



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVETENSKAPER

ETT FEMININT PERSPEKTIV

Kvinnliga konstnärers gestaltande av
nakna kvinnokroppar

Camilla Schön

Kandidatuppsats 15hp

Kultur, Kandidatprogram

Institutionen för Kulturvetenskaper

Handledare: Eva Zetterman

Examinator: Eva Knuts

VT17

UNIVERSITY OF GOTHENBURG
Department of Cultural Sciences
Gothenburg, Sweden

Bachelor of Arts - Program in Cultural Sciences, 15.0 higher education credits
Graduating Thesis, spring 2017

By: Camilla Schön
Mentor: Eva Zetterman

Title: A Feminine Perspective: Female Artists' Portrayal of the Female Nude

Abstract

In this thesis semiotic analyses are carried out on twelve artworks depicting female nudes by different female artists. The purpose is to examine how the bodies are portrayed and how they can be understood, based on gaze theories and Lynda Nead's theories on the genre "the female nude". Finally the female body is discussed as a discourse and social construction based on the results from the semiotic analysis. The artworks are understood as re-constructive, some of them problematize the frame of limits and restrictions which the patriarchy has placed the female body within. The artworks, which have been divided into two categories – one for contemporary art and one with art made between the years 1880 and 1938, show differences in the portraying of the body, but signs of re-constructing processes could be found in the artworks regardless of time for production.

This thesis contributes to raising the female artist's work with the female nude. This is considered important since the genre traditionally has predicted a male producer which also has led to an objectification of the female body – hard for female spectators to respond. This thesis show how the female artists' represented challenge canon when a woman stands in focus both as artist, figure and viewer.

Keywords: the female nude, women artists, Lynda Nead, gaze theory, the female gaze, frame, discursive constructions

Title in original language: Ett Feminint Perspektiv: Kvinnliga konstnärers gestaltande av nakna kvinnokroppar

Language of text: Swedish

Innehållförteckning

Abstract	2
Innehållförteckning	3
1. Inledning	4
1.1 Tidigare forskning	6
1.2 Syfte och frågeställningar	8
1.3. Metod och material	8
1.3.1. Semiotik	8
1.3.2. Diskursanalys	9
1.3.3. Material	10
1.4. Avgränsningar	12
1.5. Teoretiska utgångspunkter	12
1.5.1. ”The female nude”	12
1.5.2. Blickteori	14
1.6. Uppsatsdisposition	15
2. Läsning av bilderna	16
2.1. Samtida verk (2010-2016)	16
2.2. Dåtida verk (1880-1938)	19
2.3. Den föränderliga kroppen	23
3. Kroppen och teorin	25
3.1. Blicken på kroppen	25
3.1.1. Den avväpnade kvinnan	27
3.1.2. En kvinnlig blick	29
3.2. ”The female nude” i verken	32
3.2.1. Att ramas in	32
3.2.2. Att vara naken	34
4. Kvinnokroppen som diskurs och konstruktion	36
5. Konklusion	40
6. Källförteckning	41
6.1. Tryckta Källor	41
6.1.1. Otryckta Källor	41
6.2. Bildförteckning	42

1. Inledning

The female body is constantly subjected to the judgemental gaze. Whether it be the gaze of the medic who defines the body as healthy or diseased, or the connoisseur who defines it as beautiful or ugly, the female body is caught in a perpetual cycle of judgement and categorization.

Lynda Nead (1992:81)

Som kvinna är det omöjligt att inte låta relationen till sin egen kropp påverkas av de regler samhället sätter upp för den. Vi är vana att bedömas, kategoriseras och objektifieras, oavsett hur vi ser ut. Denna undersökning fördjupar sig i hur kroppen kan förstås i tolv verk föreställande nakna kvinnor producerade av kvinnligt kodade konstnärer, för hundra år sedan samt i vår samtid. Detta med utgångspunkt i att kvinnan präglats av ovan nämnda förhållanden hennes kropp utsätts för. Motivgruppen föreställande nakna kvinnokroppar, räknas som ett av de mest ansedda motiven i konsthistorien men är samtidigt kanske en av de mest problematiska. På grund av västvärldens mansdominerade konstkanon har bilden av den nakna kvinnan kommit att representeras mestadels av manliga konstnärer vilket påverkat kanons bild av hur kvinnokroppen ser ut i konsten. Konstverken i analysen är dock inte gjorda av män, utan av kvinnliga konstnärer. Det är därför viktigt att vilja undersöka på vilka sätt gestaltandet av den nakna kvinnan kan förstås och vad det gör med den betraktande.

I svenskan kan det hända att vi är mer bekanta med *nakenakt* som ord för motiven föreställande en naken kropp i konstverk. Dock så kommer genren i denna undersökning gå under engelskans "the female nude" som ett begrepp inspirerat av forskaren Lynda Nead. Nead menar att inom den patriarkala kulturen har "the nude" kommit att anta att den givne producenten av bilden är en man och att den avbildade kroppen är en kvinnas. Nead menar att den diskurs som satt bildgenren på den piedestal den idag besitter är sättet genren talas om som en *tradition* - en tradition som är rotad i konstskolor, gallerier, museum och konstteori som därigenom fått en slags kulturell makt. I fallet med "the female nude" kan vi se en kontinuerlig representation av genren i konsthistorien. Genom att bläddra igenom en bok i konsthistoria kan läsaren möta bilder på nakna kvinnor från det första kapitlet till det sista. På det sättet kan vi se att den nakna kvinnokroppen representerats i olika former och i olika betydelser i tusentals år. Det som är intressant är dock hur kroppen förändrats under denna process och hur den rekonstruerats utefter samhällsklimat och kultur. (Nead, 1992).

Men varför är denna undersökning viktig? Det har på flera sätt skrivits om problematiken

inom genren "the female nude" där forskare som Lynda Nead till exempel kommit fram till att det är en genre som på olika sätt kränker den kvinnliga kroppen. Dock har flera av forskarna undersökt motiv målade av män. Det är därför av största vikt att faktiskt undersöka hur kvinnliga konstnärer själva gestaltat den nakna kvinnliga kroppen och hur de gestaltade kropparna kan förstås utifrån teorier som i övriga fall konstaterat att kvinnokroppen i bildgenren "the female nude" utsätts för objektifiering. Att undersökningsmaterialet består av tolv konstverk producerade av olika kvinnliga konstnärer är således inte ett försök i att pressa in fler kvinnliga konstnärer i kanon. Som Griselda Pollock skriver, är den feministiska forskarens uppdrag att utmana den manligt dominerade representationen i konsthistorien genom att göra anspråk på kvinnans kreativitet, för att inkludera henne i konsthistorien och på så sätt bryta den rådande patriarkala regimen (Pollock, 1999).

Det finns också en problematik i att forska om konst av kvinnor som om de vore en särskild grupp skild från mannen och det *han* skapar. Detta är givetvis inte sant och ingenting som jag vill reproducera i denna undersökning. Pollock menar att den feministiska forskaren inte grupperar kvinnor som en grupp människor bärandes på en typisk "kvinnlighet" eller "femininitet". Istället söker forskaren efter "inskriftioner av det feminina" – något som inte härstammar från ett biologiskt kvinnokön, utan från erfarenheter av att arbeta inom den patriarkala ordning där *Mannen* är överordnad *Kvinnan*. Något som påverkat vissa konstnärer, kodade som kvinnor, i sättet de blivit representerade i samhället och därmed i konsten. (Pollock, 1999).

Med *Ett Feminint Perspektiv* vill jag diskutera tolv bilders tecken på patriarkatet, tecken som finns i bilderna och som ges mening genom sökandet efter "inskriftioner av det feminina" med fokus på just kroppen. Ett feminint perspektiv är inte bara en blick från en kvinna på en annan, utan ett synsätt som filtrerats genom erfarenheter av att ha en kvinnokropp och hela tiden behöva forma den efter patriarkatets ramar, kategorier och begär. Denna uppsats handlar därför mestadels om bilden av den nakna kvinnan, men också om kvinnans relation till sin egen kropp. Här är kvinnan i fokus - både som producent, betraktare och gestalt.

1.1 Tidigare forskning

Innan det redogörs för uppsatsens syfte och frågeställningar kan det vara intressant att veta vad som redan skrivits och forskats om angående ämnet. De fält denna undersökning berör är forskning som behandlar bildgenren "the female nude". Fokus läggs dessutom på kvinnligt konstnärskap i relation till denna genre då konstverken som undersöks är producerade av kvinnliga konstnärer.

En forskare som skrivit om den kvinnliga avklädda kroppen i konstsammanhang är Lynda Nead som i denna undersökning bidragit till teoretiska utgångspunkter. Nead ger i *The Female Nude* (1992) teoretiska perspektiv på bildgenren "the female nude". Konstteoretikern John Berger diskuterar i *Ways of Seeing* (1972) hur "the female nude" kommit att bli en symbol för manligt begär och den problematik bildgenren innehar. Detta ämne skrev Kenneth Clark om i *The Nude* (1956). Clark utgår från både skulptur och måleri där verken i hans analys i majoritet konstverk är från antiken och renässansen. Clark skriver i *The Nude* om representationer av både manliga och kvinnliga "nudes" som ideella kroppar.

Det sätt som denna uppsats skiljer sig från nämnda forskares är att här ligger fokus på kvinnligt konstnärskap samt semiotiska bildanalyser. Jag har valt att inte fokusera på den forskning Clark gjort då samhället förändrats en del sedan han skrev *The Nude* år 1956, både genom att den feministiska diskursen utvecklats vilket gett samhället olika förhållningssätt till kvinnokroppen än hur diskurserna gick under åren då Clark bedrev ovanstående forskning. Clark beskriver själv sin forskning som "A Study of Ideal Art" vilket jag anser inte går att koppla till min analys då majoriteten av konstverken Clarks analys är från antiken och renässansen, vilket rent tidsmässigt skiljer sig från konstverken i denna undersökning. På så sätt tolkar jag inte att de utvalda verken kan klassas som "ideal art" i den bemärkelse Clarks verk klassats som det. Uppsatsen ger även en uppdaterad feministisk syn på gestaltningar av den avklädda kvinnokroppen genom blickteorier och genom att diskutera motivgenren i samtida konst i relation till vad i denna undersökning benämns som *dåtida verk*. Den har även bidragit med nya perspektiv på hur kvinnligt konstnärskap kan förstås i relation till bildgenren som avhandlas.

Till skillnad från ovanstående forskare har konsthistorieprofessorn Gillian Perry i *Women Artists and the Parisian Avant-Garde* (Perry, 1995) skrivit om kvinnliga konstnärer och verk

de gjort föreställande avklädda kvinnor. Perry har ett huvudsakligt historiskt perspektiv samt att hon koncentrerat sin studie till att endast beröra kvinnliga, franska avantgardistiska konstnärer. Hon tar bland annat in aspekter av hur debatten gick kring motivet i det tidiga 1900-talets Frankrike och den betydelse bildgenren hade för konstnärerna som var aktiva då. Perry menar bland annat att "the female nude" var som en metafor för den finare konsten. (Perry, s. 119). Trots att Perry nämner blickteorier kort så återkopplar hon mestadels till konstnärernas liv. Det är intressant att ta del av Perrys forskning men denna undersökning skiljer sig från Perrys då *Ett Feminint Perspektiv* har ett större fokus på bild- och diskursanalys samt inte är koncentrerad till en viss grupp konstnärer under en bestämd tid och plats.

Likt Perry har Rosemary Betterton bedrivit forskning rörande kvinnligt konstnärskap. Betterton har bland annat djupdykt i Suzanne Valadon och undersökt vilka betraktare som tillgängliggörs i hennes verk föreställande avklädda kvinnor samt huruvida Valadons verk utmanar konventionerna i genren. I artikeln "How do women look? – The female nude in the work of Suzanne Valadon" (1987) gör Betterton bildanalyser på utvalda verk och använder historiska fakta om Valadons liv och konstnärskap för att svara på sina frågor angående kvinnliga blickar i Valadons verk samt hur kvinnan representerats i verk av en kvinnlig konstnär (Suzanne Valadon). Betterton kommer fram till bland annat att flera av hennes verk bemöter kvinnliga betraktare framför manliga och att de på flera sätt utmanar bilden av den nakna kvinnan i Valadons samtid. Till skillnad från Betterton använder denna studie sig dock av verk från flera olika konstnärer och lägger inte fokus på konstnärernas personliga erfarenheter och liv.

Undersökningens fokusområden kretsar därför kring nakenhet i konst. Utifrån olika teoretiska perspektiv ger den nya infallsvinklar till ett ämne som ovanstående redan öppnat upp för. Jag hoppas därför att *Ett Feminint Perspektiv* skall kunna ses som ett värdigt komplement till dessa.

1.2 Syfte och frågeställningar

Undersökningen syftar till att analysera hur konstverk av kvinnliga konstnärer gestaltar tecknet *kropp* för att sedan diskutera hur gestaltandet eventuellt förändrats från tidigt 1900-tal fram tills idag. Gestaltandet kommer i analysen att diskuteras utifrån blickteorier och teorier rörande genren "the female nude". Med en diskursanalys diskuteras även hur konstruktioner av kvinnokroppen kan förhållas till bildmaterialet.

