

Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek.
Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitised at Gothenburg University Library.
All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text.
This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.



GÖTEBORGS UNIVERSITETSBIOTEK



100182 3658



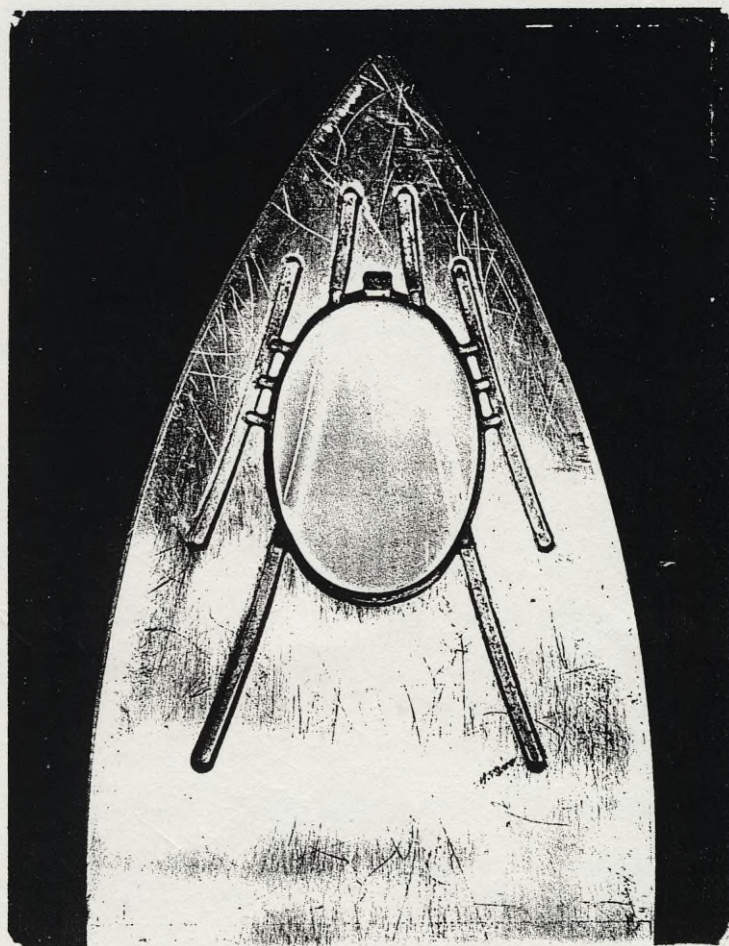
GÖTEBORGS
UNIVERSITETSBIOTEK

Krim S

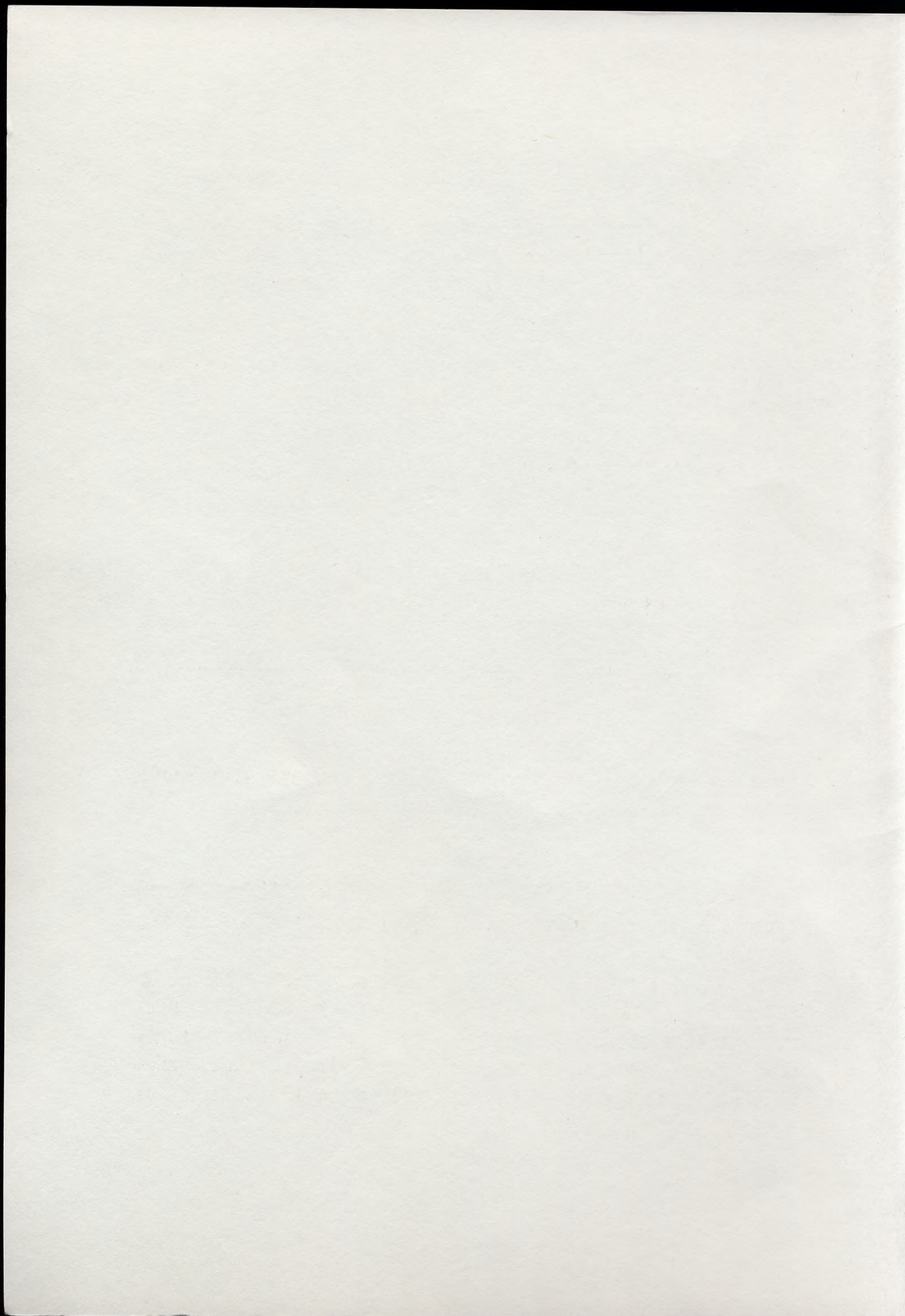
95/100

CENTRALBIBLIOTEKET

**TUIJA LINDSTRÖMS BILDSVIT
" KVINNOR VID TJURSJÖN"-
ETT SÖKANDE EFTER
IDENTITET.**



Ann-Charlotte Glasberg
C-uppsats vid Konst-
vetenskapliga institutionen,
Göteborgs Universitet vt 1995.
Handledare: Irja Bergström.



ABSTRACT

Institution: Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Adress: Dicksonsgatan 2, 412 56 Göteborg.

Tel: 031-18 30 53.

Handledare: Irja Bergström.

Titel: Tuija Lindströms bildsvit "Kvinnorna vid Tjursjön" - ett sökande efter identitet.

Författare: Ann-Charlotte Glasberg.

Adress: Stortfjällsgatan 128, 431 35 Mölndal.

Tel: 031-27 25 88.

Typ av uppsats: 60 poäng.

Ventileringsstermin: Vårterminen 1995.

Tuija Lindströms bildsvit "Kvinnorna vid Tjursjön" - ett sökande efter identitet.

C-uppsats om fotografen Tuija Lindströms bildsvit Kvinnorna vid Tjursjön, där utgångspunkten för bildanalysen är sökandet efter kvinnlig identitet.

Uppsatsen grundas på följande materialkällor: intervjuer med och föredrag av Lindström, artiklar i dagspress och tidskrifter knutna till bilderna, referenslitteratur samt själva bildsviten. Uppsatsen undersöker bildernas tillkomst och pressens mottagande, samt gör en bildanalys vilken kopplas till bildsvitens utställning på Göteborgs Konstmuseum. Bilderna har tolkats symboliskt och feministiskt.



"Jag kommer ihåg första gången när jag tog bilder som jag tyckte förmedlade ett språk. Det var på ett så banalt ställe som Drottningholm och det var så vackert med dimma och träden och de ensamma statyerna. Bland annat en staty föreställande Eva... Det var första gången jag kopplade ensamheten, kvinna, att inte finnas och tomheten..."

Tuija Lindström 1989



INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING	1
Frågeställning	3
Litteratur och källor	4
GENUSSYSTEMET	5
HUVUDTEXT	7
Kort biografisk bakgrund	7
Bildernas tillkomst	8
Mottagandet	9
VATTNET	10
KVINNORNA	11
Den ofödda	13
Den födande	15
Häxan	17
Den korsfästa	20
STRYKJÄRNE	22
KONSTMUSEET	26
SLUTORD	28
SAMMANFATTNING	29
NOTER	31
LITTERATURFÖRTECKNING	36
BILDFÖRTECKNING	39



INLEDNING

Jag har så länge jag kan minnas haft en stark dragning till den fotografiska bilden. Kanske för att den är ett fasthållande av ett ögonblick som aldrig kommer tillbaka - den bär både på magi och en känsla av förlust. Fotografiet påminner och avslöjar, liksom det förvränger och lurar. Kameran påverkar alltid sina objekt, genom sin beskärning och faktiskt också genom sin blotta närvaro. Sällan spelar människor sina roller så tydligt som när de poserar framför en kamera. Och jag är väl knappast den enda som är mest intresserad av att se hur jag själv "blev på kort" när bilderna från senaste släkträffen förevisas. Fotografins historia är kort. År 1839 presenterade Joseph Nicéphore Niepce och Louis Jacques Mandé Daguerre den fotografiska bilden, eller dagerrotypin som den kallades, vilken baserades på positiva exponeringar.¹ Senare utvecklade Henry Fox Talbot den fotografiska process där man från pappersnegativ kunde framställa fotografiska positiv.² Fotografin blev snabbt populär, men också om-tvistad. Frågan har gällt fotografins status såsom konststart eller ej, en fråga som fortfarande ställs. Själv menar jag, och många med mig, att fotografin i likhet med andra tekniker och uttrycksmedel tjänar som ett medium för att framställa konst, men är i sig själv inte konst. Detta är på inget vis specifikt för fotografin, men kanske har diskussionen uppstått tack vare att fotograferandet anses som en enkel teknisk manöver (man behöver ju bara trycka på en knapp) samtidigt som det utövas av en folklig bredd. Men även den mest ihärdiga fotografimotståndare måste väl ändå erkänna att det finns en stor skillnad mellan semesterbilder från Mallorca och bilder av namnkunniga fotografer som Gertrude Käsebier eller Sally Mann, både vad gäller intention och estetisk upplevelse.

Mitt första möte med Tuija Lindströms bilder Kvinnorna vid Tjursjön var då de ställdes ut på Göteborgs Konstmuseum under hösten 1992.³ Jag fann i bilderna ett språk och en symbolik som kommunicerade med mig. Bildsviten bestod av badande kvinnor i olika positioner och en serie monumentala strykjärn ställda på högkant. Spänningen mellan de badande kvinnorna och strykjärnen var påtaglig, men det krävdes flera besök på utställningen innan jag kunde precisera varför spänningen fanns där. Vid varje besök såg jag ny symbolik och nya innebörder i bilderna, och det var då jag tog beslutet att ägna denna uppsats åt att analysera dem.





