Den qvinnliga konstnären:

representationer i tidskriften Palettskrap 1877 – 1904

Av: Susanna Österberg

Handledare: Charlotta Krispinsson

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Konstvetenskap ht 2016

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

The woman artist:
representations in the journal *Palettskrap* 1877 – 1904

I have dedicated this essay in researching the journal *Palettskrap* founded by students at the Royal Swedish Academy of Arts in 1877. *Palettskrap* consists of notes, protocols and a variety of images such as portraits, illustrations and satirical cartoons. My purpose has specifically been to see how the conflict of the woman artist is articulated during the late 1800's in a student journal such as *Palettskrap*, and also more generally, how the woman's role in society is articulated. I have primarily analyzed images but I have also exposed text from *Palettskrap* which has been relevant to my subject matter. By using Roland Barthes' semiotics, I have analyzed the images' expression and message. For a gender-sensitive and critical eye on the art historical context, I have applied feminist theory which has been useful in deconstructing the masculine myth on modernism and ”the artist”. My research shows that there are two established stereotypes/categories of the woman artist: the ”unwomanly” artist and the ”amateur”. These two stereotypes reflect the bourgeois notions of womanhood/femininity as incompatible with the role of the artist.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Jag har ägnat denna uppsats åt att undersöka Kungliga Konstakademiens elevtidning *Palettskrap* från och med att det grundades 1877 till och med 1904. Tidningen består av anteckningar, protokoll och en mängd med bilder såsom porträtt, illustrationer och skämtteckningar. Mitt syfte har varit att se hur konflikten kring kvinnorollen generellt och kvinnliga konstnärsrollen specifikt kommer till uttryck under det sena 1800-talet i en intern elevtidning som Palettskrap. Jag har huvudsakligen utfört bildanalyser men även lyft fram text ur *Palettskrap* som har varit relevant för mitt ämne. Jag har analyserat bildernas uttryck och bildbudskap utifrån Roland Barthes semiotiska metod. För en genusmedveten och kritisk blick på det konsthistoriska sammanhanget, har jag har tillämpat ett feministiskt perspektiv som varit verktyg för att dekonstruera den maskulina myten om modernismen och konstnären. Min undersökning visar att det finns två etablerade stereotyper/kategorier av den kvinnliga konstnären: den ”okvinnliga” konstnären och ”amatören”. Dessa två stereotyper återspeglar den borgerliga synen på kvinnlighet/femininitet som oförenlig med konstnärsrollen.

Innehåll

Inledning	4
Syfte och frågeställningar	4
Teori	5
Metod	6
Material	6
Forskningsläge	7
Disposition	8
Kvinnliga konstnärers situation inom konstvärlden sent 1800-tal	9
Tradition och modernitet	12
Häxan	16
Amatören	20
Kvinnan som distraktion	26
Kamratskap och det manliga nätverket	29
Den manliga blicken	32
Slutdiskussion	36
Sammanfattning	37
Litteraturförteckning	39

Palettskrap, januari 1879:

> Du unga täcka målarinna, Som upp mot konstens lagar ser,
> Fastän du derför ej som qvinna, Familjens blommor öfverger.
> Då andra som attrapper ståta, I svekfull prakt; du ensam vet,
> Att lösa estetikens gåta, Och göra den till verklighet.
> Ditt kall är delikat och vigtigt, Du, som Pandora, i din hand,
> Bär verldens öde, men försigtigt, Du måste lösa gåtans band.
> Hur hågad än du är att dryfta, Släpp icke ut allt hvad du har,
> Du får ej helt på locket lyfta, Ty, annars blir blott hoppet qvar.

Inledning

Dikten ovan är tagen ur Kungliga Konstakademiens elevtidning *Palettskrap* som först såg ljuset våren 1877. Den belyser på ett träffande sätt den ambivalenta synen på vad det innebar att vara kvinna och konstnär i Sverige på slutet av 1800-talet. Konstnärsidentiteten var synonym med föreställningar om manlighet och manlig sexualitet. Med kvinnors inträde till Konstakademien 1864, och en växande kvinnoemancipation inom den politiska och sociala arenan, kom den kvinnliga konstnärens position att omförhandlas.

Palettskrap utformades i samband med att Akademiklubben, även och härefter kallad AK, bildades på initiativ av både kvinnliga och manliga elever på skolan, och bestod vid början av ett jämlikt antal personer.[1] *Palettskrap* fungerade som ett medel för att hålla ihop AK genom att dokumentera och kommentera aktiviterna på Konstakademien, och särskilt AK:s förehavande. Förutom anteckningar och protokoll, förekommer i tidningen mängder av bilder såsom porträtt, skämtteckningar, illustrationer och sketcher. Det är ett material av inofficiell karaktär, och ger oss en inblick i den vardagliga och informella konstnärsverksamheten. Kvinnorna på Kungliga Konstakademien befann sig i en miljö där de utgjorde en minoritet och därmed inte tillhörde normen. I mitt material finns ett antal karikatyrteckningar av den kvinnliga konstnären som pekar på att hennes konstnärsidentitet är under förhandling. Med tanke på Konstakademiens ställning och inflytande på konstscenen i Stockholm under denna tid anser jag att det är värt att undersöka detta kommunikationsmedel för det sociala nätverk som *Palettskrap* utgjorde.

Syfte och frågeställningar

Utifrån innehållet i *Palettskrap* ska jag relatera till kontexten utanför: det offentliga, privata och konstpolitiska rummet. Genom att analysera bildernas uttryck och bildbudskap vill jag se vad bilderna och dialogerna avslöjar för slags diskurser, ideal och polemik, närmare bestämt på vilket sätt den kvinnliga konstnären under åren 1877-1904 visualiseras. Således är det min avsikt att

1 Julia Beck, Julia Strömberg, Clara Löfgren, Signe Solman (SIC), Hildegard Norberg och Elise Jakobson. Olle Sörling, Hugo Petterson, Theodor Lundberg, Hans Hedlund, Victor Lundborg och Hugo Hörlin. *Palettskrap* nr. 1a, 9 maj 1877.

exponera föreställningar om den kvinnliga konstnären vid den här tiden, genom att göra en empirisk undersökning av *Palettskrap* utifrån feministisk teori. Jag vill se hur en kvinnlig konstnärsidentitet kommer till uttryck i både ord och bild; huvudsakligen hur den *kvinnliga konstnären* framställs visuellt i *Palettskrap*. Mer specifikt vill jag göra en analys utifrån begreppen identitet och modernitet i relation till konstnärsrollen. I min undersökning kommer dessa begrepp inbegripa idén om ”Kvinnan”, den ”nya kvinnan” och den ”fallna kvinnan”, utifrån ett kulturhistoriskt perspektiv. Den tid jag studerar inbegriper modernitetens genombrott. Genom begreppen identitet och modernitet vill jag synliggöra mekanismerna bakom hur den kvinnliga konstnären skildras. Hur kommer konflikten kring kvinnorollen generellt och kvinnliga konstnärsrollen specifikt till uttryck under det sena 1800-talet i en intern elevtidning som *Palettskrap*?

Teori

Jag ska göra flera bildanalyser utifrån ett feministiskt perspektiv. Inom feministisk teori studeras identitetskonstruktion, blickperspektiv och manliga/kvinnliga rum, vilka blir användbara verktyg för att dekonstruera den maskulina myten om modernismen och konstnären. I mina bildtolkningar kommer jag särskilt utgå från Griselda Pollock, Linda Nochlin och Laura Mulvey, vilka behandlar begrepp som ”modernitet” i relation till kvinnlighetens rum samt den manliga blicken i relation till flanören/voyeuren. Deras teorier möjliggör en genusmedveten och kritisk blick på det konsthistoriska sammanhanget.