I undersökningen utgår det från följande frågeställningar;

- Hur gestaltas kropp i den utvalda motivgruppen föreställande nakna kvinnor?
- Vilka likheter och skillnader finns det mellan kvinnliga konstnärers gestaltande av den nakna kvinnokroppen mellan de utvalda tidsperioderna *Dåtid (1880-1938)* och *Samtid (2010-2016)*?
- Hur kan gestaltningarna förstås utifrån blickteorier?
- Hur kan kanons konstruktioner av kvinnokroppen synas i samt förhållas till bildmaterialet?

1.3. Metod och material

Den metod som tillämpats för att besvara undersökningens frågeställningar är semiotiska bildanalyser i kombination med blickteori och teorier om motivgenren "the female nude". Utifrån analyser av det visuella materialet har det undersökts hur kroppen gestaltats i de utvalda konstverken. I undersökningen har bildmaterialet kategoriserats i två grupper beroende på när verken producerats. Bildanalysen har senare förenats med en diskursanalys som lyfter förhållandet mellan bilderna och sociala konstruktioner av kvinnokroppen.

1.3.1. Semiotik

En semiotisk bildanalys syftar till att studera de betydelser och meningsskapanden som olika tecken i en bild förmedlar till betraktaren. Alla bilder bär på olika tecken vilka genom semiotiken kan översättas och därmed få olika innebörder. Hur vi förstår tecknens innebörder beror däremot helt på vilken social kontext tecknet sätts i. En social kontext är avgörande för att tecknet över huvud taget skall kunna översättas - det kräver mänsklig förståelse. (Hatt &

Klonk, 2006)

Tecken kan tolkas på olika plan, i denna undersökning har fokus lagts på denotation och konnotation. Begreppen står för två olika stadier tolkningar i mötet med en bild. Denotation är det första stadiet. Nakenakten, som exempel, är detsamma, en bild av en naken kropp, i alla olika bilder som visar detta motiv, oavsett andra komponenter i bilden. Den andra nivån, som Barthes kallar konnotation är den nivå där betraktaren börjar läsa in betydelser i bilden. Till exempel att nakenakten påminner om någon annan bild hen sett eller att gestalten förmedlar olika känslor. På den konnotativa nivån blir därför betraktaren "en del av processen" genom att, med sina egna erfarenheter och kunskaper, ge bilden betydelser och mening (Crow, 2016, s. 63). På grund av detta är den konnotativa nivån aldrig given eller självklar. Hur bilden "översätts" beror helt på vem som översätter och dennes bakgrund samt den kontext i vilken betraktaren möter bilden/tecknet.

Eftersom teckens betydelse är beroende på dess kontext, betraktaren och den tid hen lever i kan alltså ett och samma tecken förstås olika beroende på vem det är som översätter tecknet, eller vem det är som betraktar bilden. Den semiotiska analysen i denna undersökning är således präglad av mina personliga tolkningar av verken vilket kan ses som en problematik med semiotik som analysmetod. Denna undersökning ger därför inte ett absolut svar på hur konstverken i fråga förstås utan ger perspektiv på hur de kan tolkas utifrån valda teoretiska utgångspunkter. Eftersom jag är intresserad av hur vissa tecken gestaltas i de konstverk som ingår i min analys är dock semiotik den metod som passar bäst. Semiotik lyfter flera aspekter i bilderna som kan vara intressanta att diskutera och som gifter sig väl med de teoretiska perspektiv som valts.

1.3.2. Diskursanalys

I denna undersökning har det, efter att de semiotiska analyserna gjorts, utförts en kritisk diskursanalys på vad som blev resultatet av bildanalyserna. Den kritiska diskursanalysen härstämmer delvis från Norman Fairclough och kan användas för att kritiskt förhålla sig till och problematisera olika sociala konstruktioner i olika kulturella sammanhang. Det centrala begreppet *diskurs* refererar till speciella påståenden eller kunskaper människan har om sin omvärld som på olika sätt påverkar det sätt hen förhåller sig till omvärlden och det sätt människor förhåller sig till varandra. Enligt Jørgensen och Philips kan begreppet *diskurs* definieras som en "social praktik som både *konstituerar* den sociala världen och *konstitueras*

av andra praktiker” (Winther Jørgensen & Phillips, 2000, ss. 67-68).

I denna undersökning har diskursanalysen använts för att diskutera hur konstruktioner av den nakna kvinnokroppen kan förstås utifrån bildmaterialet. Själva diskursen som det riktats kritik till är den om ”the female nude” och hur den bidragit till sättet omvärden förstår den nakna kvinnokroppen. Detta genom kroppens roll som gestalt men också hur det synsättet präglar kvinnors förhållande till sina egna kroppar och till andra kvinnokroppar. Det har även diskuterats hur kvinnliga konstnärers gestaltande kan ses som om-konstruerande av denna diskurs och på vilka sätt det synliggörs i konstverken.

1.3.3. Material

Mitt material har bestått av tolv konstverk som jag delat in i två olika kategorier - en kategori med samtida verk och en med ”dåtida”. I en kategori ingår det sex verk som är producerade under 2010-talet och representerar i denna undersökning samtidskonst. Den andra gruppen verk har i denna undersökning kategoriserats som dåtidsverk. På ett av verken är det oklart vilket årtal det producerades men resterande i kategorin är producerade mellan år 1880 och 1938. Samtliga tolv är producerade av kvinnliga konstnärer från olika platser på jorden och som varit verksamma under olika tider i historien.

I och med nedslagen i tid som gjorts i urvalet bilder har flera konstverk i den utvalda genren inte kommit med i analysen. Jag ville dock ha en tidsindelning mellan bilderna i undersökning för att eventuellt kunna hitta likheter och skillnader mellan bilderna. Först och främst ville jag använda mig av bilder som kunde representera det som kvinnliga konstnärer idag producerar i genren. Därför valde jag att hålla mig till 2010-talet och kalla denna genre för *Samtid*. Som eventuell skillnad till samtidsverken ville jag även ha en kategori som kändes avlägsen från dagens konst och det samhällsklimat som idag påverkar diskurser kring kvinnokroppen. Därför kom den andra kategorin att utgöras av verk som producerats i en tid då det började bli vanligare att kvinnliga konstnärer faktiskt producerade bilder av nakna kvinnokroppar.¹ På så sätt skapas det en skillnad mellan verken då det i den ena kategorin skapats verk som under sin samtid eventuellt ansågs som kontroversiella och nyskapande gentemot verk producerade i

¹ Mer om kvinnors kamp för akademisk konstutbildning i Frankrike och Sverige, se; Bengtsson, E. & Werkmäster, B. (2004). *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*. Lund: Signum. / Perry, G. (1995). *Women artists and the Parisian avant-garde: modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920s*. Manchester: Manchester Univ. Press.

vår nutid när kvinnliga konstnärer producerat bilder i genren i snart över hundra år. Det är alltså därför flera decennier valts bort från analysen, och det är även därför bilderna delats upp i två olika kategorier.

Materialet har främst hittats på internet. Bland annat genom att söka i olika museers digitala samlingar men att hitta konstverk i den utvalda bildgenren av kvinnliga konstnärer var oväntat svårt. Därför gjordes även en koll på auktionsverket *Bukowskis* hemsida där möjligheten att söka bland arkiverade föremål finns. På så sätt hittades flera av de konstverk som ingår i kategorin *Dåtida verk*. För att hitta samtida verk har jag sökt efter motivet och på olika internetforum för samtida konst samt på olika galleriers och enskilda konstnärers hemsidor. Mitt syfte i sökningen efter konstverken var att försöka hitta motiv som såg olika ut. Det söktes efter olika typer av kroppspositioner, färgskalor, ansiktsuttryck och miljöer i bilderna. Jag samlade alla bilder jag kunde hitta och gjorde ett kollage där de bilder som nu ingår i undersökningsmaterialet plockades ut. De bilder som valdes bort var sådana som hade liknande kroppspositionering och/eller uttryck som de valda. Bland de samtida verken var det lättare att finna en bredd i både kroppspositionering och stiluttryck men bland dåtidsverken var urvalet inte lika brett. Varför jag valde de verk som till slut valdes är alltså dels för att det var de som kunde hittas som skilde sig i uttryck och utseende. Det fanns även en tanke att verken i studien inte skulle vara producerade av allt för omtalade konstnärer, detta för att lyfta den enorma mångfald som finns bland kvinnliga konstnärer. Bland samtidsverken finns det därför en del unga konstnärer och bland dåtidsverken finns det en blandning av både konstnärer som det skrivits mycket om och som det skrivits mindre om.

De sex konstnärerna representerade i kategorin *Dåtida verk* är alla västerländska vilket kan vara problematiskt. Det har med största säkerhet målats bilder föreställande nakna kvinnor av kvinnor runt om i hela världen. Dock var det mycket svårt att hitta bilder i denna genre som målats av kvinnor, därför fick materialet bli det som fanns tillgängligt och som samtidigt kunde visa variation i uttryck.

I kategorin *samtid* ingår följande verk; *Centerfold* (2010) av Anna Bjerger, *Concealed Weapon* (2016) av Hayv Kahraman, *Day 320* (2016) av Sally Nixon², *Walrus* (2014) av

² *Day 320* är ett namn som jag själv gett verket av Sally Nixon för att det skall vara lättare för läsare att följa analysen. När konstnären först publicerade bilden på applikationen *Instagram* var det så Nixon skrev i beskrivningen av verket då det var en del av en utmaning Nixon deltog i att måla en bild varje dag i 365 dagar.

Alejandra Hernández, *The Investigator* (2013) av Sara Vide Ericson och *Cadence* (2014) av Jemima Kirke.

I kategorin för dåtida konstverk ingår följande; *Kvinna på Trappsteg* av Ingrid Ruin, *Naken Kvinna* (1880) av Jenny Nyström, *Nude Girl* (1909-10) av Gwen John, *Nude* (1922-23) av Vanessa Bell, *Čežnja* (1933) av Zora Petrović och *Suzanne Bathing* (1938) av Tamara de Lempicka.

Samtliga verk finns bifogade i bildförteckningen.

1.4. Avgränsningar

På olika sätt har avgränsningar skett i materialet. Det finns självklart fler bilder i genren än de som ingår i studien och eventuellt hade resultatet sett annorlunda ut ifall materialet bestod av andra bilder. Till exempelvis kunde jag valt att undersöka bilder från hela 1900-talet fram tills idag, dock så gjordes denna avgränsning, dels för att det inte skulle bli för mycket bilder att analysera och dels för att jag ville undersöka ifall det fanns några likheter och skillnader mellan de tidsperioder som valdes. Självporträtt valdes också bort då jag ville undersöka hur kvinnliga konstnärer avbildat kvinnokroppen med fokus på *andra* kvinnors kroppar, alltså inte hur kvinnor väljer att gestalta sina egna kroppar. Det har också skett en avgränsning när det gäller utseendet på den gestaltade kroppen i de tolv verken. Samtliga kroppar är vita vilket kan vara problematiskt då icke-vita kroppar exkluderas från sammanhanget. Dock vill jag, som vit kvinna, inte ta tolkningsföreträde och har därför valt att inte ta med icke-vita kroppar i analysen. Perspektiv som rör etnicitet i samband med gestaltning är därmed också en avgränsning som skett.

1.5. Teoretiska utgångspunkter

Undersökningen har stött sig på teoretiska perspektiv inom feministisk bildanalys. Det finns många grenar inom feministisk konstforskning som alla besvarar olika frågor. *Ett Feminint perspektiv* har lagt sitt fokus på teorier rörande bilden av den avklädda kvinnan och de olika konventioner bildgenren bär på samt på blickteorier som studerar betraktare och blickar i verken.

1.5.1. ”The female nude”

Eftersom uppsatsämnet behandlar frågor om den avklädda kvinnokroppen har en teoretisk

Jag vill reservera för att *Day 320* behövligen inte är det rätta namnet på konstverket.

utgångspunkt varit "the female nude" som visuellt fenomen och denna bildgenres olika innebörder – både i konsthistorien och rent visuellt. Konsthistorikern Lynda Nead skriver i sin bok *The Female Nude* om kvinnokroppen som symbol för sexualitet och kvinnlighet och sätter detta bildmotiv i kritiska kontexter. Nead diskuterar bilden av den avklädda kvinnan utifrån feministiska perspektiv och i relation till en patriarkal kultur. (Nead, 1992, ss. 1-2). Hon använder sig genomgående av begreppet "frame" (översättning: ram) som en liknelse över de begränsningar och ordningar patriarkatet placerat kvinnokroppen i. Hon menar alltså att detta styrande kan linkas vid att sätta in någon i en ram, vilket blir extra påtagligt i genren "the female nude" där begränsningen av kroppen bokstavligen talat ramats in och satts upp på en vägg. (Nead, 1992).

Nead har i sin analys inspirerats av John Berger som i *Ways of Seeing* (1972) gör en tydlig distinktion mellan "the nude" och "the naked". "The nude", menar Berger, är präglad av ett manligt seende och ett föremål för konventioner medan "the naked" är kroppen i sig själv då den är fri från "västerländska, patriarkala konventioner" (Nead, s. 15). På ett sätt placerar därför teorin om "the female nude" den avbildade avklädda kvinnokroppen i en position underordnad av patriarkala maktstrukturer. Det går att förstå det som att kvinnokroppen, i västerländsk konst, automatiskt blir sexualiserad medan den i andra kontexter inte är något annat än en naken kropp.

