

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation
Examensarbete för magisterprogrammet i Konstvetenskap, 30 hp |
Höstterminen 2010

Vulvan, förlossningen och mötet med modergudinnan. Om Monica Sjöös målning *God giving birth*.

rapport

Vart tog vulvan vägen? Kvinnorörelsens
vulvaikonografi från 1970-talet åter i en feministisk
kontext.

artikel

Av: Chanda Björk
Handledare: Charlotte Bydler

Innehåll

Vulvan, förlossningen och mötet med modergudinnan. Om Monica Sjöös målning God giving birth,

3

”Vart tog vulvan vägen? Kvinnorörelsens vulvaikonografi från 1970-talet åter i en feministisk kontext.”, 46

Abstract:

This study is about the artist Monica Sjoo's (1938-2005) painting *God giving birth* (1968) that was accused of being blasphemous and obscene in the early 1970s. *God giving birth* could have had much in common with Niki de Saint-Phalle's *She – a cathedral* (1966), both works suggesting a mother goddess image. The main difference however can be found in the fact that Monica Sjoo's painting had connection to the women's movement in the 1970s. Monica Sjoo's artwork responded to other feminist artwork of that period. Among several feminist artists during the period about 1968-1985, an iconography was in use that focused on vulvar imagery, experience of childbirth and goddess images. In particular the mother goddess was embraced. The female body in art was re-sacred and invested with meaning connected with women's cycles of birth-death and rebirth and the earth as a mother goddess.

Keywords: Monica Sjoo, *God giving birth*, Niki de Saint-Phalle, *She – a cathedral*, 1970s feminism, feminist art history, mother goddess, goddess images, vulva iconography.

Innehåll

Inledning, 5

Syfte, 10

Metod, 10

Material, 12

Forskningsläge, 14

Feministisk konst och konsthistorisk kvinnoforskning, 14

1960-talet och *Hon - en katedral*, 16

1970-talet och vulvakonsten, 17

Monica Sjöö och *God giving birth*, 20

Jämförelser mellan *Hon - en katedral* och *God giving birth*, 25

Kvinnorörelsen och vulvakonsten, 27

Kvinnorörelsen i Sverige på 1970-talet, 27

Vad var egentligen ”vulvakonst”?, 29

Svensk vulvakonst, 32

Kritik mot särartstänkandet inom feminismen, 35

Diskussion, 36

Sammanfattning, 37

Litteratur, 39

Bildbilaga, 42

Inledning

1966 ställdes Niki de Saint-Phalles *Hon – en katedral* (se Fig. 1) ut vid Moderna museet i Stockholm. *Hon – en katedral* väckte stor uppståndelse i media, både i Sverige och internationellt. Verket var en stor glasfiberskulptur föreställande en kvinna liggande på rygg med särade, uppdragna ben och den ena handen vilande mot en svällande mage. Besökarna kunde gå in i skulpturen via skötet och inuti skulpturen bjöds det på förfriskningar. I pressen liknades *Hon – en katedral* vid en modergudinna, och det förekom såväl positiva reaktioner på verket som negativa.

En målning av Monica Sjöö, *God giving birth* (1968) (se Fig. 2) ställdes mellan 1968 och 1973 ut i England under olika konstfestivaler. Målningen påminner om *Hon – en katedral* i det att bilden föreställer en kvinna med särade, uppdragna ben. Skötet är tydligt i fokus då kvinnan på bilden föder fram ett barn, även om gestalten inte ligger på rygg utan snarare förefaller stå upp då kvinnan är avbildad framifrån. Målningen föreställde enligt konstnären själv modergudinnan och *God giving birth* väckte också uppmärksamhet men framförallt anklagades målningen för att vara hädisk och obscen.

Bägge verken väckte alltså uppståndelse och skulle kunna ha mycket gemensamt. Men trots att motiven kan tyckas likartade finns det en viktig skillnad. *Hon – en katedral* och *God giving birth* tillhör två olika tidsperioder, trots att det inte är många år som skiljer dem åt. Den avgörande faktorn är att *God giving birth* kan sättas i samband med 1970-talets kvinnorörelse.

Vilken förståelse står att finna av *God giving birth* och *Hon – en katedral*? Bägge återfinns som exempel på hur kvinnliga konstnärer använt modergudinnegestalten som inspiration i Görel Cavalli-Björkman ”Den stora modern” ur *Myter* (1983). Modergudinnan har enligt Cavalli-Björkman använts för att återta kvinnlig styrka och sträva mot sexuell jämlikhet. I sina sökanden efter modergudinnegestalten har konstnärer använt sig av symboler som grottor och labyrinter och skulpterat fruktbarhetsgudinnor. Cavalli-Björkman skriver att Monica Sjöö inspirerats av Silbury Hill i Storbritannien som en del hävdar är en gammal kultplats till modergudinnan. Om Niki de Saint Phalle står det att konstnären på 60-talet skapade moderna arvtagerskor till den uråldriga modergudinnan. *Hon* beskrivs av Cavalli-Björkman som en kvinna liggande på rygg i alstrande position. Utställningsbesökarna fick kliva in genom jätteskulpturens vagina och kunde uppleva sig som foster inuti skulpturen.¹ I texten görs ingen skillnad på *God giving birth* och *Hon – en katedral*. Jag menar att det går att skilja verken åt beroende på deras respektive samtida kontext.

¹ Cavalli-Björkman 1983, 52 ff.

Min studie handlar om Monica Sjöös målning *God giving birth*. Jag har placerat konstverket i samband med sjuttioalets feministiska konst vars tema var den födande kvinnokroppen och vulvan som livgivande utifrån kvinnors både personliga erfarenheter och idéer kring barnafödandet. Min tidsmässiga avgränsning har jag gjort med vetskapen att "sjuttioalet" i realiteten pågick till ca 1985. Den födande kvinnokroppen betyder i sammanhanget en konstnärlig gestaltning av förlossning med tonvikt på kvinnans aktiva roll i händelseförloppet. Ordet "vulva" som beteckning på kvinnans yttre könsorgan är det ord som vanligen används i samband med feministisk konst som använder sig av en ikonografi som utgår från det kvinnliga könsorganet, sexualitet och barnafödande under 1970-talet i USA. I exemplen jag tagit upp i studien förekommer såväl vulvabilder som livmödrar och födande kvinnor. Det är sammanhanget med 1970-talets kvinnorörelse som avgjort vilka konstverk som valts ut. Jag har intresserat mig för Monica Sjöös *God giving birth* i första hand. Därefter har jag valt ut konstverk som tillkom under tidsperioden 1968-1985 och där konstnärerna kan placeras i anslutning till den gren av kvinnorörelsen som använde sig av vulvaikonografi och gudinnemyter för att skapa nya betydelser respektive kvinnobilder.

Den feministiska konsten från 1970-talet och det tidiga 80-talet rymde bland annat skildringar av kvinnors egna erfarenheter av kropp, födande och sexualitet som är tidsspecifika av flera anledningar. Feministisk konst syftar här på en konst som tydligt har ett kvinnopolitiskt budskap och som hänger samman med 1970-talets kvinnorörelse, eller den feministiska vågen som uppstod efter 1968.

Genom att läsa kvinnopolitiska tidskrifter från denna period liksom vår samtida läsning av 1970-talets vulvakonst i konsthistorisk forskning kan man se att det sker ett avbrott i motivets användning. Detta konstaterades även i samband med utställningen *Konstfeminism* som hölls på Liljevalchs konsthall 2005.² Under 1970-talet och mot mitten av 1980-talet uppstod en diskussion i kvinnorörelsen om kvinnans särart, vilket också medförde att vulvamotivet i konsten ifrågasattes. I och med upphöjandet av kvinnokroppen i samband med avbildningar av kvinnans könsorgan och skildringar av barnafödande och menstruation menade en del att kvinnan reduceras till sin reproduktiva roll.

² Swedenmark 2005, "Konst som utmanar ordningen" <http://turture.abf.se/fonstret/arkivet/2005-10/artikel3.html>, hämtad 2009-04-27

1970-talet pågick egentligen inte fram till år 1980 utan "sjuttiotalsandan" till vilken hörde ett politiskt engagemang som genomsyrade tillvaron, varade fram till ungefär 1985, varför studiens tidsavgränsning kom att sträcka sig några år längre mot vad jag först antog. Det blev också rimligare då den diskussion om kvinnlig särart som uppstod under perioden tycks varit mer påtaglig under det tidiga 1980-talet. Den pågick dessutom under 1990-talet. Den inomfeministiska debatten riktade kritik mot idén om kvinnlig särart och kan ses som avslutningen på den konst jag fokuserar på i studien.

Jag anser att en förståelse av tidsperiodens feministiska frågor är intressanta att belysa idag, inte minst med anledning av att debatten kring särart som uppstod under perioden och pågick relativt länge i viss mån tycks ha ebbat ut.

Min ingång till uppsatsämnet var mina funderingar kring den uppståndelse Niki de Saint-Phalles *Hon – en katedral* (1966) väckte, liksom hur Monica Sjöös *God giving birth* (1968) sågs som hädisk och obscen när den ställdes ut i det tidiga 1970-talet. Detta skedde i en tidsperiod som jag alltid fått höra var kvinnofrigörande på flera områden, socialt, sexuellt och i sammanhanget också med en ökad kontroll över den egna reproduktionen. Jag har utifrån dessa faktorer valt ut vulvatemat eller så kallad "feministisk vulvakonst". I synnerhet har jag fokuserat på skildringar av specifikt kvinnliga erfarenheter av kroppen, såsom barnafödande, eftersom motivet var vanligt under perioden ca 1968-1985 men knappast förekommit alls i den västerländska konsten i ett historiskt perspektiv.

God giving birth är en i stort sett svart-vit oljemålning. Bilden visar en födande kvinna med halva ansiktet svart och andra halvan vit. Mot en bakgrund av en svart himmel med planeter, håller kvinnan händerna ned mot skötet och de särade benen. Målningen visar själva ögonblicket när barnets huvud trängt ut. Under sig har kvinnan en svart kupol, ovanför vilken orden "GOD GIVING BIRTH" är skrivna i rött.

Bakgrunden till *God giving birth* är som konstnären beskriver den andliga och kroppsliga upplevelsen av en naturlig hemförlossning, som motvikt mot den sjukhusförlossning hon upplevt tidigare i Stockholm. Sjukhusförlossningen gav negativa upplevelser av både sjukhusmiljön och synen på kvinnokroppen i den moderna västerländska medicinen. I målningen *God giving birth* skildras födelsen av konstnärens andra son som hon menar var hennes initiering till Modergudinnan, och hur hon upplevde som hon beskriver det den enorma kraften hos den födande

kvinnokroppen. Upplevelsen kom att förändra hennes liv och hennes syn på patriarkal kultur och religion. Att barnafödandet förlagts till sjukhus förklaras av konstnären hänga samman med att kvinnokroppen avhelgats och att männen tagit kontroll över läkekonst och religion då de avundats kvinnornas skapande förmåga att ge liv och kvinnans sexuella krafter.³

Sjöös beskrivning av hemförlossningen är ingen isolerad företeelse. Detta är för tiden en viktig del av en kritik mot den västerländska medicinska synen på kvinnokroppen och barnafödandet. Vicki Noble skriver i *Shakti Woman. Feeling Our Fire, Healing Our World. The New Female shamanism* (1991), ett av många exempel ur en egen kvinnohistorieskrivning som uppstod vid tiden, om upplevelser som liknar Monica Sjöös. Noble beskriver sina upplevelser av sjukhusförlossningar kontra en hemförlossning och pekar ut viktiga faktorer i sitt liv som var typiska för tidsperioden. Vicki Noble är känd i gudinnesammanhang som medskapare till en tarotlek, *Motherpeace*, och är en del av den kvinnokultur som jag koncentrerat mig på i studien. Noble hade kontakt med Monica Sjöö, som hänvisar till Noble i en text skriven i efterhand som komplement till *God giving birth*.⁴ Den amerikanska konstnären Judy Chicago skriver i konstboken *The Birth Project* (1985) om kvinno- eller familjecentrerade förlossningar, men syftar på samma sak. Berättelserna visar att det vid tiden i västvärlden på bägge sidor Atlanten uppstår en kvinnokultur som ifrågasätter förlossningsvård, men också religion och historieskrivning. Upplevelserna kopplas till en modergudinna och gudinnegestalter används som positiva kvinnobilder. Intressant som 1970-talstecken är också att kvinnorna lade så stor vikt vid det privata, att det personliga inte får stå vid sidan av engagemang i världspolitik. Exempelvis Sjöö och Noble var involverade i Vietnam-/fredsrörelsen i Sverige respektive USA, och Chicago skrev i *The Birth Project* om kvinnors villkor vid barnafödande i både ett historiskt och globalt perspektiv.

Till 1970-talet hörde också som Ulla Wikander skriver i "Kvinnokultur, skillnader och sociobiologi. Kvinnorörelsen från 1960- till 90-tal ur ett personligt perspektiv" ur *Kvinnor mot kvinnor: om Systerskapets svårigheter* (1999) en akademisk upptäckarlusta och kvinnoteologi, som inkluderade nya sätt att läsa bibeln och att diskutera guds kön. Under perioden uppstod också som jag nämner ovan en kvinnohistorieskrivning, med fokus på teorier om matriarkat och gudinnerreligion. Ett par böcker som tas upp av Sjöö i *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1986, 1987) är Marija Gimbutas *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images* (1974,1982) och Merlin Stone *When God was a Woman* (1976). Barbara G. Walker kom senare med *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (1983) och finns med i Nobles bok.

³ Sjöö, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁴ Sjöö, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

Jag intresserar mig särskilt för temat kring vulvan och kvinnokroppen som skapande, alstrande, och aktiv med tanke på den aktiva handlingen i att föda fram ett barn som skildras i Monica Sjöös *God giving birth* och som bygger på konstnärens egna erfarenheter. Samtidigt rymmer verken med vulvaframställningar en modergudinesymbolik, i Sjöös fall är detta dessutom klart uttalat. Sjöö har dock valt att skriva ”God” istället för ”Goddess” eller ”Mother goddess”, en handling som naturligtvis var avgörande för verkets mottagande. En modergudinna får gärna förekomma i konsten, men konstnären hävdade här att gud (i alla fall för henne) var kvinnlig och födande. Framställningen är också ovanlig då en modergudinnegestalt i västerländsk tradition vanligen avbildas i antik skulptur ofta som en kvinna på en tron, kanske med ett barn eller två i knäet, ibland ammande, men så vitt jag vet inte födande. Till exemplen hör egyptiska Isis med Horusbarnet i knäet och en ammande modergudinna från Sicilien. (se Fig. 3) Motiv kring moderskap och barnafödande kan också förekomma i anslutning till en gudinna. Votivgåvor till exempelvis romerska Diana kunde vara mindre terrakottaskulpturer som antingen föreställde sittande kvinnor med barn i knäet eller livmödrar.⁵ Här handlar det om funktionen hos gudomen och dess inverkan på kvinnans liv. Som gestalt i senare tiders konst är modern eller modergudinnan en kvinna förbunden med jorden och omgiven av barn. Framställningar påminnande om Sjöös hamnar annars utanför västerländsk bildtradition, exempelvis den aztekiska skulpturen av gudinnan Tlazolteotl som födande. (se Fig. 4) Under 1900-talet finns mexikanska konstnären Frida Kahlos *Födelse* eller *Min födelse* (1932) om man ser till motivet som sådant men tänker bort modergudinnan. Dock kan konstnären antas bygga vidare på en inhemsk tradition.

Att se modergudinnegestalten som en verklig och upplevd del av tillvaron i vår samtid är intressant då gestalten annars hamnar i ett fack för sig, beskriven utifrån myter, exempelvis som jag skrev om denna gestalt i min c-uppsats *Folksagans prinsessa. En god förebild än idag*.⁶

Vulvatemat framstår som jag nämnt som väldigt tidsbundet och hänger naturligtvis samman med hur kvinnor börjar skildra de egna erfarenheterna i konsten. Samtidigt bär jag med mig egna funderingar kring den moderna västerländska synen på kvinnokroppen. Jag finner det lika fascinerande att bilderna av vulvor och födande kvinnor väckte anstöt på 1970-talet som att det idag vår samtida pryddhet kring amning i offentliga miljöer. För ett par år sedan förekom det att ammande kvinnor ombads avlägsna sig från caféer i Stockholm samtidigt som reklam ofta sexualiserar kvinnokroppar, och ofta brösten. Det är min ingång till en förståelse av ett västerländskt synsätt på

⁵ Känel 1997, 102.

⁶ Björk, 2006.

kvinnokroppens naturliga funktioner, samtidigt som bröst är något som gärna får exponeras i samhället liksom (i alla fall tidigare) i konsten, så länge kroppen ses som sexualiserad. I ett annat sammanhang är förhållandet det omvända. Tittar man på avbildningar av ammande madonnor så är bröstet burt men blicken sänkt, kvinnan är inte inbjudande men det finns ingen prydhets kring kroppens naturliga funktioner. Görel Cavalli-Björkman skriver att motivet blir vanligt i västerländsk konst från och med medeltiden men de första ammande madonnorna förekommer på 700-talet.⁷ Detta påminner starkt om en tradition att framställa modergudinnegestalten. En kvinna omgiven av barn i ett naturlandskap som signalerar moderlighet och omsorg kan dessutom ses mer symboliskt. Konstnärer som kring sekelskiftet 1900 lät modergudinnan vara en moderlig jordgudinna hävdade knappast att gud var utbytt mot en hon. Monica Sjöös framställning av modergudinnan som en födande kvinna var, istället för omgiven av ett grönskande naturlandskap, avbildad mot en svart himmel, särandes på benen och ovanför en svart kupol föreställande en sten framfödande ett barn. Med texten ”God giving birth” inskriven i tavlans nedre del, blev bilden ett direkt ställningstagande liksom själva framställningen mot patriarkal religion och frånvaron av en kvinnohistoria. Målningen synliggjorde konstnärens egna erfarenheter av en kroppslig och på samma gång andlig upplevelse av förlossning. Dessa faktorer i samband med 1970-talets kvinnorörelse ingår i mitt sätt att belysa *God giving birth* och samtida liknande konstverk i ett politiskt och socialt sammanhang.