Fig. 1

sid 2



Frågeställning och tillvägagångssätt.

Jag vill i min uppsats koncentrera de badande kvinnornas sökande som tema och kommer huvudsakligen att behandla frågeställningen om vad de söker efter. Detta sökande anser jag vara relaterat till vattnet de befinner sig i, det rollspel som deras olika uttryck påvisar, samt strykjärnen med vilka kvinnorna för en dialog. Jag avser att analysera den dialogen utifrån temat sökande efter identitet. Jag vill sätta bilderna och inte Tuija Lindströms person i fokus, även om det är omöjligt att frånga vikten av den personliga prägel en konstnär sätter på sitt arbete. Att Lindströms eget sökande efter sina rötter på det personliga planet framgår tydligt i bilderna må vara, likaså är det möjligt att den aspekten skulle vara intressant som utgångspunkt för en djuppsykologisk analys. Orsaken till att min analys kommer att vara mer generell är att jag inte är kompetent till att göra en djuppsykologisk sådan. En annan anledning är att jag i bilderna - inte bara i dessa, utan även generellt - finner symbolik och dialog som intresserar mig betydligt mer och som känns mer givande att sätta sig in i.

Min utgångspunkt är utan tvekan feministisk. För er som *inte* slutade läsa uppsatsen på grund av detta avslöjande, vill jag precisera mig. Utifrån Yvonne Hirdmans teori om genussystemet¹ vill jag förklara att kvinnan ej har definierat sig som "sort", utan blivit definierad av mannen. Jag utgår alltså från det faktum att vårt samhälle har varit, och är, patriarkatiskt i sin struktur. Med patriarkat menar jag, liksom Hirdman, en samhällsstruktur som påverkar både män och kvinnor negativt genom den slagsida som maktfördelningen har. Både män och kvinnor är fångade i strukturen, även om män generellt därigenom njuter de flesta och största privilegierna medan kvinnorna generellt inte gör det. Jag kommer att använda mig av Yvonne Hirdmans begrepp genus; det kulturellt gjorda könet.

...genus kan förstås som föränderliga tankefigurer "män" och "kvinnor" (där den biologiska skillnaden alltid utnyttjas) vilka ger upphov till/skapar föreställningar och sociala praktiker...²

När jag resonerar om "kvinna" och "man" i uppsatsen är det den generella kvinnan och den generelle mannen jag åberopar.³ När jag däremot skriver om "kvinnorna" så är det kvinnorna vid Tjursjön jag syftar på. Vad



gäller bilderna, så har jag valt att generalisera även där. Jag har inte tagit upp alla de enskilda baderskorna och deras uttryck utan jag har valt att ta upp fyra av dessa till enskild diskussion. Jag anser dock att dessa fyra kan anses vara representativa för samtliga baderskor även om deras uttryck inte är identiska. Samma sak gäller strykjärnen som jag ser som likartade. Jag gör dock undantag för de två strykjärn som målats röda, eftersom jag anser att de skiljer sig från de övriga svart-vita strykjärnsbilderna, inte bara i färg utan även i betydelse. I det kapitel där jag behandlar strykjärnen baserar jag analysen på en mer postmodern feministisk teoribildning. Denna har starka dragningar åt det psykoanalytiska hållet, men jag vill återigen påminna om att analysen även i det avseendet är inriktad på bilderna och inte på konstnärens person.

Litteratur och källor.

I min analys av utställningen har jag använt en mängd olika litteratur och källor. Johan Ehrenbergs bok Tuija Lindström¹ har gett mig tillfälle att studera konstnärens tidigare produktion, samt gett mig vissa data angående hennes bakgrund. Texten är skriven i intervjuform och handlar till största delen om hennes barndom och uppväxt. Det är dock den enda monografin om henne. Min viktigaste källa har varit den intervju jag gjorde med Tuija Lindström i december 1992² då hon berättade ingående om bildernas tillkomst och generöst om sig själv och sitt yrke. Denna intervju kompletterades via telefon i september 1994.³ Jag har också haft två tidskriftsartiklar till hjälp; Paul Kraschnys artikel i Beckerell⁴ samt Åsa Lantz i Elle.⁵

Vid två tillfällen har jag dessutom fått tillfälle att lyssna till henne då hon berättat om sitt konstnärsskap; dels om kvinnorna vid Tjursjön⁶ och dels om sin utveckling som fotograf och konstnär.⁷ Utställningen blev omskriven i dagspressen. Under rubriken "mottagandet" tar jag upp följande artiklar till diskussion: den av Towe Matre i Svenska Dagbladet,⁸ Sara Arrhenius i Aftonbladet,⁹ Peder Alton i Dagens Nyheter¹⁰, Jonas Ellerström i Helsingborgs Dagblad,¹¹ Mikael van Reis i Göteborgs-Posten.¹² Dessa fem har jag valt ut bland samtliga recensioner på grund av deras olika karaktär. Jag ville få både de positiva och negativa reaktionerna representerade, likaså en någorlunda jämn fördelning mellan



manliga och kvinnliga recensenter.¹³ Att ta upp samtliga recensioner hade inneburit ett alltför omfattande material. Av dessa fem är Towe Matres artikel den enda som innehåller intervju med konstnären, vilket tillför Lindströms intentioner med bildsviten, som de övriga saknar.

Som teoretisk bakgrund har jag, vilket jag redan nämnt, använt mig av Yvonne Hirdmans artikel Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning.¹⁴ Den publicerades i Kvinnovetenskaplig tidskrift 1988. Hirdman skriver utförligt om genussystemets uppbyggnad och praktik i samhället, men behandlar inte hur själva systemet återskapas. Carin Holmberg har i sin sociologiska avhandling Det kallas kärlek. En socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställdas par¹⁵ funnit mekaniker i det privata vardagslivet som fungerar som rekonstruerande faktorer av genussystemet. Mina hänvisningar går även till Kate Linkers essä När en ros bara förefaller vara en ros: Feminism och Representation.¹⁶ Den publicerades i Moderna Museets utställningskatalog Implosion - ett postmodernt perspektiv. Ur Susan Rubin Suleimans bok Subversive Intent¹⁷ har jag använt mig av kapitlet Feminist Intertextuality and the Laugh of the Mother för att ytterligare tydliggöra min analys. De två sista källorna är postfeministiska och stöder sig på psykoanalys. Här förklaras spelet mellan könen och identitetsskapandet på ett psykoanalytiskt sätt och skiljer sig på så vis från Hirdmans sociala, och Holmbergs socialpsykologiska, perspektiv.

Vidare hänvisar jag i min analys till havandeskap och jag har då använt mig av fakta ur böckerna Vänta barn¹⁸ utgiven av Socialstyrelsens byrå för hälsoupplýsning, samt den numera nästan legendariska Ett barn blir till¹⁹ med bilder av Lennart Nilsson och text av Lars Hamberger.

Jag kommer även i analysen in på gångna tiders häxprocesser. Jag har använt mig av Per Sörlins avhandling i historia Trolldoms- och vidskeppelseprocesserna i Göta Hovrätt 1635-1754.²⁰ Ur Harry Sjömans könlitterära roman Häxan i Uråsa²¹ har jag hämtat en detaljuppgift angående det så kallade vattenprovet som ofta ingick i processernas förlopp.



GENUSSYSTEMET

I artikeln Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning förklarar Yvonne Hirdman genussystemet som en ordningsstruktur av kön.¹ Två principer bildar det mönster som gör att kvinnor underordnas socialt. Dessa två principer är dikotomin (=isärhållningen av könen) och hierarkin (=rangordningen av desamma).² Enligt genussystemet innebär det att mannen är norm, det vill säga representerar det normala, och att kvinnan följaktligen är en negation av denna norm - hon är undantaget. Ett av de privilegier den som mannen åtnjuter är den att kunna definiera sig och sin motsats, alltså kvinnan. Han bestämmer sig själv och sin plats i världen genom att bestämma henne och hennes plats.³ De generella dragen i genusformeringen förklarar Hirdman enligt följande: "a) den verkar ständigt exploatera den biologiska olikheten, dvs den manliga oförmågan att föda barn, b) den bygger på ett motsatstänkande, en dikotomisering där männen är det positiva och kvinnorna det negativa - A och B". Hirdman påpekar också att genussystemets roller inte är biologiskt utan kulturellt formade. "Barnet föds in i dessa kulturellt samlade tankekökens möddingar/figurer. Med andra ord, varken män eller kvinnor föds till det, båda skapas." menar hon.⁴ Idag, i Sverige, bland unga jämställda par utan barn är det privilegiet fortfarande mannens eget. Carin Holmberg visar i Det kallas kärlek. En socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par hur genussystemet fortplantas på det privata planet.⁵ Unga kvinnor, uppväxta med 1970-talets feminism, ofta även aktiva inom olika sorters jämställdhetsarbete, adopterar fortfarande mannens (=sina sammanboendes) värderingar om sig själva såsom sina egna. Ett konkret exempel som ingår i Holmbergs analys: kvinnan vill att mannen visar mer kärlek och hon anser inte att kravet är orimligt, men han vill inte.⁶ Han tycker att det inte behövs, att situationen är jobbig och att hon har blivit krävande. I konflikten anpassar hon sina åsikter efter hans och införlivar hans definition som en del av hennes personlighet; hon internaliserar. Hennes krav har blivit orimligt också för henne själv, samtidigt som ömhetsbehovet finns kvar. Definitionsrätten är en självklar del i ett system där mannen ges rätten⁷ att till största del utforma de kulturella och sociala regler vi lever efter, allt ifrån abstrakta tankemodeller och ideal till konkreta detaljer om kläder, dammsugning, bilkörning eller vad det än må vara. Det är dock kvinnans



definitionsrättslöshet, självpåtagen eller ej, som intresserar mig i samband med bildsviten Kvinnorna vid Tjursjön, där den är starkt sammanknippad med sökandet efter identitet.

HUVUDTEXT

Kort biografisk bakgrund

Tuija Lindström föddes 1950 i Kotka, Finland.¹ Hennes familj var krigsdrabbad och splittrades då hon var fem år gammal. Hon och hennes syskon växte upp på barnhem och i olika fosterfamiljer. År 1975 avbröt hon sin journalistutbildning i Tammerfors och flyttade till Stockholm,² där hon av en händelse kom i kontakt med fotografen Christer Strömholms bilder.³ Det var en retrospektiv utställning av hans bilder på Galleri Camera Obscura. Tuija Lindström fångades av det "hemliga språk" och känslan av utanförskap hon såg i Strömholms bilder, särskilt de som behandlade barn respektive död.⁴ Mötet med hans bilder resulterade i att Tuija började fotografera - hon beskriver det som om hon alltid vetat vad hon velat uttrycka, men först med kameran fann hon verktyget.⁵ Efter utbildning på GFU Fotoskola i Stockholm 1979 och Konstfack 1981-84 har hon arbetat med frilansfotografering och undervisning. Hon har tilldelats en rad stipendier och priser för sitt konstnärsskap, bland annat "Gullers pris" 1982 vilket delas ut av Moderna Museet till den fotograf som anses vara mest intressant under året. År 1992 blev hon utsedd till professor för Fotohögskolan i Göteborg - i konkurrens med 52 andra sökande, varav 50 män.⁶ Hon är en av få kvinnliga professorer vid Göteborgs Universitet.