Som det mycket kort förklarades i inledningen har jag valt att inte göra en svensk översättning av "the female nude" samt de två begreppen *nude* och *naked* då jag anser att det inom svenskan inte finns ett ord som stämmer överrens med de innebörder orden har i engelskan. Som exempel skulle det kunna bli problematiskt att översätta *nude* till svenskans *naken* då det begreppet inte bär samma kulturella innebörd som engelskans *nude*. Svenskans *naken*, som exempel, bär inte på några konventionella betydelser då ordet kan användas i flera olika sammanhang, till skillnad från *nude* som har en mer begränsad betydelse (se ovan). Dock så har *nude* i olika sammanhang översatts till *nakenakt* på svenska, denna översättning kommer däremot inte att användas i undersökningen utan istället hållas det fast vid engelskans "the female nude" för att använda detta som ett slags teoretiskt begrepp.

Teorier om "the female nude" bidrar till den problemformulering som finns bakom gestaltandet av avklädda kvinnor. För att kunna öppna upp för nya tolkningsmöjligheter är det viktigt att ha en kritisk syn på konst som har en tendens att reproducera sexistiska

föreställningar – därför fungerar denna teori som kritik till konventioner och som kanske även kan ge inblickar till hur konst som inte följer dessa föreställningar kan se ut.

Det kommer på flera håll i uppsatsen diskuteras ”konventioner” och jämförelser kommer ske mellan bilderna i uppsatsen och bilder män skapat. Som det framgått är inga konstverk av män med i denna undersökning, jag vill därför reservera för att jag personligen inte gjort en sådan forskning. När materialet jämförs med konventioner och traditioner är det därför främst Lynda Neads (*The Female Nude - Art, Obscenity and Sexuality*, 1992) och John Bergers (*Ways Of Seeing*, 1972) forskning där verk av manliga konstnärer inkluderats som jag lutar mig mot och förhåller mig till. Detta kan därför ses som en problematik med att använda denna teori då den bygger en hel del på analyser av verk män gjort i genren. Dock tycker jag att det varit intressant att diskutera teorin ur de perspektiv mitt undersökningsmaterial lyfter.

1.5.2. Blickteori

Marita Sturken och Lisa Cartwright skriver i *Practices of Looking – An Introduction to Visual Culture* (2009) om betydelsen av blickar i visuella studier. De menar att blickteorier främst handlar om att förstå hur blickar påverkar både betraktaren av ett verk och den gestaltade i det. Det handlar om att studera hur en bild möjliggör vissa blickar och hur dessa blickar kan vara riktade mot särskilda publik. (Sturken & Cartwright, 2009, s. 102). Sturken och Cartwright ger flera ingångar till hur vi kan göra visuella studier utifrån blickteorier och vad det innebär att studera betraktare i visuellt material. De menar att *the gaze* formar maktordningar som på olika sätt ordnar betraktaren i en position över den betraktade vilken i denna undersökning fall är en avklädd kvinna (2009, s. 11). De skriver också om blickteorins koppling till psykoanalysen och Laura Mulveys teorier om manligt betraktarskap, *the male gaze*, i film som också präglas av patriarkala strukturer. I Mulveys teorier, som i många fall kommit att sätta agendan för blickteorin, är den gestaltade kvinnan (oavsett medium) objekt för den manliga betraktarens njutning. Laura Mulvey skriver om denna blick i sin artikel ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” från 1975. Mulvey utgår från Freuds psykoanalys och diskuterar manligt betraktande i film och den sexuella obalans som där synliggörs. Mulvey menar att filmen förutsätter en manlig heterosexuell betraktare och att de kvinnliga skådespelarna blir objekt för hans sexuella åtrå (Mulvey, 1975).

Utifrån Mulveys teorier om *the male gaze* har det även diskuterats olika synsätt som finns angående den blick en kvinnlig betraktare antas i mötet med bilden av den nakna kvinnan.

Mary Ann Doane diskuterade den kvinnliga betraktarens roll i film och menar att det kan finnas en problematik i att för en kvinna tvingas identifiera sig med en objektifierad syn på sig själv (Doane, 1982). Detta återkommer under rubriken *En kvinnlig blick*.

John Berger (1972) som nämndes under rubriken "the female nude" har kommit med flera teorier rörande hur just blickar appliceras på bildgenren och olika maktstrukturer som ger upphov till hur dessa blickar förs. Berger menar att kvinnan föds in ett socialt beteende som är präglad maktstrukturer där hon är underordnad en man. Kvinnan, menar Berger, är därför ständigt medveten om hur hon ser ut i andras ögon, det vill säga mannens ögon. Berger beskriver sedan hur detta även påverkat hur kvinnor tar sig an bilden av den avklädda kvinnan då betraktaren, oavsett könstillhörighet, placeras in i ett manligt betraktande. Han betraktar - hon betraktas. (Berger, 1989, ss. 45-64). Vad som är intressant i Bergers teorier är att han i sitt språk utgår från att konstnären är en man. Såväl betraktare som producent och "ägare" av blicken är man (Berger, s. 57). Det är därför intressant att undersöka hur hans teorier om blickar kan förhållas till konstverken som analyseras i denna undersökning, där alla är producerade av kvinnor. Trots att nakenakten förändrats i bildkonsten genom åren menar Berger att dikotomin mellan mannen och kvinnan består. Detta, skriver han, är inte för att de är olika, utan för att betraktaren och ägaren av blicken "alltid förutsätts vara man och att bilden av kvinnan är gjord för att smickra honom" (Berger, s. 64).

1.6. Uppsatsdisposition

Uppsatsens disposition ser ut som följande; först redovisas läsningar av samtliga verk, inspirerat av semiotikens tolkningsnivåer denotation och konnotation. Efter dessa redovisningar kommer ett kapitel där likheter och skillnader mellan kategorierna diskuteras. Sedan följer avsnittet där de teoretiska utgångspunkterna vävs in i resultatet av den semiotiska analysen; *Kroppen och Teorin*. Här appliceras först blickteorier på analyserna där blicken liknas vid ett slags vapen och den kvinnliga blicken diskuteras. Detta följs av teorier rörande "the female nude" inspirerade av Lynda Nead. Verken har här satts in i en kontext som utgörs av hur bilden av den nakna kvinnan konventionellt diskuterats, detta utifrån två olika synvinklar; ramen och nakenheten. Slutligen sammanfattas analyserna i en diskursanalys där aspekter av kvinnligt konstnärskap som betydelsebärande element sätts in i sammanhanget. Detta i en diskussion om kvinnokroppen som en konstruktion som på olika sätt producerats och re-produceras.

2. Läsning av bilderna

2.1. Samtida verk (2010-2016)

Konstverket som inleder analysen är en illustration av Sally Nixon som lägger upp ett flertal av sina verk via applikationen *Instagram*³. Den 16 februari 2016 laddade Nixon upp en bild med beskrivningen ”Day 320. Not a sitcom.” (Bild 1) vilken kom att bli en av de sex samtida konstverk föreställande avklädda kvinnor som analyserats här. Sammanfattningsvis föreställer bilden en avklädd kvinna som borstar tänderna i duschen. Solbrännan och kroppshållningen utesluter att kroppen på något sätt skall associeras till en attraktiv kropp eller på något sätt skall bemötas erotiskt av betraktaren. Att ens hudfärg har blivit ojämn efter sol kan ses som ett tabubelagt utseendedrag. Rummet och duschandet konnoterar till scener ur ett vardagsliv som likt hudens ojämna färg kan få betraktaren att känna igen sig i gestalten. Det är alltså inget verk som väcker tankar om en konventionellt attraktiv kvinnokropp utan ter sig snarare som en ögonblicksbild ur vardagslivet. Sally Nixons gestaltande ger en annan vy av kvinnokroppen som skiljer sig från den traditionella bilden betraktare är vana att se.

Att betraktaren skulle kunna relatera till den nakna kroppen kan även hittas i *Walrus* av Alejandra Hernández från 2014 (Bild 2). Till skillnad från Nixon som givit betraktaren möjligheter till att kunna identifiera sig med gestalten genom att illustrera vardagsscener och en tabubelagd kropp så har Hernández öppnat upp möjligheter för betraktaren att kunna identifiera sig med gestalten genom relationen en kvinna kan ha till sin egen kropp. I Hernández verk ser vi en naken kvinna som ligger på rygg ovanpå en valross. Bakom henne hänger konstverket *Venus av Urbino* (1538) av Titian. Det som kanske märks av tydligast i detta verk är dikotomin mellan den vardagliga och identifierbara kroppen som tillhör den gestaltade kvinnan och den på tavlan bakom henne. Kvinnan på valrossen är, trots den otänkbara situationen, lätt att identifiera sig med då det stökiga rummet och tingen på golvet konnoterar vardagsliv. Valrossens kropp är någonting som inte förknippas med en vacker kvinnokropp utan påminner med sina valkar snarare om den kropp som konventionellt sett *inte* är eftersträvbar eller ”vacker”. Eftersom kvinnogestalten ligger på ”den icke eftersträvbare” kroppen kan hon kopplas samman med valrossens kropp medan kvinnan i tavlan bakom står för den vackra och oåtkomliga kvinnokroppen som finns enbart i fantasin. Trots att kvinnan på valrossen inte har en kropp som konnoterar fulhet så kan det tolkas som att hon, när hon ser *Venus*, *känner sig* mer som valrossen och dess djuriska, tjocka kropp än

³ <https://www.instagram.com/sallustration/>

som den nakna kvinnokroppen i konstverket ovanför hennes. *Venus av Urbino* står på så sätt för den kvinnokropp kanon representerar och som det kanske är meningen att ”verklighetens kvinnor” skall identifiera sig med men att den i sin skönhet är för långt bort från verkligheten att det är lättare att identifiera sin egen kropp med valrossens.

År 2013 målade den svenska konstnären Sara Vide Ericson verket *The Investigator* (Bild 3). I en utomhusmiljö ser vi hur gestalten i verket ligger och väger på en klippkant och sträcker sig ned i vattnet med den ena handen. Detta är en bild som på många sätt aktiverar ens taktila seende. Det vill säga att minnen väcks av hur föremål och material känns rent fysiskt på kroppen. Den obekväma pose gestalten har, berget och vattnet ger en obekväm känsla. Den nakna huden förstärker intrycket av att det är en obekväm position men å andra sidan ger också solen på gestaltens kropp ett välbehag. Gestalten är mitt i en aktiv rörelse och verkar helt omedveten om att det finns en närvarande betraktare. Gestaltens sökande på havsbotten och de taktila konnotationerna för tankarna bort från nakenheten i bilden, trots att den nakna kroppen sticker ut rent kompositionellt gör att bilden inte associerar till traditionellt nakenaktmåleri.

I mötet med bilder är det lätt att vilja likna ett motiv vid ett annat, eller en grupp av andra bilder. I fallet med den nakna kvinnokroppen, som återkommer senare, kan olika kroppspositioner ge konnotationer till olika typer av bilder. I *The Investigator* var det inte så lätt att associera till andra bilder föreställande avklädda kvinnor men närmast kommer jag att ta upp tre bilder som är sådana exempel. En av bilderna kan föra tankarna till hur kvinnokroppen avbildades under renässansen och barocken, en annan till hur kvinnokroppen gestaltas i pornografiska sammanhang och en annan kan associera till traditionella modellstudier – fast ändå inte.

Den iranskfödda konstnären Hayv Kahraman har gjort verket *Consealed Weapon* (Bild 4) som en del av utställningen *Audible, Inaudible* (Kahraman, 2015-16). Konstverket föreställer en naken kvinna som bakom sig håller upp en trasig gul sjal. I mitten på gestaltens kropp har 45 nitar tryckts in bakifrån som tillsammans bildar en kvadrat. Kroppsformen på den gestaltade kvinnan konnoterar till hur kvinnokroppen konventionellt gestaltades under renässansen och barocken, då ofta som den mytologiska karaktären *Venus*.⁴ Associationerna till klassiska

⁴ Se till exempel liknande gestaltningar av kvinnokroppen i *Venus Födelse* (ca år 1486) av Sandro Botticelli eller *Venus* (ca år 1493-1495) av Lorenzo Di Credo.

Venus-bilder uppstår via de brett isär placerade, små klotformade brösten, markerade midjan samt avsaknaden av könshår. Den starkt gula färgen på sjalen är en färg som traditionellt sett symboliserar glädje, men hålen har förstört sjalen och därmed den glädje den gula färgen eventuellt står för. Sättet som den gestaltade håller upp sjalen kan tolkas som att hon skylt kroppen med den men har nu tagit bort sjalen för att visa sin kropp och nitarna som sitter fast i den. Den trasiga sjalen och nitarna kan i denna kontext ses som tecken på våld och att kvinnan mitt i bilden fallit offer för våldet. Det kan tolkas som att kvinnan fått flera skott i magen medan hon haft sjalen runt sig och att hon nu avtäcker sig för att demonstrera våldet hon utsatts för. Om associationerna till våld förs samman med associationerna till den mytologiska guden *Venus* kan bilden tolkas som en demonstration av hur våldet skadar de oskyldiga. Då *Venus* inom konsthistorien är och har varit en symbol för kvinna, skönhet och kärlek (Carr-Gomm, 1997, ss. 12-13) kan hon i denna kontext vara en symbol för kvinnan som offer för krig, våld och hat – vilka är dikotomier till kärlek och i sin tur även för *Venus*.