Syfte

Mitt syfte har varit att undersöka hur modergudinnegestalten använts av framförallt Monica Sjöö men även andra feministiska konstnärer under 1970-talet. Mitt huvudsakliga ämne för studien har varit att identifiera konstnärliga uttryck i en kvinnokultur som uppstod under 1970-talet i västvärlden i vilken ingick kvinnocentrerade hemförlossningar samt positiva och stärkande kvinnobilder som modergudinnan. Jag har också haft för avsikt att studera vulvasymbolen som användes av en del feministiska konstnärer för att skapa alternativa kvinnobilder. En bred studie av vulvakonst, sexualitet och kroppspolitik var dock aldrig mitt syfte, då skulle urvalet blivit för stort och snarare resulterat i en översikt av vulvaavbildningar.

Metod

Jag har placerat Monica Sjöös konst i ett sammanhang utifrån mina ovanstående funderingar kring skildringarna av den egna kroppen och personliga erfarenheter i feministisk konst. Samtidigt har jag

⁷ Cavalli-Björkman 1988, 52.

sett till de myter som inspirerade konstnären. Modergudinnegestalten och ifrågasättandet av en auktoritär maskulin gud och gudstro bör också ses i förhållande till nya livsmönster och kvinnors ökade kontroll över sexualitet och reproduktion vid tiden. Jag har skrivit om Monica Sjöö i samband med den feministiska konst som under perioden ungefär 1968-1985 använde sig av och skildrade de egna erfarenheterna kring specifikt kvinnliga upplevelser. Vad jag inte har gjort är någon konstnärsbiografi om Monica Sjöö. I vissa fall har jag använt hennes egna texter där hon själv betonar hur exempelvis hennes uppväxt gett inblick i västerländsk konsttradition. Detaljer om konstnärens övriga liv har inte behövts för studiens syfte. Fokus har legat på hur symboler som vulvan och den födande kvinnokroppen tog politiska uttryck i konsten. Senare blev detta uttryckssätt frångått vilket kan sättas i samband med den inomfeministiska diskussionen om likhet och särart som uppstod. Av detta skäl blev det också intressant att särskilt belysa hur feministiska konstnärer under 1970-talet närmade sig och skildrade kön, kropp och födande.

Verk av Monica Sjöö liksom av andra feministiska konstnärer har valts utifrån motiviska kriterier att verken ska kunna klassificeras som ”vulvakonst” och i synnerhet beröra tematiken med kvinnokroppen som födande, alstrande och aktiv i samband med förlossning och modergudinesymbolik. Konstnärer som jag ansett representativa är förutom Monica Sjöö med utvalda verk, amerikanska Judy Chicago som arbetade med vulvor, gudinnegestalter och förlossningsteman liksom Mary Beth Edelsons gudinnegestalter, Faith Wildings virkade livmoderrum *Womb Room (Crocheted Environment)* (1974) som jämförelse och exempel på både tema och val av material och teknik. I Sverige, som var något senare med temat, fanns Ulla Hammarsten *Förlossningen* (1979), Benedicte Bergmann *Livmodern* (1979) och Barbro Andréens *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979).

Niki de Saint-Phalles verk *Hon - en katedral* (1966) kan tyckas höra samman med temat, men som jag har upptäckt finns det mer som skiljer än förenar. *Hon - en katedral* kommer till i ett helt annat samhälle och före den kvinnorörelse som blir en förutsättning för de konstnärliga gestaltningar jag beskriver i studien. Däremot behövs detta verk som en jämförelse för att belysa mina frågor om prydheten kring kvinnokroppens naturliga funktioner.

Jag har utgått från bildanalys av konstverken genom arkivmaterial som fotografier och artiklar. Utifrån Monica Sjöös *God giving birth* har jag gjort jämförelser med konstverk med liknande tema och placerat dem i ett konsthistoriskt sammanhang, i enlighet med mina motiveringar till ämnesvalet ovan och med samma tematiska avgränsningar.

För en helhetsbild av sjuttioalet och förutsättningarna för denna specifika konst och kvinnokultur har jag belyst de förändringar som skedde i kvinnors levnadsmönster under 1960-talet.

För att förstå 1970-talets kvinnorörelses idéer har jag även tagit upp sextiotalets sexualdebatt. Medan frågor som rörde kvinnans reproduktiva liv som rätten till fri abort vilken var viktig i kvinnorörelsen på 1970-talet fanns det i debatten om fri abort liksom den fria sexualiteten under 60-talet ingen kvinnorörelse. Väldigt få kvinnor uttalade sig dessutom om dessa frågor under 1960-talet. Detta har jag låtit utgöra bakgrund för en nutida förståelse av mottagandet av Niki de Saint-Phalles *Hon – en katedral* (1966) och för att förklara varför jag menar att denna bör skiljas från *God giving birth*. Jag har läst de bägge verken utifrån sina respektive samtida förståelser.

Det blev också nödvändigt att förstå vad som hände efteråt. Vart tog den inomfeministiska debatten om särart och kvinnokultur vägen? Avslutet på periodens feministiska vulvakonst hängde samman med en ny debatt som uppstod då idén om en kvinnlig särart ifrågasattes. Ämnet för min studie har ramats in av å ena sidan en samhällsförändring under 1960-talet och å den andra den feministiska debatt som riktade kritik mot ett särartstänkande. Dessa bägge faktorer har jag låtit markera tidsramen för temat, även om en del av konstnärerna som exempelvis Sjöo fortsatte avbilda modergudinnan.

Material

I huvudsak har jag ägnat mig åt Monica Sjöös *God giving birth* (1968). Därefter har jag valt exempel som passar in i min tidsmässiga och tematiska avgränsning och *Hon – en katedral* (1966) som en jämförelse.

Monica Sjöo har gjort en mängd verk med samma teman, som hon behöll genom hela sitt konstnärskap. Jag har gjort ett urval utifrån den skapande, födande kvinnokroppen eller gudinnegestalten, förutom *God giving birth* (1968) har jag tagit upp *Birth and Struggle for liberation* (1969), *Women's Mysteries* (1971), *Cosmos Within Her Womb* (1971), *Sheela Na Gig Creation* (1978) *Earth Is Our Mother* (1984).

Konstnären skrev själv texter för att komplettera sina målningar, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1986, 1987) liksom kortare texter publicerade på den hemsida konstnären startade innan hon avled. Texterna ger en bild av den specifika gudinnecentrerade kvinnokultur som hon var delaktig i att utforma, liksom relevanta texter kring själva konstverken som också blir intressanta för en vidare förståelse. Monica Sjöo och Barbara Moors *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1986, 1987) är den bok av konstnären som oftast hänvisas till, exempelvis på den svenska hemsida som finns och drivs av gudinnetroende Vanasamfundet Moder Jord men också i en text av Richard Roberts ”The Chthonic Imperative: Gender, Religion and the Battle for the Earth” ur *Nature Religion Today. Paganism in the Modern World* (1998). Monica Sjöo har skrivit flera kortare texter som finns i anslutning till

verk som visas på den hemsida som finns för konstnären, "God giving birth" och "The Artist As Reluctant Shamanka". Sjöo skrev om händelserna när God giving birth ställdes ut en artikel i *Womanspirit*, höstdagjänningsnumret 1980, "Art is a Revolutionary Act". Jag har också använt en intervju från *Kvinnobulletinen* med Monica Sjöo.

För en analys av Niki de Saint-Phalles *Hon – en katedral* (1966) som ställdes ut vid Moderna Museet i Stockholm har jag använt mig av Barbro Sylwan, K.G Hultén, John Melin, Anders Österlin: *Hon - en historia* (1967) som består av en samling med bland annat utställningskatalogen, artiklar från svenska och utrikes tidskrifter, liksom annan dokumentation kring verket.

Jämförande material på vulvakonst är nordamerikanska. Aktuella verk har visat på en spridning av motivet i feministisk konst från 1970-tal och tidigt 80-tal i USA och i Sverige. Dessa exempel är Faith Wildings *Womb Room (Crocheted Environment)* (1974), som tas upp av Miwon Kwon i *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity* (2004), Judy Chicagos, *The Dinner Party* (1975-1979) och *The Birth Project* (1985) finns dokumenterade med fotografier och text i konstaböcker med samma titlar. Grundläggande verk för *The Birth Project* var *Creation of the world*, *Birth* och *The Crowning*.

Mary Beth Edelson använder sig i sin konst bland annat av gudinnearketyper med vulvor som sina främsta symboler. I *The Art of Mary Beth Edelson* (2002) återfinns verken *Jumpin' Jack Sheela* (1973), *Trickster Body* (1973), *Sheela's delight* (1973) och *Sheela's Gaze* (1981).

Det finns även exempel från Sverige, på utställningen *moderskap – modersmyt – mänskenskap* som hölls på Göteborgs konsthall 1979 tog bland annat upp teman som moderskap och födelse, innehöll verken *Livmodern* (1979) av Benedicte Bergmann och *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979) av Barbro Andréen. Jag har använt bilder som finns i litteraturen liksom i utställningskatalogen med samma namn. Katalogen gav dessutom information om konstnärernas idéer kring verken.

Enligt Barbro Werkmäster var att återta makten över den egna kroppen en gren hos kvinnorörelsen i USA. Skötet blev tidigt en symbol för skönhet och styrka men det dröjde innan konstnärer i Sverige använde sig av temat.⁸ Detta förklarar varför mycket av exemplen främst är hämtade från USA.

För en förståelse av tiden och tidsandan under 1970-talet, liksom en bakgrund kring 1960-talet och uppkomsten av 1970-talets kvinnorörelse har jag använt Kjell Östbergs bok *1968 – när allt var i rörelse. Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (2002) liksom även (red. Elisabeth

⁸ Werkmäster 2005, 60ff.

Elgán) *Kvinnorörelsen och '68 – aspekter och vittnesbörd* (2002) och (red.) Lena Lennerhed *Upprorrets estetik. Vittnesseminarier om kulturens politisering under 1960- och 1970-talet.* (2005). Lena Lennerhed, *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* (Lund, 1999) har använts för att ge svar på endel av mina frågor kring vad som brukar omtalas som den sexuella frigörelsen.

Forskningsläge

Feministisk konst och konsthistorisk kvinnoforskning

Då forskning kring feministisk konst och i synnerhet konsthistorisk kvinnoforskning är ett brett område har jag här kortfattat redogjort vad jag ansett relevant för min studie, liksom teorier jag hänvisat till. Till området hör egentligen såväl forskning om feministisk konst, med vilket jag menar konst som har ett uttalat (kvinno-)politiskt syfte, som kvinnoforskning om konst eller forskning om konst ur ett feministiskt perspektiv. Forskning om den feministiska konsten under 1970-talet har jag avgränsat och gjort snävare än enbart ”kroppskonst”, då jag inriktat mig på vulvor, livmödrar och barnafödande. Detta återfinns under rubriken ”1970-talet och vulvakonsten” längre fram. Jag skulle också kunnat skriva ett stycke enbart om textilkonst och val av material hos en del av 1970-talets kvinnliga och feministiska konstnärer, men jag fokuserar på Monica Sjöös målningar. Däremot förekommer textilkonsten i en del exempel och har även en viktig roll i kritiken mot kvinnokulturen under 1970-talet, som tas upp av Ulla Wikander i ”Kvinnokultur, skillnader och sociobiologi. Kvinnorörelsen från 1960- till 90-tal ur ett personligt perspektiv” ur *Kvinnor mot kvinnor: om Systemskapets svårigheter*, Christina Florin m.fl. (red.) (1999) som jag tar upp i samband med kritik mot särartstänkandet inom feminismen.

Anna Lena Lindberg skriver i *Konst, kön och blick* (1995) en introduktion om en internationell kvinnoforskning om konst. Bakgrunden till en sådan kvinnoforskning är enligt Lindberg frågan om hur det kommer sig att kvinnor generellt sett både geografiskt och historiskt haft ett lägre socialt värde än män.⁹ Lindberg skriver också om feministisk bildanalys som innebär att omdefiniera vad som är intressant att ägna sig åt.¹⁰ Linda Nochlin menar i ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?” (1971) ur *Konst, kön och blick* (1995) att konsthistorikern omedvetet har haft ett perspektiv på forskningen som varit vitt, manligt och västerländskt.¹¹

⁹ Lindberg 1995, 10.

¹⁰ Lindberg 1995, 15.

¹¹ Nochlin 1971 .

Lindberg skriver att det efter Nochlins artikel uppstod ett intresse för populärkultur och därmed för hur kön framställs på film. Blicken ses i sammanhanget ha en avgörande roll för att befästa makt.¹² Laura Mulvey ses som ledande på området, i ”Visuell lust och narrativ film” ur *Feministiska konstteorier, Skriftserien Kairos nr 6* skriver Mulvey om en sexuell obalans i film, där manligt är lika med aktivt och kvinnligt passivt, mannen är bärare av blicken och representerar därmed makt, medan kvinnorna är uppvisade och betraktade.¹³ I *Visual and other pleasures* (1989, 2009) skriver Mulvey en bakgrund om det egna engagemanget i 1970-talets kvinnorörelse.

Konsthistorieforskning med fokus på moderskap, som inte är det huvudsakliga ämnet för denna uppsats men som jag fokuserade på i en tidigare studie,¹⁴ finner jag framförallt hos Barbro Werkmäster. Monica Sjöös modergudinnegestalt i *God giving birth* skiljer sig från traditionen att avbilda moderskap i västerländsk konsthistoria. Däremot förekommer exempel som är kroppsliga. Linda Nochlin skriver om bilder av mödrar och barn i ”Mary Cassatt's Modernity” ur *Representing Women* (1999) och nämner en målning, Paula Modersohn-Becker *Mother and child* (1907) som av Nochlin beskrivs som ”animalistic, earthy”....”where the naked maternal body, itself curled into an almost fetal position, seems almost to merge with the naked form of her young.”¹⁵ Målningen visar en kvinna liggande på sidan med ett barn på armen. Kvinnans ena bröst syns och skulle kunna uppfattas som en realistisk bild om man tänker sig att personerna på bilden tycks avslappnade, inte poserande, i sitt kroppsspråk. Carol Duncan skriver i ”Lyckliga mödrar och andra nya idéer i det franska 1700-talsmåleriet” ur *Konst, kön och blick* (1995) om hur en bild av familjen befästs i målningar, med bilder på lyckliga mödrar. Duncan tar upp ett par bilder som tillhör en äldre religiös tradition att avbilda modern ammandes eller med blottade bröst, som jag reflekterade över ovan. Som exempel ges en gravyr, *Den lyckliga modern* (årtal okänt) av en okänd konstnär, som visar en kvinna med två barn i knäet. Kvinnans ena bröst är blottat och det andra skymtar fram bakom ett genomskinligt tyg i klädedräkten. Man kan anta att hon just ammat eller ska amma det ena barnet, det andra barnet sover. En skiss med samma namn, *Den lyckliga modern* (1810) visar en kvinna med ett barn som somnat i hennes famn, förmodligen efter att barnet ammat, då kvinnans klädedräkt är nedhasad över axlarna och ena bröstet skymtar.¹⁶ Exemplet som tas upp här från Nochlin respektive Duncan hör till de traditioner jag skrivit om hur modergudinnan eller mödrar

¹² Lindberg 1995, 15ff.

¹³ Mulvey 1975/1989, 55ff.

¹⁴ Björk 2006.

¹⁵ Nochlin 1999, 190.

¹⁶ Duncan 1999, 160ff.

med barn i knäet avbildats i västerländsk konsttradition, liksom hur ammande mödrar och madonnor framställts.

Monica Sjöo var en av initiativtagarna till en utställning där även en del av hennes egna verk visades, *Kvinnfolk* 1975 på Kulturhuset i Stockholm. Utställningen debatterades i media där uttrycket ”kvinnokultur” togs fasta på.¹⁷

Begreppet ”kvinnokultur” problematiseras av Ulla Wikander i ”Kvinnokultur, skillnader och sociobiologi. Kvinnorörelsen från 1960- till 90-tal ur ett personligt perspektiv” som ingår i *Kvinnor mot kvinnor: om Systerskapets svårigheter*, Christina Florin m.fl. (red.), Stockholm (1999).

Wikander tar upp kvinnors förändrade villkor i samhället under 1960-talet, det politiska intresset och ifrågasättandet av auktoriteter som en bakgrund till kvinnorörelsen, det vill säga de feministiska rörelser som tog form efter 1968. En bakomliggande orsak till en splittring ser Wikander i olika åsikter kring ”kvinnokulturen” och sociobiologin,¹⁸ två företeelser jag återkommer till.

Jag har även läst artiklar ur *Kvinnobulletinen* nr 4-5 1984 årgång 14 av Anna Pia Thslund och Pia Ström på temat likhet och särart som exempel på den inomfeministiska debatten under tidigt 80-tal.

