan varken tillhör den patriala subjektnormen eller det passiva objektet?⁸² För att utgå ifrån Judith Butler kan man se att det är genusnormen som här bryts. Detta uppbrott mot konventionerna visar på en ny roll, en performativ akt som skiljer sig från den normativa.⁸³ Hirsch-Pauli och Soldan kan utifrån denna teori uppfattas leka med genustillhörigheterna. Det visar på en queer subjektivitet som befinner sig i ett tredje rum. Att Hirsch-Pauli och Soldan befinner sig på ny mark tycker jag mig se även i den ärlighet som framträder i verket. Det gör verket mer än realistiskt: det är modigt och nytänkande att visa den arbetande konstnärinnan i en reell och aktiv position. Soldan kan genom denna enkla position på ett golv i en ateljé bli en metafor för en nyanserad subjektivitet. Hon befinner sig någonstans mittemellan normer, i en ”queer space”. Hon befinner sig där därför att hon är

⁸¹ Gynning 1999, s.67

⁸² Meskimmon 1996, s.7-8, 71-72

⁸³ Butler 2009, s.356-366

riktad mot något som skiljer sig från traditionerna. Hon är orienterad mot självständighet och följer en egen väg.

Genom att med fast blick betrakta betraktaren utstrålar Carlsson-Bredberg en självsäkerhet i sin yrkesroll som tillhör den tidens moderna, emanciperade kvinna. På detta sätt är hon med och skapar ett nytt led. Vad jag tolkar som queer i verket är att den skapande och stolta kvinnan inte bara är konstnärinna utan har även brutit sig loss från ett tidigare äktenskap för att studera konst i Paris. Dessa val, som några decennier tidigare tycks ha varit betydligt svårare att fatta, går att läsa av i verkets enkla men raka uttryck. I sin styrka behåller Carlsson-Bredberg en viss mån av kvinnliga attribut som förstärker intrycket av att vara just queer. Hon behåller en borgerlig, förfinad position och framställer sig själv som något graciös och försiktig. Jag ser här paradoxen av att som kvinna representeras antingen som subjekt eller objekt. Som Ahmed förklarar är det svårt att finna ett sätt att komma bort från objektifieringen av kroppen till att endast visas upp som subjekt.⁸⁴ Konsttillhörigheten blir i detta självporträtt starkt framträdande genom högerhandens och fingrarnas försiktiga position kring penseln. Att hennes feminitet får finnas kvar kan fungera som än mer radikalt. Ur ett manligt betraktande från 1880-talet skulle detta kunna ses som utmanande och ”kaxigt”. En kvinna som behåller sin roll som just kvinna men adderar det med traditionella manliga attribut visar på ett ifrågasättande av de traditionella könsnormerna. Hon behåller sin röst i mannens språk, som Meskimmon skulle säga.⁸⁵

Wegman & Bauck har tagit detta ännu ett steg längre. Meskimmon skriver att:

Considering femininity, masculinity and androgyny as representational strategies in women artists' self-representations acknowledges the significance of visual imagery in creating gendered identity. Women artists have exploited the visual tropes of these categories in order to expose the social constructions of 'woman' inherent in representation and, for the most part, reveal that these gender definitions are not fixed or stable, but open to revision.⁸⁶

Meskimmon menar här att den visuella bildtraditionen varit viktig och användbar i kvinnans konst och ifrågasättande av genusidealen. Genom konsten och dess bildkoder har kvinnor visat på den sociala konstruktionen av ”kvinnan” och dess möjligheter att förändras. Det är vad jag anser att Wegman och Bauck gjort i detta verk. Meskimmon förklarar även att ”geniet” (som i den kreativa konstnären) konstant kopplats ihop med en särskild typ av maskulinitet som haft tillgång till sin feminina sida. Trots denna ambivalens har förmågan att skapa konst sammanförts med maskulinitet och manlig energi. Detta exkluderande har kvinnliga konstnärer hanterat på olika sätt, särskilt genom att experimentera med könsrollerna.⁸⁷ Genom att efterlikna männens traditionella porträtt har Wegman och Bauck visat på de föränderliga könsrollerna och ifrågasatt det manliga geniet. Wegman har förevigat Bauck i en roll som inte längre är exklusiv för mannen och på sätt tillskrivit både Bauck och sig själv rollen som det konstnärliga geniet.