Anna Bjerger har i *Centerfold* (2010) gjort associeringar till en annan typ av nakenakt (Bild 5). Motivet föreställer en avklädd kvinna som sitter på knä och lutar sig framåt så att hennes bröst pressas samman. Färgskalan i verket är svartvit med röd färg som runnit i bakgrunden och splitterliknande märken i förgrunden. Vid en första anblick associerar bilden till traditioner av pin-upbilder och pornografiska fotografier. Detta med de definierade, sammanpressade brösten och den framåtlutande hållningen. Titeln på verket, *Centerfold*, förstärker associationerna till pornografi eller herrtidningar.⁵ I detta verk är också titeln avgörande för tolkningen. På grund av titelns kopplingar till herrtidningen *Playboy* konnoterar verket direkt till pornografiska bilder. Det finns dock komponenter i bilden som stör detta. Färgskalan och det måleriska uttrycket kan å ena sidan dra tankarna mot en dimmig nattklubb men å andra sidan finns det något dystopiskt i bilden. Den rinnande röda färgen och de splitterliknande märkena ger intrycket av att någonting hänt i bilden. Röd rinnande färg konnoterar till rinnande blod och splittermärken till skottlossning. Tillsammans kan därför tecknen översättas som symboler för våld. För att sätta samman tecknen i bilden som både pekar på pornografi och på våld kan det tolkas som att den traditionella bilden av kvinnokroppen i porrbranschen kan liknas med våld. Det kan tolkas som att bilden på något sätt slagits sönder och försvunnit från verkligheten, detta med effekterna av skada och

⁵ På *Wikipedia* kan man läsa att begreppet ”Centerfold” myntades av Hugh Hefner som grundade tidningen *Playboy*. ”Centerfold” är mittuppslaget i en tidning där det inom branschen ofta placerats en bild på en modell. Detta kunde enligt artikelskrivaren ses som det allra viktigaste uppslaget i tidningen och den mest åtråvärda platsen att få sin bild publicerad. (Wikipedia, 2017)

avsaknaden av färger. Det är helt enkelt inte bara en bild som vill liknas med bildkonventioner av pin-up och porrtidning, utan olika komponenter i bilden stör de första associationerna och ger bilden andra tolkningsmöjligheter.

Det tredje exempel på bilder som associerar till andra typer av bilder med liknande motiv är verket *Cadence* (2014) av den amerikanska konstnären Jemima Kirke (Bild 6). Verket föreställer en naken kvinna som ligger på rygg ovanpå olikfärgade textilier. Gestalten tittar rakt på betraktaren och hennes ansiktsdrag är tydligt gestaltade. De färgglada textilierna ger intrycket av att gestalten befinner sig i en soffa, möjligtvis i ett vardagsrum eller annat privat rum. Däremot kan det uppställda benet och den direkta blicken ge sken av någon slags posering och att gestalten på bilden är väl medveten om att vi ser henne. Att armarna ligger tätt mot kroppen bidrar också med känslan av att gestalten poserar. Motivet påminner om flera liknande verk ur samma genre då själva posen varit vanligt förekommande i konsthistorien, både i modellstudier men också i nakenaktsmåleri. Att gestaltens ansiktsdrag är tydliga är ett tecken som skiljer verket från traditionella modellstudier. Det tydliga ansiktet ger kroppen en identitet vilket gör det till mer än bara en bild av en kropp utan ett porträtt av en naken kvinna.

Vad som kan förstås efter tolkningarna av de tre senast nämnda verken är att kroppens positionering är avgörande för vilken riktning associationskedjan tar. Dock kan små detaljer i bilderna leda tankarna åt en helt annan riktning vilket har skapat paradoxer i verken. I Kahramans verk var paradoxen Venus, en symbol för kärlek, och tecknen som associerade till våld. Liknande tecken fanns i Bjergers *Centerfold* där den pin-upposerade gestalten också på olika sätt kunde associeras till våld. Våldassociationerna skedde genom tecken i bilden som störde bildens första associationer till pornografi och pin-upbilder.

2.2. Dåtida verk (1880-1938)

Dåtida verk är en kategori som, i denna undersökning, innehåller sex bilder som är målade ungefär mellan åren 1880-1938. I alla verk är den nakna kvinnokroppen i fokus men precis som i de samtida verken kan tolkningar av kropparna leda till att associeringskedjor sätts igång och möjliggör andra tolkningar.

Den finländska konstnären Ingrid Ruin står bakom verket *Kvinna på Trappsteg* (Bild 7) som

det är okänt när det målades. Ingrid Ruin var dock aktiv under åren i tidsperioden (Palin, 2011) vilket gör det högt troligt att konstverket därför är producerat under det tidiga 1900-talet. Ruin har avbildat en kvinna som satt sig på ett trappsteg i ett rum som liknar en ladugård. Höet som fortfarande är grönt tyder på att det precis skördats och det gulvarma ljuset som fallet på gestaltens kropp förstärker sommarkänslan. Bilden väcker ens taktila seende och kan få en att känna känslan av stickigt hö mot naken hud. Gestaltens pose skapar olika tankar, å ena sidan kan det tolkas som att hon gömmer huvudet i sina armar för att hon är ledsen. Den stickiga känslan som orsakats av höet ger inga behagliga känslor vilket kan ge intrycket att kvinnan på bilden inte satt sig där för att det är skönt utan av andra anledningar, exempelvis för att gömma sig. Å andra sidan behöver det inte tolkas som att hon gömt sig eller är ledsen utan att hon vilar huvudet i sina armar för att njuta av solen som sköljer över hennes hud. Färgmässigt är det den ljusa huden som sticker ut i bilden. Det utsträckta benet får ögat att följa hennes kropp från topp till tå och de långa höstråna som står uppställda bredvid trappan kan nästan ge effekten av att de ramar in kroppen. Beroende på vad betraktaren lägger märke till kan alltså bilden tolkas på olika sätt. En sorgsen kvinna som gömt sig i en ladugård, en som vilar sig i doften av hö och njuter av solen på huden eller att verket enbart är ett uppvisande av en identitetslös kropp.

I Jenny Nyströms *Naken Kvinna* (1880) möter betraktaren en naken kvinnokropp utan att riktigt få se gestaltens ansikte (Bild 8). I detta verk är kvinnan gestaltad liggande på sin ena sida ovanpå en ljusbrun filt. Denna bild associerar till en tradition av aktstudier, alltså att en konstnär övar sig på att måla den mänskliga kroppen med hjälp av levande modeller. Denna association kan komma då kroppen står i fokus, inte ansikte eller rumslighet. Det är på så sätt svårt att kunna identifiera sig med kvinnan på bilden eller att försöka känna igen sig i rummet. Å andra sidan finns det fler tecken i bilden än bara kroppen som styr tolkningen av kroppen. Dels finns blomman som liknar en ros, men också det tygstycke varpå kvinnan ligger. Dessa två komponenter gör att bilden föreställer mer än bara en naken kropp. Blommans röda färg sticker ut i bilden, vars färgskala annars är neutral. Rosen har i konsthistorien varit en symbol för bland annat kärlek och fertilitet och är ofta kopplat till kvinnogestalter (Carr-Gomm, 1997). Kärleksassociationerna förstärks av textilen gestalten ligger på som liknar siden. De romantiska undertonerna i bilden kan i sin tur tolkas som en sexualisering av den gestaltade kroppen. Något annat som är intressant att lägga märke till i bilden är hur håret åt sidan, på så sätt synliggörs nästan gestaltens ansikte. Det är en anonym kropp på bilden eftersom ansiktsdrag (därmed identitet) saknas men betraktaren får ändå en skymt av vems kropp det är

på bilden, men inte vem hon är.

Även i Zora Petrovićs *Čežnja* (1933) är den gestaltades ansikte frånvänt (Bild 9). Bilden föreställer en naken kvinna som ligger ned på rygg. I denna bild tycks det inte som att bara den nakna kroppen i sig får tala utan också de starka färgerna och dynamiken färgerna och kroppen emellan. Huden har färgats med både ljusa och mörka toner i grönt, rött och blått. De tydliga penseldragen på kroppen och runtomkring kan associera till rörelse. Konstverkets titel *Čežnja* (översatt: *längtan*) besvarar intrycket av att någonting rör sig runtom gestaltens kropp – alltså en stark känsla, en längtan. Med ansiktet frånvänt är det svårt att försöka föreställa sig gestaltens identitet. Identiteten uttrycks istället genom de starka färgerna och illusionen av rörelse i bilden. Genom detta föreställer bilden mer än bara en kropp utan en slags känsla att identifiera sig med – längtan. På så sätt ges gestalten en slags personlighet, hon är en längtande gestalt, inte bara en kropp utan ansikte.

Nude (1922-23) av Vanessa Bell ger likt *Naken Kvinna* associationer till aktstudier (Bild 10). Bilden föreställer en avklädd kvinna, sittandes på en stol. Trots att det inte är en ögonblicksbild vi ser ger bilden associationer till rörelse och känsla. Sättet brösten formats efter gestaltens pose ger ett realistiskt intryck. Handen i knät kan föra tankarna till lätthet och känslan av naken hud mot fingertopparna. Armen som modellen lagt upp på stolsryggen ger ett sken av att hon är bekväm i sin position. Hon sträcker inte på sig eller riktar blicken åt vårt håll men på något sätt är gestalten ändå medveten om att hon är iakttagen – och hon är bekväm med det. Hon rätar inte på ryggen för att anta en ”finare” form, som om hon vore betraktad och ville tillfredsställa den betraktande, utan hon låter sig bli beskådad i all sin nakenhet. Bilden känns inte uppställd och artificiell – tvärtom är den naturlig och öm. Det varma ljuset i bilden bidrar till ett intryck av ömhet och en närhet mellan betraktare och gestalt – vilket i sin tur kan ge bilden romantiska undertoner. Bilden associerar till de typer av modellstudier som konstnärer gör för att studera den mänskliga kroppens utseende och rörelse, därav dess enkelhet och fokus på kroppen. Ett tecken i bilden kan vara brösten och dess ojämna former som, istället för att följa normen av hur bröst ska se ut, följer kroppens former och ska ger ett mer naturligt uttryck av modellens kropp.

Verket *Suzanne Bathing* (1938) av Tamara de Lempicka liknar *Nude* på många sätt till kroppspositioneringen men kan utifrån andra tecken i bilden skapa helt andra tolkningar än Bells. De Lempicka har avbildat en naken kvinna, sittandes i en utomhusmiljö (Bild 11).

Kroppen i denna bild konnoterar till hur kvinnokroppen ofta avbildats i klassisk konst. Detta med de små runda brösten och kroppens fylliga karaktär. Trots att de Lempickas stil är modernistisk jämfört med klassiskt måleri så är motivet inte ovanligt i konsthistorien – därför kan associationer dras dit. Hade inte titeln varit *Suzanne Bathing* hade det varit svårt för betraktaren att förstå att det är just det som händer i bilden (eller kommer hända) på grund av att kroppen täcker nästan hela bildytan. Den vita textilen som gestalten håller i sin ena hand kan i kontexten förstås som en handduk men utöver det är det inte mycket i bilden som tyder på en bad-scen. Således får betraktaren själv försöka föreställa sig vad som händer runt om *Suzanne* – ifall hon skall bada eller precis badat, ifall hon befinner sig djupt in i skogen, ifall hon är ensam eller inte och så vidare. Eftersom betoning lagts på kroppen blir det på så sätt själva fantasin runt om kring motivet som sätter igång betraktarens tankekedja. Antingen det – eller så är det just skönheten i kroppen som blir bildens syfte. På något vis är dock motivet större än själva duken. Naturscenen, titelns ledtrådar och den nakna kroppen för fantasin vidare vilken gör motivet större än dess fysiska storlek.

Det sjätte och sista verket, *Nude Girl* (1909-10) målades av Gwen John (Bild 12). Gestalten i verket är närvarande i bilden på ett sätt som skiljer sig från de andra gestalterna ur kategorin. Vid en första anblick är detta en vanlig bild på en naken flicka. Det finns dock flera komponenter i bilden som skiljer den från bildkonventioner av liknande motiv.⁶ Hennes blick på betraktaren ger känslan av att hon inte är överraskad eller generad av dess närvaro, det finns istället någonting självsäkert i blicken. Å andra sidan av den självsäkra blicken är hennes kroppsspråk avslappnat och ödmjukt vilket händerna och de sjunkna axlarna talar för. Hennes kropp är inte fyllig och definierad utan hon saknar de former som stereotyp kopplas till kvinnlighet och kvinnlig nakenhet. På så sätt blir nakenakten till viss del ett porträtt av en person i stället - en person vars ansikte betraktaren faktiskt får möta och vars kropp inte är den normativa ”vackra”. I *Nude Girl* är ljuset kallt vilket kan bidra till att bilden, och därmed kroppen, inte kläds i romantiska eller erotiska undertoner, till skillnad från exempelvis *Nude* där en varmt, gult ljus lagts på gestalten. Bilden är sålunda något paradoxal – nakenakt och porträtt, ödmjuk och självsäker, oerotisk men samtidigt naken. Något som står klart är att det inte bara är den nakna kroppen som står i fokus, utan också (för ovanlighetens skull) personen som innehar den.