Debatten om likhet och särart fortsatte in på 1990-talet och det tidiga 2000-talet. Jag har avgränsat mig till den inomfeministiska debatt som var aktuell under 1970- och det tidiga 80-talet och som även inbegrep den feminiska konsten. Dock har jag läst Sara Arrhenius *En riktig kvinna. Om biologism och könsskillnad* (1999), en bok som var ett inlägg i 1990-talets debatt, men som går tillbaka och jämför med en äldre generations feminism från 60- och 70-talet. Ett kapitel i *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*. (2001) red. Hilary Robinson ägnas åt essentialism.

1960-talet och *Hon - en katedral*

Leif Nylén beskriver *Hon - en katedral* i *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (1998) som det antagligen märkligaste som genomfördes av Moderna Museet på 60-talet och att det var endast en van Gogh-utställning som drog mer publik. Vidare skriver Nylén att det enda som upprörde folk var den patriarkala kvinnosyn som en del menade att **hon** stod för.¹⁹

Whitney Chadwick skriver om Saint Phalle och som exempel på feministisk konst samt Monica Sjöo och Judy Chicago i *Women, Art, and Society* (1990, 1994).²⁰

¹⁷ Werkmäster 2005, 58.

¹⁸ Wikander 1999, 232 ff.

¹⁹ Nylén 1998, 143ff.

²⁰ Chadwick 1990, 326.

Jag har bara hittat en uppsats hittills som handlar om *Hon - en katedral*; Linn Aureskoug *Hon - en katedral : en läsning av ett konstverk ur två feministiska aspekter* / (2002) Uppsala universitet, konstvetenskapliga institutionen.

Lena Lennerhed, *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* (Lund, 1999) tar upp sexualdebatten angående fri kärlek liksom debatten om rätten till fri abort som manliga angelägenheter under 1960-talet. Detta blir en intressant bakgrund för det samhälle som *Hon - en katedral* visas, med tanke på att verket har en annan både avsändare och publik än de övriga verken jag har för avsikt att ta upp. *Hon - en katedral* kommer till innan kvinnorörelsen efter 1968 och långt innan svenska konstnärer tar till sig en vulvaikonografi från främst den amerikanska kvinnorörelsen och den feministiska konsten.

Kjell Östberg skriver i *1968 – när allt var i rörelse. Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (2002) om samhällseliga förutsättningar liksom följderna av 60-talsradikaliseringen. Hit hör kvinnorörelsen på 1970-talet och dess bakgrund.

1970-talet och vulvakonsten

Monica Sjöös konstnärskap behandlas i stort sett i de flesta fall i samband med hennes gudinneengagemang, eller så nämns hon som exempel på feministisk konstnär vid en specifik tidsperiod.

Yvonne Eriksson skriver om *God giving birth* i ”Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 1970-talsprojekt.” ur *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer* (2003) red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund. Eriksson jämför *God giving birth* med ett svartvitt fotografi av Monica Englund som visar en sittförlossning. Om användandet av den egna/kvinnokroppen i konsten under 1970-talet med skildringar av förlossning, menstruation etc skriver Eriksson att detta var den del av en upprättelse av kroppen liksom att ta kontroll över det egna barnafödandet och menstruationen.²¹ Hänvisningar finns också till några andra böcker, Cecilia Gelin ”6 kvinnor blickar tillbaka” ur *Hjärtat sitter till vänster*. (1998), och Gunilla Lundahl (red.) *Museum Anna Nordlander : För kvinnors konst*. (1997).

Om Monica Sjöös konst i samband med gudinnatron finns desto mer skrivet, också av konstnären själv kan tilläggas. Hennes konst ses alltså i första hand i förhållande till en feministisk

²¹ Eriksson 2003, 76ff.

gudinnereliositet, vilken onekligen framstår den största drivkraften för henne i stort. Sjöö har skrivit ett flertal böcker om gudinnereligion men också artiklar om konst för Museum Anna Nordlander. Sammantaget kan man säga att konstnären själv placerat sig och verkat främst i ett gudinnesammanhang. Som typexempel kan nämnas att den svenskfödda konstnären svenska hemsida på hennes egen begäran skapats av det registrerade gudinnetroende Vanasamfundet Moder Jord, som också tar fast på konstnärens politiska engagemang. Vid sidan om gudinnekopplingen finns även en klassificering av henne som feministisk konstnär, och i samband med utställningen *Konstfeminism 2005* nämns Sjöö som exempel på feministiska konstnärer som ville visa kvinnokroppen som den var som motbild till samtidens kvinnoideal.²²

Teologen Richard Roberts skriver i ”The Chthonic Imperative: Gender, Religion and the Battle for the Earth” ur *Nature Religion Today. Paganism in the Modern World* (1998) om Monica Sjöö och Barbara Moors *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1986, 1987) men jag har haft svårt att avgöra hur denna text ska bedömas.

Monica Sjöös målning *God giving birth* skildrar en personlig erfarenhet hos konstnären. Barbro Werkmäster säger i en intervju i en artikel inför utställningen *Konstfeminism 2005* att 1970-talet var särskilt intressant att lyfta fram då kvinnor själva skildrade vardagen och för första gången behandlade sexualitet, moderskap och förlossning i konsten.²³ Vulvaikonografen spelar en särskild roll i sammanhanget. Judy Chicago och Miriam Shapiro skriver i ”Female Imagery” ur *The Feminism and Visual Cultural Reader* (2003) hur konsten inte enbart bör uppfattas som ”vagina- eller vulvakonst”²⁴ utan att det handlar om hur vaginan, som de kallar själva tecknet för kvinnlighet, får en ny betydelse och etablerar en ny kvinnobild. Den feministiska vulvakonsten från 1970-talet är väl dokumenterad och omdiskuterad. I *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*. (2001) red. Hilary Robinson finns flera avsnitt av om vulvaikonografi, den födande kvinnokroppen, Monica Sjöö med flera och gudinnereliositeten. Lisa Tickner, ”The Body Politic. Female Sexuality and Women Artists since 1970.” ur *Art History* Vol. 1 No. 2 June 1978 frågar hur kvinnliga konstnärer lyckats skapa nya betydelser genom att använda kvinnokroppen och det egna könet och tar upp hur detta sker genom en av-erotisering och av-kolonisering av kvinnokroppen liksom ett hyllande av fruktsamhet och barnafödande.²⁵ Feministisk kropps-/vulvakonst har problematiserats av Rozsika Parker och Griselda Pollock i *Old Mistresses. Women Art and Ideology* (1981), som där menar att

²² Swedenmark, 2005.

²³ Livion-Ingvarsson 2004.

²⁴ Chicago och Shapiro 2003, 43.

²⁵ Tickner 1978, 239.

sådan konst lätt blir kontraproduktiv och begränsar kvinnan till kropp, sexualitet och natur. Amelia Jones skriver i *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. (1996) om mottagandet av vulvakonst och problematiserandet av användandet av vulvan i konsten. Jones använder begreppet *vulvar* om denna konst.²⁶

Kvinnorörelsen var en förutsättning för vulvakonsten. Svensk kvinnorörelse blev under tidigt 1970-tal influerat av den nordamerikanska kvinnorörelsen, ur vilken vulvaikonografin hämtades. För denna studie har jag koncentrerat mig på den svenska kvinnorörelsen, trots att mitt intresse legat hos Monica Sjöö. Sjöö var verksam i Sverige under perioden med konstutställningar. Jämförande material är i huvudsak från USA eller Sverige, inte Storbritannien där Sjöö levde. En till anledning till att jag fokuserat på kvinnorörelsen i Sverige är att en del av det jämförande materialet till Sjöö och *God giving birth* är exempel på svensk vulvakonst.

Lena Lennerhed skriver om 1970-talets kvinnorörelse och kvinnokultur i ”Det personliga är politiskt. Feministisk idéutveckling från 1960-talet till idag.” ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*. (2005) (red. Elisabeth Elgán) *Kvinnorörelsen och '68 – aspekter och vittnesbörd* (2002) bygger på ett vittnesseminarium men tar upp bakgrund och viktiga frågor hos kvinnorörelsen. Kjell Östberg tar upp att forskningen om 1970-talets kvinnorörelse kommit långt, och ofta varit inriktad på att dokumentera tiden, och tar också upp kvinnorörelsen som en av de rörelser som härstammar ur 60-talets radikaliserings i *1968 – när allt var i rörelse. Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (2002).

²⁶ Jones 1996, 159.

Monica Sjöo och *God giving birth*

1968 målade Monica Sjöo *God giving birth*. Målningen ställdes ut i England vid ett par konstfestivaler under åren 1970 – 1973. Enligt egen utsago var konstnären 1973 nära att ställas inför domstol då *God giving birth* visades på en utställning ”5 women artists – Images of Womanpower”. Sjöo skriver att hon blev anklagad för att vara obscen och hädisk av kristna grupperingar.²⁷ I artikeln ”Art is an revolutionary act” (1980) skrev Sjöo om händelserna. *God giving birth* hade redan ställts ut vid ett par mindre utställningar i Bristol och London 1968. 1970 ställde Sjöo ut sina målningar i St Ives i Cornwall vid South-west arts festival som sponsrades av Arts Council of Great Britain. Efter knappt tio minuter sedan utställningen öppnats, hade polis och myndigheter tagit ned målningarna och vänt dem mot väggen. Sjöo trodde själv att anledningen till att *God giving birth* sågs som hädisk och obscen berodde på

I would say that because 'God' is shown as a non-white woman of great dignity, looking straight ahead unsmiling, with a child coming out of Her womb, between Her legs, it is disturbing. If it had been painted in bright colours (not in its stark black/ whiteness), if it had been lesser in size (it is 6 feet tall), if 'God' had had long blonde hair and been pleasantly smiling then that would have been okay because at least She would have been of the white race and She would have been attractive to men. Also, if I had called her 'Goddess', then she could have been passed of as one of many Goddesses and/ or a fertility image, not as *the* cosmic creative power I intended to express.²⁸

Vid ett flertal mindre utställningar efter detta togs Sjöos målningar ned, eller så blev konstnären tillsagd att avlägsna dem. Efter dessa erfarenheter beslöt sig Sjöo för att aldrig mer ställa ut som ensam konstnär utan annonserade efter andra kvinnliga konstnärer att bilda grupp med i tidskriften *Socialist Woman*. Hon fick svar och en kvinnogrupp bildades. Efter svårigheter med att få ekonomiskt bidrag lyckades de till sist och höll en utställning i London på Swiss Cottage Library. Denna gång startades en utredning om huruvida Sjöo skulle ställas inför rätta för att ha visat *God giving birth* men åtalet lades ned. Sedan händelsen omskrivits i pressen fick utställningen en stor mängd besökare.²⁹

²⁷ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

²⁸ Sjöo 1980, 591.

²⁹ Sjöo 1980, 593.

Monica Sjöo (1938 - 2005) föddes i norra Sverige och flyttade till England i slutet av 50-talet, där hon bodde större delen av sitt liv.³⁰ Sjöo växte upp i en konstnärsfamilj och konstaterade att hennes föräldrar hade olika förutsättningar för sitt konstnärskap. Enligt Sjöo var det avsaknaden av en kvinnorörelse som var orsak till att hennes mor aldrig lyckades lika bra trots begåvning som konstnär. I ”The Artist As Reluctant Shamanka” skrev Sjöo hur hennes uppväxt påverkade både hennes syn på västerländsk konst och konsthistoria, men också hur hon kom att uppfatta kvinnors livsvillkor. Enligt Sjöo hyllade den borgerliga, västerländska konsten den patriarkala familjen med idealet av en dominerande fadersgestalt och därtill hörande underdåniga kvinnor och barn. Sjöo beskriver den västerländska konsthistorien utifrån sitt perspektiv både som gudinnetroende feminist och som ung konstnärmodell i Stockholm sedan hon rymt hemifrån som sextonåring.

Konstnärens syn på den västerländska konsthistorien rymmer idéer som återkom genom hennes konstnär- och författarskap och som var typiska hos en del av 1970-talets kvinnorörelse. Sjöo menar att de manliga renässanskonstnärernas idealiserade madonnor i själva verket var

actually living peasant women – poor, old, lesbian, single mothers, women with healing and psychic powers, knowledgeable in herbal medicine and midwifery – were burnt at the stake as witches outside the cathedrals of Europe[.]³¹

I sammanhanget påpekade Sjöo hon här uttalade sig som främst som feminist och praktiserande gudinnetroende. En skepsis mot konstvärlden hade hon fått från sin far. Monica Sjöo menade att kyrkan och staten historiskt sett bekostat konsten. Även om det finns andra politiska aspekter hos Sjöo så uppvisar hennes konstnärskap ständigt en feministisk gudinnecentrerad medvetenhet.

Det vanligaste återkommande motivet i Sjöos målningar är kopplat till gudinnemyter, konstnären uttryckte det som ”gudinnemålningar” (”*Goddess paintings*”).³² Hennes produktion uppvisar till största delen en gudinneikonografi som anknyter till olika antika mytologier eller framställer jorden som en modergudinna. Målningen *Women's Mysteries* (1971) (se Fig. 5) visar en egyptisk gudinna med underkropp som trädrötter. I myllan nedanför syns en livmoder med ett barn. Intill finns stenar varav några formar ett ansikte mellan vars tänder syns en grotta eller ingång. Inspiration till målningen hade kommit ur egyptisk konst och symbolik med en gudinna som livets träd. Kvinnorna odlade frukt bärande träd och var ansvariga för naturens fruktsamhet, de samarbetade med naturen och modergudinnan. Hos modergudinnan fanns livs- och dödsysterierna sammanvävda.

³⁰ Okänd författare, <http://monicasjoo.moderjord.org/presentation.html>, hämtad 2009-10-29

³¹ Sjöo, <http://www.monicasjoo.com/extras/shamanka.html>, hämtad 2009-10-29.

³² Sjöo 1987, xix.

”Moderträdet” födde fram barnet och de döda begravdes under hennes rötter. Enligt Sjöo hade döda begravts på bland annat Kreta i fosterställning inuti krukor för att i modergudinnans livmoder invänta återfödelse. Sjöo jämför detta med hur växtligheten nere i myllan inväntar våren.³³

Symboliken återkommer i *Sheela Na Gig Creation* (1978) även kallad *Universal Creation/Sheela Na Gig* (se Fig. 6) Gudinnan avbildas som en tronande bergstopp som med sina bågiga händer sårar sin vulva. I *Earth Is Our Mother* (1984) (se Fig. 7) syns tre gudinnegestalter och lika många grottöppningar i landskapet. En madonna med en månskära ovanför sitt huvud syns i en nisch inunder en av gudinnegestalterna. I tavlans nedre kant syns vatten och växtlighet. Livmodern återfinns i målningen *Cosmos Within Her Womb* (1971) (se Fig. 8) som påminner om *God giving birth* i det att en gudinnegestalt som upptar hela ytan på bilden. Likaså gör titeln gör anspråk på gudinnan som den skapande kraften. I gudinnemålningarna skildrade Sjöo sin idé om jorden som levande. Den västerländska kulturen var skyldig till såväl jordens exploatering som kvinnoförtryck.³⁴

Politik, kvinnors livsvillkor och sexualitet var andra motiv hos Sjöo. Dock bör dessa motiv inte skiljas från gudinnemålningarna, Sjöos målningar av gudinnegestalter är att betrakta som politiska. Sjöo såg ett samband mellan jorden och modergudinnan, och därmed även kvinnokroppen. *I Birth and Struggle for liberation* (1969) (se Fig. 9) syns ett flertal kvinnor med olika utseenden, förmodligen ska de föra tankarna till afrikanska och latinamerikanska kvinnor. I tavlans mitt, omgiven av en sol, halvligger eller sitter en kvinna och föder barn. Strax inunder siktas en kvinna med ett gevär. I tavlans övre vänstra hörn skymtar en minoisk barbröstad gudinnegestalt fram. Sjöo skrev om hur kvinnors reproduktion i Tredje världen kontrolleras av exempelvis katolska präster och modern teknik.³⁵ Den politiska drivkraften i Sjöos målningar omfattade områdena religion, sexualitet och barnafödande. Sjöo vävde i sin konst samman den egna gudinnereligionen med en feministisk agenda som innefattade kvinnors livsvillkor historiskt och globalt. Sjöo såg sig själv som anarkist och var aktiv i Vietnamrörelsen i Sverige på 1960-talet. Sedan hon flyttat till England blev hon aktiv i kvinnorörelsen. Det politiska engagemanget gav Sjöo insikten om att jorden var en levande organism, eller moder som hon uttrycker det.³⁶ På Monica Sjöos svenska hemsida beskrivs konstnärens politiska inriktning som eko-anarka-feminism.³⁷ I texterna ligger dock tonvikten på konstnärens engagemang på feministisk gudinnereligion och en miljömedvetenhet som grundas i insikten att jorden är levande och gudomlig. I samband med konstnärens gudinnereligion bör

³³ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/2_womens_mysteries.html, hämtad 2009-10-15.

³⁴ Sjöo 1987, xviii.

³⁵ Sjöo 1987, 386.

³⁶ Sjöo 1987, xix.