I *Det moderna och kvinnlighetens rum* av Pollock, synliggör modernitetens rum som könskodade, där den intima och privata sfären tillfaller kvinnan, medan offentlighetens rum tillfaller mannen.[2] Pollock menar att kvinnor begränsas till den privata sfären (hemmet), inte bara i konsten utan även i det verkliga livet. Medan den moderna konstnären rör sig fritt mellan det privata och offentliga rummen. Staden är hans att utforska och här blir han till vad som definieras som flanören/voyeuren. Pollocks blickperspektiv är i mina bildanalyser av särskild betydelse då den möjliggör en tolkning av blicken som ideologisk och historiskt konstruerad.

Med Nochlins klassiska essä *Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?,* ifrågasätts geni-begreppet och mytbildningen om ”den stora konstnären”.[3] Hon menar att specifika institutionella och sociala villkor är förutsättningar för att frambringa den så kallade stora konstnären, och det är just dessa som har verkat till nackdel för kvinnliga konstnärer att nå professionalitet under 1800-talet. På liknande sätt studeras blickperspektivet i *Visuell lust och*

2 Griselda Pollock, ”Det moderna och kvinnlighetens rum”, Anna Lena Lindberg (red), *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm: Norstedt, 1995 (1988).

3 Linda Nochlin, ” Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, Anna Lena Lindberg (red), *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm: Norstedt, 1995 (1971).

narrativ film, där Mulvey undersöker den manliga blickens fetishisering av kvinnan, genom det psykoanalytiska begreppet skopofili (voyeurism), lusten i att titta.[4] Hon menar att Hollywoodfilmer, och i förlängning blickperspektivet i sig, är bestämd av och förstärker redan existerande sociala mönster som i grunden är patriarkala. Blicken delas in i en aktiv/manlig och passiv/kvinnlig, och därigenom reduceras kvinnan till passivt objekt för manligt begär och objektifiering.

Ett annat verk/volym som jag kommer luta mig på är *Old mistresses – women, art and ideology* av Rozsika Parker och Griselda Pollock där feminina stereotyper och myten om geniet undersöks i relation till den kvinnliga konstnären.[5]

Metod

Bildanalyser kommer utgöra min primära undersökning utifrån Roland Barthes semiotiska metod, för att tolka tecken och koder i bilderna.[6] Enligt Barthes modell skiljer man mellan det omedelbara i bilden och det budskap som förmedlas. Detta innebär att jag kommer klargöra bildens ”denotation”, det vill säga göra en faktisk beskrivning av bildens innehåll. Därefter göra en tolkning utifrån vad som signaleras eller ”konnoteras”, som inbegriper de vidare kulturhistoriska associationer som görs till olika tecken i bilden.[7] Jag kommer även analysera ett urval texter ur *Palettskrap* för att belysa och möjliggöra en vidare förståelse för Konstakademiens (Akademiklubbens) syn på de kvinnliga konstnärerna.

Material

Palettskrap är en komposition av både bild och text. Mitt material består av alla nummer som publicerats från att tidskriften grundades 1877 till och med 1904. Därefter gavs tidskriften ut fram till och med åtminstone 1944, men utkom då mer sällan och sporadiskt.[8] Jag har alltså valt att avgränsa materialet till sin första början och fram till sekelskiftet, då mitt ämne berör den period som moderniteten slog igenom i Sverige. Jag har fått tillgång till materialet genom Kungliga biblioteket som har samlat och bevarat tidskriften i olika band. Det ena bandet som jag har undersökt innefattar utgivningsnummer 1-62 (1877-1893), och det andra bandet innehåller nummer 63-82 (1893-1904)[9]. I den tidspann jag undersöker utkom *Palettskrap* med omkring fyra till fem nummer varje år. Det omfattar 189 sidor redaktionell material, cirka två blad (4 sidor) för varje

4 Laura Mulvey, ”Visuell lust och narrativ film”, Sara Arrhenius (red), *Feministiska konstteorier,* Stockholm: Raster, 2001 (1975).
5 Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old mistresses: women, art and ideology*, New York: Pantheon books, 1981.
6 Roland Barthes, *Bildens retorik*, Hans Hayden (förord), Stockholm: Faethon, 2016 (1964).
7 Barthes, 2016 (1964), s. 10-12. Här förklaras innebörden av ”denotation” och ”konnotation”.
8 Uppgifterna i Libris är osäkra. <http://libris.kb.se/bib/3254697?vw=full>, (Hämtad 2016-12-12).
9 *”Palettskrap:* Palett-skrap tidning för A.K.” Kungl. Akademien för de fria konsterna, 1877-1893: 1-62 & 1893-1904: 63-82, (61 Ay Fol.), Kungliga bibliotekets arkiv.

nummer. Texternas innehåll består främst av utförliga beskrivningar om Akademiklubbens aktiviteter såsom fester och sammanträden. Bilderna består av bland annat illustrationer, sketcher, kamratporträtt och satirteckningar. Det måste nämnas att en Jultidning även gavs ut mellan åren 1890-97, som till skillnad från mitt undersökningsmaterial, var av en officiell karaktär då den vände sig till allmänheten.[10] Dessa nummer har jag valt att inte undersöka på grund av dess särart och omfång.

Av den totala mängden bilder har jag valt att specifikt fokusera på bilder föreställande kvinnliga konstnärer. Detta urval har motiverats av min teori för att de visar på kvinno- samt konstnärssynen vid sekelskiftets slut. Genom att leta efter konstnärliga attribut som exempelvis ”paletten” och/eller genom att bilden bokstavligen beskrivs som en ”kvinnlig konstnär”, har jag kunnat göra mitt urval. I de flesta fallen är dessa av det karikatyrmässiga slaget. Det är dessa stereotyper jag vill peka ut, vilka upprepas och etableras vid den här tiden. Man kan se stereotyper som något som både reflekterar och samtidigt förstärker attityder och ideologier som råder i samhället. Beträffande texterna har jag valt ut de som har relevans för mitt ämne och dessa är även mitt sekundärmaterial. Följaktligen framträder *Palettskrap* här som ett redskap som möjliggjorde ett manligt nätverk med en homosocial gemenskap. Det är inom denna konstinstitutionella ram jag ska analysera den kvinnliga konstnärens villkor med begreppen som jag nämnt ovan.

Forskningsläge

Det finns ingen tidigare studie som enbart behandlar *Palettskrap*, däremot så har Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster i *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige,* berört tidskriften i ett kapitel som avhandlar kamratskap vid Konstakademien.[11] Där nämns bland annat hur skillnaderna mellan de manliga och kvinnliga eleverna blir synliga genom *Palettskraps* redogörelser. Margareta Gynning redogör även kort för Akademiklubbens umgänge i *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1800-talets konstliv*[12]. Likaså diskuteras Palettskraps verksamhet i *Kvinnliga konstnärer i Sverige: En undersökning av elever vid Konstakademin, inskrivna 1865-1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet* av Ingrid Ingelman.[13] De verk jag nämnt ovan är också relevanta för en vidare förståelse om kvinnorollen i relation till konstakademien och konstscenen under den tidspann jag undersöker.

10 *Palettskrap*: Julnr. 1890-1897. (61 Ay Fol.), Kungliga bibliotekets arkiv.
11 Eva-Lena Bengtsson & Barbro Werkmäster, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*, Lund: Signum, 2004, s. 167-169.
12 Margareta Gynning, *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1800-talets konstliv*, Stockholm: Bonnier, 1999, s. 108-109.
13 Ingrid Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige: En undersökning av elever vid Konstakademin, inskrivna 1864 – 1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1982, s. 45-46.