Tuija Lindströms produktion har varit relativt bred. Förutom kvinnorna vid Tjursjön har hon haft andra projekt, som bilder från en porrklubb i Stockholm, från sandtaget i Sandemar, eller sovande människor.⁷ Hennes bilder känns ofta mycket kroppsliga och fysiskt nära. Redan 1979 började hon arbeta med kroppen som motiv,⁸ med strävan att skala av människan, och då särskilt kvinnan, de lager av belastningar hon tyngts av för att finna ett nytt sätt att avbilda kropp och natur.⁹ "Egentligen har jag aldrig känt något direkt intresse för manskroppen. Kvinnan är mer hemlighetsfull och outgrundlig" menade hon i en tidskriftsintervju.¹⁰



Bildernas tillkomst

Sommaren 1991 var en kall sommar. I Dalarö där Tuija Lindström bodde med sin familj inbjöd havsvattnet inte till några kvällsdopp. Därför drog sig Tuija och hennes vänner, bofasta och besökande, inåt landet till tjärnen Tjursjön för att bada.¹ Kameran följde automatiskt med, och Tuija började ta bilder av de badande. Snart utvecklades kvällsdoppen till en rit där Tuija utan att styra vännernas beteende kunde fånga dem i deras slutna världar. Bilderna framkallades, men något saknades: en dialog. Samma sommar hade svärmor tillbringat i familjens hem, alltjämt strykande kläder. När hon rest hem lämnades både strykjärn och strykbräda framme bredvid Tuijas säng, där en växande hög ostruken tvätt samlades. Under en natt då Tuija vakade över sin febersjuka dotter växte bilden av strykjärnen fram hos henne. I halvdvala drömde hon om strykjärn som hotfulla flöt i Tjursjön runt kvinnorna. Dialogen var funnen. Arbetets gång beskriver Tuija Lindström som trevande men aldrig osäkert - hon tog inte ovanligt många bilder eftersom hon visste vad hon ville uttrycka. Kvinnorna är isolerade en och en mitt i bilderna, deras kroppar flyter förenklat vita över mörkt vatten. De har intagit olika ställningar i vattnet och är svagt deformerade av vattnetytans brytningslinje. Strykjärnen, ursprungligen cirka 60 till antalet, kom hon över dels tack vare en väninna som arbetade extra på en soptipp, dels som resultat av ett privat letande. Dessa ställdes på högkant med undersidan mot kameran, mot en bakgrund av bakplåt. De är kraftigt förstorade. Bilderna är svartvita, med undantag för två strykjärn som är bestrukna med en tjock blodröd färg.

När det så var dags att ställa ut bilderna valdes de mest romantiska kvinnobilderna bort för att undvika en förskönande koppling mellan kvinna och natur. 13 strykjärn i formatet 110/85 cm svarar mot 13 kvinnor, 60/60 cm. Bilderna monterades i vinkeljärn, vilket Tuija Lindström själv svetsade ihop. Hon stod också för hängningen av bilderna på Göteborgs Konstmuseum. Lokalerna uppfattade hon som problematiska att ställa ut bilderna i då de två rummen låg så åtskillda - helst såg Tuija Lindström att strykjärnen och kvinnorna skulle ställas rakt emot varandra för att tydliggöra dialogen dem emellan. Utställningen hade tidigare varit i Kuopio, Stockholm och Lund. Den gick efter sin anhalt i Göteborg vidare till bland annat Umeå, New York och Paris.

x) Hon ville fånga personliga uttryck för var o en av dem.



Mottagandet

De recensioner som utställningen fick var övervägande positiva. Det är troligt att utställningen blev extra uppmärksammad eftersom den sammanföll med Tuija Lindströms utnämning till professor på Fotohögskolan. Som jag förklarade i inledningen har jag valt att ta upp fem kvinnor, som jag anser vara representativa för helheten. Det jag har intresserat mig särskilt för i recensionerna har varit skribenternas syn på kvinnorna, strykjärnen, deras kommunikation sinsemellan, samt om helhetsintrycket varit positivt eller negativt.

Towe Matre skriver om kvinnor som leker i tjärnen, "fjärran Zorns behagfulla kullor".¹ I artikeln, vilken är den enda som innehåller en intervju med konstnären, beskrivs strykjärnen som "symbol för den tysta makten, väktare som håller människan i schack och förtrycker och hämmar henne". Det råder ett "hotfullt maktförhållande" mellan strykjärnen och kvinnorna. Matre låter ofta Tuija Lindström med egna ord beskriva bilderna samt håller en genomgående positiv ton i sin presentation av utställningen och konstnären. Någon kritik står inte att finna i Matres artikel.

Sara Arrhenius fördjupar sig mer i förhållandet mellan strykjärnen och kvinnorna.² Hon ser strykjärn som "ett traditionellt kvinnligt redskap som tjänar till att utsläta och utplåna" vilket också pekar på "en kontrollerad kvinnlighet". Som en motsättning till detta kommer kvinnorna som "var och en vilar på ett särskilt sätt i tjärnens vatten att framstå som ett sökande efter bilder och ord till ett eget språk att beskriva sin kropp och sin kvinnlighet". Dialogen kan enligt Arrhenius ses som en våldsam motsättning mellan manligt och kvinnligt. Även Arrhenius ger en positiv bild av Lindströms utställning.

Peder Altons artikel är mer komplicerad.³ Han håller en i grunden positiv och uppmuntrande ton men vill med jämna mellanrum justera Tuija Lindströms infallsvinkel. Han börjar med att beskriva kvinnorna som "till och med något fosterlikt, något djupt kvinnligt med antydning om både samlag och födelse, om oro och självupptagen vila", vidare: "kvinnobilderna håller ännu fast vid ett naturalistiskt tonläge och beskriver en egenartad naturmystik, en känsla av att vara omsluten av naturen". Denna klassiska sammankoppling av passiv kvinna och natur förstärks då Alton antar att "de inte tänker på något speciellt". Strykjärnen nämns såsom "fallosliknande", och Alton skriver att "här har jag lit svårt att följa Tuija



Lindström". De slukar rummet "och tycks snarare konkurrera ut kvinnobilderna än peka ut dem". Hela bildsviten ser Alton som något bortom orden "där det bara finns stämningar, ljus och kroppsliga upplevelser kvar". Han avslutar sin recension med följande "råd": "Det är inte som en sentida modernist eller installatör Tuija Lindström har sin styrka, utan som skildrare av något specifikt kvinnligt, något undanglidande erotiskt". Recensionen kan tolkas som ett exempel på hur lätt det fortfarande (på 1990-talet) är att avfärda kvinnliga konstnärers arbete som någonting autonomt och naturbundet istället för ett *intellektuellt* arbete, ett resultat av både tankeverksamhet och skicklighet.⁴

Hos Jonas Ellerström är inte intrycket positivt.⁵ Förutom att en stor del av artikeln även innehåller kritik av tidskriften Papper,⁶ uppfattar Ellerström bilderna av kvinnorna som motsägelsefulla. I bästa fall är de erotiska, men anspelar också på "egoistisk njutning", eller död. En liknelse av en drunknande Ofelia ser Ellerström i en bild. Strykjärnen "förstärker det oklara intrycket" med sin spännvidd mellan blodigt makabra bilder och "sval estetik". Dialogen omnämns inte. Kanske är det för att han inte har sett den som han slutligen anser att Tuija Lindström - trots sitt gedigna tekniska kunnande - inte "vet vad hon håller på med".

Mikael van Reis ser bilderna som symboliska.⁷ Tydligast upplever han detta hos strykjärnen, där han liknar dem vid såväl kyrka eller emblem som sår och projektil. Uttrycket är "hotfullt och kompakt laddat", vilket förstärks av de två blodröda bilderna. Om kvinnorna skriver han att "bildens underton är viktigare" än "massbildernas häftiga effekter". Paralleller mellan drunknande Ofelior och foster finner man även hos van Reis. Han är i stort positiv till utställningen men uttrycker i slutet av artikeln att Tuija Lindström i sin strävan efter svalka och reduktion i bilderna frammanar "en avsaknad av spelutrymme som kan resultera i entonighet".

VATTNET

Kvinnorna vid Tjursjön flyter viktlösa i vatten. Vatten som bär upp, vatten som omsluter, vatten som skyddar. Vattnet som är allt levandes ursprung. För miljarder år sedan levde den amfibie som långt senare skulle komma att utvecklas till människa i vatten.¹ På så sätt kan man då säga att vi människor som lever här idag har vårt, om än avlägsna, ursprung i



världshaven. Bilder av kroppar i vatten för även tankarna till ett annat ursprung som inte känns lika abstrakt och avlägset som vår förhistoriska amfibietillvaro. Alla människor börjar sitt liv i moderlivet, där vi i nio månader utvecklas till livsdugliga varelser omgivna av fostervatten. Det rör sig visserligen inte om några mängder, oftast bara någon liter,² men vi börjar ändå våra liv som vattenvarelser.

Vattnet utgör en bas för kvinnornas sökande. De letar efter sitt ursprung, efter det som har varit och kanske fortfarande finns där. Att människan skulle minnas sitt liv som groddjur för miljarder år sedan verkar en aning långsökt, men referenserna finns där likafullt. Troligare är att människan skulle kunna minnas sitt fosterliv. Ingen är ett oskrivet blad vid födseln. Man uppskattar att fostrets hörsel fungerar från femte graviditetsmånaden och att ögonen öppnas i den sjunde.³

Tuija Lindströms kvinnor flyter i vatten. I vissa bilder är vattnets struktur synlig, vattenytan krusas och det bildas vågor av kroppens försiktiga rörelser och av svaga brisar. I andra bilder är vattnat inte ens urskiljbart, kropparna tycks sväva över mörka avgrunder, lite deformerade där kroppen bryter vattenytan. Friden och lugnet härskar, en stillhet som nästan känns kuslig. Avslappnat rör de sig i sitt ursprungselement, inneslutna i sig själva.

Men fridfullheten innebär inte att bilderna är utan spänning. Kvinnorna ligger inte tomma och uttryckslösa i vattnet, inte heller mediterar de uppreparande ett obegripligt mantra.⁴ Det är något som händer, det pågår en process. Vattnet spelar en viktig roll i processen - vattnet är ingen slump. I sin egenskap av ursprungselement utgör vattnet själva grunden i den dialog som förs mellan baderskorna och strykjärnen. Dialogen, som är ett uttryck för processen, gäller just ursprunget - identiteten. I kvinnornas inre pågår ett medvetet sökande, ett sökande efter identitet. Jag kommer att behandla detta sökande vidare i uppsatsen, i relation till deras kroppsställningar och strykjärnens inflytande. Men utgångspunkten för själva sökandet utgörs av vattnet.