⁶ Med detta lutar jag mig mot nämnd forskning av Lynda Nead och John Berger.

2.3. Den föränderliga kroppen

I detta avsnitt jämförs bilderna ur de olika tidperioderna för att se ifall det finns skillnader och likheter i gestaltandet av kroppen. Observera att slutsatserna baseras endast på undersökningens bildmaterial och kan eventuellt inte vara representativt för hur bilden av den nakna kvinnan förändras överlag mellan tidsperioderna 1880-1938 och 2010-2016.

Någonting som förändrats mellan bilderna från de två olika kategorierna är att det i samtidskategorin återfinns ett lekfullare uttryck i gestaltningen. Inte bara skiljer sig färgerna på så sätt att dåtidskategoriens naturnära färger kontrasteras mot samtidskategorin starka och klara, utan gestaltandet har även getts andra kontexter. I flera av verken i kategorin *Dåtid* är kropparna gestaltade i scener som på olika sätt skärmar av kroppen från en yttre värld. Exempel på detta kan ses i *Naken Kvinna*, *Nude Girl* och *Nude*. Kropparna har i nämnda verk inte mycket annat att spela mot än sig själva då själva rumsligheten i bilden är nästintill obefintlig. I de tre verken var själva kroppen och dess form, färg och rörelse i huvudsakligt fokus vilket på sitt sätt kunde fördjupa betraktaren i detaljer som fanns just i kroppen och vad detta tecken kunde förmedla, till exempel som handen och bröstet i Vanessa Bells verk samt rosen i Nyströms. Avsaknaden av rumslighet kunde även återfinnas i verken från samtidskategorin men med ett lekfullare intryck menar jag att det fanns tecken i bilden som talade, mer än att endast själva kroppen gjorde detta. I *Centerfold* var avsaknaden av rummet kanske mest påtaglig av alla de tolv verken, ändå ledde tecken bort från detaljer på själva kroppen mot detaljer i förgrund och bakgrund. På det sättet skapades betydelsebärande element mellan själva kroppen och det (tomrum) som fanns på bildens övriga yta.

En lekfullhet i uttryck kan också återfinnas i de många referenser till konsthistorien i samtidsverken som kanske inte kunde synas på samma sätt i dåtidsverken. Främst på den *Venus*-liknande posen i *Consealed Weapon*, *Venus av Urbino* i *Walrus* och pin-upposen i *Centerfold*. I dessa verk var själva refererandet till andra bilder tydligt och någonting som också förändrade hur bilden förstods. På flera sätt förde dåtidsverken också konnotationer till äldre verk ur historien men inte på ett lika meningsskapande sätt, istället stod själva utforskandet av kroppens utseende och form i fokus; någonting som kanske präglats av dåtidskonstnärernas lust efter att få studera efter den levande modellen. Därför kanske inte själva posen bidrar till samma typ av meningsskapande som i samtidsverken utan istället de tecken som tydligt omfamnar varje detalj på kroppen som målats av.

Avsaknaden av rumsliga kontexter i dåtidsverken gjorde att de, jämfört med de sex samtidsverken var svårare att relatera till för en betraktare. När kroppen sattes i identitetslösa rum, som i exempelvis *Nude* och *Nude Girl*, kan det uppfattas som att dörrar därmed stängdes för betraktaren att kunna göra mer personliga tolkningar av bilderna. Även i *Consealed Weapon* var gestalten placerad i ett identitetslöst rum, men ändå gav kroppen konnotationer till krig och våld vilket öppnar upp för rum, utan att det egentligen finns ett rum avbildat på duken. På så sätt kan betraktaren fantisera ihop rummet gestalten befinner sig i på ett annat sätt än i de två nämnda dåtidsverken.

Det går också att hitta flera likheter mellan enskilda dåtidsverk och samtidsverk där de på olika sätt kan ses referera till varandra. Både rent färgmässigt och tolkningsmässigt finns det flera likheter mellan *Čežnja* och *Cadence*. I båda bilder syns en kvinna ligga ner i färgglada textilier. Färgerna gör i båda verken att bilden uppfattas som varm och naturlig. Den uppenbara skillnaden är dock att gestalten i Kirkes verk vänt ansiktet mot betraktaren för att kunna betrakta den som betraktar henne. Som jag kommer gå in på senare är blicken i verket någonting som påverkar både den makt gestalten har och den position betraktaren har gentemot denne. Därför kan det tolkas som att de två olika gestalterna givits olika mycket status. Samtidigt kan det också uppfattas som att gestalten i Petrovićs verk utstrålar en personlighet som *Cadence* saknar. Petrović har avbildat en person med en längtan. När vi betraktar henne kan vi förstå vad hon tänker och på så sätt är gestalten mer än bara en kropp på en duk utan en gestalt som förmedlar en känsla, vilket inte finns på samma sätt i *Cadence* trots att betraktaren får bemöta gestaltens ansikte och blick. Å andra sidan har Kirke gett gestalten i sitt verk ett namn vilket får oss att förstå att det är en riktig person på bilden och inte bara en modell vars identitet är ointressant så länge hon har/är en kropp. Detta är någonting som saknas i de flesta av verken i undersökningen. Endast gestalterna i Kirkes och de Lempickas verk har givits namn. Det blir på så sätt titeln i verket som till viss del står för intrycket av personlighet i bilden, till skillnad från till exempel Gwen Johns verk där gestaltens ansikte personifierade bilden. Detta kan ses som en slags likhet mellan bilderna från de två kategorierna, och det är att den nakna kvinnokroppen gestaltats som anonym, men att kroppen i samtidsverken givits fler ”attribut” för att kunna ge kroppen mening utöver dess nakenhet.

Likheter finns också i de två bilderna *The Investigator* och *Kvinna På Trappsteg*. I båda bilderna syns en kropp i helfigur som antagit positioner som döljer gestaltens ansikte men

båda kropparna är också gestaltade i samband med natur och varmt ljus. Kropparna, menar jag, kan också ses som något paradoxala då de är både passiva och aktiva. Passiva då de är stilla i sina positioner, men aktiva då båda två gestaltats som sökande. Gestalten i Ruins verk verkar ha sökt sig upp på ett loft av anledningar som betraktaren själva får bestämma, medan gestalten i Ericssons verk fångats i ett sökande ögonblick. De är på så sätt inte bara två kroppar som vilar sig i solljus och som väcker minnen av sommar, vatten och värme. De berättar även två olika historier och varför de är just där de är och får betraktaren att fråga vad de egentligen söker.

Det finns alltså flertalet likheter och skillnader mellan verken i de två kategorierna som på sina skilda sätt gestaltat kroppen i positioner, koloriter och rum som kan föra konnotationer åt samma håll men också mot helt oväntade tolkningar. Sammanfattningsvis har det i många av verken varit liknande gestaltningar av kvinnokroppen. Den har ofta framställts som passiv och i vilande positioner med ansiktet frånvänt. Analysen har dock påvisat att detta inte behöver betyda att konstverket eller den gestaltade därför saknar personlighet. Kroppen i sig bär på komponenter som kan ge associationer utan att betraktaren egentligen blivit bemött av gestalten som syns på bilden. Hur kroppen positionerats i verken, både rent fysiskt och hur den anpassats till själva duken har dock varit avgörande för tolkningen i flera fall. Tecknet *kropp* är därför beroende av ytterligare komponenter i bilden, trots att var människa skulle översätta kropparnas visuella språk olika.

3. Kroppen och teorin

Resultatet av analyserna har i kommande avsnitt vävts samman med undersökningens teoretiska utgångspunkter; blickteori och "the female nude". Till skillnad från tolkningarna har analysen baserats på tidigare forskning och på teori som rör ämnesområdena för att på så sätt kunna förstå de olika gestaltningar av den nakna kroppen som konstverken visar. Kommande analyser har delats upp efter teoretisk utgångspunkt och följs därefter av en diskursanalys.

3.1. Blicken på kroppen

I fallet med den nakna kvinnokroppen skriver Sturken och Cartwright att kroppen typiskt sett är positionerad för att locka en manlig betraktare och att den avbildade i och med detta oftast klätts en passiv eller indirekt blick (Sturken & Cartwright, 2009). I flera av de utvalda konstverken har analysen kunnat visa att kroppen varit i fokus och att gestaltens blick i många

fall varit frånvänd. I *Kvinna På Trappsteg* fick det utstäckta benet betraktaren att följa kvinnokroppen från topp till tå. I och med kroppens positionering möjliggörs därför en blick som sätter kroppen i fokus vilket i sin tur kan vara av erotiska skäl. I konstverket var även gestaltens ansikte helt frånvänt vilket gör att betraktaren kan betrakta utan att få sin blick avslöjad eller påkommen. Detta kan ses som en maktordning som, genom gestaltens position, placerar betraktaren i en position över den nakna kvinnan.

Kress & van Leeuwen skriver om hur själva perspektivet också kan påverka sättet som betraktaren bemöter gestalten. En person i halvfigur kan ge uppfattningar om att gestalten befinner sig i samtalsposition vilket i sin tur kan göra att betraktaren känner sig delaktig i scenen på bilden eller att den har någon typ av relation till den gestaltade. Till skillnad från när scenen och gestalten är helt inramade då de kan uppfattas som långt bort och därmed att betraktaren också har ett längre avstånd till gestalten. (Kress & van Leeuwen, 2006, ss. 132-137). Exempel på denna typ av beskärning kunde syntas i både *Nude Girl* av Gwen John och *Day 320* av Sally Nixon. I *Nude Girl* mötte dessutom betraktaren den gestaltades blick vilket förstärker intrycket av att en som betraktare har en relation till den gestaltade eller att en är delaktig i bilden. Till skillnad från *Kvinna på Trappsteg* där gestalten också fråntagits sin blick blir betraktaren inte delaktig i scenen på samma sätt, hon blir därför anonym på ett helt annat sätt än exempelvis gestalten i *Day 320* då betraktaren ändå tycks befinna sig nära den duschande. I *Nude Girl* ger perspektivet nästan uppfattningen om att betraktaren stigit in i ramen för att bemöta den nakna flickan.

I blickteorierna och Mulveys teorier om *the male gaze* kan själva blicken tolkas som ett maktinstrument, att den som har blicken också kan tolkas ha makten över bilden. Att inneha blicken i bilden kan därför vara en faktor till att gestalten humaniseras och inte blir ett objekt för den heterosexuella mannens njutning. Detta kan återfinnas i Kirkes *Cadence* där gestaltens blick riktats rakt mot betraktaren. I båda exemplen kunde gestalternas blickar tolkas som att de för fokus bort från nakenakten. I den semiotiska analysen bidrog detta i både *Nude Girl* och *Cadence* att konnotationer fördes till porträttmåleri snarare än nakenakter eller modellstudier. Konstverket *Cadence* kan i den bemärkelsen ses som en bild med paradoxala innebörder. Gestaltens kroppsposition är passiv vilken enligt John Bergers teorier kan ses som typiskt för en bild där en manlig betraktare är given. Å andra sidan har gestalten makten över blicken vilket kan "skrämna" den manliga betraktaren då han inte kan tygla eller bestämma över kvinnokroppen. Lynda Nead använder begreppet *frame* för att beskriva hur mannens

gestaltande av den nakna kvinnokroppen (och inramningen av verket) kan ses som en symbol för tyglandet av ”den främmande kroppen” vilken är kvinnans. Nead menar att ”the female nude” i sig hade som ursprungligt syfte att reglera den kvinnliga kroppen (Nead, 1992, ss. 5-12), något som kommer diskuteras vidare senare. Denna process bidrar till ett fritt beskådande av den kvinnliga kroppen och ett ägande av makt för den som placerat kroppen i ramen eller för den som betraktar kvinnokroppen. För att återkoppla till resonemanget om det paradoxala i *Cadence* är det därför intressant att påpeka hur gestalten, som passiv kropp, iförts makten över blicken. Det kan tolkas som att blicken på det viset bildar en slags maktkamp mellan betraktare och gestalt. Å andra sidan grundar Nead sitt ovanstående resonemang i att producenten av ”the female nude” i huvudsak är män. Att en kvinnlig konstnär väljer att ”rama in” en annan kvinna behöver därför inte tolkas som att själva inramandet sker för att konstnären vill utöva makt över gestalten. Paradoxen kan istället tolkas som ett verktyg för att ifrågasätta inramandet och utmana/vägra den maktsökande, manliga blicken.

Som det nämndes ovan kunde en frånvarande eller passiv blick möjliggöra andras betraktande. I *Consealed Weapon* kan dock själva inbjudandet av blicken ses som syftet. I den semiotiska läsningen av konstverket kunde gestaltens kroppsposition tolkas som ett avtäckande av klädsel för att synliggöra tecken på våld. Den gestalt Kahraman målat har sin blick i synfält men den möter inte betraktaren. På så sätt kan den ses som frånvarande och bidragande till passiviserande av kvinnokroppen. I kombination med kroppspositioneringen kan den frånvarande blicken dock förstås som att den *vill* bjuda in betraktare. Det kan tolkas som att kroppens syfte är ett uppvisande av den sårade kvinnan som passiviserats av den skada kriget utsatt henne för. Det är dock gestalten som styr betraktarens blick vilket, trots passiviteten, har placerat kvinnan i en maktposition.