Gällandes den kulturhistoriska kontexten i Sverige är texter ur antologin *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880-1940* av Eva Österberg och Christina Carlsson Wetterberg centrala i mina analyser.[14] Dessa undersöker sedlighetsdebatten och kvinnofrågan utifrån moderniteten. För en bredare förståelse kring kön och genus har jag använt mig av Maja Larssons avhandling *Den moraliska kroppen: tolkningar av kön och individualitet i 1800-talets populärmedicin*[15]. Däri visar hon bland annat på hur 1800-talets vetenskap och kultur varit avgörande i konstruerandet av dikotomin manligt/kvinnligt.

I mina bildtolkningar har Elisa Rossholms avhandling *I väntan på hufvudpersonen: identitet och identifikation i svensk skämtbild 1870-1900*, varit av särskild betydelse.[16] I likhet med min metod, analyserar Rossholm (skämt)bilder för att blottlägga stereotyper och attityder i det sena 1800-talet. Hennes tolkningar har även varit till hjälp för att förstå specifika konnotationer som är utmärkande för tiden och som visar sig i mitt material.

Disposition

Avhandlingens första kapitel, ”Kvinnliga konstnärers situation inom konstvärlden sent 1800-tal”, behandlar huvudsakligen utbildningens utformning på Konstakademien och tillkomsten av en kvinnlig avdelning. Även motivhierarkier och genibegreppet tydliggörs. Som följs därefter av ”Tradition och modernitet”, där en komparativ analys görs mellan två vinjettbilder, vilka frambringar en diskussion kring dikotomin manligt/kvinnligt utifrån tradition och modernitet. Kapitlet, ”Häxan”, består av två bildanalyser som problematiserar kring den kvinnliga konstnärsrollen som okvinnlig/maskuliniserad. I kapitlet, ”Amatören”, görs två bildanalyser som fördjupar diskussionen om relationen mellan klass/kön och konstnärsrollen. Detta följs av ”Kvinnan som distraktion” med en bildanalys där jag redovisar för polemiken kring traditionella och jämlika könsroller i relation till eleverna på Akademien. ”Kamratskap och det manliga nätverket” handlar om gemenskapen på Akademien i förhållande till begreppen ”bohemen” och ”sedlighet”. Även en bildanalys tillkommer. I avhandlingens sista kapitel, ”Den manliga blicken”, redogörs begreppen ”flanör/voyeur” utifrån två bildanalyser, vilka belyser seendets sexualpolitik i relation till konstvärlden. Uppsatsen avslutas med en slutdiskussion och sammanfattning.

14 Rummet vidgas: *kvinnor på väg ut i offentligheten ca 1880 – 1940*, Stockholm: Atlantis, 2002.
15 Maja Larsson, *Den moraliska kroppen: tolkningar av kön och individualitet i 1800-talets populärmedicin*, Hedemora: Gidlund, 2002.
16 Elisa Rossholm, *I väntan på hufvudpersonen: identitet och identifikation i svensk skämtbild 1870 – 1900,* Göteborg: Makadam, 2016.

2. Kvinnliga konstnärers situation inom konstvärlden sent 1800-tal

Bild 1. Erik Lindberg, *Konsterna äro många men konstnärerna fler* (vinjettbild), 21x16 cm, Akademiklubben 1898, *Palettskrap* nr. 77, s. 1 (blad 1).

I bild 1 från 1898 representeras konstens olika avdelningar på Akademien.[17] Bilden är horisontellt uppdelad i två plan. Högst upp på första planet representeras ”bildhuggarskolan” av en manlig figur med skulpteringsverktyg i handen som står vid sin skulptur av en naken kvinna. Bredvid står en manlig figur med palett och pensel i handen och målar på en duk; han representerar ”måleriet”. Den tredje manliga figuren ligger utsträckt med sin passare och skissar på papper, han representerar arkitekturen, vilket även markeras med arkitekurböckerna under honom. På det nedre planet representeras antikskolan av en kvinnlig figur som ritar av en gipsbyst. Men i egenskap av kvinna representerar hon också ”den kvinnliga avdelningen” på Akademien. Till vänster om henne syns ett lik med skynke över sig vilket representerar anatomistudierna som bedrevs i antikskolan. Vidare illustreras geometrins symboler med en vinkelhake och en till i form av en triangel. Den ångande kaffepannan till höger om henne tolkar jag som en syftning till de populära kafferep som ordnades av AK:s kvinnliga medlemmar, vilka omnäms i positiva ordalag ett flertal gånger i *Palettskrap,* däri som en nyktrare alternativ till de mångtaliga festerna. Som även konstvetarna Bengtsson och Werkmäster noterar: ”Kvinnornas speciella bidrag till de gemensamma festerna är att dekorera

17 *Palettskrap* nr. 77, maj 1898. Bilden signerad Erik Lindberg.

rummen och de inför den nyktrare traditionen att bjuda på kaffekalas".[18] Iögonfallande är att där manliga elever utnämns som kassör och tidningsmän, får kvinnorna endast befattningar som "kafferepshjälpredor".[19]

Den traditionella akademiska utbildningen var hierarkiskt indelad i den högre modellskolan och den lägre antikskolan. Denna hierarki illustreras även på bilden ovan. I antikskolan låg fokus på teckning, anatomi och geometri. Dock fick eleverna endast teckna fragment av antikens skulpturer och anatomi; illustrerat av gipsbysten ovan. Först efter det att man ansågs behärska dessa olika tekniker, tilläts man teckna helheten efter levande modell i den högre modellskolan.[20]

Att bemästra avbildandet av den nakna kroppen efter levande modell var tyngdpunkten i en konstnärs utbildning. Denna färdighet och erfarenhet var avgörande för att lyckas i historiemåleriet, vilket i det traditionella måleriet, ansågs vara den mest upphöjda kategorin av konst.[21] Kvinnliga konstnärer hade nekats tillgången till nakenmodellen, då det ansågs som olämpligt, vilket i praktiken innebar att de inte fick den utbildning som krävdes för att producera konstverk med anspråk på storhet.[22] Istället fick de ägna sig åt de godtagbara och mindre ansedda konstarterna: porträtt och stilleben. Kort sammanfattat var det traditionella måleriet rangordnat med historiemåleriet som det allra högsta, därefter genrebilder och landskap, och längst ner djur och stilleben.[23]

I och med att kvinnor 1864 fick officiellt tillträde till den ordinarie undervisningen på Akademien, fick de även tillgång till nakenmodellen av båda könen.[24] Dock fick den manliga modellen inte visa könsorganet förrän i början på 1900-talet.[25] Däremot är den helt nakna kvinnan ett vanligt motiv och attribut till den manliga konstnären, som även illustreras i bilden ovan. Vidare tilldelades de en egen avdelning på skolan, "Fruntimmers-Afdelningen", med undervisning på andra tider än deras manliga kollegor, men med samma lärare.[26] Kvinnorna var i minoritet och utgjorde endast hälften så många än antalet män på skolan.[27]

De konservativa akademiska idealen var inte helt opåverkad av samtidens nya strömningar på 1870-talet. Ett nytt intresse för naturen bland de de manliga och kvinnliga konstnärerna uppstår och framförallt är det franska friluftsmåleriet som inpirerar.[28] Om man utgår från konstvetaren

18 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 169.
19 *Palettskrap* nr. 62, 1893.
20 Margareta Gynning, *Jenny Nyström: Målaren och illustratören* , Stockholm: Nationalmuseum, 1996, s. 12.
21 Nochlin, 1995 (1971), s. 37.
22 Nochlin, 1995 (1971), s. 37.
23 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 89.
24 Gynning, 1999, s. 101.
25 Bengsston & Werkmäster, 2004, s. 157.
26 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 42.
27 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 44.
28 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 98.