³⁷ Okänd författare, <http://monicasjoo.moderjord.org/presentation.html>, hämtad 2009-10-29

påpekas att Sjöo aldrig såg sig själv som ”new-agare”.³⁸ Däremot går det att peka ut tendenser i samhället på 1970-talet som möjliggjorde alternativa livsåskådningar. Under 1970-talet uppstod ”alternativrörelsen”, ett samlingsbegrepp för olika strömningar i samhället. En av dessa var kvinnorrörelsen, andra var miljö- och fredsrörelsen. En del av miljörrörelsen var Gröna vågen, i vilken man sökte alternativa livsstilar med inspiration hämtad ur exempelvis äldre bondesamhällen. Gröna vågen medförde ett intresse för äldre kvinnokultur hos delar av kvinnorrörelsen.³⁹

En annan tendens under 1970-talet var ett intresse för hälsokost och alternativ medicin, liksom även för ”nyandlighet”. De som delade det nyandliga intresset beskrivs inte som speciellt intresserade av politik, utan snarare av personlig utveckling.⁴⁰ I ett nummer av *Kvinnobulletinen* från 1983 kopplas dock begreppet ”nyandlighet” ihop med kvinnorrörelsen då man skriver om feministiska, nyandliga strömningar. Monica Sjöo nämns som en representant för en feministisk andlighet som spridde sig i USA, England och Tyskland men även till viss del i Sverige. Till den feministiska andligheten hörde idéer om modergudinnor liksom magi och feministiska ritualer. I artikeln intervjuades ett grupp- och kurscenter som kallades *Häxverk*, vilka anordnade studiecirkelklar om sådant som kvinnlig kroppsuppfattning men också om feministisk andlighet och ritualer som dop där kvinnor lät döpa om sig till namn från modersidan av släkten, som exempelvis - dotternamn. Gruppen uttalar sig om hur allt i naturen är levande och ingår i ett energiflöde och det av anledningen blir svårt att skövla naturen. Den andliga kraften var gudinnan som fanns inom en själv. Inspiration hämtades också ur tron på ett förhistoriskt matriarkat, vars kvarvarande rester gick att finna i häxprocessernas protokoll.⁴¹ Sjöo intervjuades i *Kvinnobulletinen* i samband med att flera av hennes målningar deltog i en vandringsutsällning som startades 1979, ”Women’s Magic – celebrating the goddess within us”. Dock sägs inget om vilka målningar som ingick. Utställningen visades i England, Danmark, Västtyskland och Sverige. Syftet med utställningen var att ”visa på förbindelsen mellan kvinnlig andlighet, feministisk politik och de sedan urminnes tider existerande religionerna.”⁴² Om sitt konstnärskap säger Sjöo i intervjun att hon till en början inte kunde använda färger i sina målningar eftersom hon var alltför deprimerad och rasande över det kvinnoförtryck hon upplevde sig se överallt. Sjöo säger också att *God giving birth* var hennes första figurativa bild och hon att inte kunde förstå den uppståndelse den väckte. För konstnären själv var

³⁸ Sjöo tog avstånd från detta begrepp, hon hade dåliga erfarenheter av *new age*-rörelsen i samband med att hennes äldsta son blev sjuk kort efter att en annan av hennes söner avlidit i en bilolycka. Hon hade undersökt en del av rörelsen som hennes son gått i terapi hos sedan han insjuknat och menade att hon fann en extremt patriarkal, högerorienterad organisation. Sjöo, ”The Artist As Reluctant Shamanka”, <http://www.monicasjoo.com/extras/shamanka.html>, hämtad 2009-10-29.

³⁹ Östberg 2002, 131 ff.

⁴⁰ Östberg 2002, 135.

⁴¹ Egnell 1983, 23 ff.

⁴² Stål 1983, 26.

det helt naturligt att avbilda det gudomliga som en svart, födande kvinna.⁴³ Kroppen är dock snarare ljus mot en svart bakgrund, och endast halva ansiktet är svart på kvinnogestalten i *God giving birth*. Sjöo skrev ofta om modergudinnan som både ljus och mörk. Detta för att hon såg gudinnan som månen vilken skänkte drömmar och visioner, som månens ljus i den mörka natten. Men också för att gudinnan rymde både liv och död. I myterna om gudinnan återfanns enligt Sjöo det centrala i alla religioner, det cykliska i födelse-död och återfödelse. Månen var gudinnan som ständigt återfödde sig själv.⁴⁴

I *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1986, 1987) av Monica Sjöo och Barbara Moor förklaras hur månen dör men återföds som nymånen och jämförs med ormen som ömsar skinn. Som exempel ges aztekiska gudinnan Tlazolteotl som sittande på huk föder fram sig själv som den nya månen.

Sjöo och Mor fick kontakt genom tidskriften *WomanSpirit*. Boken som de skrev tillsammans bygger på en text som Sjöo skrev 1975, *The Ancient Religion of the Great Cosmic Mother of All* som skulle ge både henne själv och publiken en förklaring till ursprunget bakom hennes bilder. En bok med samma namn publicerades 1981 som ett samarbete mellan Sjöo och Barbara Mor. Mor uppges ha skrivit det mesta i *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* utifrån den tidigare boken då Sjöo befann sig i ett sorgearbete efter att två av hennes söner avlidit.

I inledningen till *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* skriver Sjöo att målningen

God giving birth (1968) is a sacred painting in which I wanted to holistically express my growing religious belief in the Great Mother as *the* cosmic spirit and generative force of the universe.⁴⁵

Inspirationen till *God giving birth* uppges ha kommit från den naturliga hemförlossning då konstnären födde sin andra son 1961. Förlossningen upplevdes av Sjöo som hennes första initiering till modergudinnan som hon därefter skulle möta i ”visioner och drömmar.” Sjöo beskrev sitt konstnärliga skapande som shamanskt då hon menade sig trädde in i ett medvetandetillstånd i vilket hon kunde inhämta kunskap från såväl det förgångna som nuet och framtiden.⁴⁶ I texten till *God giving birth* på den webbsida Sjöo startade i syfte att göra en retrospektiv utställning berättar hon

⁴³ Stål 1983, 26.

⁴⁴ Sjöo 1987, 170.

⁴⁵ Sjöo 1987, xix.

⁴⁶ Sjöo 1987, xix.

om den inte bara andliga upplevelse som hemförlossningen var. Konstnären jämför hemförlossningen med sin första förlossning som ägde rum på ett sjukhus i Stockholm, vilken beskrivs som en negativ upplevelse för både mor och barn. Sin andra son födde konstnären i vad hon kallar en naturlig hemförlossning, det vill säga den ägde rum i hemmet utan medicinsk smärtlindring eller teknisk utrustning.⁴⁷ Sjöo beskriver hur hon först nu upplevde "the enormous power of my woman's body, both painful and cosmic"⁴⁸ vilket för tankarna till den del av 1970-talets amerikanska kvinnorörelse som enligt Barbro Werkmäster i syfta att återta makten över den egna kroppen bland annat använde skötet som en symbol för skönhet och styrka.⁴⁹

Sjöo skriver om hur det ännu inte fanns någon *womens art movement* eller *Goddess movement* när det stormade kring *God giving birth*.⁵⁰ Hur kommer det sig att konstnären upplevde och beskrev barnafödandet i samband med visionen av en modergudinna? En modergudinnegestalt har förekommit i konsten under olika tidsperioder, som i de exempel som nämns ovan. Det fanns med andra ord förutsättningar för Sjöo som sedan uppväxten i ett konstnärshem även var bevandrad i konsthistoria kände till modergudinnegestalten i konsten. Men det förklarar inte varför hon applicerade denna gestalt på sitt eget liv. Vidare fanns med Sjöo ett relativt samtida konstverk som anknöt till modergudinesymboliken. Niki de Saint-Phalles *Hon - en katedral* (1966) liknades av journalister vid en modergudinna när den visades vid Moderna Museet i Stockholm 1966. Precis som *God giving birth* väckte *Hon - en katedral* uppståndelse, men finns det för den skull likheter mellan de bägge konstverken?

Jämförelser mellan hon en katedral och God giving birth

Det publika mottagandet av *Hon - en katedral* var blandat. I ett pressmeddelande från Moderna Museet rapporteras att "hon" väckt positiv respons genom sin generösa nakenhet och sexualitet.⁵¹ Mottagandet i pressen varierade mellan positiva recensioner som i exempelvis *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, till att verket förlöjligades i *Expressen* och *Sydsvenska Dagbladet*. I de positiva recensionerna tas vanligen modergudinesymboliken upp. Under rubriken "En väldig skapelse" beskriver Ulf Linde i *Dagens Nyheter* 4/6 1966 hur verket

⁴⁷ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁴⁸ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁴⁹ Werkmäster 2005, 60ff.

⁵⁰ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁵¹ Statens konstsamlingar Moderna museet 1966, 129.

”hon” påminner både om Hagia Sofia och Venus Willendorf; ”hon” är en utspänd kläckerska – men liknar samtidigt själv ett ägg. (Kanske för att Niki de Saint-Phalle bemålat henne som barn bemålar ägg om påskarna.) ”hon's” åtbörd är alstringens; hon är den uråldriga Stora Modern med knäna vitt isär - man ser en torr marks väntan på regn och åska eller en däggdjurshonas tillvändhet; inte bara en kvinnas. Om man vill kan man också här utläsa mycket tydliga allusioner på förkristen fruktbarhetskult.⁵²

Linde menade att *Hon - en katedral* innehöll en mytisk eroticism. Eroticismen eller däggdjurshonans tillvändhet förefaller märkliga om man ser ”Hon” som en gravid, eller kanske rentav födande kvinna, halvliggande i förlossningsställning. *God giving birth* anklagades för att vara obscen. Hur kan mottagandet av *Hon- en katedral* förstås utifrån den erotiska tolkningen i sin samtid?

Lena Lennerhed skriver om en sexualdebatt som pågick i Sverige under 1960-talet som hon ser som en spänning mellan frigörelse och risken för objektifiering av kvinnan.⁵³ Detta avspeglades även i mottagandet av *Hon - en katedral*. Gudrun Ekeflo ställer i ”Varför är Hon en katedral?” frågan om den sexuella frigörelsen var den enda att kämpa för och menade att verket är yt- eller skenradikalt. Hon såg istället en reaktionär kvinnobild i ”Hon”, som uppvisade en gammal och traditionell kvinnoroll. Kvinnan var enbart tillgänglig för mannens nöjes skull, tvärtom en emanciperad kvinna. Ekeflo beskrev ”HON” som

en jättelik, svällande, sinnlig kvinnokropp som avslutas med en liten knapp till huvud. Man kan ströva omkring i denna kropp, men sedan man intagit förfriskningar i baren under bröstet kommer man inte längre – huvudet är tydligen helt ointressant och innehåller enligt planen en ”infernalisk maskin”.⁵⁴

Där andra skribenter såg urmodern och skrev om guldfiskdammen på livmoderns plats i den enorma kroppen, såg Ekeflo ”en damm med fiskar, slam och alger, belyst av ett sjukligt grönt ljus. Det är en perfekt bild av en sexualångest och ett äckel som är långt ifrån modern.”⁵⁵

Lennerhed framhåller att deltagandet i sexualdebatten var en generationsfråga. En äldre generations kvinnorörelse diskuterade varken rätten till fri abort eller unga kvinnors sexualitet.

⁵² Linde 1966, 138.

⁵³ Lennerhed 1994, 118.

⁵⁴ Ekeflo 1966, 155.

⁵⁵ Ekeflo 1966, 155.

Bland annat berodde detta på farhågor att exempelvis aborträtten kunde vändas mot kvinnor av blivande barnafäder som ville slippa undan ansvar. Däremot skulle abortkravet komma att bli en central fråga hos Grupp 8 och 1970-talets kvinnorörelse.⁵⁶

Denna skiljelinje mellan två generationers kvinnorörelse är också avgörande för *God giving birth* och *Hon - en katedral*, även om verken tillkom med endast några års mellanrum. Enligt Barbro Werkmäster ansåg Monica Sjöo att *Hon - en katedral* var ett misogynt verk.⁵⁷ Bägge konstverken rymde en modergudinnesymbolik, antingen medvetet eller genom mottagarens tolkning. Monica Sjöos *God giving birth* tillkom i ett annat sammanhang. I och med 1970-talets kvinnorörelse blev kvinnokroppen, vulvan och förlossningen i konsten politiskt laddade symboler.

Kvinnorörelsen och vulvakonsten

God giving birth kan beskrivas utifrån konstnärens egna ord som en gudinnemålning. Men framställningen kan också jämföras med feministisk konst från Nordamerika och Sverige under 1970-talet. Ikonografiskt påminner *God giving birth* om vulvakonsten som uppstod i en del av den nordamerikanska kvinnorörelsen och även förekom i Sverige. Uppkomsten av en svensk kvinnorörelse som tog intryck av den amerikanska var en förutsättning för vulvaikonografins etablering i Sverige. Det finns förklaringar till varför kvinnorörelsen uppstod vid denna tid och faktorer som avgjorde de frågor som blev centrala, som exempelvis kravet på fri abort.

Kvinnorörelsen i Sverige på 1970-talet

De flesta forskare är enligt Kjell Östberg eniga om orsakerna till att det sker en politisk radikaliserings under 1960-talet. Det finns flera faktorer som kan beskrivas i korta drag. Efter andra världskrigets slut och fram till slutet av 70-talet skedde en ekonomisk tillväxt med medföljande stora befolkningsomflyttningar. I Sverige växte invånarantalet i tätorterna. Samtidigt börjar unga ur medelklassen utbilda sig vid universiteten, vilket ges betydelse för att nya värderingar där gör sig gällande. Det har också uppstått en tonårskultur ur de stora barnkullar som föds efter 1945.⁵⁸

Under det tidiga 1960-talet uppstod en oppositionell rörelse inom flera områden som konst, teater och musik. Den beskrivs som en ”antiauktoritär protestvåg”⁵⁹ och kännetecknas av en opposition mot traditioner och normer. Det finns en tolkning att 1960-talet var resultatet av en urbanisering som medfört att det gamla bondesamhällets moral och regler i stort sett upphört gälla, därtill att tillgången på penicillin och preventivmedel lett till en friare sexualitet än vad som tidigare

⁵⁶ Lennerhed 1994, 150ff.

⁵⁷ Werkmäster 2005, 47.

⁵⁸ Östberg 2002, 10, 22 ff.

⁵⁹ Wikander 1999, 221 ff.

varit möjlig.⁶⁰ Till en början hade oppositionsvågen vänsterpolitiska tendenser och stort fokus låg på USAs ingripande i inbördeskriget i Vietnam. Kvinnor i rörelsen var dock missnöjda med vad som upplevdes som en manlig dominans i de egna leden. Mot denna bakgrund bildades Grupp 8 som hade kvinnoemancipation som syfte.⁶¹

Den nya kvinnorörelsen i Sverige hörde 1970-talet till. Det hade uppstått ett missnöje med att ”vänstern” på 1960-talet inte intresserade sig för kvinnofrågor.⁶² En bakgrund till kvinnorörelsens uppkomst förklaras med kvinnors förändrade livssituation under 1950- och 1960-talet. Under 1960- och 1970-talet skedde en stor rekrytering av kvinnor till arbetsmarknaden. Arbetsvillkoren liksom lönerna beskrivs som dåliga, barnomsorg saknades ofta och kvinnor hade därtill det huvudsakliga ansvaret för barnen och hemarbetet. Vidare hade kvinnor inte rätt till fri abort.⁶³

Kvinnorörelsen var baserad på analysen att kvinnor som grupp var diskriminerade, och den stora enande frågan var rätten till fri abort. Det fanns flera grupper som kan sägas ha ingått i kvinnorörelsen, men alla var inte namngivna. Många kvinnor tillhörde inte heller en specifik grupp utan dök enbart upp vid demonstrationer och föredrag.⁶⁴

Grupp 8 bildades den 8 maj 1968 och bestod till en början av åtta kvinnor.⁶⁵ Grupp 8 hade sina rötter i såväl 60-talsradikaliseringen som en äldre kvinnorörelse. Viktiga frågor var kvinnans ekonomiska självständighet, det vill säga rätten till arbete, men också bra och gratis daghem samt rätten till fri abort. En del av verksamheten bestod i nå ut till kvinnor på arbetsplatser, men också genom kampmedel som musik och teater. Man sökte finna kopplingar mellan kvinnors privata erfarenheter, ”det personliga är politiskt”, en metod som kallades medvetandehöjning.⁶⁶ Detta hade hämtats från den amerikanska kvinnorörelsen där man tidigt under 1970-talet hade skaffat sig kontakter.⁶⁷

Monica Sjöo använde sin egen förlossningsupplevelse när hon skapade politisk konst. *God giving birth* var ett resultat av konstnärens upplevelse av en hemförlossning. Sjöo politiserade upplevelsen genom tavlan. Hon riktade kritik mot det västerländska samhället och dess syn på kvinnokroppen, förlossningsvård och religion. Ikonografiskt kan *God giving birth* urskiljas som vulvakonst i det att förlossningen och det kvinnliga könsorganet gavs en politisk innebörd.

⁶⁰ Ohrlander, 6.

⁶¹ Wikander 1999, 222.

⁶² Östberg 2002, 138.

⁶³ Schmitz 2002, 6 ff.

⁶⁴ Wikander 1999, 225.

⁶⁵ Schmitz 2002, 9.

⁶⁶ Östberg 2002, 138 ff.

⁶⁷ Schmitz 2002, 21.

Vad var egentligen ”vulvakonst”?