KVINNORNA

Vithyllta, badande eller svävande vilar kvinnorna centrerade i bilderna. De bär inga kläder, de gömmer sig inte bakom någonting. Samtidigt som de



visar sig nakna, så utsatta och sårbara, finner jag hos dem en rofylld styrka och stark intensitet i deras uttryck. Var och en har sitt eget kroppsspråk och sitt eget uttryck. Ibland ligger de utsträckta, ibland ihopkurade. Ibland ligger en smal stock över kvinnan. Genom sitt tysta sätt att berätta tar de med oss till olika platser och visar oss olika saker. Som jag förklarade i inledningen finner jag symbolik i bilderna. Denna ser jag som en mängd hänvisningar tillbaka i tiden, till epoker och företeelser som satt spår i vår historia. Kanske kan vi än idag hära svaga ekon av dem, kulturella mönster förs ju vidare i arv från generation till generation. Uttrycken varierar och det gör även budskapen. De är personliga men ändå homogena i sitt språk. Tuija Lindström har inte styrt dem i deras beteende, hon har dock valt att fotografera dem, att framkalla dem och valt ut de bilder som skulle visas på utställningen. De är utvalda att konfronteras med strykjärnen och de har vattnet som gemensam utgångspunkt i sin dialog med strykjärnen.

Det finns ett gemensamt drag i deras olika språk. Det är något som binder dem samman. Ur deras olika kroppsställningar kan jag utläsa hänvisningar till den ofödda som kurar i fosterställning, häxan som bakbunden underkastats vattenprovet, den offrade på korset och en drunknande Ofelia. Där finns också den primitiva och djuriska som på alla fyra är redo för parning eller kanske förlossning, och fler ändå. Jag har valt att ta upp fyra olika baderskor till enskild diskussion. De har inte fått några namn av Tuija men jag kommer att kalla dem den ofödda (fig. 2), den födande (fig. 3), häxan (fig. 4) och den korsfästa (fig. 5). Jag tycker att dessa fyra, på många sätt, kan anses vara representativa för de övriga kvinnornas språk. De bär på samma ifrågasättande av, och sökande efter den kvinnliga identiteten som samtliga baderskor gör i hela bildsviten. Jag har velat framföra en så varierad bild som möjligt av kvinnornas budskap och jag anser att de utvalda bilderna står för relativt olika uttryck.

Deras gemensamma nämnare handlar om ett ifrågasättande av identitet. I det vakuum som uppstår när kvinnan, som tidigare inte definierat sig själv utan litat till mannens beteckning av henne,¹ plötsligt ska berätta om sig själv och tala för sig själv, infinner sig ganska naturligt tveksamheten och ifrågasättandet. Vem är kvinnan? Finns hon över huvudtaget - det vill säga, finns det en generell förklaring på det kvinnliga väsendets "gåta"? När alla roller är spelade och förklädnaderna är undanhängda² - vad finns det då kvar? Vem var hon innan hon formades till det hon är idag? Svaren finns inte i Tuija Lindströms bilder, men frågeställningen finns där, med



överraskande vinklingar och komplikationer. Dessa tar jag upp mot slutet av uppsatsen.

Den ofödda

En ung kvinna har krupit ihop med benen uppdragna under sig (fig. 2). Hennes ansikte är vänt mot betraktaren, ögonen är slutna. Hennes hår omringar hennes huvud och axlar som en mörk slöja. Armarna ligger tätt mot kroppen och hennes händer vidrör knäna. Var befinner hon sig? Hennes kroppsställning är densamma som den hos det oförlösta barnet i moderlivet. Där i det varma vattnet är tryggheten och tilliten total. Fostret omges av en kakafoni av välkända ljud; moderns röst, hennes andning och hjärtslag, kurret i hennes mage, vardagsljud.¹ Moderns kropp upplevs som ett med barnets, vilket till viss del stämmer. Fostret behöver aldrig känna hunger eftersom näringsintaget sker automatiskt genom navelsträngen, aldrig frysa eller svettas i det kroppstempererade vattnet, aldrig uppleva kladdiga eller våta blöjor. Hon ligger vaggad till ro av moderns rörlser. Trygg, orörd. Hennes existens är påtaglig men hennes person är ännu okänd. Hon är oformad. Inte så till vida att hennes sinnesintryck i fosterlivet inte räknas - en människa är vid födelsen redan en människa med erfarenheter - men omvärlden har inte än kunnat forma henne till flicka, eller kvinna, i enlighet med gällande normer. Hon är på sätt och vis könlös. Inte biologiskt naturligtvis; hennes kön bestämdes redan i befruktningsogonblicket, men könlös i den bemärkelsen att hennes kön är okänt för omvärlden.² Med Hirdmanskt uttryck är hon genuslös. Ingen kvinnlighetens gjutform har ännu börjat forma den nya människan. Inga lagar om rosa spädbarnskläder har nått henne än, inga förväntningar och inga krav har pålagts henne. Hon vilar trygg och ovetande i sin varma, gungande värld, långt bort från vetskapen att hon är en person och en individ med en roll att spela. Bilden kan vara ett uttryck för en längtan tillbaka till det omgärdade, okomplicerade livet. En flykt från de realiteter vi omges av, och omger oss med. I den till synes så rofyllda bilden av den vuxna kvinnan som kurar ihop sig i fosterställning märks även ett stråk av rädsla. Hon har flytt, hon orkar eller vågar kanske inte möta livet utanför tryggheten. I ett försök att spjärna emot vuxenlivets verklighet söker hon sig tillbaka till den värld hon en gång i begynnelsen tillhörde. En tillvaro





Fig. 2

sid 14



utan bekymmer, ansvar, besvikelser, krav, konflikter, men också utan möten, samvaro, kärlek och spänning. En avtrubbad tillvaro utan variation och i total avsaknad av ytterligheter. Kanske har hon inte riktigt glömt bort den världen. Kanske glömmet vi människor den aldrig, hur vuxna vi än är.

Jag ser också bilden som en fråga. En undran över vad som finns under all fernissa som åren har lagt på oss. Med Hirdmanskt facit i bakfickan vet vi att män och kvinnor inte föds till genusvarelser utan skapas till det.³ Om människan nu är en konstruktion, vilket är då råmaterialet? Är "kvinnligt råmaterial" annorlunda på något sätt än "manligt" dito? Frågorna ställs men svaren står inte att finna i bilden av den oförlösta. Vem var hon från början? Hennes ursprung förblir en gåta för oss, men frågan är uttalad och den är viktig, för i ett blint accepterande av givna roller försöker vi aldrig förändra eller förbättra, utvecklas och växa till mogna individer.

Den födande

På bild 3 är kvinnan vänd från oss. Hennes ryggtafla lyser vit över det mörka hål som vattnet utgör. Hon står på alla fyra likt ett djur, huvudet är nedböjt, ansiktet är bortvänt från betraktaren. Hennes ställning känns inte ovan, inte heller verkar hennes djuriskhet konstlad. Enligt gamla och väl inarbetade föreställningar anses ju en kvinna vara närmare bunden till naturen än en man (ta till exempel uttrycket "moder jord"). En kvinna anses bära på någon slags inbyggd intuition, nära besläktad med instinkten eftersom den inte fordrar någon som helst tankeverksamhet utan finns där autonomt, och här är Lars Hambergers text i Lennart Nilssons *Ett barn blir till* ett utmärkt exempel på detta.¹ En kvinnas liv ses som cykliskt och hennes psyke styrs av hormoner. Hon tros vara mer kroppsligt medveten än mannen eftersom hennes kropp utsätts för olika sorters förändringar som menstruation, graviditet, amning och klimakterium. En ständig polarisering av det kvinnliga gentemot det manliga resulterar i att dessa "kvinnliga" funktioner blir till negationer hos det manliga könet.² Där en kvinna känner, där tänker en man, och dessa två verksamheter anses alltså utesluta varandra.

Den knästående kvinnans ställning anspelar på parning och/eller förlossning. Kvinnans roll som sexuell varelse har präglats av en märklig antingen-eller-princip. Medeltidens sakrala bilder av kvinnor visar antin-





Fig. 3

sid 16



gen asexuella övermänskliga helgon och jungfru Maria, eller Maria från Magdala; den syndfulla sexuella kvinnan personifierad. Likaså fanns under 1800-talet, präglad av det viktorianska Englands puritanism, å ena sidan den dygdiga borgerliga hustrun och å andra sidan gatflickan som många gånger fick besök av just de dygdiga hustrurnas äkta män.³ Motsatsförhållandet madonna - hora har mattats betydligt sedan dess, men fortfarande är det vanligt att en kvinna som bejakar sin sexualitet öppet får en stämpel som prostituerad på sig.⁴ Den kvinnliga sexualiteten har definierats så tve tydligt att dess konstruktion är fullt synlig.

Ett liknande förhållande gäller rollen som mor och moderskapets karaktär. En tydlig glorifiering av moderskapet har skett till och från ända sedan Jean Jacques Rousseaus beskrivning av kvinnan i "Émile - om uppfostran" där kvinnan förklaras ämnad att vara mor och att detta skulle skänka henne största möjliga tillfredsställelse.⁵ De senaste årens moderskapspropaganda har levererat budskapet om modersrollen såsom det mest naturliga (- givetvis -) för kvinnan.⁶ Att bli mor skulle vara någonting som låg i kvinnans biologiska och psykiska natur och väsen. Samtidigt utmålas en betydligt mindre idyllisk bild av modern inom exempelvis psykoanalysen. Modern framstår allt som oftast som roten till det onda och i många fall som direkt skadlig för barnet. Det är på grund av henne som exempelvis schizofreni utvecklas hos barnet och det är hennes tillkorta kommanden, inte faderns, som präglar barnet psykiskt.⁷ Samtidigt fungerar hon som en passiv upprätthållare av den manliga makten.⁸

Dessa viktiga funktioner som kvinnor haft, och har, präglas av motsägelsefulla värderingar. Jag ser det som bevis för att rollerna i genus-systemet är konstruerade och inte kan appliceras på riktiga människor. Moderskapet, och som en given följd sexualiteten, har blivit offer för en rad motstridiga ideologier. Den födande kvinnan i Tjursjön symboliserar just detta.

Häxan

Bilden visar en kvinna som ligger på rygg i vattnet med armarna bakom ryggen och underbenen böjda bakåt (fig. 4). Hon har ansiktet vänt mot himlen och hennes ögon är öppna. Vattenytan syns borttrollad och under henne öppnar sig mörkret som en avgrund. Men de ställen där hennes



kropp möter vattenytan - ansikte, bröst, lår och knän - deformerar henne svagt och det faktum att hon ligger i vatten framstår där tydligt. Där vattenytan bryts runt hennes ansikte bildas en markant linje vilken ger intrycket av att hon bär en mask över ansiktet.

Tuija Lindström strävade i bilderna från Tjursjön efter att skapa en känsla av att ett brott var begånget.¹ Bilderna skulle likna en brottsplatsundersökning med brottets offer i centrum. Det framgår tydligt i just den här bilden. Kvinnan ger med sin stelt stirrande blick ett föga levande intryck. "Ett brott är begånget" - och kvinnan är offret. Hennes händer bakom ryggen indikerar på att hon är bakbunden, hennes vidöppna ögon och stilla position i vattnet avslöjar hennes livlöshet. Upp till ytan har hon flutit ur sjöns döljande vatten.