3.1.1. Den avväpnade kvinnan

Eftersom blicken kan tolkas som ett bärande av makt kan den gentemot en betraktare därför ses som en symbol för ett vapen. Ett frångående av blick kan liknas med att ”avväpna” kvinnan på bilden. En nedsänkt blick, ett par slutna ögon eller ett avklippt huvud kan ses som tecken som bidrar till tolkningen att gestalten utsatts för ett avväpnande. *Nude* av Vanessa Bell kan tolkas som ett exempel på en bild där den gestaltade kvinnan blivit frångående sin blick och därmed avväpnats. Gestaltens ansikte är synligt men blicken är nedsänkt vilket tillgängliggör betraktare som vill se på hennes nakna kropp. I och med att hon är frångående sin blick kan det också tolkas som att hon är frångående sin makt. Bilden är också ett exempel på hur

självberöring kan fungera för att gestalten skall framföra sin kropp som något skört och delikat, något som Goffman menar ofta förekommer i reklambilder på kvinnor. (Goffman, 1979).

Tamara de Lempicka hade liknande tendenser i *Suzanne Bathing*. I detta fall var gestaltens blick närvarande men den var riktad nedåt och bort från betraktarens position. Detta gör att hon enligt blickteorierna kan liknas vid en inaktiv kropp som i lugn och ro kan iakttas av en betraktande. Eftersom scenen i *Suzanne Bathing* verkar utspela sig i ett skogsparti dras tankarna till ett slags voyeuristiskt betraktande. Ett sådant betraktande innebär ett lustfyllt betraktande av någon som inte är medveten om att denne blir betraktad (Eriksson & Göthlund, 2012, s. 66). Alltså att bilden kan påminna om att smygtitta på någon som badar sig ute i naturen, vilket det blir i fallet med *Suzanne*. Å andra sidan är kroppen så pass nära placerad bildytan (därmed betraktaren) att det snarare känns som att betraktaren är delaktig i scenen vilket utesluter att *Suzanne* inte skulle vara medveten om den andres närvaro.

Att kroppens positionering och frånvarande blick leder till sexualisering av kvinnokroppen syns i *Centerfold* där poserandet kunde föra konnotationer till en pornografisk bildtradition. I pornografisk bild är ofta poserandet det som karaktäriserar genren. Bjerger har avbildat gestalten i en pose som framhäver bröstet, som i kontexten kan ses som sexuellt laddade kroppsdelar. Detta poserande kan ses som typiskt för sexuella invitationer, alltså att kvinnan, med sin avväpnade kropp tillsammans med den sexuellt laddade positioneringen blir ett objekt för en heterosexuell man som kan låta sig själv äga kvinnokroppen. Det blir inte ett voyeuristiskt betraktande då gestaltens pose är en invit, trots att blicken är nedsänkt. På det sättet figurerar själva posen som mer betydelsebärande än blicken i sättet kvinnokroppen tolkas utifrån blickteorierna. För att utgå från den semiotiska tolkningen av konstverket *Centerfold* är det dock inte en bild som enbart kan ses som erotiskt inbjudande eller pornografisk. Den objektifierande posen och avväpnade kroppen måste i detta fall tolkas utifrån den kontext kroppen placerats i. Denna kontext utgörs av de tecken i bilden som i kapitel två kunde föra konnotationer till våld och därmed att objektifiering kan tolkas som ett våld mot kvinnokroppen. Genom blickteorierna kan verket både ses som ett exempel av den avväpnade kvinnan och den sexualiserade kvinnokroppen. *Centerfold* blir därför som ett motstånd till hur kvinnokroppen porträtteras i sexuella sammanhang. Bjergers gestaltning av kroppen är både avväpnande och objektifierande som satt kvinnan i en roll som utsatt för den betraktande mannens våld. Verket kan därmed ses som en metafor för hur sexualisering av

kvinnokroppen liknas vid ett våldsutövande.

3.1.2. En kvinnlig blick

I flera av blickteorierna har utgångspunkterna varit en manlig betraktare. Det som dock är viktigt att ta med i tolkningen är den kvinnliga betraktaren och vilka blickar hon antas i bildmaterialet. Rosemary Betterton skriver i sin artikel ”How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon” att det finns en problematik i de två olika givna positionerna för en kvinnlig betraktare, vilka är att hon antingen antar mannens position och betraktar kvinnokroppen på ett sätt som objektifierar den eller att identifiera sig med kvinnan på bilden vars kropp objektifieras av den manliga blicken. Betterton menar att i båda positionerna försvinner den kvinnliga betraktarens egen erfarenhet och identitet. I ett patriarkalt samhälle är kvinnor lärda att förstå kvinnans kropp som önskvärd och tillgänglig, Betterton menar då att det inte är konstigt att den kvinnliga betraktaren därför är van vid att betrakta bilden av den nakna kvinnan med åtrå, kopplat till en eventuell önskan att se ut som henne, att vara önskvärd. (Betterton, 1987).

Marita Sturken och Lisa Cartwright skriver om blickens komplexitet, speciellt när det kommer till en kvinnas betraktarpositioner. De menar att blicken nödvändigtvis inte är bunden till betraktarens könsidentitet, utan i mötet med bilden kan blicken också bryta de förutsatta positionerna och anta andra identitetspositioner. I samtida bilder, skriver de, att vi kan se nya typer av förutsättningar för blickar som korsar de förutsatta könsrollerna och ”estetiska konventioner” (2009, s. 133). I undersökningsmaterialet, där kvinnor är producenter av konstverken, kan det vara relevant att lyfta den typen av blick som Laura Mulvey och John Berger inte diskuterar i sina nämnda teorier. Å andra sidan av den identifierande blicken, skriver Mary Ann Doane att den kvinnliga betraktaren kan välja att appropriera den objektifierande blicken och använda den för sin egen njutning av den kvinnliga kroppen på bilden. I denna typ av blick, menar Doane dock att problemet med blicken återstår – att denna typ av blick spelar ut ett maktförhållande mellan den som betraktar och den som blir betraktad, mellan objekt och subjekt. Doane skriver också om hur den kvinnliga identifierande blicken kan bli problematisk eftersom den kvinnliga betraktaren då förlorar avståndet till bilden och gestalten genom identifikationsprocessen – ett avstånd som krävs för att kunna göra en ordentlig läsning samt för att kunna vara den som betraktar och inte den som blir betraktad. (Doane, 1982).

Hernández *Walrus* är ett verk som i kontexten kan vara intressant ur teorier om en kvinnlig blick. I den semiotiska analysen förstods bilden som en identifierande bild där kvinnans förhållande till sin egen kropp gentemot ”den vackra kroppen” ifrågasattes. Eftersom bilden gestaltat kvinnors relation till sin egen kropp blir bilden omöjlig för en man att identifiera sig med. Män behöver inte tvingas till att identifiera sig med en kvinnokropp då det är de som förväntas vara de betraktande, till skillnad från kvinnan som antingen behöver anta mannens blick eller identifiera sig med (i detta fall) *Venus* kropp. *Walrus* figurerar som ett slags metaperspektiv av den manliga blicken då den gestaltat själva problemet i att behöva identifiera sig med en kvinnokropp som mannen konstruerat. Det är för den kvinnliga betraktaren enklare att finna kopplingar till valrossens kropp än till den, för den kvinnliga blicken, otänkbara. Bilden kan också föras samman med Sturken och Cartwrights synpunkter på att samtida bilder skapar förutsättningar för andra blickar genom att bryta estetiska konventioner. Det är någonting vi ser tydligt i *Walrus* då den inte estetiskt konventionella kvinnan möter den estetiskt konventionella, och hur detta kanske kan skrämman den manliga betraktaren som njutningsfullt vill betrakta *Venus av Urbino* men som istället bemöts av blicken från en valross som på sitt sätt beskyddar gestalten som ligger ovanpå valrossen från att bli utsatt för samma blick *Venus av Urbino* blivit utsatt för i historien.⁷

I *Walrus* fall är den kvinnliga blicken obligatorisk för en läsning och där kan teorier om den manliga blicken till och med anses icke applicerbara eftersom manligt betraktande inte välkomnas av kropparna i bilden. I Sally Nixons verk föreställande en naken kvinna i en badrumsmiljö ställs betraktaren inför ett liknande problem. Även denna bild tolkades i den semiotiska analysen som möjlig att relatera till för en kvinnlig betraktare. Det var inte den vackra, objektifierade kvinnokroppen som var till för en manlig betraktare som Nixon gestaltat i konstverket – utan en kvinna framställd inför en möjlig kvinnlig betraktare. På det sättet utesluts en manlig betraktare då kvinnan på bilden inte når upp till en fetisch av en kvinnokropp som den manliga konstnären traditionellt gestaltat.⁸ Män, om vi skall utgå från kulturella stereotyper, kan inte identifiera sig med solbränna som märkts efter en baddräkt och kan inte heller sexualisera den duschande och tandbortande gestalten i badrummet. Själva scenen i sig är också svår att sexualisera då nakenhet är given för en duschande kropp och tandborstandet tar bort eventuella inviter till scenen (eller kroppen). Kroppen går alltså varken

⁷ Se till exempel John Bergers diskussion av verket i *Ways of Seeing* (1972)

⁸ Resonemang som återfinns i både John Bergers *Ways of Seeing* (1972) och Lynda Neads *The Female Nude* (1992).

att identifieras med för en heterosexuell man eller sexualisera vilket i sin tur hindrar åtkomst för den manliga betraktaren och öppnar istället portarna för den kvinnliga blicken.

I ovanstående fall är en kvinnlig blick given, men för att ge nyansering åt hur en kvinnlig blick kan tolkas kan den sättas i relation till ett verk som annars kanske skulle ansetts bemöta manliga betraktare. Zora Petrovićs *Čežnja* eller "Längtan" föreställer en kvinna, liggandes på rygg med ansiktet frånvänt – tecken som på olika sätt kan tolkas som passiviserande, avväpnande och objektifierande av den gestaltade kvinnan som därmed öppnar upp för en manlig betraktare. För att applicera den kvinnliga blicken i bilden så tvingas den kvinnliga betraktaren att antingen anta den manliga blicken och därmed appropriera objektifierande av sin egen kropp. På så sätt disidentifierar hon sig med den gestaltade kvinnligheten och tar därmed avstånd till sin feminina persona. Det andra blickalternativet är annars att acceptera rollen som objektifierad kropp och identifiera sig med den betraktade – den passiva och avväpnade kvinnan. I både fallen är dock själva passiviteten och objektifieringen i den gestaltade kroppen ett faktum vilket den eventuellt inte behöver vara. Därför kan även Sturken och Cartwrights teorier om blickar som bryter de förutsatta könpositionerna positionerna kan appliceras på Petrovićs verk då en kvinnlig betraktare kan behålla sin feminina identitet samtidigt som den gestaltade kroppen för henne omvandlas till åtrå och/eller identifikation, likt en blick byggd på lesbiska begär. Alltså behöver en kvinnlig betraktare inte anpassas efter heterosexualitet i möte med bilden utan tillämpa en kvinnlig åtrå för en kvinnlig kropp.

Sammanfattningsvis kan den kvinnliga blicken förstås på olika sätt samt appliceras på olika sätt beroende på hur bilden som blicken appliceras på ser ut. Den kvinnliga blicken kan förstås som reflexiv då den kvinnliga betraktaren kan låta sig antas olika former som i sin tur skapar olika förutsättningar för hur läsningen sker. Den kvinnliga blicken behöver inte heller utesluta en möjlig manlig blick trots att det i vissa bildfall kan antas vara så att en manlig betraktare utesluts. Varför det är viktigt med den kvinnliga blicken är för att den kan öppna upp nya visioner för hur betraktare förstår gestaltningen av kvinnokroppen vilket i detta fall kanske är extra relevant just för en kvinnlig betraktare. En kvinna behöver inte se utifrån mannens ögon och acceptera de förhållanden den manliga blicken skapat för läsandet av konst. Istället för att tränga bort den kvinnliga blickens existens kan den istället utvecklas och anta fler former för att i slutändan ge kvinnliga betraktare oändligt med verktyg för att se sina "egna kroppar".

3.2. ”The female nude” i verken

I detta avsnitt har analyserna, utifrån den semiotiska tolkningen och den blickteoretiska tolkningen satts i ett samband som utgörs av teorier rörande genren ”the female nude”. Bilderna har diskuterats utifrån genrens olika problem men bilderna har också agerat underlag till hur problemen i motivgenren kan ifrågasättas och förstås utifrån andra villkor, vilka inte är en bild skapad av en man. Problemen har delats upp i två underkategorier, en om patriarkatets kulturella tyglar på kvinnokroppen och en om hur nakenhet kan förekomma i olika former.

3.2.1. Att ramas in

Bilden av den nakna kvinnan, placerad i en ram och upphängd på väggen kanske är den tydligaste symbolen för västerländsk konst, menar Lynda Nead. Bildgenren ”the female nude” kan ses som patriarkatets försök att begränsa och reglera kvinnokroppen – en form av maktutövande men som maskerats genom att sätta pigment på en duk. En reglering som kommit att präglade konsthistorien och bilden av kvinnokroppen. (Nead, 1992).