Ingelmans forskning framgår det att i den tidsram jag studerar, är lanskapsmåleriet/stadsvyer det främsta motivet för de manliga eleverna, medan porträtt domineras av de kvinnliga eleverna.[29] Denna skillnad i motivval belyser dikotomin (manliga)offentliga-/(kvinnliga)privata rum, då porträtt utfördes i den privata sfären och landskapsmåleriet/stadsvyer ute i offentligheten. Att kvinnor begränsades till porträttmåleriet kan alltså förklaras utifrån deras sociala situation – kvinnorollen i det borgerliga samhället – som förhindrade dem att utforska det offentliga rummet, vilket också ansågs vara den plats där den moderna och stora konsten skapades.[30]

Att skydda den kvinnliga moralen, som tidigare nämnts, hade varit den uttalade anledningen till varför kvinnor utestängts från Akademien i Sverige samt övriga Europa, men den kan även ha varit en önskan att bevara den manliga konstnärens professionella ställning. Mycket pekar på denna tes eftersom den växande oppositionen mot Akademierna på 1870-talet sammanfaller med kvinnornas tillträde till dem. Kritiken bestod bland annat i att Akademien tycktes föråldrad och verklighetsfrånvänd från den nya moderna konsten. Förenklat uttryckt, fanns den ”stora” och moderna konsten i ”det verkliga livet”, det vill säga, i det offentliga rummet, bortom den akademiska miljön. Detta blev således ett nytt hinder för den kvinnliga konstnärens produktionsvillkor.

Ytterligare en aspekt som verkade som nackdel för kvinnorna var mytbildningen kring konstnärsgeniet som fick stort genomslag vid slutet av 1800-talet. Genibegreppet inbegrep idén om ”Den stora (manliga) konstnären” som en excentriker med en inneboende genialitet och en gudomlig kallelse som kom till uttryck oavsett yttre omständigheter.[31] I takt med att kvinnliga konstnärer sågs som ett större hot och konkurrens, skärptes motsättningarna mellan den kvinnliga och manliga konstnärsrollerna. Begreppet ”konstnär” blev synonymt med maskulinitet och manliga sociala roller. Synen på konstnären som skapare av stora världsliga verk, var en vedertagen föreställning; den stora konstnären var motsatsen till den kvinnliga konstnären som ansågs ägna sig åt mindre viktiga ämnen.[32] Idén om kvinnors oförmåga till genialitet, bekräftades av konstnärsmyten då den inte inte var kompatibel med den borgerliga kvinnorollens dygder och ideal. På så sätt döljer konstnärsmyten hur sociala och institutionella ideologier motverkade kvinnliga konstnärers konstskapande.[33] Med dessa föreställningar ter det sig inte särskilt överraskande att den kvinnliga konstnären i bilden ovan, får representera den lägre antikskolan; som icke fullbordad konstnär.

29 Ingelman, 1982, s. 130.
30 Parker & Pollock, 1981, s. 10 och s. 38.
31 Nochlin, 1995, (1971) s. 32.
32 Parker & Pollock, 1981, s. 13 och 114.
33 Nochlin, 1995 (1971), s. 33-36.

Palettskrap.
MANL: AFDL:
QVINL: AFDL:
ERNST LJUNGH.
AKADEMIA.
N:o 6
Tidning för A:C:ar.
Februari 1878.

PALETT SKRAP
ERNST LJUNGH
500
N:o M.
A:M:s Reformtidning.
Jan. 1879.

Bild 2 (ihopklippt ovanpå bild 3). Ernst Ljungh, *Tidning för A.K.*, (vinjettbild), silhuetter målad i svart på vit bakgrund, 21x14 cm, *Palettskrap* nr. 6, februari 1878, s. 1 (blad 1).
Bild 3 (ihopklippt under bild 2). Ernst Ljungh, *A.K:s Koloni-tidning*, (vinjettbild), silhuetter målad i svart på vit bakgrund, 18x14 cm, *Palettskrap* nr. 11, januari 1879, s. 1 (blad 1).

I min analys av bilderna 2 och 3, har jag observerat att de relaterar till varann, vilket jag kommer diskutera vidare i den kommande texten. Vinjettbilden från 1878 (bild 2), utgörs av silhuetter målade i svart på vit bakgrund signerad Ernst Ljungh.[34] Bilden är uppdelad i en ”manlig” och ”qvinlig” avdelning. Den vänstra halvan av bilden, den ”manl: afdl:” symboliseras av en tupp, och den högra ”qvinl:afdl:” av en uggla. Tuppen riktar sin näbb mot en ”speaking tube”, en slags primitiv telefon, som användes för att kommunicera över ett begränsat avstånd.[35] Det verkar som att tuppen precist galt in i tuben då ugglan på andra sidan ser skrämd ut. Ugglans vingar spretar upp och det ena ögats pupill skelar, vilket ytterligare ger ett förlöjligande och ointelligent intryck.

Tuppen är en vedertagen symbol för manlighet och kan också med tanke på de svenska konstnärernas många utbildningsresor till Frankrike och Tyskland, tolkas som en ordvits av franskans ”coq” (tupp) och tyskans ”cock” (vulgärt ord för penis).[36] Ugglans symbolik har många olika associationer, därav i forntida europeisk kultur som ett tecken för ett ont omen och det okända. I modern västerländsk kultur är ”visdom” den vanligaste associationen.[37] Troligtvis är det även fallet här, dock blir ugglans ej synbara vishet till en komisk poäng, och i förlängning gör avsändaren sig lustig över den kvinnliga avdelningen. I mitten av bilden står en kvinnlig figur som i ena handen håller ett spjut med en snirklande orm. Andra armen håller upp vad som ser ut som en sköld eller emblem ornerad med en manlig profil. Spjutet, ormen och skölden för tankarna till den grekiska krigsgudinnan Athena (motsvarande romerska Minerva), tillika vishetens och konstarternas beskyddare.[38] Även ugglan är en av hennes typiska attribut, som faktiskt finns med i bilden, men är frikopplad från Athena i bilden. Framför Athena syns en Palett med penslar – en symbol för måleriet men även för *Palettskrap*. Vid hennes vänstra sida syns skulpteringsverktyg – symboler för bildhuggarkonsten. Till höger om henne, en passare och vinkelhake – symboler för byggnadskonsten. Hon omges av en snårig klätterväxt som tre figurer, två män och en kvinna, försöker ta sig upp för. Ovan räcker en manlig och en kvinnlig figur ner händerna för att hjälpa upp de klättrande till varsinn ”avdelning”.

Vinjettbilden från 1879 (bild 3), är även den signerad av Ernst Ljungh.[39] Den ser ut att vara

34 *Palettskrap,* nr. 6, 1878.
35 Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Speaking_tube>, (Hämtad 2016-11-29).
36 Wikipedia, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Tupp>, (Hämtad 2016-12-03).
37 Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Owl#Symbolism_and_mythology>, (Hämtad 2016-12-12).
38 Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Athena>, (Hämtad 2016-11-29).
39 *Palettskrap* nr. 11, 1879.

en fortsättning av bild 2 med flera figurer som klättrar uppåt, fast nu på en trapplik pyramid. Längst upp på toppen av trappan står en lampa, en flaska och ett glas. Vad som åtrås av de klättrande figurerna (konstnärerna) är flaskan som jag tolkar är fylld med vin, vilket konnoterar berusning. Lampan som är en ljuskälla, och ljuset som i den kristna läran är en symbol för helig Ande, blir här istället representerad av ett artificiellt ljus från en lampa.[40] Med denna betydelse blir innebörden komisk. Konstens raisons d'etre som strävande efter skönhet och sanning har nu ersatts av en flaska vin och en modern lampa. I mitten står en figur med ena foten på vad som lär vara Akademiens maskot, en gipsgris, och den andra foten på två emblem som påminner om den som Athena håller upp i bild 2.[41] Vidare ser vi en manlig figur som viras upp för att bli hängd, medan en kvinnlig figur står bredvid och gråter med näsduk, och en annan försöker fånga en springande katt. Till vänster syns rök som kommer ur en kemisk bägare som konnoterar vetenskap och modernitet. Längst ner i mitten av bilden har konstarternas beskyddare förvandlats till en liten deformerad gubbe/figur med en komprimerad överkropp utan nacke, som håller upp en stor solfjäder. Bredvid utspelar sig en scen där en manlig figur med lång rock sträcker ut sina händer efter en kvinnlig figur som ryggar tillbaks förskräckt med händerna upp i luften. Invid henne återges ugglan igen: den kvinnliga avdelningens symbol, som tittar snett upp på situationen mellan kvinnan och mannen.