*Äck för
den undart
i häxan*

*"Med bakbundna och vid knäveckan fästade händer kastas häxan i en sjö. Om hon sjunker är hon oskyldig, men om hon flyter på vattenytan är hon saker. Då har man ett fullgott bevis."*²

Så beskriver Harry Sjöman det så kallade vattenprovet i romanen "Häxan i Uråsa". Metoden användes frekvent i Sverige under tiden för häxprocesserna, en metod som det svenska rättsväsendet i stort godkände.³ Vattenproven ansågs inte vara tortyr utan just ett indicium. Att flyta i vatten ansågs vara onaturligt för människan, och om så skedde kunde man räkna med att den onde själv hade ett finger med i spelet. Om den anklagade flöt under vattenprovet meriterade detta att den "bevisade" häxan skulle underkastas tortyr för att få fram ett erkännande. Både vattenprov och tortyr förekom regelmässigt. I Per Sörlins avhandling "Trolldoms- och vidskepelseprocesserna i Göta Hovrätt 1635-1754" påpekas att det ingalunda bara var kvinnor som dömdes i processerna, men däremot var kvinnodominansen total under åtalpunkten diabolism. Diabolism definieras av Sörlin som "antydd delaktighet i häxsabbat eller individuellt samröre med Satan i samband med magisk skadegörelse eller vidskepelse".

Häxan - den farliga, omstörtande kvinnan med mörka uppsåt, får stå som symbol för hur människors rädsla inför det okända kan ta sig de mest absurda uttryck och hur jakten på en syndabock tillåter förnuftet att perverteras. Efter dryga 200 år (dödsstraffet för trolldom avskaffades av Gustav III år 1779) ser man relativt nyktert på häxan. Häxan existerar för oss som Pomperipossa i sagan - en fantasivarelse. I en tillbakablick på





Fig. 4



häxprocesserna är det lätt att konstatera att häxan var en konstruktion. Hennes roll var att representera en kanal för det onda, hon gav människors oro ett ansikte. Men häxan var aldrig någonting annat än en roll i ett skådespel och hennes ansikte var bara en mask. Tuija Lindströms "häxa" flyter i vattnet, lugnt och stilla. Hennes blick går fast besluten mot himlen. Beviset är tydligt - hon är skyldig. Men skyldig till vad? Hennes brott består i att bära en mask, lika tydlig som den runt hennes ansikte.

Häxan är den, i denna odysse av roller, som framstår tydligast med sina klara referenser både till rollen i sig och till rollspelet; genusmaskeraden. Maskeraden där olika konstruerade definitioner av kvinnan bärs upp i ett spel mellan könen, äger rum i vår vardag, varje dag. Och rollerna ärvs pliktstroget vidare från mor till dotter liksom från far till son.⁴ Och trots att masken bara är en mask, så är den så mycket mer. Rollerna har spelats med en sådan inlevelse och nit att individen bakom masken har suddats ut. Vem är skådespelaren? Finns det någon kvar bakom masken? Frågorna ställs, men besvaras inte.

Den korsfästa

Enligt den kristna tron dog Jesus på Golgata, korsfäst efter att ha befunnits skyldig till anklagelserna om uppvigling.¹ Korset som symbol är så starkt förknippat med kristendomen och Jesu lidande att parallellen med kvinnan på fig. 5 är självklar. Hon är utsträckt i ett tydligt kors, med fötterna till synes korsade, armarna sträckta rakt ut från kroppen, huvudet lätt bakåtböjt och ögonen slutna. På vattenytan ser man att små vågrörelser utgår från mitten av hennes kropp, runt mage och bäcken. Hennes position får henne att se totalt utlämnad och sårbar ut.

Kvinnan på korset, kvinnan och kristendomen. Kyrkan producerade, liksom jag nämnt tidigare, ouppnåeliga förebilder i jungfru Maria och helgonen, eller varnande exempel i Maria från Magdala, skökan. Inom kristendomen fanns mycket få andra, mänskligare och mer realistiska förebilder att leva upp till för den vanliga kvinnan.

Under kristendomens historia har man använt den kristna tron och kyrkan som en maktfaktor snarare än ett medel för att skapa en bättre värld. Denna maktfaktor har varit avgörande i uppbyggnaden av vår samhällsstruktur. Samma makt har under 2000 år varit i allra högsta grad

mask, maskerad från dagan, Kristeva - borde angetts i not (förtydligt, förklara)
♀ > < parat ♂





Fig. 5



patriarkal. Kyrkan har givetvis varit medveten om sitt inflytande, och nog vaktat sina domäner. Korståg, inkquisition och häxprocesser har varit några av de utslag av intolerans mot det avvikande och oliktänkande som kristendomen har visat. Kyrkans makt och dess ideologi verifierade man genom den gudomlighet den ansåg sig, och ansågs, besitta. "Kyrkans makt är ingen annan än Guds ord" skrev Martin Luther 1531.² I dag är situationen annorlunda för kyrkan, åtminstone i Sverige. Makten är starkt begränsad och dess inflytande över människorna ringa (men det förekommer inom svenska kyrkan än idag ett aktivt motstånd mot kvinnliga präster). Vi har i arvet dock ett samhälle som i mångt och mycket bygger på kristna värderingar, även om själva religiositeten har mattats.

Kvinnan har även inom kristendomen fått spela sina roller. Hon har varit den ouppnåeliga ikonen, samtidigt som hon agerat syndabock i sin samverkan med Djävulen, eller husmodern som härskar över barn och djur men aldrig över mannen.³ Kvinnan har varit det kristna, patriarkala samhällets offer på korset. "Guds ord" har rättfärdigat det. Tuija Lindströms kvinna på korset är kvinnan i kristendomen.

STRYKJÄRNEN

Bilderna av de mjuka vita kvinnorna i sina slutna världar ackompanjeras av en serie strykjärn (fig. 6 och 7). Våldiga, raspiga, metalliskt hårda och kalla sträcker de sig vaktande mot baderskorna. Och det är just i förhållande till kvinnorna som dialogen uppstår. Utan dessa strykjärn som motvikt hade kvinnorna tett sig alltför vackra, alltför romantiska. Den klassiska kopplingen mellan kvinna och natur - den passiva moder jord - hade blivit enkelspårigt självklar. Strykjärnen stör den romantiserade bilden på ett mycket effektivt sätt. Med sin självklara auktoritet ställer de sig hotfulla mot kvinnorna.

Strykjärnen och dialogen med baderskorna hänvisar till en erfarenhet som är specifikt kvinnlig. När man beaktar det förefaller Peder Altons och Jonas Ellerströms svårighet att förstå strykjärnens roll vara given. Alla människor är inte heller bekanta med strykjärnens undersidas utseende; en äldre manlig besökare på utställningen ansåg att det var svårt att se att det var just strykjärn. Peder Alton beskrev dem i sin recension såsom



"fallosliknande" och att de konkurrerar ut de "vithyllta, svävande" kvinnorna, snarare än pekar ut dem.¹ Att likna ett strykjärn vid fallos är kanske inte så långsökt som det först kan tyckas. I en postmodern feministisk tolkning står fallos för makt,² även om associationerna mer går till det manliga könsorganet. Orsaken kan ligga i att den erekta penis tolkas som en symbol för fallos, men mannen äger i sig ingen autonom makt.³ När kopplingen mellan fallos och penis är borta kvarstår alltså att strykjärnen i Altons uttryck är "maktliknande". Där är jag beredd att hålla med honom. Men om nu makten inte är synonym med manlig makt, kan den då vara kvinnlig? Jag ska återkomma till den frågan lite senare.

En av de första liknelser jag själv gjorde då jag konfronterades med strykjärnen var med det kvinnliga könsorganet. Strykjärnens undersida har en oval form liknande den som skötet har. Flera strykjärn har cirkelformationer (en variant av ångstrykjärn) eller till och med hål, vilket gör parallellen starkare. Två av strykjärnen är rödmålade. De är glänsande och kladdiga och påminner om färska sår. Bilderna ställer frågan om vad såret står för - finns där en skada; en brist?⁴ Vilken är i så fall bristen?

Just strykjärnet är, eller har åtminstone varit, ett självklart kvinnligt attribut.⁵ Att den metalliska bakgrunden visade sig vara någonting så vardagligt som bakplåtar visar också på att maktfaktorn har ett kvinnligt ansikte i den här bildsviten. Det strykjärn som stod bredvid Tuija Lindströms säng den natten när hennes barn var sjukt och som frammanade drömmen om strykjärnen som flöt bredvid kvinnorna i Tjursjön, det strykjärnet var ställt där av hennes svärmor; "en manisk strykare".⁶ Lindström ser själv på strykjärnen som "dåliga samveten", som "förkrymper oss till små människor".⁷ Susan Rubin Suleiman skriver om hur kvinnan, enligt freudiansk tolkning, ofta ses som en bärare av Faderns lag, det vill säga som oreflekterande upprätthållare av den manligt dikterade makten.⁸ De röda strykjärnens sår-skada-brist är den kvinnliga bristen på makt, eller om man nu föredrar; fallos. Enligt Freud ser barnet kvinnan som just en kastrerad man.⁹ Den kvinnliga makten utövas istället via mannen, via de patriarkalt upprättade reglerna; eller Faderns lag. Hon rättar sig efter hans regler, spelar de roller han ställt upp och för spelet vidare till kommande generationer. Hon ifrågasätter inte, hon citerar redan givna förhållningsorder.

Dialogen med de badande kvinnorna kompliceras. Förhållandet dem emellan är inte så enkelt och nyanslöst som man först kunde tro.





Fig. 6

sid 24





Fig. 7

sid 25



Baderskorna och deras sökande i sina slutna världar störs, och hindras faktiskt, av strykjärnen. De är väktarna, eller kanske "väktarinnorna" är en lämpligare benämning i ljuset av min analys. De är rigida, orörliga, ständigt vakande över baderskornas sökande efter identitet. Det är så att säga strykjärnen som ser till att de frågor som ställs av baderskorna aldrig besvaras. Mycket riktigt påpekar Susan Rubin Suleiman också svårigheten i att finna sin identitet som kvinna i ett patriarkalt samhälle, men samtidigt undrar hon om inte sökandet underlättas av kvinnors lek med sina givna och självpåtagna roller. Det är genom leken som en människa fastställer sitt jag, menar hon.¹⁰ De badande kvinnorna i Tjursjön befinner sig dock inte mitt i en uppsluppen lek. Strykjärnets makt är för överväldigande för att kunna lämna dem något utrymme. I bildsviten är således kvinnan förtryckare och har skuld i sitt eget förtryck och den skeva verklighetsbild hon beskyller patriarkatet för.

KONSTMUSEET

Utställningen på Göteborgs Konstmuseum var placerad i grafikoktogonen samt i intilliggande trapphall (fig. 1 och 8). Grafikoktogonen är ju, som benämningen avslöjar, en åttkantig sal. Väggarna är vita och salen har två dörröppningar. Trapphallen, belägen nordväst om oktogonen, är fyrkantig till formen, med en bred pelare centralt placerad och en trappa mot ovanliggande våningsplan i det västra hörnet. I oktogonen placerades huvudsakligen strykjärnen, förutom två flytande kvinnor på den sydvästra väggen. I trappavsatsen upp till trapphallen hängde de två rödfärgade strykjärnen. Runtom i trapphallen placerades kvinnorna på väggarna och på den kraftiga pelaren.