⁸⁴ Ahmed 2006, s.27

⁸⁵ Meskimmon 1996, s.7

⁸⁶ Meskimmon 1996, s.117

⁸⁷ Meskimmon 1996, s.117

Rumslighet

As Virginia Woolf shows us in *A Room of One's Own*, for women to claim a space to write is a political act. Of course, there are women who write. We know this. Women have taken up spaces oriented toward writing. And yet, the woman writer remains just that: the women writer, deviating from the somatic norm of 'the writer', as such.⁸⁸

Även om det inte alltid räknas som något "queer" menar Ahmed i detta citat att en kvinna som skriver utför samtidigt en politisk akt. Det gör hon genom att helt enkelt vara en kvinnlig författare. Samma problematik ser jag i konsten. Kvinnliga konstnärer på 1800-talet utförde en politisk akt genom att skiljas från normen, genom att vara konstnärer. Det är inte endast genom skapandet detta sker, utan även genom att faktiskt ta upp plats som konstnärer. Ahmed skriver att "When women do write, when they take up space as writers, their bodies in turn acquire new shapes, even if the effect is no longer quite so queer".⁸⁹ Men vad händer då, när den som tar upp pennan inte är en man? Vad händer när konstnären börjar skapa konst ur en annan synvinkel än den traditionella? Jag förstår Ahmed som att när en kvinna på 1880-talet skapar konst behöver det inte direkt betyda att hon är queer i förhållande till normen. Så länge hon skapar porträtt som tillhör traditionen för kvinnliga konstnärer passar hon in den mallen. De tre konstnärerna i denna uppsats har genom dessa verk gått ett steg längre. De blir mer än endast "kvinnliga konstnärer". De har skapat verk som ifrågasätter normen, som vågar bryta från de raka leden. De är exempel på vad som händer när kvinnan tar upp penseln för att skapa något som skiljer sig från patriarkatets norm. De kvinnliga konstnärerna som är med i denna uppsats har gjort anspråk på sin plats som konstnärer. De har egna ateljéer där de skapar fritt och har på så sätt tagit ett första steg mot emancipationen.

I Carlsson-Bredbergs självporträtt möter vi den frigjorda kvinnan som tagit över en roll som tidigare och traditionsenligt varit tillskriven mannen. För att citera Meskimmon tolkar jag detta verk som "a women's voice in male language".⁹⁰ Hon står här för självständighet och frihet genom att vara en yrkesverksam konstnär och hon visar det genom ett självporträtt med de traditionella konstnärsattributen. På så sätt är hon med och bryter de tidigare upprepningarna som tillhör ett traditionellt patriarkat och hon omkastar normen. För Ahmed är det skrivbordet som blir hennes plats, hennes rumslighet där hon får skapa fritt och där hon känner sig hemma.⁹¹ I Carlsson-Bredbergs självporträtt skulle staffliet kunna vara den platsen. I olika länder, städer, ateljéer är det alltid staffliet som konstnären är orienterad mot. Det är ett redskap men samtidigt ett tecken för vem den person Carlsson-Bredberg är. Konstnärens position tillsammans med detta till synes enkla attribut anser jag förhöjer intrycket av emancipation. Staffliet står för hennes självständighet. Staffliet står även för en samhällelig förändring, för en utveckling av kvinnans position i allmänhet.

Hirsch-Pauli porträtterar Soldan i en miljö som bryter från den rumsligheten som vanligtvis omsluter 1800-talets borgerliga kvinnor. Det är en rumslighet avsedd för skapande utan övriga feminina attribut. Dessa konstnärer har ett eget rum att verka i. De har även modet att visa hur deras verklighet ser ut. När Soldan arbetar får vi här veta att hon ibland sitter direkt på golvet, i en position som enligt normen inte är passande. Golvet blir hennes arbetsplats. Verket visar på den rumslighet som inte bara omger Soldan i denna ögonblicksbild utan även den kontext Hirsch-Pauli skapar inom. Bilden leder fantasin till dessa konstnärinnors