Vad som hos Sjöo liksom hos andra kvinnliga konstnärer vid samma tidpunkt blev tydligt var hur den egna kroppen och barnafödandet kopplades till en positiv gestaltning av en kvinnokropp i modergudineskepnad. Det handlade inte enbart om ett sökande efter en ”positiv kvinnobild”. Den egna kroppen placerades i ett sammanhang där den födande kvinnan var modergudinnan förkroppsligad. Kvinnokroppen framställdes som aktiv, skapande och kraftfull. Sjöo beskrev det som hur

I "saw" in my mind's eye great luminous masses of blackness and masses of radiant light coming and going. The Goddess of the Universe in her pure energy body. This birth changed my life and set me questioning the patriarchal culture we live in and its religions that deny the life-creating powers of the mothers and of the Greater Mother.⁶⁸

Enligt Sjöo var barnmorskorna i förhistoriska matriarkala kulturer shamanska prästinnor åt modergudinnan. Att föda barn var heligt. Sjöo hänvisade till Vicki Noble som ansåg att den ursprungliga shamanen var den födande kvinnan. Under förlossningen befann sig kvinnan mellan världarna när hon hämtade en förfäder tillbaka till jordelivet, samtidigt som hon riskerade sitt eget.⁶⁹ Kraften låg i kvinnokroppen. Enligt Noble var shamanism baserat på menstruationcykeln.⁷⁰ Sjöo beskrev shamanism som en extatisk teknik baserad på den naturliga nedstigningen i kroppen under menstruationen. Med hjälp av rätt metoder kan man förstå sig i ett transliknande tillstånd av överkänslighet som i det moderna samhället betecknas som galenskap. I mer sofistikerade kulturer hade man däremot ansett detta som en begåvning.⁷¹ Jorden förknippas skriver Noble i de flesta religiösa system med kvinnokroppen. I äldre kulturer var likställandet mellan jorden och kvinnans kropp en orsak till tillbedjan och respekt. I västerländsk tradition har människan skiljts från naturen och de övriga djuren, istället har människan gett sig tillåtelse att dominera dessa.⁷² Noble menar att det tydligaste exemplet på hur långt vi kommit från våra rötter är det västerländska samhällets förlossningsvård.⁷³ Andra kulturer har sett förlossningen som en initiation, en passagerit där kvinnan befinner sig i gränslandet mellan liv och död och (i mänsklighetens tjänst) föder fram en ny

⁶⁸ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁶⁹ Sjöo, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15.

⁷⁰ Noble 1991, 11.

⁷¹ Sjöo 1987, 189 ff.

⁷² Noble 1991, 37.

⁷³ Noble 1991, 2 ff.

själ. Författaren ser detta som en shamansk erfarenhet vilken berövas kvinnor i modern tid då de flesta inte föder i hemmet.⁷⁴

Förlossningen var shamansk. Kvinnokroppen helig. Hos kvinnan fanns den naturliga förutsättningen för shamanism i och med den månatliga menstruationen. Hos Sjöo och Noble fanns en större ambition än att ge kvinnokroppen upprättelse i konsten, även om detta kan var ett delmål, liksom hos vulvakonsten. *God giving birth* kan här jämföras med 1970-talets feministiska så kallade ”vulvakonst” i det att kvinnokroppen, förlossningen liksom det kvinnliga könsorganet, används för att gestalta ett återtagande av kroppen.

Begreppet ”vulvakonst” skulle å ena sidan kunna förstås som avbildningar av det yttre delarna av kvinnliga könsorganet. Vid en närmare betraktelse handlar vulvaikonografin om betydligt mer. Det går också att se fruktbarhets- och födelsemystserierna som symboliska enligt Gloria Feman Orestein vilken beskriver det som ” kvinnomysterierna” återfödda ur ”historiens mörka livmoder”.⁷⁵ Det handlade om att återhelga den kvinnliga kroppen i konsten. Men också att kvinnliga konstnärer började återta krafter som förknippades med gudinnegestalter. I *God giving birth* skildrar Sjöo både en gudinnemyt och sin egen förlossningsupplevelse.

Gudinnegestalterna i konsten och användandet av gudinnemyter hänger samman med vulvakonsten. Därmed inte sagt att de konstnärer som använde myterna var gudinnetroende likt Sjöo. Exempelvis Judy Chicago använde gudinnegestalter i sin konst men skrev att hon inte var gudinnetroende. Gudinnorna representerade en tid då kvinnor var socialt och politiskt jämlika.⁷⁶

Under 1970-talet och i början av 1980-talet utkom böcker som byggde på forskning vilken i olika grad hävdade att det fanns en förhistoria av modergudinnedyrkan och i vissa fall av matriarkat. Merlin Stones *When God was a Woman* (1976) och Barbara G. Walkers *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (1983) var exempel på en kvinnohistorieskrivning som menade att förhistoriska matriarkala samhällen existerat där kvinnor hyllats för sin livgivande förmåga.

Arkeologen Marija Gimbutas, som Sjöo hänvisade till, gav 1974 ut *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*. I boken presenteras modergudinnan och beskrivs som mer komplex än en ”fruktbarhetsgudinna”. Den stora gudinnan, modergudinnan, beskrivs som produkten av ett matrilineärt samhälle. Gudinnan skänkte liv och fruktbarhet och var på samma gång härskarinna över naturens förstörande krafter. Gimbutas uttryckte det som ”The

⁷⁴ Noble 1991, 68 ff.

⁷⁵ Orenstein 159 ff.

⁷⁶ Chicago 1985, 177.

feminine nature, like the moon, is light as well as dark.”⁷⁷ Med den kvinnliga naturen åsyftas gudinnan. Den ljusa och mörka gudinnan som härskade över liv och död återfanns i Monica Sjöös gudinnemålningar. I synnerhet använde Sjöö sig av en vulvaikonografi, ofta i form av grottor eller mellan händerna på en gudinnegestalt, för att skildra gudinnans egenskaper.

Vulvakonsten hade sitt ursprung i en del av den nordamerikanska kvinnorörelsen. Några exempel var Faith Wildings *Womb Room (Crocheted Environment)* (1974) som var en virkad installation besökaren kunde gå in i. Idén för tankarna till *Hon – en katedral*, liksom till en senare representant för den svenska vulvakonsten i Benedicte Bergmanns *Livmodern* (1979).

Judy Chicagos *The Dinner Party. A symbol of Our Heritage* (1979) bestod av en bordsdukning i en triangulär form som tog med sig besökaren på en vandring i den västerländska historien.⁷⁸ Varje tallrik som bar en vulvasymbol skulle representera en kvinna ur historien, men det fanns också gudinnegestalter. ”Fertile Goddess” skulle berätta om modergudinnegestalter från människans äldsta samhällen vilka i kvinnokroppen såg symbolen för födelse, återfödelse och näring.

Judy Chicagos *The Birth Project* (1985) var ett konstnärligt projekt som tog fem år att färdigställa och var tänkt som en vandringsutställning av textil konst (broderier och quiltning, en slags lapptäcksteknik) kollektivt framställda efter konstnärens skisser. Grundläggande verk var *Creation of the world, Birth* och *The Crowning*. Bakgrunden till *The Birth Project* som påbörjades 1980 var att Chicago upptäckte under ett biblioteksbesök att det i konsthistorien inte fanns några bilder av förlossningar. I boken *The Birth Project* togs konstnärens egna tankar kring barnafödande sedan hon bevittnat en kvinnocentrerad hemförlossning. Chicago problematiserade också förlossningsvården i ett både historiskt och globalt perspektiv, samtidigt som hon påpekade att den humana kvinno- eller familjecentrerade (det vill säga där även män får närvara) hemförlossningen enbart var tillgänglig för en liten grupp välutbildade medel- och överklasskvinnor. Konstnären såg möjligheten till en trygg hemförlossning istället för dåtidens sjukhusförlossningar som en viktig fråga och en rättighet som borde tillfalla alla kvinnor.

Mary Beth Edelson använder sig i sin konst bland annat av gudinnearketyper som har vulvor som sina främsta symboler. Hit hör den grekiska Baubo vilken kan beskrivas som en huvudfoting eller en vulva försedd med ansikte liksom irländska Sheela-na-gig, en kvinnogestalt som avbildas öppna upp sitt kön med bägge händerna som även förekommer i Monica Sjöös gudinnemålningar.

⁷⁷ Gimbutas 1974, 1982, 152.

⁷⁸ Chicago 1979, 56. Medan konstnären målade porslinstallrikarna och broderade bordsdukarna, konstaterade hon att det dock inte var någon sann kvinnohistoria. De flesta historiska kvinnor som tallrikarna skulle representera kom från de styrande skiktet i samhället.

Mary Beth Edelson använde gestalten i *Jumpin' Jack Sheela* (1973), *Trickster Body* (1973), *Sheela's delight* (1973) och *Sheela's Gaze* (1981).

Kontakterna mellan svensk och amerikansk kvinnorörelse hade betydelse för vulvaikonografins spridning. Även i Sverige fanns kopplingar till modergudinnegestalten, och det går att finna paralleller till Monica Sjös gudinnemålningar där jorden framställs som en moder.

Svensk vulvakonst

Modersmyt moderskap mänskenskap hette en utställning som hölls 29 september – 25 november 1979, och var den främsta representanten för det konstnärliga temat vulvor, livmödrar och gudinneikonografi i Sverige. Utställningen problematiserade också kvinnorollen och moderskapet.

Utställningskatalogen till *modersmyt moderskap mänskenskap* innehåller texter som ger en inblick i dåtidens idéer om en äldre kvinnokultur. Eva Björkander-Mannheimer skriver i ”Modermord på Moder Jord” om moderskapet ur ett kvinnohistoriskt perspektiv och menar att man ”skulle kunna se mänsklighetens utveckling som ett enda långt uppbrott från Naturen och Modern, ett uppbrott som under 1900-talet accellererat kraftigt”.⁷⁹ Kristendomen pekas ut som det tydligaste avbrottet med en bild av moderlighet som betonar självuppoftande moderskärlek istället för den fruktsamhet som tidigare skulle gett kvinnan en stark ställning. Ett moderlighetsideal som både visar männens försök att ta kontroll över barnafödandet och som tydligast markerar uppbrottet från Naturen till staden.⁸⁰ Detta uppbrott framstår i Björkander-Mannheimers text få störst konsekvenser för kvinnor under industrialiseringen och urbaniseringen i och med att

Efterkrigstidens välfärdsutveckling slår sönder den traditionella kvinnokulturen och därmed också det systerskap som bar upp denna kultur.

Storstaden utvecklar i stället en radikalt annorlunda kvinnlighet och kvinnokonkurrens, den sexuella attraktiva kvinnokroppen: filmstjärnan, mannekängen, pin-upen och i vår tid utvkningsbruden, alla med sitt väsen inriktade på att förföra och locka männens sexualitet. Livmodern förvandlas till blott och bart en kuvös, därtill en sjukförklarad kuvös som måste sjukhusbehandlas och kvinnans kropp förvandlas från att ha varit

⁷⁹ Björkander-Mannheimer 1979, 57.

⁸⁰ Björkander-Mannheimer 1979, 58 ff.

redskapet för hennes produktivitet till ett objekt för mäns handlingar och behov. Kvar av kvinnan blir ett hemlöst knippe skuldkänslor.⁸¹

Björkander-Mannheimer menar att såväl kvinnans liv, moderskapet som barnafödandet påverkas negativt av denna process. Texten uppvisar samma idéer som finns hos Monica Sjöo liksom Vicki Noble och Judy Chicago om hur ett patriarkalt samhälle tagit över den främsta källan till kvinnoinflytande, förmågan att ge liv, genom att ta kontrollen över kvinnans reproduktion och förlägga barnafödandet till sjukhus. I Sverige tycks annars kravet på rätt till smärtfri förlossning varit en av frågorna hos kvinnorörelsen under det tidiga 1970-talet. 1971 hölls en aktion på Stadsmuseet, ”Föda barn – ångest eller glädje?” eftersom man ansåg att det inte fanns någon hjälp för oroliga blivande mödrar. Därefter följde några års debatt i press och teve om rätt till smärtfri förlossning.⁸² I *Föda barn idag* (1972, 1973) skriver journalisten Madeleine Kats att den samtida debatten om smärtlindring vid förlossning bestod av två läger som antingen ansåg förlossningar outhärdliga för kvinnan och därför krävde fullständig smärtlindring och å den andra sidan menade man att friska kvinnor i ett land med världens lägsta dödsstatistik vid förlossningar enbart var bortskämda och inte hade något att oro sig för.⁸³ Kats gör skillnad på huruvida det är ett barn som föds eller en kvinna som föder fram barnet och förespråkar i boken psykoprofylax, en metod som går ut på att kvinnan aktivt bland annat genom andningsteknik lär sig hantera smärtan och dessutom på förhand har inhämtat kunskap om förlossningsförloppet. I sammanhanget finns också den kritik som återfinns hos Sjöo och Noble mot den medicinska synen på barnafödandet där sjukvården förlöser kvinnan och med smärtlindrande medicin berövar kvinnan på förlossningen.⁸⁴

På utställningen *Modersmyt moderskap mänskenskap*, vars syfte var att debattera moderskapet, visades bland annat Benedicte Bergmanns *Livmodern* (1979) (se Fig. 10) och Barbro Andréens *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979) (se fig. 11). *Livmodern* bestod av en stor skulptur av hönsnät och papier-marché. Utvändigt var livmodern vit. Bakom livmodern fanns en havsblå bakgrund med en eller flera röda moderkakor, en svävande vitmålad flicka, två vita fåglar, en fisk och en livmoder med äggstockar. Besökarna kunde kliva in i livmodern. Inuti fanns tygapplikationer och en inspelad kvinnoröst. Enligt Barbro Werkmäster hade många besökare svårt att veta hur de skulle ta till sig konstverket, själv hade hon sett utländsk feministisk konst med liknande motiv. Hon påtalar också att det var det enda verk i Sverige hon kände till men att det i pressen gick att läsa att feministisk

⁸¹ Björkander-Mannheimer 1979, 60.

⁸² Schmitz 2002, 31.

⁸³ Kats 1972, 9 ff.

⁸⁴ Kats 1972, 20.

kons drällde av livmödrar.⁸⁵ *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* var också en papier-marché skulptur, och föreställde en sittande kvinna med upphöjda händer i vilka hon bar upp en regnbåge av textil. Gudinnan tronade ovanför en bit grön mark med växtlighet, bröstet var bara och blomsterprydda och underkroppen bar en röd kjol av tyg. Kjolen var dekorerad med blommor och bladrankor. På gudinnans högra arm satt en fågel, runt den vänstra slingrade en orm och i knäet kröp en snigel. Kring halsen och i håret bar hon blommor. Alla av textil. I Andréens skulptur är det lätt att se kopplingen till modergudinnan som hon framträder hos Sjöo som i både målningar som *Earth Is Our Mother* (1984) och i texter av konstnären. Modergudinnan som Moder jord, länken mellan jorden, naturen och kvinnokroppen som är tydlig hos Sjöo återfinns även i den svenska vulvakonsten.

Symboliken återkommer när Sjöo intervjuas av Margareta Stål i tidskriften *Kvinnobulletinen*. Under intervjun gör de en vandring i en trakt i Bohuslän och Sjöo berättar om gudinnans kultplatser. Hon visar två runda stenar på ett berg och förklarar att

Gudinnans kultplats har ofta formen av kullar. Runda som gudinnans mage som föder oss eller gudinnas bröst som ger oss näring.⁸⁶

Påtagligt blir hur gudinnerörelsen jämför jorden med modergudinnan. Det handlade inte bara om att ta makten den egna kroppen. Den politiska kampen innehöll också en miljömedvetenhet i det att gudinnan, moder jord, exploateras. Enligt Sjöo saknade det patriarkala samhället respekten för ”liv-död och återfödelse”⁸⁷ I flera målningar framställde Sjöo modergudinnan som ett landskap, som jorden själv. Det går också att se kupolen i nederkanten på *God giving birth* som en svart sten eller kulle.

Kvinnokroppen skulle återhelgas. Människan behövde återvända till Moder Jord, modergudinnan. Vulvakonsten kunde handla om betydligt mer än att skapa stärkande kvinnobilder. Monica Sjöos gudinnemålningar innehöll en vulvaikonografi där förlossning, livmoder och grottöppningar blev symboler för modergudinnans makt över födelse, död och återfödelse. Både jorden och kvinnokroppen hade drabbats av den västerländska civilisationens uppbrott från naturen. Makten över den egna kroppen och reproduktionen hörde till de viktigaste frågorna hos kvinnorörelsen på 1970-talet. I den feministiska konsten tog detta sig uttryck i en vulva- och gudinneikonografi.

⁸⁵Werkmäster 2005, 61.

⁸⁶Stål 1983, 26.

⁸⁷Stål 1983, 26.