Eftersom jag menar att bild 3 är en fortsättning av bild 2, så blir en jämförelse intressant. Bild 2 har en harmonisk och klassisk framtoning med organiska inslag av grönska. I bild 3 har detta förvandlats till en rörig urban miljö. Konstnärerna har förvandlats till streckgubbar som klänger på varandra. Det geometriska inslaget med den pyramidliknande trappan konnoterar en hierarki: att ta sig till toppen av samhället – det vill säga, bli en framgångsrik konstnärsbohem. Som jag visat, präglas bild 3 av en mörk humor som inte återfinns i bild 2. Jag vill hävda att bilderna avbildar ett före och ett efter: att det är en satirisk drift med de motsättningar och kaos som uppstår med kvinnornas närvaro på Akademien. Året 1879, samma år som bild 3 är utförd, var den kvinnliga avdelningen lite mer än hälften så många som den manliga, med totalt 27 kvinnor och 46 manliga.[42] Den moderna (manliga) konstnären möter nu mer konkurrens på en redan begränsad konstmarknad.[43] Kvinnan utmålas även som en sexuell distraktion från konsten, som om mannen inte kan behärska sig i sin åtrå. Detta visualiseras med mannen som sträcker ut sina händer och trånar efter kvinnan som i sin tur inte eftersöker denna ”uppvaktning”. Det finns ytterligare en dimension: det komiska inslaget där mannens misslyckade ”uppvaktning” gör honom till åtlöje och en kvinnofridsstörare. Elisa Rossholm belyser denna dubbelhet i hennes avhandling *I väntan på hufvudpersonen,* där hon

40 Rossholm, 2016, s. 103.
41 Akademiens gipsgris nämns i *Palettskrap* nr. 4, 1877, blad 1, sida 2. Gipsgrisen illusteras även på vinjettbilden för samma nummer.
42 Ingelman, 1982, s. 127.
43 Ingelman, 1982, s. 57.

menar att hennes bildmaterial (skämtteckningar) synliggör ”mannens ambivalenta roll, som en som är van att ta den kropp han vill ha samtidigt som han måste börja förhålla sig till kvinnor som jämlikar”.[44] Likväl, visualiserar detta en syn på de kvinnliga eleverna som ett störande element, där ugglan och den förskräckta kvinnan, representerar den ”kvinnliga avdelningen”. Med det sagt, menas inte här att det inte rådde delade uppfattningar om de kvinnliga konstnärerna.

Konstens beskyddare, med sin vanställda kropp, menar jag ska konnotera konstens förfall. Solfjädern som figuren håller upp har starka feminina konnotationer som samtidigt anknyter till den borgerliga offentliga rummet[45] – baren, kaféet, bordellen, teatern – rum som ”sedeslösa kvinnor” beträdde, vilka inte ansågs lämpliga för en borgerlig kvinna.[46] Denna förvandling, med den vanställda figuren och solfjädern, menar jag kan vara en satirisk anspelning på impressionismens brytning med det traditionella och moraliska måleriet. Måleriets högsta uppgift är nu att skildra det moderna livet med dess ”ytligheter”. Scener ur det offentliga rummet som tidigare ansetts för omoraliska och ovärdiga motiv (exempelvis barer och bordeller), har med moderniteten blivit ett ämne som återges av den moderna konstnären. Ett ämne, som inte är tillgänglig för den borgerliga kvinnliga konstnären, vilket jag kommer återkomma till senare i uppsatsen.

Tillsammans illustrerar bild 2 och 3 dikotomin manligt och kvinnligt genom att anspela på natur(kvinnligt)/kultur(manligt) och tradition(kvinnligt)/modernitet(manligt). Moderniteten och kulturen, som jag menar illustreras på bild 3, förknippades med manlighet och framsteg, det förra exemplifieras av trappstegen och den kemiska bägaren.[47] Dock parodieras moderniteten genom att visa upp dess negativa associationer: splittring och ytlighet.[48] Bilden, menar jag, alluderar till samtidens förfall, där även kvinnan nu har fallit offer för modernitetens hjärtlösa tendenser. Synen på den borgerliga kvinnan som omhändertagande, behagfull och ädel ansågs på vissa håll vara under hot. Kvinnan uppfattades därför som en motkraft till det moderna livets hänsynslösa villkor. Kvinnor som verkade i en manligt kodad offentlighet, det vill säga, ”den moderna kvinnan” ansågs av vissa vara ett tecken på samtidens förfall. ”Den moderna kvinnan” kunde beskrivas så här på 1880-talet: ”Hvad som skulle vara menniskoslägtets moderlif har blifvit hjerna och nervöst föder det fram i oändlighet alt mer nervösa människor.”[49]

44 Rossholm, 2016, s. 175.
45 Anna Dahlgren, *Ett medium för visuell bildning: kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850-1950*, Göteborg: Makadam, 2013, s. 77.
46 Pollock, 1995 (1988), s. 192.
47 Larsson, 2002, s. 53.
48 Larsson, 2002, s. 129.
49 Larsson, 2002, s. 165.