⁸⁸ Ahmed 2006, s.61

⁸⁹ Ahmed 2006, s.61

⁹⁰ Meskimmon 1996, s.7

⁹¹ Ahmed 2006, s.11

sammanhang, deras frigörelse från borgerlighetens konventioner och deras moderna livsstil. Soldan förlorar, genom en sådan position i den enkla och bohemiska miljön, sin borgerliga förfining. Bilden av hur en kvinna ska se ut krockar med detta realistiska porträtt. Soldan blir på så sätt ”queer”, hon är den som sticker ut ur det raka ledet och skapar en ny vinkel att uppfatta världen genom. Både hon och Hirsch-Pauli kan därför anses som disorienterade av sin samtid. De tillhör den generation kvinnor som på 1880-talet skapar sig ett tredje rum utanför traditionerna och orienterat mot emancipation. På så sätt kan de även tillhöra det konstnärliga avantgardet. Wegmans porträtt av konstnärskollegan Bauck har en mer detaljerad rumslighet (vilket inte behöver betyda att den är mer komplex). Wegman har använt sig av olika element som symboler för att framhäva Baucks personlighet. Hon har på så sätt medvetet ifrågasatt könsnormerna i konsthistorien. De attribut hon valt att ta med bildar tillsammans den sittande positionen i rummets mitt ett porträtt som inte skulle höja några ögonbryn om den avbildade vore en man. Men nu är det kvinnan som tagit över denna rumslighet. Hon har på så sätt valt en egen väg att följa. Genom att göra den platsen till hennes skapar sig Bauck även eget ett tredje rum, en abstrakt rumslighet i samhället som skiljer sig från konventionerna.

4.2 Slutord

Denna uppsats behandlar hur den kvinnliga emancipationsprocessen under 1880-talet synliggjorts genom konsten. Tre personporträtt har fungerat som källor för att undersöka ämnet. De frågeställningar som uppsatsen ämnat få svar på lyder: Förändrades bilden av den kvinnliga konstnärens identitet under 1880-talets emancipationsprocess? Vilka element i dessa kvinnoporträtt visar på den kvinnliga frigörelsen från tidigare normer? Frågeställningarna har kompletterats med en hypotes kring rumslighetens betydelse i konstverken. Dessa har besvarats genom djupgående analyser och tolkningar kring Hanna Hirsch-Paulis kamratporträtt av Venny Soldan från ca.1886-87, Mina Carlsson-Bredbergs självporträtt från 1886 samt Bertha Wegmans porträtt av den Jeanna Bauck från 1881.⁹² Verken har lästs av som berättelser om konstnärerna, om de porträtterade samt om den sociala och konstnärliga situationen de befann sig i då verken skapades.

Tack vare den samhällsliga utvecklingen i Nordens sena 1800-tal öppnades konstvärldens dörrar upp för kvinnor som nu fick möjligheten att försörja sig som konstnärer. Detta manifesterades genom bland annat människoskildringar, kvinnoporträtt och självporträtt. Det gemensamma för de tre undersökta verken är att den porträtterade var en svensk kvinnlig konstnär under 1880-talet, förevisad av en kvinnlig konstnär. Hon befinner sig i ateljémiljö med olika attribut som visar på hennes konstnärskap. Dessa verk är målade i en realistisk tradition, de är porträtt och självporträtt som vill ge betraktaren en insikt i hur verkligheten såg ut. Jag anser att dessa tre verk är avantgardiska i sin utformning och visar på en förändrad subjektivitet. Genom att utnyttja olika klassiska element, såsom konstnärsattribut och kroppspositionering, ifrågasatte konstnärerna den tidens normer och visade på en identitetskritik. De har här valt att lägga fokus på just konstnärsrollen med hjälp av en viss semiotik.

⁹² *Venny Soldan* av Hanna Hirsch Pauli, 1886-1887, olja på duk, 125,5x65cm, Göteborgs konstmuseum, *Självporträtt*, Minna Carlson-Bredberg, 1886, olja på duk, 88x69cm, Prins Eugens Waldemarsudde, *Jeanna Bauck*, Bertha Wegman 1881, Olja på duk, 106x85cm, Nationalmuseum Stockholm