Trots att Tuija Lindström såg Konstmuseets lokaler som problematiska att hänga bilderna i, lyckades hon genom denna placering väl tillvarata bildernas karaktär samt understryka den dialog mellan strykjärn och kvinnor som jag har beskrivit tidigare. Trots att de båda rummen där utställningen ägde rum upplevdes som separata och inte som sammanhängande, kändes dialogen för mig ändå som påtaglig. Om man kom från entrén via skulpturhallen var det första mötet med bildsviten två flytande kvinnor omgivna av flera strykjärn. Att stå mitt i den ekande oktogonen, inringad av dessa monumentala strykjärn, gav mig en känsla av



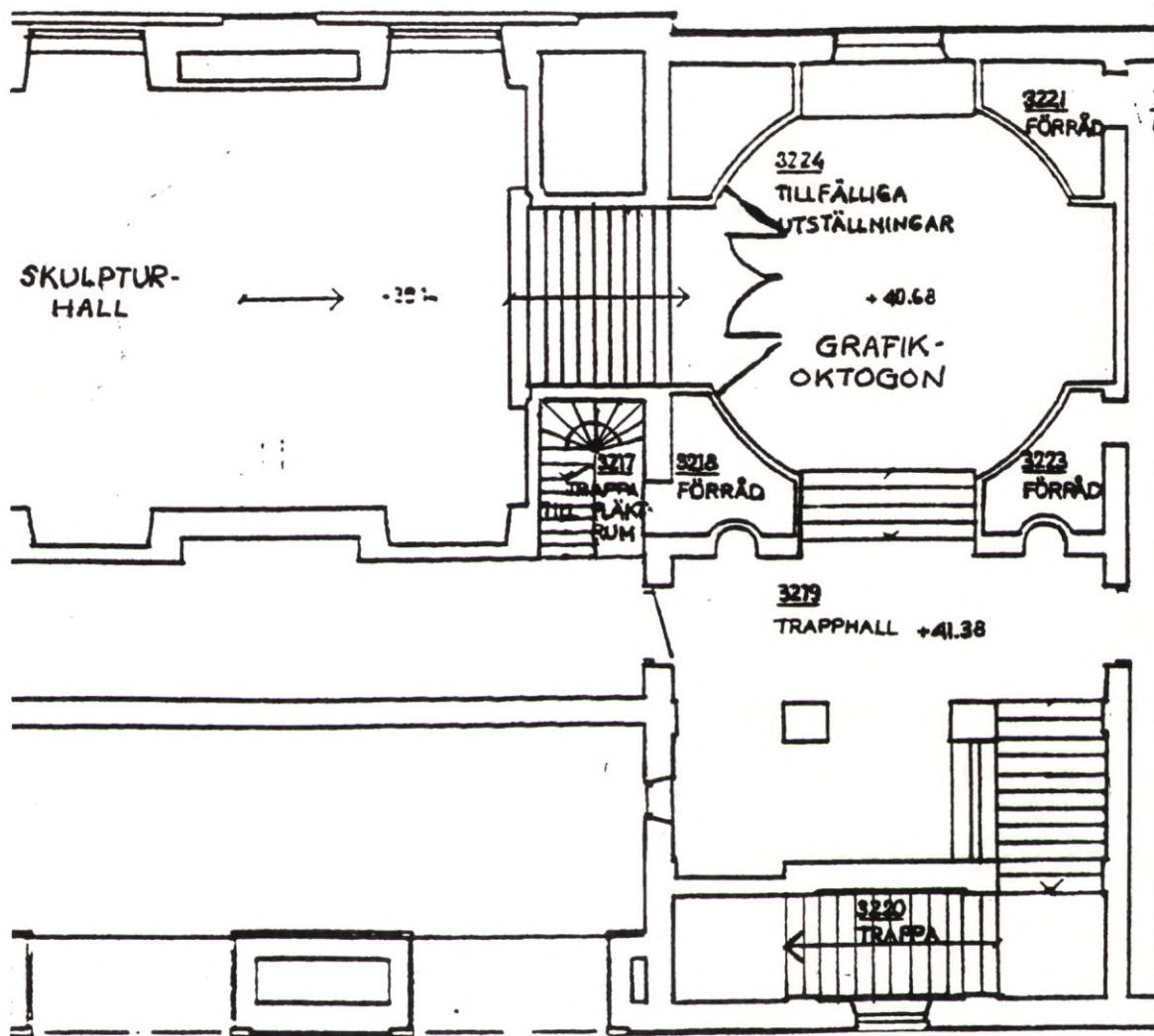
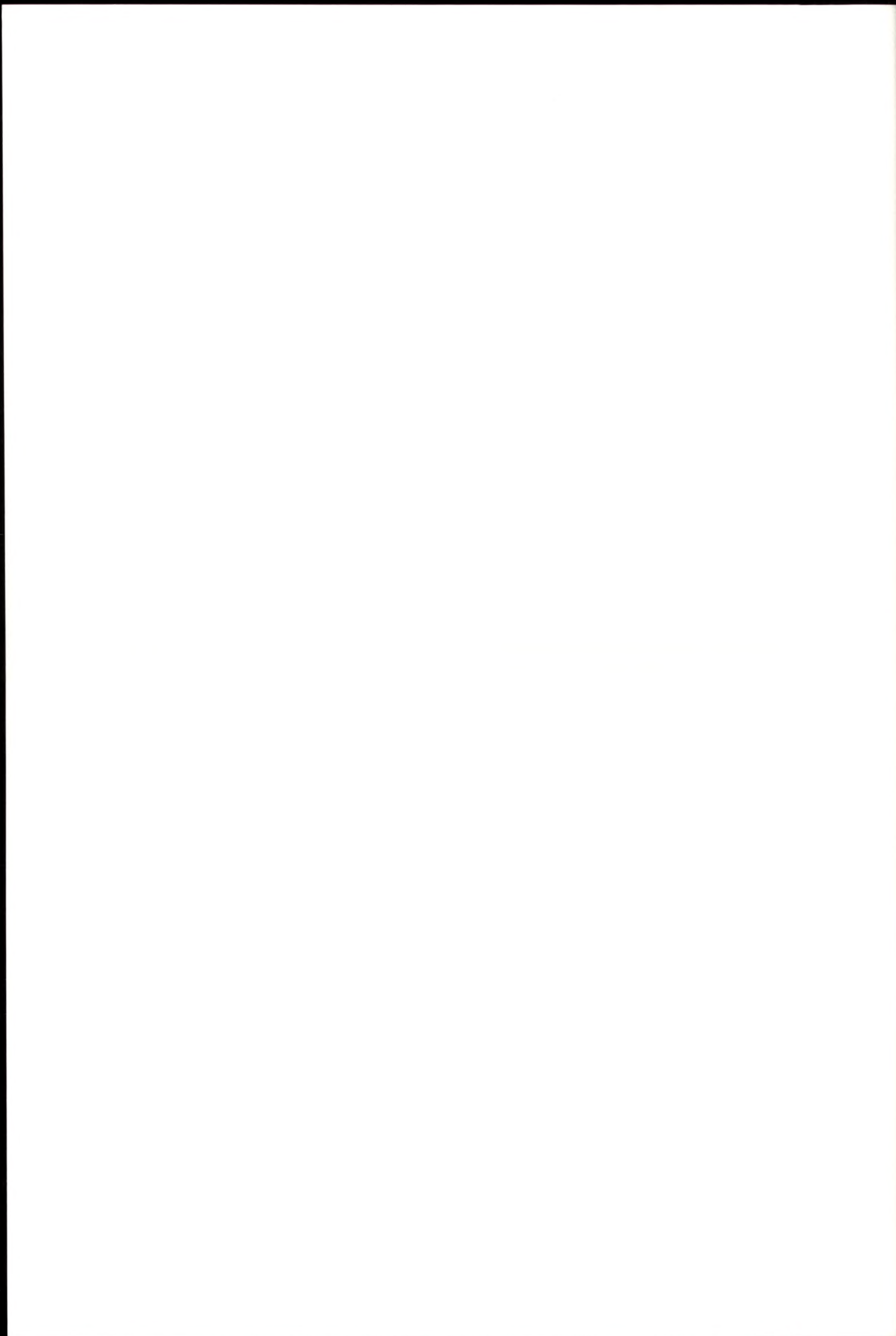


Fig. 8



litenhet och fångskap. De var kvinnornas, och mina, fångvaktare. Det korta mötet med de två röda strykjärnen följde härefter. Den tjocka färgen och den mörkröda tonen fick dem att framstå som köttiga sår, obehagliga och äcklande. Att sedan komma upp i trapphallen och lämna strykjärnen bakom sig innebar det tredje och sista mötet; kvinnorna. Men var fanns de? Jag fick lov att söka mig runtom i trapphallen och fann dem - bakom pelaren, i prång och vrår. Som betrakare fick jag röra mig och leta en aning för att finna dem, ett aktivt sökande som kompletterar sökandet i själva bilderna; kvinnornas sökande efter identitet.

SLUTORD

Mina avsikter med uppsatsen och analysen presenterade jag i inledningen. Jag ville undersöka vad det var kvinnorna i Tjursjön sökte efter och tolka det rollspel som deras olika uttryck antydde. Detta relaterades till det element som kvinnorna befann sig i - vattnet - samt den dialog som fördes med de väldiga strykjärnen. Mitt tema för undersökningen har varit "sökande efter identitet".

Jag har undersökt hur kvinnan ej har definierat sitt eget jag. Jag hävdar att detta resulterar i en identitetslöshet, vilken även Tuija Lindström ger uttryck för i det citat som inledde uppsatsen. "...Det var första gången jag kopplade ensamheten, kvinna, att inte finnas och tomheten..." (Min kursivering.) Kvinnorna i Tjursjön söker sin identitet i en odysse av roller. Den ofödda är undantagen rollspelet eftersom hon inte deltar i det. Men den förlösande, häxan och den korsfästa - de är alla uttryck för de olika roller som kvinnan blivit tillskriven, och spelat. I sin ursprungsmiljö - vattnet - har jag kopplat kvinnornas rollkavalkad till ett sökande efter identitet. Vem är jag? Frågan ställs om och om igen i bilderna, men den besvaras aldrig.

Sökandet kompliceras i dialogen med strykjärnen. Dessa mäktiga vaktare ställs över kvinnorna i en ojäm maktkamp där strykjärnen tycks vinna. Men någon enkel förtryckarhistoria av det konspirativa slaget med manlig makt och kvinnliga offer är det inte. Strykjärnen är självklara kvinnliga attribut, och de är dessutom ställda mot en bakgrund av bakplåtar. Det var dessutom en "manisk strykare" till svärmor som ställde strykjärn och strykbräda bredvid Tuija Lindströms säng, och indirekt gav



henne idén till att använda strykjärnen som dialog till baderskorna.¹ Makten är utan tvekan kvinnlig och den utövas mot de badande. Den kvinnliga makten fungerar som upprätthållare av den manligt dikterade makten, eller Faderns lag; den falloscentrerade. De badande kvinnornas sökande efter sitt ursprung och sin identitet hotas och hindras av strykjärnen vilka förmedlar den manliga makt som kvinnorna försöker undkomma. Det är den komplikationen som tillför att svaret på frågan "vem är jag?" aldrig framkommer.