4. Häxan

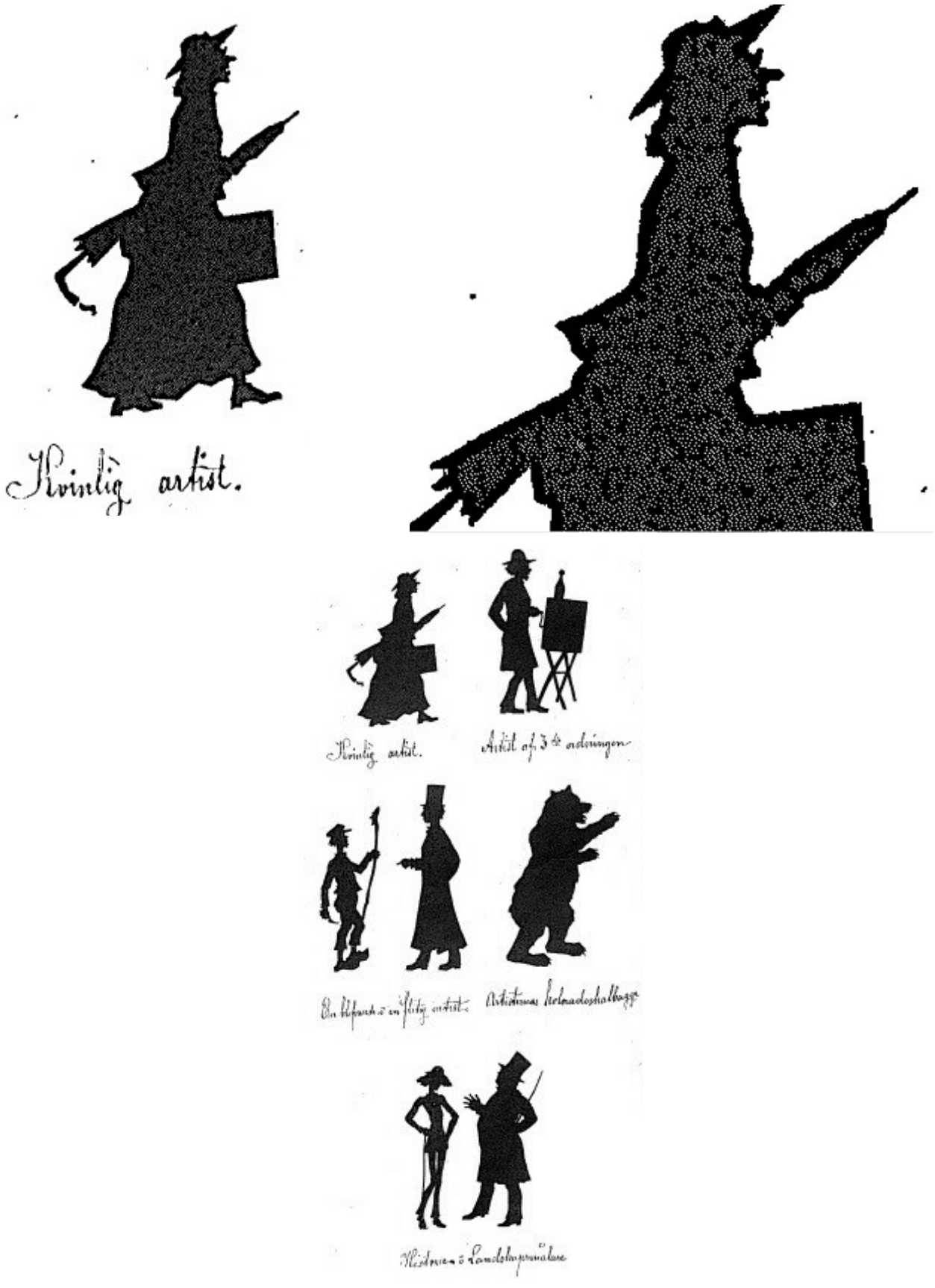


Bild 4. Ernst Ljungh, *Kvinlig Artist,* silhuettklipp i svart på vit bakgrund, 3x4,7 cm, *Palettskrap* nr. 4, 1877. s. 4 (blad 2).

Bilden ”Kvinlig artist” från 1877 är en av sju svarta silhuettporträtt utförda av Ernst Ljungh.[50] Silhuettporträttet förekommer åtskilliga gånger i mitt material. Det var ett mycket populärt medium under 1800-talet och var föregångaren till porträttfotografiet.[51] Den kan bäst beskrivas som en mörk och fast form som korresponderar med konturerna av det som avbildas. Olika tekniker fanns för att framställa silhuetten, antingen var de urklippta i svart papper och monterade på ljus bakgrund eller så målades/tecknades de av direkt på papper. En bidragande faktor till porträttsilhuettens popularitet var fysionomikens (pseudo)vetenskap som fastslog att den inre moraliska- och andliga karaktären kunde avläsas utifrån människans yttre.[52]

Moderniteten och stadens anonymitet bidrog nog till fascinationen inom såväl naturvetenskapen som populärkulturen att vilja identifiera och klassificera människor utifrån deras utseende.[53] Konsthistorikern Anna Dahlgren menar att en tidsfördriv i 1800-talets salonger var att samla visuella porträtt för att kunna identifiera och spekulera över identiteter och inre egenskaper.[54] Det är inom denna referensram som jag menar ”Kvinlig artist” bör tolkas.

Under varje silhuett finns en beskrivande underrubrik som jag anser antyda temat ”artister av olika slag”. Bland kategorierna finns ”Artist av 3dje ordningen”, ”En blifvande och flitig artist”, ”Artisternas koloradoskalbagge” och ”Historie och landskapsmålare”. ”Kvinlig artist” är gestaltad som en helkroppsfigur, sedd från sidan i profil. Hon är klädd i hatt, med håret samlad i en knut bakom huvudet. Hennes långa och stora näsa bär på glasögon, och hon har en framskjutande spetsig haka. Hon har ett svagt framträdande underbett, med en pulpös underläpp och en öppen mun. Hon är klädd i halskrage och en skräddad jacka över en enkel långkjol som sträcker sig ner till ankeln. Den har ett ledigt fall som ser ut att vara av det bekvämare och praktiska slaget som ger mer rörelsefrihet än den tidens kvinnliga modedräkt. Skorna har liten klack och liknar vad som skulle kunna vara kängor. Hennes fötter är i vandrande led där en del av ena ankeln skymtar fram under kjolen. I ena armen bär hon på ett överdimensionerat långt och spetsigt paraply som påminner om en kvast, och från andra sidan skymtar en målarduk eller målarväska fram. Den ”kvinliga artisten” är fångad i ett gående skede, på väg framåt som framhävs av den böljande kjolen och de särade fötterna; med tyngdpunkten på framfotens trampdyna. Hennes kroppspråk är bestämd och aktiv, tecken som associeras med ”manlighet”. Därtill konnoterar den överdrivet långa näsan, spetsiga

50 *Palettskrap* nr. 4, 1877.
51 Dahlgren, 2013, s. 120.

52 Dahlgren, 2013, s. 108.
53 Dahlgren, 2013, s. 108.
54 Dahlgren, 2013, s. 119.

hakan och ”kvasten” en häxa. Dessa utmärkande attribut fungerar som markörer för hennes inre destruktiva och fientliga moral. Med kategoriseringen ”Kvinlig artist” syftas här på hennes avvikelse från normen; den kvinnliga konstnären görs till en anomali.

Bild 5. *Kvinnliga afdelningens nyaste akvisition,* karikatyr/illustration, 10x10 cm, extranummer av *Palettskrap*: Julgrisen Skämdtblad, 1902, s. 2.

Häxan som stereotyp återkommer 1902, i en liknande framtställning med underrubriken ”Kvinnliga afdelningens nyaste akvisition” (bild 5).[55] Titeln i sig förpassar henne till ett föremål; ett objekt att håna. Hon skildras som en rökande gammal hagga med käpp, puckelrygg, jättelika kraftiga händer samt fötter och trasiga kläder. Helhetens bibetydelse är en häxa. Bilden tycks berätta att en kvinna som träder in i en manligt kodad verksamhet försummar sitt utseende och för sig som en man. Föreställningen om den äldre kvinnan som könlös, individualiserad och manlig kan ses som en följd av synen på kvinnan som kön och mannen som individualitet.[56] Nämligen, att med klimakteriet

55 Extranummer av *Palettskrap*: Julgrisen Skämdtblad, 1902.
56 Larsson, 2002, s. 100.

upphörde hennes bundenhet till könsliv och reproduktion; kroppen kunde nu istället ägna sin kraft åt att utveckla sin ”manliga” individualitet.[57]

Det är meningen att bild 4 och 5 ska locka till skratt eftersom den kvinnliga konstnären framställs som ”okvinnlig” på grund av att hon förvanskar sig själv med att försöka efterlikna den traditionellt manliga rollen ”konstnär” genom sin självständiga och ”manliga” aktivitet. Som ”okvinnlig” är hon inte tillgänglig för den manliga blicken som sexuellt objekt, och därför har hon förfulats och framställts som gammal och ful. Hon är antitesen till den förfinade borgerliga damen. Man kan även läsa i *Palettskrap* 1894, hur de kvinnliga eleverna skojfriskt liknas till häxor av en manlig elev: ”(...) och om jag ej befarade att beskylla för oartighet mot de närvarande damerna, skulle jag vilja påpeka den nära till hands liggande likheten med Valpurgisnatten, dess hexdans och hemlighetsfulla gryta (....)”.[58] Med det sagt, skildras den kvinnliga konstnären i ”Kvinlig artist” (bild 4) och ”Kvinnliga afdelningens nyaste akvisition” (bild 5) som en etablerad stereotyp: en häxa/en gammal och ful hagga. Uttryckt med ett ord: okvinnlig. Hon upphör att vara kvinna.

57 Larsson, 2002, s. 100.
58 *Palettskrap* nr. 64, 17 mars, 1894.

5. Amatören

Bild 6. Wilhelm Smith, *En ärad samtida,* illustrationer, 20x28 cm, *Palettskrap* nr.49, 1887, s. 4 (blad 2).