I samband med utställningen *Konstfeminism* konstaterades att vulvaikonografen hörde till en del av den feministiska konsten på 1970-talet som kom att förknippas med idén om kvinnlig särart varför motivet så småningom frångicks.⁸⁸

Kritik mot särartstänkandet inom feminismen

Ulla Wikander menar att ”kvinnokulturvändningen” markerade början på kvinnorörelsens tillbakagång och anpassning till samhällets dominerande kvinnosyn.⁸⁹ ”Kvinnokultur” var ett begrepp som fick betydelse i stora delar av kvinnorörelsen och syftar till att kvinnor skulle lyftas fram i sin egen rätt. Kvinnor sågs också som något helt annat än män. I mitten av 1970-talet skedde en förändring i kvinnorörelsen sedan den nåtts av idéer om en kvinnlig särart. Idéen om den kvinnliga särarten byggde på en sociobiologisk tolkning av mänskliga beteenden som utgick från att män och kvinnor var olika. Dessa idéer skulle komma att få kvinnorörelsen byter fokus från att ha rättigheter och jämlikhet som målsättning till att handla om kvinnlighet och moderskap.⁹⁰

Redan under det tidiga 1970-talet hade svenska feminister genom kontakter med den nordamerikanska kvinnorörelsen stött på begreppet ”cultural feminism”. Denna innehöll kritik mot att kvinnorörelsen bortsåg från mäns och kvinnors biologiskt grundade skillnader och där biologin ansågs avgöra den kvinnliga erfarenheten. 1973 introduceras begreppet ”kvinnokultur” i Sverige och lanserades även i pressen med tillhörande förklaringar. Skillnaden mellan män och kvinnor låg i det faktum att kvinnan är den som föder barn, det vill säga den kvinnliga erfarenheten. Kvinnors gemensamma erfarenhet var moderskapet. I kvinnokulturen ingick också att erkänna kvinnans historia och egenvärde. Man talade också om ”kvinnlig kultur”, det vill säga kultur som skapats av kvinnor och berättar om kvinnlig verklighet.

Wikander menar att det fanns positiva verkningarna av kvinnokulturen då kvinnors fick en ny syn på sig själva, historietolkningen gjordes till värdighetsbeskrivningar där kvinnor framstod som ”värdiga” istället för ”offer”. Wikander skriver också om en akademisk upptäckarlusta och nämner kvinnoteologi, som bland annat medförde att det startade diskussioner om Guds kön. Den negativa sidan var enligt Wikander att man befäste skillnader mellan könen och såg arbetsuppdelningar som självklara och biologiskt grundade. Det saknades även maktanalys. Kvinnokulturen skulle också komma att innehålla essentialism, en idé om en ursprunglig biologi hos människan som inte gick att förändra. Under 1970-talet fanns ett annat tanke-system, sociobiologin, som inte bör ses som

⁸⁸Swedenmark 2005, "Konst som utmanar ordningen" <http://turture.abf.se/fonstret/arkivet/2005-10/artikel3.html>, hämtad 2009-04-27.

⁸⁹Wikander 1999, 218.

⁹⁰Wikander 1999, 216.

bakomliggande till kvinnokulturbegreppet men så småningom skulle de bägge tankesystemen komma att smälta samman. Resultatet av sammansmältningen återfanns i debatten under 1990-talet. Kvinnokulturen medförde bland annat att traditionella könsroller inte problematiserades. Dock ses kvinnokulturen inte som ensam orsak till att kvinnorörelsen gick tillbaka. Wikander framhåller också att många av kvinnorörelsens viktigaste frågor (exempelvis kravet på fri abort) blev statlig politik.⁹¹

I samband med utställningen Konstfeminism gjordes konstaterandet att politiseringen av det personliga som i en del av den feministiska konsten gestaltades i vulvaikonografin frångicks. En bidragande orsak ses i ”kvinnokulturvändningen.” Flera faktorer i ”kvinnokulturen” skulle antagligen kunna appliceras på konstverken som förekommer i denna studie, men det skulle inte bli en tillfredsställande förklaring. Frågan är hur mycket av kvinnokulturen det i efterhand går att placera i samma fack, 1970-talets kvinnorörelsen var inte enhetlig nog för detta.

Diskussion

Hur kommer det sig att vulvakonsten hörde hemma i 1970-talet när debatten om kvinnlig särart fortgick under 1990-talet? Borde det i så fall inte funnits starkare skäl att fokusera på moderskap och gudinnor i konsten? Den rimligaste förklaringen får sökas på annat håll. 1970-talets kvinnorörelse var förutsättningen för vulvakonsten, kroppspolitiken och ett alternativt kvinnoideal. Efter 1970-talet kom en ny feministisk våg. Sara Arrhenius skrev en bok som inlägg i 1990-talets feministiska debatt som hon menade ”sparkade bakåt” mot 1970-talets kvinnorörelse.⁹² Under 1990-talet diskuterades kvinnans egenskaper av en del utifrån biologiska faktorer. Upptäckten av hormonet oxytocin vilken utsöndras i kvinnans kropp under amning, liksom hormoner som verkar vid förlossning. Hormonerna ansågs styra kvinnans personlighet och övriga liv. Det skapades också myter om en ursprunglig kvinnoroll. De feministiska konstnärerna som använde sig av vulva- och gudinneikonografi bör inte sättas i samband med idén om den kvinnliga särarten i den inomfeministiska debatten som den kom att utvecklas under 1980- och 1990-talet. Mycket av samhällskritiken hos 1970-talets kvinnorörelse rörde just kvinnorollen och den medicinska synen på kvinnokroppen. Exempelvis utställningen *Modersmyt moderskap mänskenskap* diskuterade en påtvingad traditionell modersroll. Monica Sjöös konst tog upp förlossningsupplevelsen och mötet med modergudinnan i samband med denna. Modergudinnegestalten som fick en central position i Sjöös liv och konstnärskap, användes för att rikta kritik mot patriarkal religion och miljöförstöring.

⁹¹Wikander 1999, 226 ff.

⁹²Arrhenius 1999, 20.

Jag har valt att se *God giving birth* som exempel på vulvakonst. På engelska förekommer ordet *vulvar* om den feministiska 70-talskonst som använde sig av denna ikonografi. *Body art* är ett annat begrepp. Jag anser att ordet ”vulva” förutom att det finns belagt i sammanhanget behövs för att beskriva den betydelse konstnärerna gav vulvaikonografen. Det kvinnliga könsorganet fick i konsten symbolisera återhelgandet av kvinnokroppen, återvändandet till modergudinnan och kvinnans makt över reproduktionen.

Även om det främst är under 1970-talet och i anslutning till kvinnorörelsen som vulvakonsten med fokus på kvinnlighet, förlossningar och moderskap hör hemma, finns undantag. Monica Sjöö ägnade hela sitt konstnärskap åt samma ikonografi. Idén om jorden som modergudinnan återkom ständigt. Sjöö fortsatte att måla landskapet som gudinnans kropp.

Sammanfattning

Inledningsvis ställde jag frågan om vilken förståelse det står att finna av konstverken *God giving birth* och *Hon – en katedral*. De skulle kunna läsas som likvärdiga gestaltningar av en modergudinnegestalt, och sådana kopplingar förekom i båda fallen. Bägge verken hade väckt uppståndelse när de visades, vilket var en bidragande orsak till mitt intresse. Jag ansåg att det fanns mer som skiljde än förenade. Den avgörande faktorn bestod av att *God giving birth* kunde sättas i samband med 1970-talets kvinnorörelse och en vulvaikonografi i den samtida feministiska konsten.

Mitt syfte var att undersöka modergudinnegestalten hos Monica Sjöö och i feministisk konst under 1970-talet. I syftet ingick att studera en kvinnokultur som kunde urskiljas i konsten genom framställningar av gudinnegestalter och hemförlossningar hos delar av 1970-talets kvinnorörelse. I detta ingick även att identifiera vulvakonst och dess djupare innebörd som symbol för modergudinnan och ett alternativt kvinnoideal.

Genom att jämföra Monica Sjöös målningar med samtida feministisk konst har jag placerat konstverken i ett sammanhang där 1970-talets kvinnorörelse intar en central roll. Dels har jag genom bild- och textanalys identifierat en vulvaikonografi i utvalda konstverk som uppvisar en modergudennesymbolik. Jag har även ägnat mig åt studier av forskning kring 1960-talets sexualdebatt och uppkomsten av 1970-talets kvinnorörelse. Vidare har jag studerat hur kvinnokulturbegreppet ledde till en splittring i kvinnorörelsen. Detta har skett genom studier av forskning och historiskt källmaterial i form av kvinnotidskrifter. Mitt huvudsakliga intresse har legat hos Monica Sjöö och konstnärliga framställningar av sökandet efter en alternativ kvinnlighet som härrörde ur idéer hos kvinnorörelsen under 1970-talet. Jag har främst funnit exempel på vulvakonst från USA och Sverige men inte från England, trots att Sjöö var verksam där. Utställningar visades också i flera länder. Monica Sjöö både deltog i konstutställningar och var

politiskt verksam i Sverige trots att hon levde i England. Kontakterna mellan feminister i USA och Sverige ledde till att motivet fick starkare fäste här. Jag har inte skrivit om amerikansk kvinnorörelse, utan om hur denna påverkat kvinnorörelsen i Sverige. Flera influenser som ”vulvakonst” och särartsidén hämtades från USA. Å andra sidan har man i Sverige haft liknande tankar tidigare, exempelvis hos Ellen Key. Jag har heller inte lagt stor vikt vid de tankar om biologi som förekom under 1970-talet som Wikander nämner och som kom att få inflytande i kvinnorörelsen.

Syftet har besvarats genom valda metod på så sätt att målningar av Monica Sjöö genom en jämförelse med feministisk 1970-talskonst har identifierats som vulvakonst med en politisk innebörd. Denna bestod i att genom konsten visa en samhällskritik och frånvaro av kvinnohistoria genom användandet av en modergudinnegestalt.

Litteratur

Björk, Chanda, *Folksagans prinsessa. En god förebild än idag* 2006.

Björkander-Mannheimer, Eva, "Modermord på Moder Jord" ur *modersmyt-moderskap-männskoskap*, red. Lena Boëthius, Direkttryck AB, Göteborg 1979.

Cavalli-Björkman, Görel, "Den Stora Modern" ur *Myter*, Nationalmuseums utställningskatalog nr 470, Nationalmuseum, Uddevalla 1983.

Cavalli-Björkman, Görel, "Mariakulten" ur *Mariabilder*, Nationalmusei utställningskatalog nr 512, Nationalmuseum, Uddevalla, 1988.

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society* Thames and Hudson, London (1990) 1994.

Chicago, Judy, *The Dinner Party. A symbol of Our Heritage* Anchor Press, New York, 1979.

Chicago, Judy, *The Birth Project*, Double Day & Company, New York, 1985.

Chicago, Judy och Miriam Shapiro, "Female Imagery" ur *The Feminism and Visual Cultural Reader*, Routledge, New York, 2003.

Duncan, Carol, "Lyckliga mödrar och andra nya idéer i det franska 1700-talsmåleriet" ur *Konst, kön och blick* Norstedt, Stockholm, 1995.

The Art of Mary Beth Edelson, Distributed Art Publishers, New York, 2002.

Egnell, Helene, "På spaning efter en förlorad religion", ur *Kvinnobulletinen* nr 6 1983 årgång 13

Eriksson, Yvonne, "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 1970-talsprojekt." ur *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer* (red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund) Signum, Lund, 2003.

Gimbutas, Marija *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, London, (1974) 1982.

Jones, Amelia, *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*.

University of California Press, San Fransisco, 1996.

Kats, Madeleine, *Föda barn idag*, Sesam, Stockholm (1972) 1973.

Kwon, Miwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity* 2004

Känel, Rudolf, "Gudegaver. Votivterrakotter." ur *I Dianas hellige lund. Fund fra en helligdom i Nemi. / In The Sacred Grove of Diana. Finds from a Sanctuary at Nemi.* (red. Mette Moltessen) Ny Carlsberg Glyptotek, 1997.

Lennerhed, Lena, "Det personliga är politiskt. Feministisk idéutveckling från 1960-talet till idag." ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Atlas, Värnamo, 2005.

Lennerhed, Lena, *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* Norstedts, Lund, 1999

Upprorets estetik. Vittnesseminarier om kulturens politisering under 1960- och 1970-talet. (red.) Lena Lennerhed, Samtidshistoriska institutet Södertörns högskola, 2005.

Lindberg, Anna Lena, *Konst, kön och blick*, Norstedt, Stockholm, 1995.

Mulvey, Laura, "Visuell lust och narrativ film" ur *Feministiska konstteorier, Skriftserien Kairos nr 6*, Raster förlag, Umeå, 2001.

Mulvey, Laura, *Visual and other pleasures*, Palgrave Macmillian, New York, (1989) 2009.

Noble, Vicki, *Shakti Woman. Feeling Our Fire, Healing Our World. The New Female shamanism* Harper San Fransisco, 1991.

Nochlin, Linda "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" ur *Konst, kön och blick*, Norstedt, Stockholm, 1995.

Nochlin, Linda, "Mary Cassat's Modernity" ur *Representing Women* Thames and Hudson, London, 1999.

Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet.* Sveriges Allmänna Konstförening, Borås, 1998.

Ohrlander, Leif, ur "Allt var liksom i rörelse" Ett vittnesseminarium om kulturens politisering under 1960- och 1970-talet. Från gränsöverskridanden och formexperiment till engagemang och samhällskritik." ur *Upprorets estetik. Vittnesseminarier om kulturens politisering under 1960- och 1970-talet.* Lena Lennerhed (red.), Samtidshistoriska institutet Södertörns högskola, 2005.

Orenstein, Gloria Feman "The Re-emergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women" ur *Visibly female : feminism and art : an anthology*, Hilary Robinson (red.) Camden Press, London, 1987.

Parker, Rozsika och Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women Art and Ideology* Pantheon Books, New York, 1981.

Pinsent, John, *Grekisk mytologi*, Rabén och Sjögren, Verona (1969) 1971.

Roberts, Richard, "The Chthonic Imperative: Gender, Religion and the Battle for the Earth" ur *Nature Religion Today. Paganism in the Modern World*, red. Joanne Pearsson, Richard H. Roberts, Geoffrey Samuel, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998.

Schmitz, Eva, "Den nya kvinnorörelsens uppkomst i Sverige från 1968" ur *Kvinnorörelsen och '68 – aspekter och vittnesbörd* Elisabeth Elgán (red.), Samtidshistoriska institutet Södertörns högskola, 2002.

Sjöo, Monica, "Art is a Revolutionary Act" ur *Feminism - art – theory. An Anthology 1968-2000.* Hilary Robinson (red.) Blackwell, Cornwall 2001.

Sjöo, Monica och Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* Harper and Row, New York, (1986) 1987.

Stone, Merlin *When God was a Woman*, Harvest, New York, 1976.

Stål, Margareta, "Jorden är vår moder", ur *Kvinnobulletinen* nr 6 1983 årgång 13

Sylwan, Barbro K.G Hultén, John Melin, Anders Österlin, *Hon - en historia* Moderna Museet 1967.

Vincentelli, Moira, "Interview with Monica Sjöo" ur *Visibly female : feminism and art : an anthology*, Hilary Robinson (red.) Camden Press, London, 1987.

Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* Harper San Francisco, 1983.

Werkmäster, Barbro "Mitt i livet" ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Atlas, Värnamo 2005.

Wikander, Ulla, "Kvinnokultur, skillnader och sociobiologi. Kvinnorörelsen från 1960- till 90-tal ur ett personligt perspektiv" ur *Kvinnor mot kvinnor: om Systerskapets svårigheter*, Christina Florin m.fl. (red.), Norstedts, Stockholm 1999.

Åhslund, Anna Pia, "Vad händer med kvinnorörelsen? Om likhets- och särartsideologi idag och historiskt, ur *Kvinnobulletinen* nr 4-5 1984 årgång 14

Länkar

Sjöo, Monica, "The Artist As Reluctant Shamanka"

<http://monicasjoo.com/extras/shamanka.html>, hämtad 2009-10-29.

Sjöo, Monica,

http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15

<http://monicasjoo.moderjord.org/>

Livion-Ingvarsson, Anna, "Feministisk konst" ur tidningen RIKSUTSTÄLLNINGAR 1 o 2/2004,

http://www.riksutställningar.se/Templates/Article_3843.aspx, hämtad 2009-04-27

Swedenmark, Elin 2005, "Konst som utmanar ordningen" <http://turture.abf.se/fonstret/arkivet/2005-10/artikel3.html>, hämtad 2009-04-27

Östberg, Kjell, *1968 – när allt var i rörelse. Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (2002) http://www.marxistarkiv.se/sverige/1968_nar_allt.pdf, hämtad 2009-09-23

Bildbilaga



Fig. 1 de Saint-Phalle, Niki *Hon – en katedral* (1966), från ”Den Stora Modern” ur *Myter*, Görel Cavalli-Björkman, 1983.

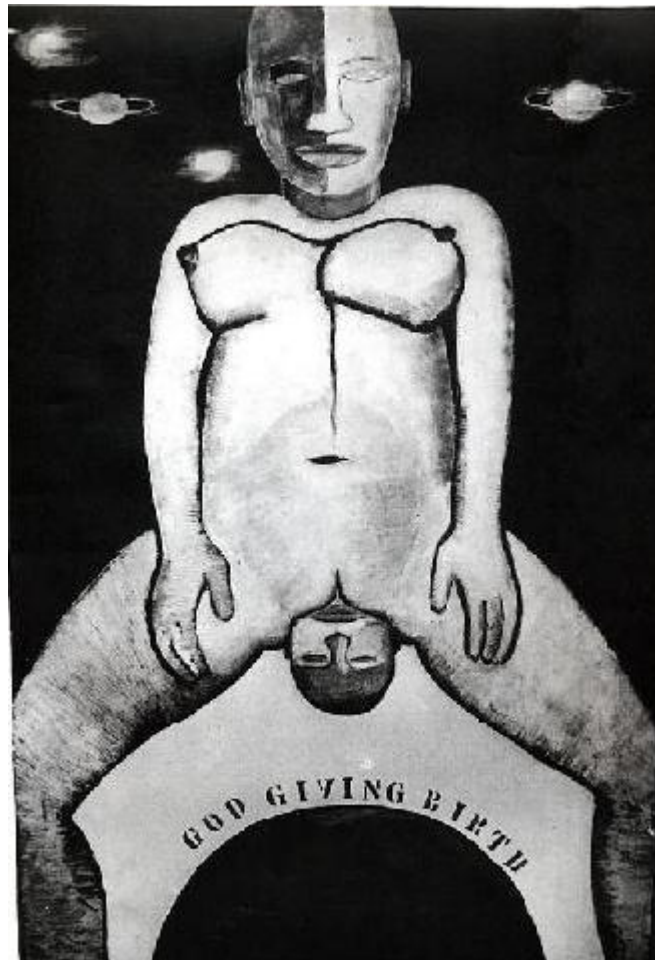


Fig. 2 Sjöö, Monica *God giving birth* (1968), från <http://monicasjoo.moderjord.org/MSbilder/GodGivingBirth.jpg>, hämtad 2009-10-29



Fig. 3 "Fruktbarhetsgudinna" från Sicilien (tidigt 500-tal) från *Grekisk mytologi*, John Pinsent, 1969.