Begreppet ”frame” diskuterades till viss del i avsnittet om blicken på kroppen men här kommer begreppet användas i kontexten av själva motivgenren och processen i fråga. Ramen kan ses som själva distinktionen mellan insida och utsida, mellan pryddlig och icke pryddlig. I fallet med ”the nude” fungerar ramen som ett reglerande av kvinnokroppen. Ramen är konstens tappra försök att plåstra ihop och rädda den trasiga och svårdefinierbara kvinnokroppen till ett format som är lättare att definiera och ta på – slutprodukten blir ”the female nude”. Bildgenren skapar ordning genom att separera subjekt och objekt – gestalt och betraktare. Det finns olika praktiker i vilka kvinnor kan utmana dessa ramar, till exempel genom att bryta de konventioner av kvinnokroppen som representerats i konsten. För att exemplifiera och diskutera Neads teorier kommer jag att använda konstverk utvalda från mitt material.

I *The Investigator* av Sara Vide Ericson har gestalten placerats i glappet mellan ramens insida och utsida. Gestaltens kropp ligger på gränsen mellan berget och vattnet - det fasta, kontrollerbara och det flyktiga, odefinierbara. Hennes kropp är fortfarande vilande mot berget men hon sträcker sig ned i vattnet. Hennes handling kan tolkas som ett sökande efter den icke-inramade kroppen då hon fortfarande är inramad och fast inom de ordningar som finns för hennes kropp men att hon söker efter den sfär av flyktighet i vilken hennes kropp inte längre

är något bestämt och definierbart. Handen som sträcker sig ned i vattnet kan i sammanhanget tolkas som en metafor för kvinnans vilja att bryta sig fri från de fasta konventioner i vilka hennes kropp är placerad. Samtidigt visar handen också att det finns en trygghet i att vara den accepterade och ”inom ramen”, därför håller gestalten sig fast med den andra handen. *The Investigator* skulle därför kunna förstås som en bild om hur kvinnokroppen ligger på gränsen mellan att vilja bli accepterad och att vilja kunna acceptera sig själv, vemodet som uppstår när kroppen försöker bryta sig fri ramen.

I *Day 320* av Sally Nixon är kvinnokroppen inramad i ett format som utgörs av själva papprets kanter. Kroppen är reglerad på så sätt att den är placerad på ett papper, men å andra sidan kan Nixons version av bildgenren ses som utmanande i termer om ”the female nude”. Den första aspekten är hur gestalten endast gestaltats i halvfigur vilket betyder att hela kroppen inte ramats in. Hennes kropp är alltså större än själva ramen – vilket kan vara en symbol för hur kvinnokroppen inte helt kan tyglas in i en ram. En stor del av själva inramningen handlar också om kvinnans egna subjekt och ens självmedvetenhet om sin kropp som det förkroppsligade jaget. Nixon har i *Day 320* avbildat kvinnokroppen som bristande i och med att huden missfärgats. Gestalten har inte framställts som estetiskt korrekt och medveten om sitt yttre vilket kan ses som ett utmanande till de begränsningar av kvinnokroppen som representerats i konventionerna. Att vara medveten om sitt yttre menar Nead är en form av självreglering som kan appropriera de gränser patriarkatet satt för kvinnokroppen. Att vilja vara estetiskt ”rätt” enligt konventionernas regler kan därför ses som ett bekräftande av dessa regler och ett upprätthållande av begränsningarna. (Nead, 1992). På det sättet kan *Day 320* vara ett uppvisande av en kropp som ”misslyckats” i att vara den estetiskt ”rätta” kvinnan. Istället är karaktären motsaten då hennes hud är missfärgad och hennes kropp inte följer de normer för hur en hälsosam, feminin och ”snygg” kropp skall se ut.

Diskussionen om självmedvetenhet som en effekt av de gränser patriarkatet gjort upp för kvinnokroppen kan också kopplas till John Berger som skrivit om hur kvinnan alltid tvingas vara medveten om hur hon ser ut då hon räknas med att alltid vara tillfredställande i en mans ögon och att detta är en kultur hon är fötts in i (1972, s. 46). På det sättet är avståndstagandet från den konventionellt accepterade kroppen ett försök att ta sig ut ur den ramens kropp är insatt i, rent metaforiskt. *Centerfold* är ett verk som kan ses på olika sätt utifrån teorier om självmedvetenhet som tillfredställandemekanismer åt patriarkala ordningar. Poserandet har

tolkats som tillfredsställande i en bildtradition av män för män – pornografin. Gestalten i bilden är medveten om sin kropp i och med att hon poserar som om någon betraktar, eller skall betrakta henne. Hennes kropp följer normer och rättar sig efter den blick som förväntas möta hennes kropp – den manliga. På så sätt tillfredsställer hon de patriarkala ordningar i vilka hennes kropp är tyglad inom. Hon antar en annan kropp, en poserande kropp, då hon vet att hon är betraktad, en kropp/pose som skall tillfredsställa den betraktande.

3.2.2. Att vara naken

I teoriavsnittet redogjordes det för John Berger och Lynda Neads syn på hur nakenhet förekommer i olika typer av gestaltningar. De olika gestaltningarna är *the nude* och *the naked* som har olika innebörder när det kommer till förståelsen över den nakna kvinnokroppen. Kortfattat var *the nude* den nakna kroppen som är ”klädd” i olika konventioner och som därför kan ses som en sexualiserad kropp och som är motsatsen till *the naked* vilken är den avsexualiserade naturliga kroppen, fri från konventioner. Detta är behövligen ingenting som kvinnan eller kroppinnehavaren själv bestämt och/eller tänkt på i sin pose, utan det är något som utgörs av hur kroppen förstås i sin gestaltning, oavsett om det är i ett fotografi, i en pose eller i en målning. John Berger menar dock att *the nude* är en produkt av hur kroppen gestaltats i konventioner av konst, trots att *the nude* inte alltid behöver vara just ett konstverk – det är ändå konsten som format dikotomierna *nude* och *naked*. (1972).

Ett verk som kan ifrågasätta Bergers begrepp är *Nude Girl* av Gwen John. Själva titeln på verket berättar om att den avbildade flickan är en *nude*, och att hon därför är ett objekt för konventioner. Den gestaltade är medveten om sin nakenhet då hon skyler delar av sin kropp. På så sätt kan bilden av henne tolkas som en *nude* då hennes medvetenhet om sin nakenhet gjort att hon rättats efter betraktaren och skylt sig istället för att visa sin nakna kropp. Hon är alltså medveten om att hennes kön är sexualiserat och att hon därför inte vill att detta skall synas i bilden. Å andra sidan är gestalten i Johns verk olik från den traditionella kvinnokropp som syns i konsten där kroppen oftast är formad på ett visst sätt, exempelvis med klotrunda bröst. På det sättet är hennes kropp inte klädd i konventionens tyglar för den vackra kvinnokroppen. I analyserna tolkades verket mer som ett porträtt av en person än en bild av en naken kropp – på det viset kan bilden tolkas som *the naked* istället då det är ett porträtt av en person som är naken snarare än en bild på en poserande naken kropp, en *nude*. Den avslappnade positioneringen som gestalten givits ger känslan av att inte vara ett medvetet

poserade vilket också kan bidra till att bilden tolkas som mer naturlig, *naked*, än ansträngd och uppvisande. Gwen Johns konstverk är sålunda svårt att placera in som antingen *nude* eller *naked* då det beror helt på ifall verket förstås som ett porträtt av en kvinna eller som en bild av en naken, identitetslös kvinnokropp.

I bilder där kvinnokroppen kan förstås som en *nude* är det alltså själva poserandet som bidrar till verkets kategorisering men också hur gestaltens kropp ser ut rent estetiskt. Hayv Kahramans verk *Consealed Weapon* kan tolkas som ett exempel på en *nude*. Rent estetisk påminner kroppen om traditionell avbildning av kvinnokroppen som förekommit i klassisk konst men gestaltens uppvisande pose ger intrycket av att kroppen inte är naturligt naken (som kroppen i till exempel *Day 320* eller *The Investigator*). I de tidigare tolkningarna av verket förstods det som att gestalten skulle vara en slags metafor för hur krig och våld påverkar oskyldiga samtidigt som hennes pose kunde associeras med klassiska Venus-bilder som i sin tur är symboler för kvinnlighet och kärlek. På så sätt är bilden en *nude* då posen direkt associeras till bildkonventioner men också för att det är ett medvetet poserande på bilden. Gestalten visar medvetet upp sin nakna kropp och det våld den utsatts för. Kroppen är smärtan, något som varit dolt men som gestalten nu avskyler för att den skall betraktas. Hennes nakenhet är inte naturlig, *naked*, eftersom att hon är utsatt för den manliga blicken och för de patriarkala konventioner blicken klär den nakna kroppen i.

Trots att det i John Bergers teori verkar som att *the naked* också är representerad i konst diskuterar Lynda Nead den problematik som finns i de två kategorierna. Nead menar att en kropp i ett konstverk alltid är en representerande kropp och kan därför aldrig vara helt naturlig, *naked*, på det sättet som ens egen kropp till exempel är i privata, personliga sammanhang. Däremot menar Nead att det finns en stor skillnad i hur den kvinnliga kroppen är representerad i konsten och att det därför inte alltid går att tolka den som en och samma. (Nead, 1992). Precis som i fallet med *Nude Girl* är alltså inte positionerna helt givna. Kroppen är alltid en *nude* på så sätt att den placerats i en ram och i det sammanhang konsten utgör. Däremot behöver inte alltid själva tolkningen av den kroppsliga bilden leda till att *the nude* därför är ett gestaltat sexuellt objekt, utan att komplexiteten istället bör lyftas som finns bland bilderna i motivgenren.

4. Kvinnokroppen som diskurs och konstruktion

Detta avsnitt är en diskursanalys av materialet och de analyser som gjorts. Det resoneras kring hur synen på kvinnokroppen konstruerats och hur omkonstruerande sker i olika former av kvinnliga konstnärer. Här diskuteras alltså även kvinnligt konstnärskap i frågan om "the female nude" och varför det är viktigt.

På samma sätt som diskursanalytiker menar att diskurser konstrueras utifrån sociala och kulturella processer i samhället och som formar det sätt vi förhåller oss till vår omvärld kan det förstås som att olika bilder av "the nude" och texter kring dessa formar sättet vi förhåller oss till bildgenren.

Som det beskrevs i inledningen av uppsatsen förklarar Lynda Nead att genrens status dels tillkommit då den ses som en konsthistorisk tradition och något som konstskolor, gallerier, museum och konstteoretiker satt på en finkulturell piedestal. Utöver att motivgenren "the female nude" ses som en konsthistorisk tradition är en viktig pelare i dess konstruktion också dess koppling till heterosexuell, manlig sexualitet. Lynda Nead skriver om Carol Duncans artikel "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting" där Duncan menar att målandet av den nakna kvinnokroppen fungerat som hävdare av den manliga, heterosexuella konstnärens identitet. Bilden av den nakna kvinnan var i sammanhanget ett sätt för konstnären att bekräfta sig själv eller sin identitet gentemot andra. (Nead, 1992). Alltså kan mannens gestaltande av den nakna kvinnan ses som ett verktyg för honom att förstärka sin egen makt på kvinnans bekostnad. Genom ett sådant synsätt reproduceras idén om att den avbildade kvinnan är av mannen skapad och för mannen att njuta av – vilket i sin tur kränker den betraktande kvinnans identitet och kvinnokroppen själv. Precis som producerandet av pornografi kan förstås som ett slags bekräftande av den manliga (hetero)sexualiteten med den kvinnliga kroppen som verktyg.

Sammanfattningsvis kan det utifrån Neads forskning förstås som att konstruerandet av den konventionella "the female nude" förstås som någonting som reproducerats av manliga konstnärer i en västerländsk kultur som sätter mannen ovanför kvinnan i en social hierarki. Som en konsekvens har mannen ansetts som den givne skaparen av "the female nude" vilket

också gjort mannen till skaparen av hur kvinnokroppen skall förstås och i sin tur hur kvinnor förväntas förstå sina egna kroppar. (Berger, *Ways Of Seeing*, 1972). Att den manliga konstnären är den ende producenten av denna bildgenre är dock ett icke-sant påstående med tanke på den omfattande samling bilder som kvinnliga konstnärer kompletterat genren med. På så sätt är det viktigt att sätta det kvinnliga konstnärskapet i relation till (re)konstruerandet av "the female nude". Betterton skriver om hur kvinnors gestaltande av både sig själva och kvinnokroppen blivit en viktig del av den politiska rörelsen i vilken kvinnor hävdar sin frihet från männens förtryck. Något som tagit sig i uttryck både i kampanjer mot sexuella övergrepp och mot "exploateringen av kvinnors kroppar i pornografi och massmedia" (Betterton, 1996, ss. 8-9). Betterton menar sedan att kvinnliga konstnärers konst och gestaltande av kroppen bidragit till en förändrad bild av kroppen och således också en förändrad bild av vad kvinnokroppen var för betydelse i vår västerländska kultur (1996).