Temat "En ärad samtida" är en serie med karikatyrteckningar som först dyker upp i *Palettskrap* 1885-1886, och återkommer sedan elva gånger genom tidsperioden jag studerar.[59] Ur hela serien har jag hittat två bilder föreställande en kvinnlig konstnär. Den första jag ska analysera är bild 6 från 1887, signerad W. Smith.[60] Under rubriken "En ärad samtida", står en kvinna i halvprofil med palett och målarpenslar i ena handen. Den andra handen vilar på hennes höft, med handflatan utåt, och

59 *Palettskrap* nr. 42, nr. 43, nr 47, nr. 49, nr. 65, nr. 68, nr. 69, nr. 70, nr. 71, nr. 72, nr. 77, nr. 78.

60 *Palettskrap* nr. 49, 1887.
Konstnären Wilhelm Smith (1867 – 1949), elev på Konstakademien 1886-89, därefter i Paris vid Acad. Julien. Projekt Runeberg, "Vem är det: Svensk biografisk handbok", <http://runeberg.org/vemardet/1943/0759.html>, (Hämtad 2016-12-20).

med ett spretande lillfinger. Hon är klädd i en åtsittande klänning med hög krage. Ryggen och axeln pekar bakåt och bröstet är framskjutet. Det är svårt att helt klart se det jag tolkar som en överdrivet bullig underläpp, i själva verket är en dubbelhaka, men båda pekar ändå på att hon har ett förfulat och bokstavligen fåraktigt utseende. Hennes tillgjorda hållning signalerar att hon är "fin i kanten", men också en självsäkerhet. Målarfärgen som droppar från penseln antyder att hon ska eller har måla(t). Hon lutar sig bakåt med en självbelåten uppsyn, som för att beskåda sin förträffliga målning (mästerverk). Vid rutan som omger henne syns två valpar som sover på varandra. Kvinnan och valparna är stilmässigt tecknade helt olika men är ändå ihopfogade. Valparna är realistiskt tecknade med en svart bakgrund som kontrasterar mot den enkelt tecknade karikatyren av den kvinnliga konstnären.

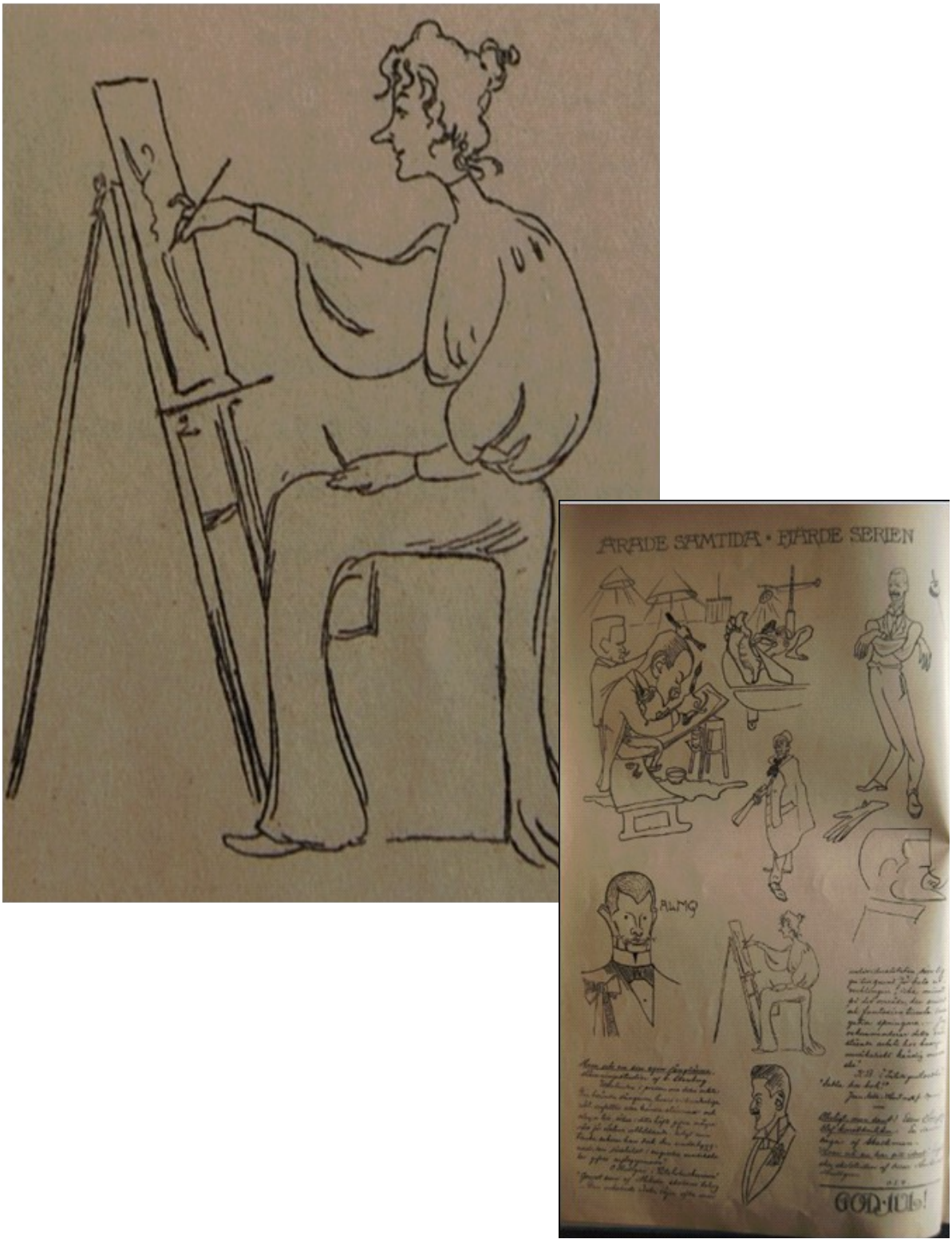
Ovan ser man det mycket fashionabla accessoaren solfjädern, där varje blad är utsmyckat med porträtt av kvinnor och män. Detta kan mycket möjligen föreställa ett fotoalbum i form av en solfjäder, som blivit en nymodighet vid denna tid.[61] Porträtten på solfjädern fungerade som minnesmärken över sina närmaste eller som idoldyrkan av celebriteter. I det här fallet avbildar porträtten personer ur borgerligheten förutom i ett fall. I mitten syns en fattig man med en slapp och sliten hatt. I den här kontexten vill jag påstå att solfjädern konnoterar kvinnors ytliga begär för modeting, samtidigt som porträtten ironiserar över olika typer ur samhället genom att anspela på kön och klass.

Jag vill hävda att dessa tre bilder samspelar med varandra genom att konnotera "kvinnlighet" på olika sätt. Solfjädern kan i vid bemärkelse ses som en symbol för femininitet men anknyter även till den borgerliga nöjeskulturen då den utgjorde en central roll i det sociala samspelet.[62] Det stora frågetecknet som finns på mitten av sidan förstärker det ironiska samspelet mellan bilderna och förlöjligandet av den kvinnliga konstnären. Genom att motiv med valpar ansågs höra till den kvinnliga konstnärens sfär tycks helheten säga: "Vem tror hon att hon är? En ärad samtida? En verklig stor konstnär som målar sällskapsdjur?"