Utställningen på Konstmuseet lyckades dessutom understryka bildernas karaktär då strykjärnen uppfattades som omgivande och självklara, medan baderskorna var gömda och svåra att finna tack vare den placering Tuija Lindström gjort av bilderna.

SAMMANFATTNING

Uppsatsen analyserar Tuija Lindströms bildsvit Kvinnorna vid Tjursjön som ställdes ut på Göteborgs Konstmuseum under hösten 1992. Jag har valt att kalla uppsatsen för Tuija Lindströms bildsvit "Kvinnorna vid Tjursjön" - ett sökande efter identitet. Min avsikt var att utifrån detta tema göra en symbolistisk och feministisk undersökning av kvinnornas sökande och tolka det rollspel som deras olika uttryck påvisar. Jag har relaterat detta till vattnet kvinnorna befinner sig i samt strykjärnen, med vilka kvinnorna för en dialog. Den dialogen avsåg jag också diskutera. Jag poängterade noga i inledningen att min tolkning gällde bildsviten och inte konstnären Tuija Lindströms person.

Kvinnan har saknat rätten att kunna definiera sig själv. Det har resulterat i att kvinnan har underkastats, och även accepterat, de värderingar som mannen tillskrivit henne. I det långa loppet har kvinnan blivit identitetslös.

Vattnet har en stor betydelse. Kvinnorna flyter i vattnet som är vår ursprungliga miljö både som urtidsdjur och foster; det representerar vårt ursprung. Ursprung - i bemärkelsen identitet - utgör själva basen för min undersökning. Kvinnorna i vattnet söker efter sin identitet. Deras kroppar fungerar som språkrör för det inre sökande de uppfylls av. I deras uttryck fann jag symboler för olika roller eller tillstånd i vilka de söker efter en ursprunglig gemensam nämnare för sina jag. Rollerna/tillstånden har jag

[Faint, illegible text or markings]

symboltolkat och förklarat för att förtydliga att de är just konstruerade roller och inga medfödda, "naturliga" beteendemönster.

Den ofödda, som kurar ihop i fosterställning (fig. 2), drömmer sig bakåt till en avtrubbad och bekymmersfri tillvaro innan mötet med omvärlden. Hon ingår inte i rollspelet eftersom hon som ofödd aldrig har spelat någon roll, än. Jag ser i bilden också den fråga som återkommer med ekots envishet gång på gång i bilderna; vem är jag? Meningarna om den sexuella kvinnan och modersrollen (fig. 3) har präglats av dualism, då kvinnan som sexuell varelse och/eller mor tydligt har varit en svårlöst ekvation. Det har legat i maktens intresse att noga definiera dessa sidor av kvinnan. Det ständiga sökandet i rollspelen fanns också hos häxan (fig. 4), som är den av kvinnorna som tydligast uppvisar dels en roll som känns så avlägsen att dess konstruktion blir övertydlig, dels anspelar på själva rollspelet; maskraden, genom den "mask" hon till synes bär över sitt ansikte. Den korsfästa kvinnans pose (fig. 5) anspelar på ett offerande. Hennes plats i det kristna patriarkala samhället har varit just offerande, och den kristna kyrkan har verifierat hennes offerande position som naturgiven med hjälp av den gudomliga makt som kyrkan ansågs ha.

Strykjärnens ständiga närvaro har komplicerat kvinnornas sökande (fig. 6 och 7). Dessa monumentala väktare fann jag representera makten och genom att använda mig av en postmodern feministisk teoribildning, vilken utgår från psykoanalys bestämde jag strykjärnens makt till kvinnlig. Genom att, tillsammans med bakgrunden av bakplåtar, vara självklara kvinnliga attribut gav bilderna uttryck för enoreflekterande (kvinnlig) förmedlare av den manliga falloscentriska makten; ett passivt diktatorskap. Således hindras baderskornas sökande efter ursprung och identitet av en rad kvinnliga väktare, vilka upprätthåller den manliga makt som kvinnorna i sitt sökande försöker undkomma.

På Göteborgs Konstmuseums lyckades bildernas karaktär framhävas genom den hängning som Tuija Lindström gjort. I grafikoktogenen presenterades strykjärnen där de upplevdes som omringande och hotande, medans de badande kvinnornas placering i trapphallen underströk deras sökande efter identitet. Som betraktare fick jag själv leta efter kvinnorna.



NOTER

Inledning

1. H.W. Janson *Konsten*. 1988 s 614.
2. Ibid.
3. Utställningen ägde rum på Göteborgs Konstmuseum 9/10 - 12/12 1992.

Frågeställning och tillvägagångssätt

1. Hirdman, Yvonne, *Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning*.//*Kvinnovetenskaplig tidsskrift*, 1988 (Årg 9):3, s 49- 63.
2. Ibid, s 51.
3. Jag är naturligtvis medveten om, och tacksam för, alla de individer som bryter de generella mönstren. I uppsatsen avser jag dock behandla de generella mönster och rollspel jag finner i bilderna.

Litteratur och källor

1. J. Ehrenberg, *Tuija Lindström*. 1989.
2. Intervju med Tuija Lindström 6/12 1992.
3. Telefonintervju med Tuija Lindström 7/9 1994.
4. Kraschny, Paul, *Tuija Lindström*.//*Beckerell* 1993:2, s 11-17.
5. Lantz, Åsa, *En professor i närbild*.//*Elle* 1994:5, s 44-50.
6. Föredrag av Tuija Lindström på Göteborgs Konstmuseum i anknytning till utställningen "Kvinnorna vid Tjursjön" 9/12 1992.
7. Föredrag av Tuija Lindström på Kvinnovetenskapligt Forum under benämningen "Funderingar kring nedmonteringen av centralperspektivet" 9/3 1994.
8. Matre, Towe, *Levande kvinnor som leker - Tuija Lindström fjärran Zorn*.// *Svenska Dagbladet* 1992 05 14.
9. Arrhenius, Sara, *titel?*///*Aftonbladet* 1992 05 23.
10. Alton, Peder, *Kvinnorna svävar - Tuija Lindströms fotografi från en skogstjärn*.// *Dagens Nyheter* 1992 05 29.
11. Ellerström, Jonas, *Fotograferandet som ritual*.//*Helsingborgs Dagblad* 1992 09 27.
12. van Reis, Mikael, *Genom morgonsömnens fostervatten*.// *Göteborgs-Posten* 1992 10 17.



13. Detta på grund av att jag anser att bilderna talar om en specifikt kvinnlig erfarenhet, vilket jag i analysen kommer att peka på i de olika recensenternas syn på strykjärnen (och kvinnorna).
14. Hirdman, 1988 s 49-63.
15. C. Holmberg, Det kallas kärlek. 1993.
16. Implosion - ett postmodernt perspektiv. Stockholm, Moderna Museet 24.10 1987-10.1 1988. (Moderna Museets utställningskatalog nr 217) Kate Linker, s 180-194.
17. S. R. Suleiman, Subversive Intent. 1990 s 141-180.
18. Vänta barn. Utg. av Socialstyrelsens byrå för hälsoupplysning. 1988.
19. L. Nilsson & L. Hamberger, Ett barn blir till. 1990. Första utgåvan gavs ut redan 1965 och har blivit en etablerad klassiker bland föräldrar, blivande eller redan blivna. Lennart Nilsson erhöll des-sutom 1982 Emmypriset för sin film "Sagan om livet" vilken skild-rade befruktningen av ett ägg och dess vandring ner i livmodern. Därav bokens legendariska status.
20. P. Sörlin, Trolldoms- och vidskepelseprocesserna i Göta Hovrätt 1635-1754. 1993.
21. H. Sjöman, Häxan i Uråsa. 1979 s 278, 287-288. Sjöman hänvisar i bokens källförteckning till Jan Walls doktorsavhandling Tjuvmjöl-kandeväsen, Bengt Ankarloos Trolldomsprocesser i Sverige, G. O. Hyltén och Cavallius Wärend och Wirdarne I, samt Konga härads dombok 1616-1619.

Genussystemet

1. Hirdman, 1988, s 51.
2. Ibid.
3. Ibid, s 52.
4. Holmberg, 1993 s 157-159.
5. "Hon" och "han" är begreppen som Holmberg använder när hon presenterar sitt empiriska material. Även jag använder dem i detta stycke för att frammana känslan av en parrelation.
6. Kan även läsas: "...där kvinnan ger mannen rätten..."
7. Hirdman, 1988 s 54.



Huvudtext

Bakgrund

1. Ehrenberg, 1989. Biografiska uppgifter är från Ehrenberg såvida inte annat anges.
2. Lindström, intervju 6.12 1992, samt föredrag 9.3 1994.
3. Christer Strömholm är en förgrundsfigur inom svensk fotografi, som i sin produktion alltsedan 1950-talet har behandlat bland annat barnbilder, död, transsexuella och konstnärsporträtt. Uppgifterna är hämtade ur Maria Magnussons C-uppsats Christer Strömholm - subkulturens språkrör, 1994.
4. Lindström, intervju 6.12 1992.
5. Lindström, intervju 6.12 1994 och telefonintervju 7.9 1994.
6. P. Kraschny, Tuija Lindström.//Beckerell, 1993 nr 2, s 11-17.
7. Lantz 1994, s 44.
8. Lindström, intervju 6.12 1992.
9. Matre, 1992.
10. Lantz 1994, s 44-50.

Bildernas tillkomst

1. Följande stycke är baserat på intervjun med Lindström 6.12 1992 samt den kompletterande telefonintervjun 7.9 1994.

Mottagandet

1. Matre, 1992.
2. Arrhenius, 1992.
3. Alton, 1992.
4. Tuija Lindström berättade i intervjun 6.12 1992 att hon tolkade Altons artikel som en tillbakahänvisning till spisen.
5. Ellerström, 1992.
6. Här kritiseras *uppläggnings* av en artikel i tidningen Papper där Tuijas bilder presenterades. Kopplingen mellan denna kritik och utställningsrecensionen tycks mig vara väldigt avlägsen.
7. van Reis, 1992.



Vatten

1. Nilsson, 1990 s 11.
2. Socialstyrelsen, 1988 s 71.
3. Nilsson, 1990 s 135.
4. "Mantra = det ord utan betydelse som hjälper en person som mediterar att komma till ro." S. Malmström et al.:Bonniers svenska ordbok, 1986 s 328.

Kvinnorna

1. Hirdman, 1988 s 52.
2. Ibid s 50-52.

Den ofödda

1. Nilsson, 1990 s 135.
2. Fosterdiagnostik via ultraljud i 16:de graviditetsveckan kan användas för att ta reda på barnets kön. Möjligheterna att påverka sitt ofödda barn in i traditionellt genustänkande får dock anses som obefintliga! >
3. Hirdman, 1988 s 52.

Den födande

1. Nilsson, 1990 s 70. När jag i de två följande meningarna fortsätter dessa "antaganden" är det just Hambergers text i Nilssons bok jag åsyftar, närmare bestämt sidorna 17-21, 64, 170-171.
2. Hirdman, 1988 s 52.
3. L. Nochlin, Women, Art, and Power and Other Essays. 1989 s 61-64.
4. Jag menar nu inte att 1800-talets skaror av prostituerade först och främst bestod av kvinnor som bejakade sin sexualitet.
5. J. Rousseau, Émile - om uppfostran. 1977 s 224.
6. Hurtig, Maria, Glorifieringen av modersrollen falskt budskap . //Göteborgs-Posten 1994 07 20. Även E. Adolfsson et al, Kvinnomyter, 1976. Kapitlet om "Bilderna av den goda modern" av Monica Tegerstedt, s 80-86.
7. E. Adolfsson et. al. 1976. Kapitlet om "Bilderna av den onda modern" av Siv Holm, s 87-93.
8. Suleiman, 1990 s 166.