Till skillnad från den traditionella 1800-talskonsten befinner sig dessa porträtterade kvinnor i aktiva och emancipatoriska roller. De visar på så sätt genustillhörighet som performativ och föränderlig. De blir förevigade bevis på att könsnormerna går att brytas. Dessa slutsatser kan jag dra med hjälp av de koder och symboler som finns i verken. Konstnärsattributen, som tidigare kopplats ihop med det manliga geniet och den konstnärlige bohemen, hamnar nu i händerna på kvinnliga konstnärer. De igenkända koderna för det manliga konstnärskapet förändrades under den här tiden till att inkludera kvinnorna. Även kroppsspråket har i dessa verk utnyttjats för att visa på en förändring i könsidentiteterna. Venny Soldan tar upp bildens bredd genom att sitta direkt på golvet; Mina Carlsson-Bredberg står i en aktiv position framför sitt staffli; och Jeanna Bauck sitter lätt framåtlutad med en bok i knät. De är alla positioner som haft vissa traditionella betydelser som nu omkullkastats. Genom att bryta mot konventionerna och skapa nya konstnärliga sammanhang för dessa olika element skapar konstnärinnorna sig en ny, egen väg. Kvinnornas självständighet gick också att spegla genom den praktiska rumsligheten som syns i bilderna. Ett eget rum att skapa i, det är precis vad dessa konstnärer har. De har dessutom (kanske omedvetet) skapat ett abstract tredje rum, en queer sfär, som ett alternativ till normen. Den disorientering som förmodligen uppkommit under en tid av förändring ledde in dem på en ny väg. De orienterade sig mot ett tredje rum där konventionerna ifrågasattes och där traditioner bröts. Dessa tre konstverk speglar emancipationsprocessen just därför att de befinner sig någonstans mittemellan normer. De har lyckats föreviga ett tredje rum som är i ständig uveckling och förändring. På så sätt vill jag säga att dessa konstverk var med och förändrade bilden av kvinnan i konsten och av den kvinnliga konstnären. Helt enkelt därför att hon nu blev synlig som aktivt subjekt i en ny kontext. Hennes intellektualitet, hennes kreativitet och hennes självständighet började synliggöras och visas upp för offentligheten. Dessa tre verk visar på hur fler kvinnor fick möjligheten att bana ny väg för framtida kvinnor. Hirsch-Pauli, Soldan, Carlsson-Bredberg, Wegman och Bauck gjorde detta genom att föreviga den nya verkligheten som uppkom i 1880-talets konstnärsliv. De skapade stillbilder som visar på en emancipatorisk rörelse framåt. De tre verken är påminnelser om att dessa kvinnliga konstnärer valt att gå en egen väg.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor och anförd litteratur

10 historier – svensk konst 1910-1945 ur Moderna Museets samling: 2.6 – 9.9 2007, red. Cecilia Widenheim, Moderna Museets utställningskatalog 340, Moderna museet, Stockholm, 2007

Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology; Orientation, Objects, Other*, Duke University Press, Durham & London 2006

Bal, Mieke, Bryson, Norman, "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", *The art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009

Butler, Judith, "Perfomative Acts and Gender Constitution", *The art of Art History: A Critical Athonlogy*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009

De drogo till Paris – Nordiska konstnärinnor på1880-talet: 16 september – 6 november 1988, Liljevalchs utställningskatalog 393, Stockholm, 1988

Eriksson, Yvonne, *Att teckna ett liv; om Vera Nilssons konstnärskap*, Signum, Stockholm 2010

Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Albert Bonniers förlag, diss. Stockholm 1999

Johannesson, Lena, "Sittandets semiotik och den kvinnliga modernismen", *Från modernism till samtidskonst – Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, Bokförlaget Signum, Lund 2003, s.22-47

Johannesson, Lena, red. *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000*, Bokförlaget Signum, Stockholm 2007

Kjörup, Sören, *Människovetenskaperna: Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, Studentlitteratur, Lund 2009

Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli, Jönköpings läns museums utställningskatalog nr 42:97, red. Göran Söderlund, Jönköping 1997

Mankell, Bia, *Självporträtt: en bildanalytisk studie i svensk 1900-tals konst*, Acta Universitatis Gothoburgensis, diss. Göteborg 2003

Meskimmon, Marsha, *Women Making Art; History, Subjectivity, Aesthetics*, Routledge, London, 2003

Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection; Women Artists´ Self Portraiture in the Twentieth Century*, Colombia University Press, New York 1996

Panofsky, Erwin, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", *The art of Art History: A Critical Athonlogy*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford 2009

Svanholm, Lise, "Bertha Wegman", *De drogo till Paris – Nordiska konstnärinnor på1880-talet:16 september – 6 november 1988*, Liljevalchs utställningskatalog 393, Stockholm, 1988

Woolf, Virginia, *Ett Eget Rum*, Tidens klassiker, Stockholm 1977

Elektroniska källor

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge Classics, London & New York 2012, [elektronisk resurs] hämtad 2013-05-21 via Göteborgs Universitetsbibliotek:
<http://ub016008.ub.gu.se/cgi-bin/auth.cgi?url=http://GU.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=653022>

Nationalmuseum i Stockholms hemsida hämtad 2013-05-16 på:
<http://emp-web-22.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=19883&viewType=detailView>

Bildförteckning

Bild I.

Venny Soldan av Hanna Hirsch Pauli, 1886-1887, olja på duk, 125,5x65cm, Göteborgs konstmuseum

Bild II.

Självporträtt, Mina Carlson-Bredberg, 1886, olja på duk, 88x69cm, Prins Eugens Waldemarsudde

Bild III.

Jeanna Bauck, Bertha Wegman 1881, Olja på duk, 106x85cm, Nationalmuseum Stockholm