Fig. 4 Aztekisk skulptur föreställande gudinnan Tlazolteotl från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjö och Barbara Mor, (1986) 1987.



Fig. 5 Monica Sjö (1938-2005), *Women's Mysteries* (1971) från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjö och Barbara Mor, (1986) 1987.

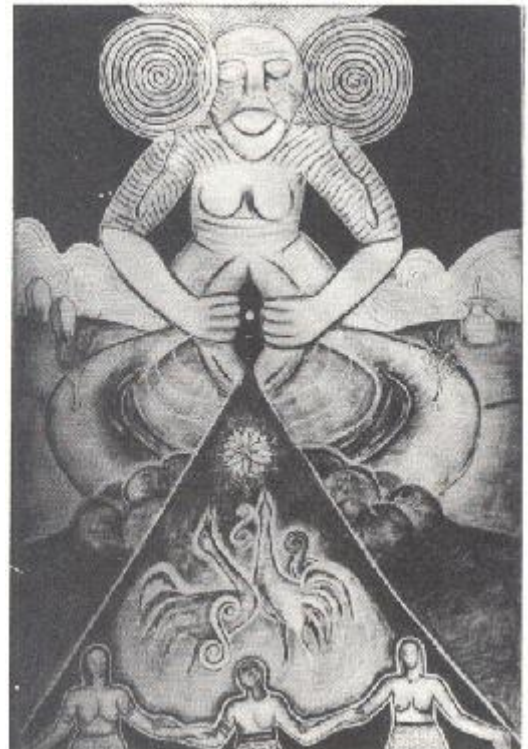


Fig. 6 Monica Sjö (1938-2005), *Sheela Na Gig Creation* (1978) från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjö och Barbara Mor, (1986) 1987.



Fig. 7 Monica Sjöo (1938-2005), *Earth Is Our Mother* (1984) från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjöo och Barbara Mor, (1986) 1987.

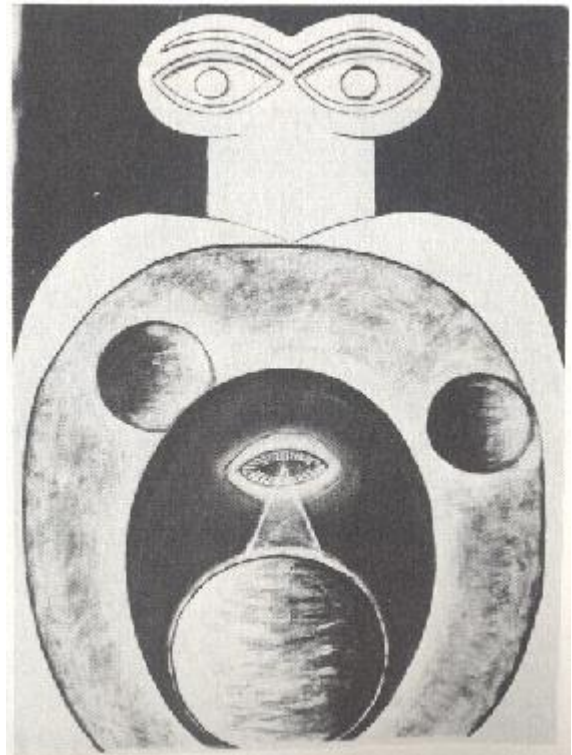


Fig. 8 Monica Sjöo (1938-2005), *Cosmos Within Her Womb* (1971) från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjöo och Barbara Mor, (1986) 1987.



Fig. 9 Monica Sjöo (1938-2005), *Birth and Struggle for Liberation* (1969) från *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Monica Sjöo och Barbara Mor, (1986) 1987.



Fig. 10 Benedicte Bergmann, *Livmodern* (1979) från "Mitt i livet" ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Barbro Werkmäster, 2005.



Fig. 11 Barbro Andréén, *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979) från "Mitt i livet" ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Barbro Werkmäster, 2005.

Vart tog vulvan vägen?

Kvinnorörelsens vulvaikonografi från 1970-talet åter i en feministisk kontext

Efter ”Vulvan, förlossningen och mötet med modergudinnan. Om Monica Sjöös målning *God giving birth*”, (2010) min magisteruppsats i konstvetenskap, väcktes frågan om en feministisk vulvaikonografi fortfarande stod att finna. Trots allt, skriver jag, beroende på att vulvor och livmödrar var en del av den feministiska konsten under 1970- och det tidiga 1980-talet. Vulvaikonografen frångicks i och med en inomfeministisk debatt om likhet och särart, om huruvida män och kvinnor var olika beroende på arv eller miljö. En orsak till att ikonografen ifrågasattes var att användandet av vulvan i konsten reducerade kvinnan till enbart sin reproduktiva roll.

Mitt syfte här är att med utgångspunkt från konstverk tillhörande perioden cirka 1968-1985 jämföra användandet av vulvaikonografen med några samtida exempel. Främst har jag intresserat mig för de bägge utställningarna *modersmyt, moderskap, mänskenskap* som hölls på Göteborgs konsthall 1979 och *Maria – drömmen om kvinnan* som visades på Historiska museet 2009. Detta val beror på utställningarnas tema kring moderskap och ifrågasättande av den samhällseliga kvinnorollen, liksom på att en vulvaikonografi förekom.

Jag tar upp exempel på samtida feministisk konst som använder sig av vulvan. Gisela Schink och Joanna Rytel är två svenska konstnärer som arbetat kring könens maktordning och synliggörande av kvinnors sexualitet. Men då det inte är en självklarhet att vulvor eller barnafödande och modergudinnesymbolik enbart återfinns i en feministisk kontext, tar jag även som en del av diskussionen upp Daniel Edwards skulptur *Monument to Pro-Life: The birth of Sean Preston* (2009) som väckte uppmärksamhet bland personer på bägge sidor av abortfrågan i USA.

Material kring de historiska verken består av litteratur och utställningskataloger. Till de senare hör *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag* (2005) och *modersmyt, moderskap, mänskenskap* (1979) för konstverken *Livmodern* (1979) av Benedicte Bergmann och *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979) av Barbro Andréen. Monica Sjöös *God giving birth* (1968) har jag studerat genom Monica Sjöös hemsida och texter i antologier liksom konstnärens bok som skrevs tillsammans med Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. För övriga konstverk har jag använt Judy Chicagos, *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage* och *The Birth Project* (1985) och Mary Beth Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson* (2002).

Maria – drömmen om kvinnan besökte jag själv ett flertal tillfällen 2009. Debatten har jag tagit del av genom tidskriften *Dagens nyheter*s arkivmaterial. För de samtida konstverken har jag utgått från internetkällor. Hit hör de svenska konstnärerna egna hemsidor, men också artiklar. Jag har även läst tidskriften *Kvinnobulletinen* från tidigt 1980-tal för att ta del av den dåtida inomfeministiska debatten om likhet och särart.

Tidigare forskning avser här moderskap i konsten och vulvaikonografi. Monica Sjöös målning *God giving birth* skiljde sig åt mot andra avbildningar av moderskap i den västerländsk konst.

Modergudinnegestalter, ammande mödrar eller madonnor ses oftast med barn i knäet, men inte födande dem. Barbro Werkmäster, Paula Modersohn-Becher, Carol Duncan och Linda Nochlin har skrivit om mödrar i konsten vilket styrker hur moderskap framställts.

Yvonne Eriksson har skrivit om Monica Sjöös *God giving birth* och hur användandet av den egna kroppen i konsten genom skildringar av förlossningar handlade om en upprättelse av kroppen. Man ville även ta kontroll över det egna barnafödandet.⁹³ Barbro Werkmäster skriver om hur det i en del av kvinnorörelsen i USA blev en strategi att återta makten över den egna kroppen. Skötet sågs som en symbol för skönhet och styrka. Enligt Werkmäster var det först på 1970-talet som kvinnliga konstnärer behandlade sexualitet, moderskap och förlossning i konsten. Sjöö nämns också av Werkmäster som exempel på skapande av motbilder i förhållande till dåtidens kvinnoideal.⁹⁴ Man använde sig även av förhistoriska gudinnegestalter för ändamålet, vilket Gloria Feman Orenstein har skrivit om.⁹⁵ Judy Chicago och Miriam Schapiro menar att det inte handlade om enbart en vagina- eller vulvakonst, utan att vulvan skulle ses som tecknet för kvinnlighet. Det handlade om att etablera en ny kvinnobild.⁹⁶ Lisa Tickner menade att det rörde sig om en av-kolonisering och av-erotisering av av kvinnokroppen till förmån för hyllandet av fruktsamhet och barnafödande.⁹⁷

Amelia Jones skriver om hur vulvaikonografen mottogs och problematiserar användandet av denna. Jones använder ordet *vulvar* i sammanhanget.⁹⁸ Enligt Roszika Parker och Griselda Pollock gjorde vulvaikonografen att konsten istället kunde bli kontraproduktiv då kvinnor istället begränsades till kropp, sexualitet och natur. Diskussionen om kvinnlig särart och uppkomsten av kvinnokulturbegreppet var enligt Ulla Wikander en bidragande orsak till kvinnorörelsens splittring i Sverige.

Kvinnokulturbegreppet kom till Sverige från USA under 1970-talet och vävdes så småningom samman med andra tankar som förekom under tidsperioden influerade av sociobiologi. Till kvinnokulturen hörde

⁹³ Eriksson 2003, 76ff.

⁹⁴ Werkmäster 2005, 60ff.

⁹⁵ Orenstein 1987.

⁹⁶ Chicago och Shapiro 2003, 43.

⁹⁷ Tickner 1978, 239.

⁹⁸ Jones 1996, 159.

idén moderskapet, som gemensam för alla kvinnor Barnafödandet var den kvinnliga erfarenheten, och utgjorde skillnaden mellan män och kvinnor. Till kvinnokulturbegreppet knöts även idéer om kvinnligt kulturskapande som berättade om kvinnlig verklighet. Wikander tar upp exempel som exempelvis textilkonst, och hur denna blev föremål för diskussioner om huruvida detta var vad kvinnor egentligen skulle ägna sig åt. De positiva sidorna i kvinnokulturen var enligt Wikander en akademisk upptäckarlusta, men negativa effekter var att arbetsfördelningen mellan könen sågs som självklar och biologiskt grundad.⁹⁹ Det bör tilläggas att en nedgång i kvinnorörelsen även berodde på att den enande frågan om kravet på fri abort hade trätt igenom i lagstiftningen. Den inomfeministiska debatten konstaterades i samband med vandringsutställningen *Konstfeminism 2005*. I en artikel kunde man läsa att debatten var en orsak till att vulvaikonografin frångicks.¹⁰⁰

Monica Sjöös målning *God giving birth* (1968) väckte uppståndelse när den visades i Storbritannien i början av 1970-talet. Målningen visar en svart kvinna med ena ansiktshalvan ljus, som mot en vit bakgrund föder fram ett barn. Under kvinnan står texten ”God giving birth”. Konstnären var nära att ställas inför rätta för att tavlan ansågs hädisk och obscen. Sjöö själv beskrev tavlan som ett resultat av en positiv upplevelse hon haft när hon födde sitt andra barn i hemmet, till skillnad från en tidigare sjukhusförlossning. Konstnären betraktade sin andra förlossning som sin initiation till Modergudinnan. Trots att Sjöö var mycket väl medveten om hur hon framställde kvinnan på tavlan, blev hon förvånad över kritiken mot den. Hon menade att om hon låtit kvinnan vara blond och vacker och kallat henne ”fruktbarhetsgudinna”, hade tavlan passerat utan vidare. En modergudinnegestalt vars kropp var jorden förekom i flera av Monica Sjöös målningar. Vulvan kunde symboliseras av grottöppningar, underjorden var livmodern. Sjöö gav uttryck för både en miljömedvetenhet och gudinnereligositet. Hon har uppgett att hon varken hade en kvinno- eller gudinnerörelse att luta sig mot när det stormade kring hennes tavlor under det tidiga 1970-talet i Storbritannien.

I andra delar av västvärlden fanns dock en ikonografi som påminde om Sjöös hos feministiska konstnärer. Under 1970-talet lät en del av den nordamerikanska kvinnorörelsen det kvinnliga könsorganet symbolisera styrka och skönhet. Att ta makten över den egna kroppen stod på dagordningen.¹⁰¹ Feministiska konstnärer som Monica Sjöö (1938-2005), Judy Chicago och Mary Beth Edelson använde sig av vulvaikonografi och gudinnegestalter. Förhistoriska gudinnor väcktes till liv i den feministiska konsten och fick liksom vulvaikonografin representera en bortglömd kvinnohistoria. Dels sökte man alternativa kvinnobilder och ifrågasatte kvinnorollen. Samtidigt riktade man kritik mot

⁹⁹ Wikander 1999, 226ff.

¹⁰⁰ Swedenmark, Elin 2005, ”Konst som utmanar ordningen” <http://turture.abf.se/fonstret/arkivet/2005-10/artikel3.html> hämtad 2009-04-27.

¹⁰¹ Björk 2010, 12.

det moderna västerländska samhället syn på kvinnokroppen och sjukdomsförklarandet av barnafödandet och menstruationen.

Kontakter med den nordamerikanska kvinnorörelsen gjorde att motivet spred sig. I Sverige visades 1979 en utställning på Göteborgs konsthall, *Modersmyt, moderskap, mänskenskap*. Med utställningen ville konstnärerna problematisera kvinnorollen och synen på moderskapet. På utställningen visades Benedicte Bergmanns *Livmodern* (1979) och Barbro Andréens *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* (1979). *Livmodern* var en papier-marché skulptur besökarna kunde gå in i. *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* var en skulptur tillverkad av papier-marché och textila material och föreställde en Moder jord gestalt täckt med blommor. Ikonografiskt kan man likna *Fruktbarhetsgudinnan Amanda* med Monica Sjöös gestaltningar av jorden som en moder. Jorden var gudinnan som skänkte liv och återfödelse. Kvinnans kropp liksom jorden skulle återhelgas, och kvinnorna själva ha makt över reproduktionen.

Vulvaikonografin har blivit ifrågasatt av bland annat konsthistoriker som menade att kvinnan reducerades till enbart sitt kön och sin reproduktiva roll. Men det blev också föremål för en inomfeministisk debatt. En bidragande orsak till att vulvaikonografin frångicks var diskussioner som uppstod om kvinnans särart under 1970-talet och fortgick under 1980- och 1990-talet. Det skedde en splittring i kvinnorörelsen, som aldrig var en enhetlig grupp utan just en skiftande rörelse där rätten till fri abort var den enande frågan. Ulla Wikander menar att uppkomsten av ”kvinnokultur”- begreppet var avgörande för splittringen. Idéer om mäns och kvinnors olikheter liksom ett värnande av kvinnligt hantverk och textila tekniker i konsten hörde till denna kvinnokultur. Det fanns dock ingen maktanalys eller ifrågasättande av traditionella könsroller. Risk för sammanblandning med dessa faktorer skulle även ha betydelse för att vulvaikonografin så småningom upphörde hos feministiska konstnärer. I studien *Vulvan, förlossningen och mötet med modergudinnan. Om Monica Sjöös målning God giving birth* (2010) konstaterade jag dock att det inte var en helt tillfredställande förklaring till att ikonografin övergavs. Framst för att *God giving birth* och användandet av förhistoriska gudinnegestalter i den feministiska konsten inte överensstämmer med beskrivningen av ”kvinnokulturen”. Gudinne- och vulvaikonografin var ett omvälvande av traditionella könsroller. Konsten riktade kritik mot ett patriarkalt samhälle och synen på religion och moderskap.

På 1970-talet var vulvaikonografin en del av den politiska konsten. Betydelserna kunde variera, men de hör ändå samman och ses som en del av dåtidens kvinnorörelse i västvärlden. Monica Sjöö riktade kritik mot det västerländska samhällets syn på kvinnokroppen, förlossningsvården och religionen. Hon övergav aldrig sin vulva- och gudinneikonografi utan målade sin politiska och religiösa övertygelse under hela sitt konstnärskap. Monica Sjöös konst visas på internet. Konstnären lät själv starta en

hemsida i syfte att göra en retrospektiv utställning av sin konst innan hon avled. Sidan kompletteras med texter skrivna av Sjöo. Hennes svenska hemsida drivs av gudinnetroende Vanasamfundet Moder Jord.