Häxan

1. Lindström, intervju 6.12 1992.
2. Sjöman, 1977 s 278.
3. Sörlin, 1993 s 52-53. Följande uppgifter från Sörlin då ej annat anges.
4. Hirdman, 1988 s 54.

Den korsfästa

1. Luk. 23:14.
2. M. Luther, Vad säger Luther? Ett Luther. lexikon av Kurt Aland. (översättning Frithiof Dahlby) 1970, s 173.
3. Ibid, s 118.

Strykjärnen

1. Alton, 1992. Tuija Lindström ställde sig själv frågande inför just formuleringen "fallosliknande".
2. Moderna Museet, 1987. K. Linker, "När en ros bara förefaller vara en ros" s 181.
3. Ibid s 185. Linker hänvisar i texten till psykoanalytikern Eugénie Lemoine-Luccioni, La Robe. 1983, s 34. "Om penis vore fallos, skulle män inte ha behov av vare sig fjädrar, slipsar eller medaljer...; ingen besitter fallos." (översättning Magnus Florin, Ulf Olsson)
4. Sandquist, Gertrud, Fotografiet som konst. Konsten som fotografi.) Bakbes
//Konstnären, 1990, nr 5 s 9-10. *Om bilder av äro.* fr foto
5. Jag tänker bland annat på det engelska bokförlaget "Womens Press" vars logotyp är just ett strykjärn ställt på högkant.
6. Lindström, föredrag 9.12 1992
7. Ibid.
8. Moderna Museet, 1987. Linker, s 181.
9. Suleiman, 1990 s 164-166.
10. Ibid s 179-180.

Slutord

1. Jag avser nu inte att beskylla Tuija Lindströms svärmor för att vara en förtyckare! Jag vill poängtera att strykjärnen rör sig i en kvinnlig sfär, både som attribut, maktfaktor och inspirationskälla.



LITTERATURFÖRTECKNING

Muntliga uppgifter

Intervju med Tuija Lindström 6.12 1992, Göteborg.

Telefonintervju med Tuija Lindström 7.9 1994.

Föredrag 9.12 1992 av Tuija Lindström i anknytning till utställningen av "Kvinnorna vid Tjursjön".

Föredrag 9.3 1994 av Tuija Lindström på Kvinnovetenskapligt Forum under benämningen "Funderingar kring nedmonteringen av centralperspektivet".

Tryckta källor och anförd litteratur

Adolfsson, Eva, et al.: Kvinnomyter. Kvinnan i produktionen och familjen, i psykologiska teorier och terapeutisk praktik, i kvinnodrömmar och frigörelsekamp. Stockholm 1976.

Alton, Peder, Kvinnorna svävar - Tuija Lindströms fotografi från en skogstjärn. // Dagens Nyheter 1992 15 29. ✓

07

Arrhenius, Sara, ...är jag då en kvinna? // Aftonbladet 1992 05 23.

Bibeln, Lukasevangeliet.

Ehrenberg, Johan, Tuija Lindström. Stockholm 1989.

Ellerström, Jonas, Fotograferandet som ritual. // Helsingborgs Dagblad 1992 09 27.

Hirdman, Yvonne, Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning. // Kvinnovetenskaplig tidskrift, 1988(årg 9):3, s 49-63.



Holmberg, Carin, Det kallas kärlek - en socialpsykologisk studie om kvinnors underordning och mäns överordning bland unga jämställda par. Akad. avh. Göteborg 1993.

Hurtig, Maria, Glorifieringen av modersrollen falskt budskap.//Göteborgs-Posten 1994 07 20.

Implosion - ett postmodernt perspektiv. Stockholm, Moderna Museet 24.10 1987-10.1 1988. (Moderna Museets utställningskatalog nr 217)
Linker, Kate, När en ros bara förefaller vara en ros: Feminism och Representation, s 180-194.

Janson, H W, Konsten. Stockholm 1988.

Kraschny, Paul, Tuija Lindström.//Beckerell, 1993 nr 2, s 11-17.

Lantz, Åsa, En professor i närbild.//Elle, 1994 nr 5, s 44-50.

Luther, Martin, Vad säger Luther? Ett Luther-lexikon av Kurt Aland. (översättning Frithiof Dahlby) Stockholm 1970.

Magnusson, Maria, Christer Strömholm - subkulturens språkrör. Konstvet. inst. Göteborgs universitet 1994 (duplic.).

Malmström, Sten, et al.:Bonniers svenska ordbok. Stockholm 1986.

Matre, Towe, Levande kvinnor som leker - Tuija Lindström fjärran Zorn. //Svenska Dagbladet 1992 05 14.

Nilsson, Lennart & Hamberger, Lars, Ett barn blir till. Stockholm 1990.

Nochlin, Linda, Women, Art, and Power and Other Essays. London 1989.

van Reis, Mikael, Genom morgonsömnens fostervatten.//Göteborgs-Posten 1992 10 27. ✓



Rousseau, Jean-Jacques, Émile eller om uppfostran. Del 2. Göteborg 1978.

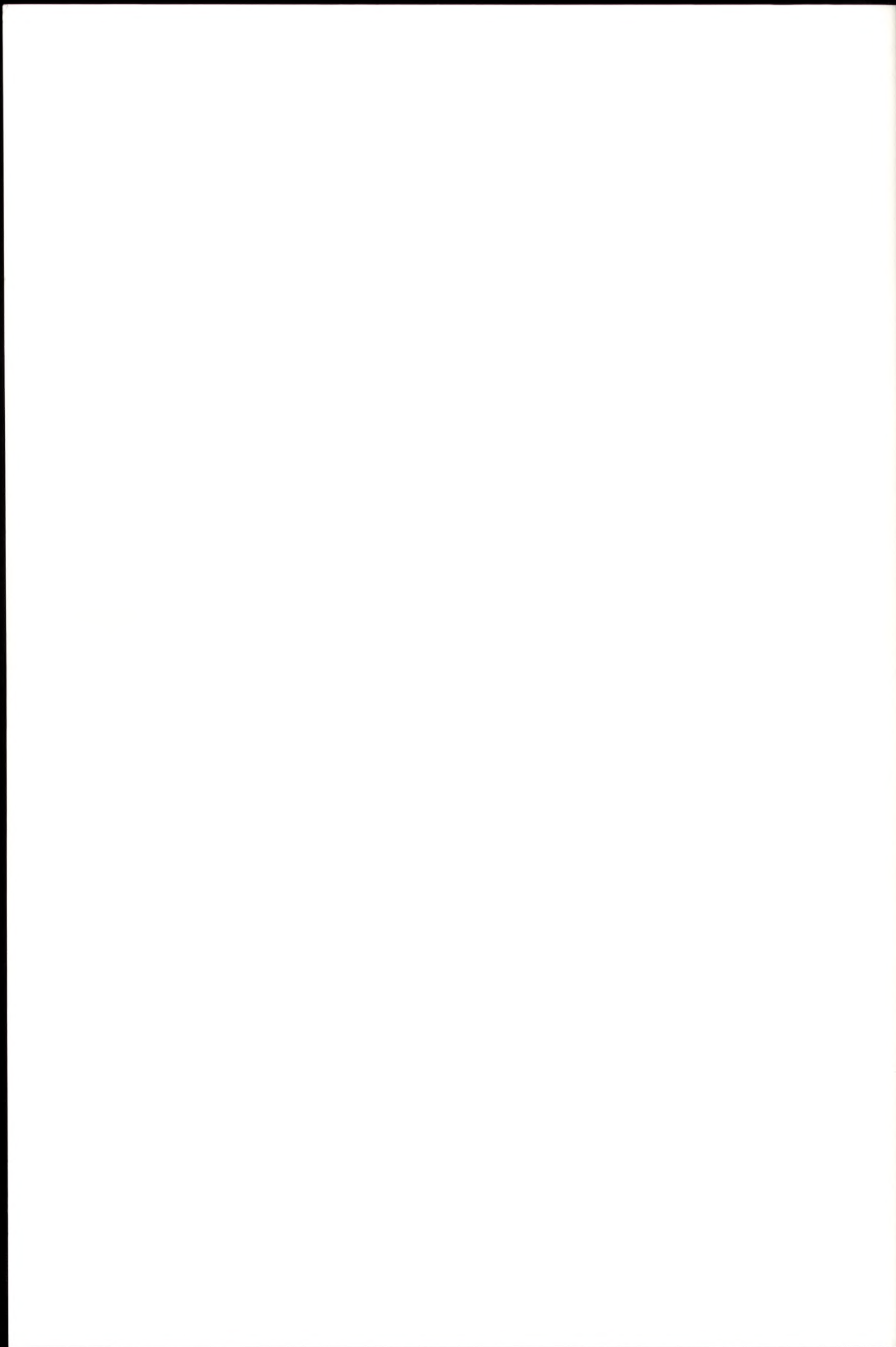
Sandquist, Gertrud, Fotografiet som konst. Konsten som fotografi. // Konstnären, 1990 nr 5, s 4-11.

Sjöman, Harry, Häxan i Uråsa - roman om småländska häxprocesser i början av 1600-talet. Stockholm 1979.

Suleiman, Susan Rubin, Subversive Intent. Cambridge, Massachusetts 1990

Sörlin, Per, Trolldoms- och vidskepelseprocesserna i Göta Hovrätt 1635-1754. Akad. avh. Stockholm 1993.

Vänta barn. Utg. av Socialstyrelsens byrå för hälsouppllysning. Solna 1982. - 94
riktig upplösning



BILDFÖRTECKNING

Fig. 1 Kvinnorna vid Tjursjön. Interiör från Göteborgs Konstmuseum, grafikoktogen med trapphall. Foto: Ebbe Karlsson 1992.

Fig. 2 Författarens titel: "Den ofödda". Tuija Lindström, Kvinnorna vid Tjursjön, 1991.

Fig. 3 Författarens titel: "Den födande". Tuija Lindström, Kvinnorna vid Tjursjön, 1991.

Fig. 4 Författarens titel: "Häxan". Tuija Lindström, Kvinnorna vid Tjursjön, 1991.

Fig. 5 Författarens titel: "Den korsfästa". Tuija Lindström, Kvinnorna vid Tjursjön, 1991.

Fig. 6 "Strykjärn". Kvinnorna vid Tjursjön. Interiör från Galleri Index, Stockholm. Foto: Sven Westerlund 1992.

Fig. 7 "Kvinnorna vid Tjursjön". "Strykjärn". Foto: Tuija Lindström 1991.

Fig. 8 Göteborgs Konstmuseum. Plan. Övre entréplan. Fast.bet. F-Göteborg Lorensberg 9:3. Kulturfastigheter i Göteborg AB. White arkitekter AB. Göteborg ,1979. Göteborgs Stadsbyggnadskontors arkiv.