Bilderna som ingår i undersökningen är ett urval av de bilder kvinnliga konstnärer gjort som kan illustrera denna förändrade gestaltning av kvinnokroppen. Det är intressant att, utifrån analyserna, diskutera på vilket sätt just de kan förhållas till omkonstruerandet av bilden på kvinnokroppen. Materialet kan ses som både problematiserande och reproducerande av konstruktionen av den diskursiva "female nude", dels för att flera av de gestaltade kropparna kunde förstås som objektifierade i analysen men dels också för att flera bilder ifrågasatte konventionerna och öppnade upp för frågor gällande kvinnans relation till sin egen kropp. Utan att veta att skaparen bakom verket *Naken Kvinna* är en kvinna själv, är det lätt att låta verket falla in bakom den oändliga samling bilder män gjort föreställande den nakna kvinnan som Berger redovisar i sin forskning (*Ways Of Seeing*, 1972). Nyströms verk är, likt flera i "traditionen", reproducerande av den passiva, identitetslösa kvinnan som blottar sin kropp och låter betraktaren beskåda den ostört. Det finns inte mycket annat i bilden som stör blicken att falla på den centrerade bakdelen än tecken som förstärker det romantiserande intrycket och feminiteten i gestalten som bilden visar. På så sätt kan Nyströms gestaltning ses som ett reproducerande av den konstruktion av motivgenren "the female nude" vari patriarkala maktordningar styr sättet diskursen kring genren tolkas och skrivs om.

Vid en första anblick skulle även *Centerfold* av Anna Bjerger kunna reproducera det sätt "the female nude" tolkas, dock på ett helt annat sätt än Nyströms verk. Då Nyströms verk konnoterar till de finkulturella representationerna av den avklädda kvinnan är Bjergers verk motsatsen. De pornografiska konnotationerna som återfinns i kroppspositioneringen kan

istället tolkas som en massproducerad form av naken kvinna vilken fråntagits den finkulturella status traditionella "the female nude" besitter. Det är fortfarande en "female nude" som *Naken Kvinna* men bilden konnoterar inte till samma finkulturella status för bilder av kvinnokroppen vilken gör att den kan tolkas ha lägre status i diskursen om den nakna kvinnokroppen i konstsammanhang. Å andra sidan är inte Bjergers verk en massproducerad pornografisk bild - verket såldes på auktionsverket Bukowskis för över 38 000 svenska kronor (Bukowskis, 2016). På det sättet har Bjerges inte bara brutit konstruktionen som placerar in olika typer av gestaltade kvinnokroppar i statusledande kategoriseringar, utan hon har i sambandet också problematiserat själva gestaltandet av den sexualiserade kvinnokroppen genom associationer till våld och destruktion som återfinns i verket.

I och med att teorier om den kvinnliga blicken och om "the female nude" kommit att ifrågasätta den patriarkala maktordning som bildgenren vilar på kan kvinnors kreativitet och producerande av den nakna kvinnokroppen ses som ett dekonstruerande av själva konstruktionen "the female nude". Paula J. Birnbaum har skrivit om att målandet av den nakna kvinnan var betydelsefull för franska kvinnliga konstnärer under modernismen. Genom deras produktion av "the female nude" kunde konstnärerna nå en professionell nivå i konstvärlden utifrån de patriarkala koderna inom västerländsk konst, men på deras egna premisser. Konstverken som konstnärerna gjort föreställande "the female nude" fick kritik från män om att vara fula och baserade på avundsjuka. (Birnbaum, 2011). Tamara de Lempicka, som räknas som en av de kvinnliga franska motståndskonstnärerna enligt Birnbaum, har genom detta synsätt gjort en något paradoxal gestaltning i *Suzanne Bathing*. I analyserna ovan tolkades gestalten som vacker och något reproducerande av kvinnan som vacker och medveten om sitt yttre (för att det yttre räknas tillfredsställa en manlig betraktare) – något som *inte* hotar den redan konventionella bilden av "the female nude". Genom de Lempickas kvinnliga identitet och hennes kreativitet utgör hon dock ett hot. Antingen kan alltså verket *Suzanne Bathing* tolkas som ännu en traditionell "female nude" genom sitt vackra yttre, eller så kan Suzannes kropp ses som ett illustrerande av det motstånd kvinnliga konstnärer gör och har gjort, bara genom att vara kreativa på patriarkatets bekostnad.

På så sätt kan den kvinnliga konstnärens produktion av motivet ses som ett avvikande från normen och från de begränsningar patriarkatet format för kvinnan, både som kreativt subjekt och som avbildad gestalt. Att som kvinna, istället för att acceptera och leva inom de upphängda ramarna, omdefiniera kvinnokroppen och göra nya typer av bilder som på olika

sätt ses som tecken på en politisk strävan – ett försök att bryta maktordningar som begränsar kvinnokroppen. De nya bilderna, och de nya tolkningssätten för kvinnokropparna synliggör inte bara förtryck, de kan också tolkas som bekämpande av förtrycket. Å ena sidan är det mycket viktigt att lyfta den problematik som finns inom de gestaltningar män gjort av kvinnokroppen genom hela historien och fortsätter göra hela tiden, detta för att visa att ramarna faktiskt finns och att det är en produkt den manliga konstnären skapat (Nead, 1992). Å andra sidan är det minst lika viktigt att bygga om ramarna, precis som kvinnliga konstnärer gör genom att skapa nya, andra konstruktioner av den nakna kvinnokroppen så som vi ser den i konsten.

Det syns tecken på rekonstruktioner i verken som ingått i undersökningen; till exempel på den nakna gestalten i Gwen Johns *Nude Girl* (1909-10) som vågade bemöta betraktaren som iakttar henne. En flicka som inte låter sig bli betraktad utan tittade rakt tillbaka på oss – utan att skämmas för den nakna kropp hon har. Rekonstruerandet syns också i *Consealed Weapon* (2016) där kvinnokroppen stod som symbol för hur krig och våld (en effekt av manlighet) skadar kvinnan, som passivt tvingas stå tyst och ta emot hatet. I båda fallen har konstnärerna dekonstruerat ramen för att sedan visa hur alternativa tolkningar kan arbeta som feministiska strategier. Istället för att kategorisera konstverken som ytterligare två *nudes* och reproducera bilden av den passiva kvinnan medför feminina perspektiv, eller alternativa tolkningar, en glimt av området utanför ramen.

Beroende på tolkningen kan de kvinnliga konstnärernas gestaltanden kopplas till diskursen om kvinnokroppen och hur den konstruerats utefter den heterosexuella mannens begär. Tolkningen avgör också ifall bilderna kan ses som reproducerande av ramar eller frigörande från dem. Hur betraktaren väljer att förstå bilden är helt upp till hen själv, men denna undersökning har visat hur tolkningen av kroppen ser ut utanför ramarna och hur vi bör arbeta för att ta kroppen dit.

5. Konklusion

Genom tolv analyser på konstverk inom motivgenren ”the female nude”, skapade av kvinnliga konstnärer, har undersökningen redovisat hur bildgenren kan tolkas ur perspektiv där kvinnan står i fokus. Genom analyserna kunde tecken på motstånd mot patriarkala traditioner, redovisade i forskning av Lynda Nead, synas i flera av konstverken. Jag menar på så sätt att de tolv bilderna kan tolkas som ett sätt för konstnärerna att visa nya typer av gestaltanden av den nakna, kvinnligt kodade kroppen – gestaltningar som både följer och bryter mot konventioner men som genom konstnärernas identitet blir talande på ett annat sätt ur feminina perspektiv.

Blickteori kunde utläsa ett motstånd till den manliga blicken i flera av de analyserade verken där tidigare avväpnade kvinnor nu tog kontrollen över hur betraktaren skulle bemöta gestalternas nakna kroppar. Sålunda kunde kropparna i de tolv verken liknas vid att kvinnor bryter sina kroppar fria från begränsningar och krav – krav på att se ut på ett visst sätt, begränsningar till vilka rum den får röras i och vem den bör bli bemött av.

I undersökningen redogjordes också för både skillnader och likheter i hur detta gestaltande förändrats mellan de olika kategorierna där materialet indelats. Materialet skapade en bild av hur gestaltandet av den nakna kvinnokroppen uttryckts i olika tider där den kvinnliga konstnären också haft olika förutsättningar för sitt konstnärskap. Trots att ett feministisk statement behövligen inte varit syftet under skapandet av de tolv verken, är de ändå feminina perspektiv på den mansdominerade bildgenren och kan därför förstås på så sätt utifrån feministiska tolkningar.

Ett feminint perspektiv har redogjort för ”the female nude” ur flera förhållningssätt vilket jag hoppas har bidragit till nya synsätt på genren. Undersökningen ger också tolkningsmöjligheter åt kvinnor som mottagare av konst, skapare av konst och forskare som bemöter bilder i gränslandet mellan reproduktion av patriarkala ordningar och feministiska strategier. För att referera till Griselda Pollock, är hävdandet av kvinnans kreativitet, eller feminina perspektiv, ett hot mot den patriarkala regimen (Pollock, 1999). Genom analyser av kvinnligt kodade konstnärers gestaltande av nakna kvinnor kan ett motstånd synliggöras mot de patriarkala ordningar Pollock menar att konstnärerna utsätts för. Själva gestaltandet av nakna kvinnor kan därför förstås som en motståndsstrategi, ett bevis på att kvinnokroppen fått nog.

6. Källförteckning

6.1. Tryckta Källor

- Bengtsson, E. & Werkmäster, B. (2004). *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*. Lund: Signum.
- Berger, J. (1972). *Ways Of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin books.
- Betterton, R. (1987). "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon". i R. Betterton, *Looking On - Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (ss. 217-234). London: Pandora Press.
- Betterton, R. (1996). *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London: Routledge.
- Birnbaum, P. J. (2011). "Negotiating the Nude" . i P. J. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities* (ss. 161-188). Surrey: Ashgate Publishing Limited .
- Carr-Gomm, S. (1997). *Motiv och Symboler i Konsten: En uppslagsbok*. Stockholm: Bokförlaget Forum.
- Clark, K. (1956). *The Nude - A Study of Ideal Art*. Washington: Bollingen series.
- Crow, D. (2016). *Visible Signs*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Doane, M. A. (September-Oktober 1982). "Film and Masquerade: Theorising the female spectator". *Screen vol.23, nr.3-4*, ss. 74-87.
- Eriksson, Y., & Göthlund, A. (2012). *Möten med bilder*. Lund: Studentlitteratur.
- Goffman, E. (1979). *Gender Advertisements*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hatt, M., & Klonk, C. (2006). "Semiotics". i M. Hatt, & C. Klonk, *Art History - A critical introduction to its methods* (ss. 200-222). Manchester: Manchester University Press.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen vol.16, nr.3*.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude - Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.
- Palin, T. (2011). "Subversiva självporträtt av en modern kvinna: Ingrid Ruin parafraserar Anders Zorn". i *Genuspedagogiska gärningar: subversiv och affirmativ aktion*. S. 143-152
- Perry, G. (1995). *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2009). *Practices of Looking - An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Winther Jørgensen, M., & Phillips, L. (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.

6.1.1. Otryckta Källor

- Bukowskis*. (2016). Hämtat från <https://www.bukowskis.com/sv/auctions/592/197-anna-bjerger-centerfold> den 23 februari 2017
- Kahraman, H. (2015-16). *Hayv Kahraman: Project*. Hämtat från <http://www.hayvkahraman.com/project/audible-inaudible/> den 5 februari 2017
- Wikipedia*. (2017). Hämtat från Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Centerfold> den 10 februari 2017.

6.2. Bildförteckning

Bild 1. Sally Nixon, *Day 320*, 2016

Se bild: <http://sallynixon.com/>

Bild 2. Alejandra Hernández, *Walrus*, 2014

Se bild: <http://artviewer.org/balls-glory-at-galerie-rodolphe-janssen/>

Bild 3. Sara Vide Ericson, *The Investigator*, 2013, olja på canvasduk, 120x145cm

Se bild: <http://saravide.se>

Bild 4. Hayv Kahraman, *Consealed Weapon*, 2016, olja på linne, 79” x46”

Se bild: <http://www.hayvkahraman.com/project/audible-inaudible/>

Bild 5. Anna Bjerger, *Centerfold*, 2010, olja på aluminium, 40x30cm, Privat Samling,

Se bild: www.bukowskis.com/sv/auctions/592/197-anna-bjerger-centerfold

Bild 6. Jemima Kirke, *Cadence*, 2014, olja på canvasduk, 26” x40”, Fouladi Projects

Se bild: www.fouladiprojects.com/fp/ArtistDetail.jsp?id=35289

Bild 7. Ingrid Ruin, *Kvinna På Trappsteg*, Olja på duk, 90x71cm, Privat Samling

Se bild: www.bukowskis.com/sv/lots/835734-ingrid-ruin-olja-pa-duk-signerad

Bild 8. Jenny Nyström, *Naken Kvinna, 1880*, Olja på duk, 70x119cm, Konstakademien, deponerad på Kalmar Läns Museum

Se bild: Bengtsson, E. & Werkmäster, B. (2004). *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*. Lund: Signum.

Bild 9. Zora Petrović, *Čežnja*, 1933, Olja på duk, 101x150.5cm, Pavje Beljanski Museum

Se bild: <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=115>

Bild 10. Vanessa Bell, *Nude*, 1922-23, Olja på duk, Tate London

Se bild: www.tate.org.uk/art/artworks/bell-nude-n05077

Bild 11. Tamara de Lempicka, *Suzanne Bathing*, 1938, Olja på duk, 90x60 cm, Privat Samling
Se bild: <http://www.delempicka.org/artwork/1934-1938.html>

Bild 12. Gwen John, *Nude Girl*, 1909-10, Olja på duk, Tate London,
Se bild: www.tate.org.uk/art/artworks/john-nude-girl-n03173