Har vulvan trots allt överlevt utan kvinnorörelsen som på 1970-talet var ikonografins förutsättning? Uppenbarligen kvarstod den hos enskilda konstnärer med rötterna i 70-talets kvinnorörelse, men frågan är hur man idag kan identifiera en vulvaikonografi med paralleller bakåt i tiden. Naturligtvis går det att hitta exempel på vulvor och barnafödande i den samtida västerländska konsten. Vulvan används fortfarande som en feministisk symbol hos konstnärer. Den återfinns hos de samtida svenska konstnärerna Gisela Schink och Joanna Rytel. Rytel är bland annat medregissör till en feministisk porrfilm, *Dirty Diaries*. Hon menar att hennes kön är ett vapen, även om hon inte vill använda det för att hämnas på patriarkatet. ”Jag vill bjuda er på fitta. Jag tänker på det.”¹⁰² skriver Rytel i ”Jag är en kvinnlig blottare” (2009) och menar att bilder av hänsynslösa kvinnor behövs i media och film. Hon anser att män inte ska ha patent på att uppföra sig illa, då offentlig onani är ett dåligt beteende. Rytel vill fördela under- och överordning mellan könen i bildvärlden. Schink ville med fotoutställningen *Oh it's a beaver* ge en annan syn på sexualitet än den samtida. Konstnären vill skildra kvinnan som subjekt vars kropp är till för henne själv och könet synliggjort. Hon menar sig ha ett uppdrag att i sitt konstnärskap återta sin kropp och sexualitet.

Sexualitet, feministisk pornografi och könet som vapen. En vulvaikonografi existerar uppenbarligen fortfarande, och det finns paralleller till tidigare feministisk konst med en sexualpolitisk agenda. I min tidigare studie intresserade jag mig för en vulva- och gudinneikonografi kopplad till idéer om kvinnokroppen, barnafödandet och modergudinnegestalten. Därför blev det intressant att söka finna vart vulvan sedan tog vägen.

Till 1970-talets vulvaikonografi hörde ett ifrågasättande av samhällets syn på kropp och födande, en miljömedvetenhet och ett återhelgande av kvinnokroppen som livgivande. Då var makten över reproduktionen och dåtidens sjukförklarande av kvinnokroppen i fokus. Den västerländska medicinens syn på barnafödande och förläggandet av förlossningsvården till sjukhus ställdes mot naturliga hemförlossningar. Den enande frågan för den mångfacetterade kvinnorörelsen var rätten till fri abort.

Den politiska konst som på 1970-talet visade kvinnors personliga erfarenheter i vilka kön, moderskap och barnafödande ingick frångicks mot mitten av 1980-talet. Vulvaikonografien som härrörde ur dåtidens kvinnorörelse kan onekligen dateras till 1970-talet och det tidiga 1980-talet. Vulvan liksom Moder Jord återhelgades i den feministiska konsten. Under 1970-talet återfanns detta hos Monica Sjöo

¹⁰² Rytel, Joanna, ”Jag är en kvinnlig blottare” 2009, <http://www.newsmill.se/artikel/2009/08/27/jag-ar-en-kvinnlig-blottare>, hämtad 2009-12-17.

och de svenska representanterna Benedicte Bergmann och Barbro Andréen. Kvinno- och modersrollen ifrågasattes som i utställningen *modersmyt, moderskap, mänskenskap*.

Vulvan och moderskapet

Utställningen *Maria - drömmen om kvinnan* visades 2009 på Historiska museet i Stockholm. Besökarna fick träda in i utställningsrummet, Jungfru Marias livmoder, genom en dörröppning av röd sammet i vulvaform. Den röda kvinnoporten hör dock snarare hemma i en modergudinnekontext, och även om det funnits jungfrumödrar i andra mytologier är det inget som man vanligen förknippar med Jungfru Maria. På *Maria - drömmen om kvinnan* kunde besökare se såväl delar av museets samlingar av mariaskulpturer som videoinstallationer. Utställningen hade paralleller med 1979 års *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* i det att moderskapet eller snarare kvinnorollen togs upp. På *modersmyt, Moderskap, mänskenskap* ifrågasattes synen på kvinnan och modern som präglats av patriarkal samhällsutveckling, religion och industrialisering. Samma kritik riktade Monica Sjöö mot den västerländska kulturen. På *Maria - drömmen om kvinnan* problematiserades vad den historiska uppfattningen av Jungfru Maria haft för inverkan på synen på modersrollen och kvinnans liv. Utställningen ledde under våren 2009 till en debatt på Dagens nyheters kultursidor. Debatten lanserades som en ”feministisk generationsklyfta”.

Ebba Witt-Brattström skrev i ”Kvinnoföraktande självhat” om utställningens hur hon upplevde avsaknaden av ett värdighetsbudskap. Witt-Brattström tog som jämförelse upp en utställning som hölls på Historiska museet 1998, *Efter tusen år av tystnad – gudinnebilder och glömda spår*. Denna lyfte fram gudinnereligion ur pre-patriarkal historia. Jungfru Maria framställdes som arvtagerska till Magna Mater, Den Stora Modern eller modergudinnan. *Maria - drömmen om kvinnan* sågs av Witt-Brattström som en anklagelse mot jungfru Maria som tvingat kvinnor till underkastelse och moderskapsidealiserings. Maria Sveland försvarade utställningen med att det saknats en problematisering av mariagestaltens betydelse för kvinnors liv och syn på moderkap. Utställningen belystes på flera sätt. Ulrika Kärnborg skrev i ”Moder framförallt” om hur svenska kvinnor historiskt sett i stort sett saknat möjlighet till mysticism. I andra delar av Europa har detta tillgodosetts genom en mariakult bredvid den romersk-katolska kyrkans tolkning av Maria. Svarta mariagestalter på vallfartsorter som bland annat ansetts skänka fruktsamhet har ibland sina rötter i förkristen tradition. Kärnborg uttrycker det som ”Maria som Moder Jord”.¹⁰³ Jungfru Maria istället för Moder jord? Det har inte alltid varit självklart att se jungfru Maria som en arvtagerska till en modergudinnegestalt. Även på *Modersmyt, moderskap,*

¹⁰³ Kärnborg, Ulrika, ”Moder framförallt”, 2009, <http://www.dn.se/kultur-noje/essa/moder-framfor-allt-1.815882>, hämtad 2009-12-17.

männskoskap (1979) togs mariagestaten upp. Björkander-Mannhemier hänvisade i ”Modermord på Moder Jord”, en text som ingick i utställningskatalogen, till hur flera samtida kvinnliga forskare beskrev ett ursprungligt matriarkat. Dessa menade att kvinnan i tidiga jordbrukarsamhällen hade en central position såväl religiöst som socialt före upptäckten av mannens delaktighet i reproduktionen. Kvinnan sågs som en fruktbarhetssymbol. Naturen var förbunden med modern, och utgjorde en makt både män och kvinnor fick underkasta sig. Kroppen, ”kvinnans livmoder och bröst som symboliserade urkraften, näringen och livsdriften”¹⁰⁴ visade sambandet mellan kvinnan och jorden. Det var vid kristendomens införande som moderskapet fick en ny betydelse, då

Kristendomen betonar moderskärleken snarare än fruktbarheten. Det är inte jungfru Marias livmoder som alstrar det lilla barnet utan den Helige Ande, och så höjs moderns *kroppsliga* moderlighet i dunkel medan hennes *sociala* moderlighet framhävs.

Istället för livmodern läggs fokus på en självupppoffrande och kärleksgivande moder som dessutom är oskuld. Den kristna myten pekade enligt Björkander-Mannheimer ut hur männen började ta kontroll över samhället och hur kvinnorna fick sig tilldelade en ouppnåelig och skuldskapande modersroll. Samtidigt menade hon, skedde en klasskiktning där ”kroppsarbetande kvinnors arbete möjliggör överklasskvinnornas kristna moderlighet.”¹⁰⁵ I båda utställningarna *Maria - drömmen om kvinnan* och *Modersmyt, moderskap, männskoskap* kritiserades ett kristet moderskapsideal med jungfru Maria som förebild. Hos feministiska konstnärer på 1970-talet sågs kvinnokroppen och Moder Jord. Jorden var levande, kvinnlig och gudomlig. Bägge var utsatta för exploatering. För Monica Sjöo var kvinnokroppen förbunden med jorden som var modergudinnan. Kvinnans skapande kraft i gestalt av en modergudinna kunde gestaltas som *God giving birth*. Kvinnans kropp skulle återhelgas, och kvinnliga erfarenheter av kropp och födande gestaltades positivt i konsten. I sin slutreplik till Sveland skrev Witt-Brattström att vår samtid upplever ett bakslag, ”en backlash jämfört med 1970-talsfeminismens stolta Kvinnokamp”.¹⁰⁶ Den vulvaikonografi som var en del av 1970-talets kvinnorörelse fick kritik för att den riskerade att sammankopplas med idéer om en kvinnlig särart. Därtill att kvinnan reducerades till enbart kön. Debatten kring Mariautställningen visade att det är en debatt som kvarstår.

¹⁰⁴ Björkander-Mannheimer 1979, 57.

¹⁰⁵ Björkander-Mannheimer 1979, 59.

¹⁰⁶ Ebba Witt-Brattström, ”Feminism utan kvinnor”, 2009, <http://www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/feminism-utan-kvinnor-1.809374>, hämtad 2009-12-17.

Av valet att låta ingången till lokalen där *Maria - drömmen om kvinnan* visades bestå av en röd sammetsvulva, kan man konstatera att en feministisk vulvaikonografi fortfarande existerar. Vulvan kan användas för att lyfta fram kvinnliga erfarenheter. Ikonografin har visat sig väcka starka reaktioner när den riktar kritik mot samhällets syn på kvinnokroppar och förlossningsvård liksom mot en påtvingad kvinnoroll och moderskapsideal.

Men man bör samtidigt identifiera vad som inte är vulvaikonografi. Detta för att en vulva, förlossningsscen eller modergudinneliknande gestalt inte är en garant för att verket man står inför rör sig om ”feministisk konst”. Skulptören Daniel Edwards lät avbilda sångerskan Britney Spears liggande framåtstupa på knä ovanpå ett björnskinns födandes barn. *Monument to Pro-Life: The Birth of Sean Preston* som är en skulptur i naturlig storlek visades på Capla Kesting Fine Art Gallery i Brooklyn under två veckor (2009). Skulpturen väckte stor uppmärksamhet, framförallt från folk engagerade på olika sidor i abortfrågan. Edwards menar att han ser Spears som en modern fruktbarhetsgudinna. Edwards ville skapa ett alternativ till antiabortrörelsen i USA som vanligen använder sig av blodiga bilder av aborterade foster. Spears val att prioritera barn framför karriär hyllas av skulptören som hängivenhet till själva födandet. *Monument to Pro-Life* skildrar en vaginal förlossning, i sammanhanget benämns den som naturlig. I verkligheten föddes Spears son med kejsarsnitt.¹⁰⁷ Valet att låta Spears ligga på en björnfäll leder tankarna till den grekiska mytologins Artemis, då djuret var helgat åt henne. I en aspekt var Artemis barnafödandets gudinna. I allmänhet betraktas hon som en arvtagerska till den förhistoriska modergudinna som väcktes till liv i den feministiska konsten under 1970-talet. Av exemplet *Monument to Pro-Life* kan man konstatera att varken den konstnärliga framställningen av en födande kvinna eller gudinnesymboler är garantier för att ett verk kan betecknas som vulvaikonografi. *Monument to Pro-Life* kan inte liknas vid *God giving birth* även om de till det yttre har vissa likheter. Lika lite som Niki de Saint Phalles *Hon – en katedral* som visades vid Moderna museet i Stockholm 1966. *Hon – en katedral* hyllades i den samtida pressen för sin generösa sexualitet, *Monument to Pro-Life* ses av skulptören hylla valet att föda barn.

Vulvaikonografin var på 1970-talet föremål för uppståndelse. Fortfarande är vulvan kontroversiell. Inte minst i det budskap ikonografin sänder, ett budskap som måste förstås beroende på sin samtida kontext. En avbildad vulva är inte enbart ett tecken för kvinnlighet. Ikonografin kan till det yttre ha skiftat betydelse från 1970-talet, men det politiska budskapet hos de samtida konstnärerna idag är att det kvinnliga könsorganet fortfarande inte tillhör kvinnor själva. Bilder av födande kvinnor, på 1970-talet

¹⁰⁷ Okänd författare, ”Controversial Britney Sculpture Makes It Big”,

<http://www.arthistoryarchive.com/contemporary/Controversial-Britney-Sculpture.html>, hämtad 2009-12-01

något som ingick i politisk konst som synliggjorde kvinnors personliga erfarenheter och var en del av dåtidens kvinnorörelse förekommer onekligen fortfarande. Däremot behöver det inte handla om en feministisk vulvaikonografi, för detta krävs ett specifikt sammanhang. Detta återfanns i såväl utställningen *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* 1979 som *Maria - drömmen om kvinnan* trettio år senare. Två utställningar som bägge problematiserandet kvinnorollen och moderskapet.

Litteratur

- Björk, Chanda, "Vulvan, förlossningen och mötet med modergudinnan. Om Monica Sjöös målning God giving birth", 2010.
- Björkander-Mannheimer, Eva, "Modermord på Moder Jord" ur *modersmyt, moderskap, mänskoskap* red. Lena Boëthius, Direkttryck AB, Göteborg, 1979.
- Chicago, Judy, *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*, Anchor Press, New York, 1979.
- Chicago, Judy, *The Birth Project*, Double Day & Company, New York, 1985.
- Chicago, Judy och Miriam Schapiro, "Female Imagery" ur *The Feminism and Visual Cultural Reader*, Routledge, New York, 2003.
- Duncan, Carol, "Lyckliga mödrar och andra nya idéer i det franska 1700-talsmåleriet", ur *Konst, kön och blick*, Norstedt, Stockholm, 1995.
- The Art of Mary Beth Edelson*, Distributed Art Publishers, New York, 2002.
- Eriksson, Yvonne, "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 1970-talsprojekt." ur *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer* (red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund) Signum, Lund 2003.
- Jones, Amelia, *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History.*, University of California Press, San Fransisco, 1996.
- Nochlin, Linda, "Mary Cassat's Modernity" ur *Representing Women*, Thames and Hudson, London, 1999.
- Orenstein, Gloria Feman "The Re-emergence of the Archetype of The Great Goddess in Art by Contemporary Women" ur *Visibly Female: feminism and art: an anthology*, Hilary Robinson (red.), Camden Press, London, 1987.
- Parker, Rozsika och Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women Art and Ideology*, Pantheon Books, New York, 1981.
- Sjöö, Monica, "Art is a Revolutionary Act" ur *Feminism - art – theory. An Anthology 1968-2000.*, Hilary Robinson (red.), Blackwell, Cornwall, 2001.
- Sjöö, Monica och Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Tickner, Lisa, "The Body Politic. Female Sexuality and Women Artists since 1970", ur *Art History Vol. 1 No. 2 June 1978*.
- Vincentelli, Moira, "Interview with Monica Sjöo" ur *Visibly female: feminism and art: an antholgy*, Hilary Robinson (red.), Camden Press, London, 1987.
- Werkmäster, Barbro, "Mitt i livet" ur *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Atlas, Värnamo, 2005.

Wikander, Ulla, ”Kvinnokultur, skillnader och sociobiologi. Kvinnorörelsen från 1960- till -90-tal ur ett personligt perspektiv” ur *Kvinnor mot kvinnor: om systerskapets svårigheter*, Christina Florin m.fl. (red.), Norstedts, Stockholm, 1999.

Åhslund, Anna Pia, ”Vad händer med kvinnorörelsen? Om likhets- och särartsideologi idag och historiskt, ur *Kvinnobulletinen* nr 4-5 1984 årgång 14.

Länkar

Kärnborg, Ulrika, ”Moder framförallt”, 2009, <http://www.dn.se/kultur-noje/essa/moder-framfor-allt-1.815882>, hämtad 2009-12-17.

Rytel, Joanna, ”Jag är en kvinnlig blottare” 2009, <http://www.newsmill.se/artikel/2009/08/27/jag-ar-en-kvinnlig-blottare>, hämtad 2009-12-17.

Schink, Gisela, <http://www.framtidskonsten.se/pres/hybris2/pers/gisela/gisela.html>, hämtad 2009-12-17,

Schink, Gisela, http://www.framtidskonsten.se/pres/hybris2/pers/gisela/pdf/Pages_from_gschink.pdf, hämtad 2009-12-17.

Sjöo, Monica, http://www.monicasjoo.com/exhibition/1_god_giving_birth.html, hämtad 2009-10-15

Swedenmark, Elin 2005, ”Konst som utmanar ordningen” <http://turture.abf.se/fonstret/arkivet/2005-10/artikel3.html>, hämtad 2009-04-27.

Sveland, Maria, ”Maria Sveland svarar Ebba Witt-Brattström:”,

<http://www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/debatt-mariabilden-1.800822>, hämtad 2009-12-17.

Witt-Brattström, Ebba, ”Kvinnoföraktande självhat”, 2009, <http://www.dn.se/kultur-noje/essa/kvinnoforaktande-sjalvhat-1.795694>, hämtad 2009-12-17.

Witt-Brattström, Ebba, ”Feminism utan kvinnor”, 2009, <http://www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/feminism-utan-kvinnor-1.809374>, hämtad 2009-12-17.

Okänd författare, ”Controversial Britney Sculpture Makes It Big”,

<http://www.arthistoryarchive.com/contemporary/Controversial-Britney-Sculpture.html>, hämtad 2009-12-01