Karikatyren av den kvinnliga konstnären skulle kunna föreställa Ida von Schulzenheim (1859-1940), som främst var känd som hundporträttör. Hon studerade på Akademiens målarskola 1878-83 och vid Académié Julian i Paris 1888-93.[63] Intressant är att konstnären, Wilhelm Smith, som signerat bilderna, sannolikt studerat ihop med Schulzenheim då hans inskrivning vid Académié Julian torde infalla inom samma tidsram. Schulzenheim var visserligen en uppskattad konstnär i sin samtid men jag menar att genom att hon förlöjligas, blir hon till en schablon av den kvinnliga

61 Dahlgren, 2013, s. 78.
62 Dahlgren, 2013, s. 94.
63 Ingrid Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige. Förteckning över kvinnliga elever i Konstakademin 1864-1924*, Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1983, s. 31.

konstnären som målar triviala och mindre viktiga ämnen. På grund av konstens motivhierarki framställs hon som antitesen till den "verkliga" konstnären. Däremot står dörren öppen för män att anses vara stora konstnärer när de specialiserar sig inom traditionellt kvinnliga motivkrets.[64] Ett tydligt exempel på detta är Carl Larssons framgång med att skildra hemmets sfär.



64 Parker & Pollock, 1981, s. 35.

Bild 7. *Ärade samtida,* karikatyrer/illustrationer, kvinnlig konstnär: 6x7 cm, två manliga konstnärer: 9,5x14 cm, *Palettskrap* nr. 70, 1895, s. 4 (blad 2).

Åtta år senare, i *Palettskrap* 1895 (bild 7), avbildas en kvinnlig konstnär igen i samma serie, ”Ärade samtida”.[65] I den här upplagan finns det ingen direkt koppling till de åtta stycken omringande manliga karikatyrerna. Däremot blir kontrasten mellan hur en manlig och kvinnlig konstnär gestaltas tydlig. Jag kommer därför att företa mig att utföra en kort komparativ bildanalys i det här fallet.

Den här gången sitter hon i profil, framför sin staffli och tecknar. Hennes figur är gracil och hon har en lång spetsig näsa som ger henne ett säreget utseende. Med ett litet leende på läpparna ser hon på sin duk. Hennes överkropp har en hopsjunken hållning och den högra slanka armen är överdrivet böjd och lång. Den krökta handen slokar neråt och lillfingret spretar. Med en penna i handen, är den sträckt fram mot tavlan i ett aktivt tecknande, men hennes övriga kropp deltar inte och är som frånkopplad i denna akt; den är passiv. Detta ger ett kraftlöst, skört och tamt intryck. Det är som att hon kluddar lite på sin duk. Helheten konnoterar idén om den förnäma kvinnliga amatörkonstnären.

Om vi jämför med hur de två manliga konstnärerna gestaltas ser vi däremot rörelse och aktivitet. Mannen i förgrunden har duken så pass nära att den ligger i hans knä. Han lutar sig in i duken och målar med en stor tjock pensel. Till skillnad från den kvinnliga konstnären är männen absorberade i sitt skapande och har seriösa och fokuserade ansiktsuttryck. Deras arbetssätt konnoterar en ohämmad och otvungen attityd. Man kan säga att de är i sin rätta natur; de är äkta konstnärer.

Som jag nämnde tidigare, konnoterar den kvinnliga konstnären i den här bilden den välborgade/adliga fina flickan. I vidare bemärkelse amatören. Under 1800-talet hade flera särskilda privata ”fruntimmersateljéer” uppstått och antalet kvinnliga konstnärer som ej var yrkesverksamma tilltog.[66] Dessa kvinnor kom ur de högre sociala skikten och hade sedan länge en lång historia inom dilettantismen eller ”amatörismen”, där de uppmuntrats till att utveckla sina konstnärliga talanger, men endast som en tidsfördriv utan anspråk på att vara konst.[67] Andra sociala krav och förväntningar omöjliggjorde att helt ägna sig åt ett konstutövande. Därutöver fick kvinnor inte tillgång till varken Salongen eller Akademien före 1864.[68] Samtliga, var avgörande förutsättningar

65 *Palettskrap* nr. 70, 1895.
66 Ingelman, 1982, s. 20.
67 Definition av ordet ”dilettantismen”. Projekt Runeberg, ”Ord och bild: Femte årgången 1896”, *Om dilettantismen inom konsten,* s. 333, <http://runeberg.org/ordochbild/1896/0373.html>, (Hämtad 2016-12-26).
Nochlin, 1995, s. 35-36.
68 Salongen (Parissalongen), årlig utställning i Paris som ansågs vara den viktigaste konsthändelsen i världen under sent 1800-tal. Wikipedia, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Parissalongen>, (Hämtad 2016-12-29).

för att kunna bli en professionell konstnär under denna tid.[69] Likväl verkar tillgången till yrkesutbildningen inte spelat en större roll, då den kvinnliga konstnärens identitet fortfarande var begränsad av en aura av amatörism.

En liknande syn på kvinnan och konstnärskvinnan som undermålig mannen visar sig i en dödsannons i *Palettskrap* där Carl Larsson skriver över konstnären Anna Nordlanders tidiga bortgång: ” (...) detta svagare käril – qvinnan – kasta sig in i områden mannen vant sig betrakta som sina, och där med oftast beundransvärd seghet öfveransträngа sig, småningom tvina eller torka bort för att en dag duka under.”[70]

Likaså, i konstnärsromanen *Figge*, skriven 1885 av Georg Nordensvan (även han en medlem i AK), skildras de kvinnliga konstnärerna som söta och ytliga överklassflickor, utan begåvning och ambition.[71] Den fiktiva karaktären Figge beskrivs emellertid som en fattig bohem och naturbegåvning; ett missförstått geni som till sist blir erkänd.[72]

Det är i dessa rådande föreställningar om kvinnlighet/femininitet som vi kan hitta förklaringen till vad bilden ovan konnoterar: den sköra och välborgade flickan/kvinnan. I vidare bemärkelse ”amatören”. Det är en stereotyp som jag menar blev helt omöjlig att ta på allvar som den moderna konstnären. Femininitet var ett centralt krav på den ideala borgerliga kvinnan. Att bryta mot detta ideal kunde ha förödande sociala konsekvenser för kvinnor, de ansågs då ha tvivelaktig moral och sågs på misstänksamt.

De kvinnliga eleverna på Kungliga Konstakademien var nästan uteslutande storstadskvinnor från överklassen/övre borgarklassen, i motsats till de manliga eleverna där majoriteten var från de fattigare klasserna. Detta framgår tydligt av konstvetaren Ingrid Ingelmans tabell över de kvinnliga och manliga elevernas sociala rekrytering vid Konstakademien. De uppgifter som finns mellan åren 1895-1904, visar att 70% av de kvinnliga eleverna var från både de högsta sociala grupperna 1 (adel, storföretagare, höga ämbetsmän) och 2 (högre tjänstemän, akademiker, ämbetsmän), medan dessa endast utgjorde 33% av de manliga eleverna.[73] Jag vill tillägga att för hela tidsperioden jag studerar ser trenden likadan ut där ungefär 62% av de kvinnliga eleverna kom från grupp 1&2, medan 34% av de manliga eleverna kom från samma grupp.[74] Med tanke på att de flesta kvinnorna kom från de högre sociala skikten och därmed redan hade knytit sina kontakter med

69 Nochlin, 1995 (1971), s. 35-36.

70 *Palettskrap*, nr. 15, December 1879.
Utifrån min granskning av *Palettskrap*, går det att fastslå att Carl Olof Larsson (1853 – 1919), hade en stark närvaro i utgivningsnummer 9-15. Larsson illustrerar vinjettbilder, kamtratporträtt och skämtteckningar. Larsson är AK:s sekreterare mellan åren 1878-1880.

71 Ingelman, 1982, s. 45.

72 Ingelman, 1982, s. 45.

73 Ingelman, 1982, s. 128.

74 Ingelman, 1982, s. 128.

beställarkretsen, är det inte konstigt att de sågs som en konkurrens på konstmarknaden.[75]

Bild 8. Elsa af Kullberg, *Den kvinnliga avdelningen*, karikatyr/illustration, 23x32 cm, *Palettskrap* nr. 76, 1897, s. 7 (blad 4).

Karikatyrbilden ”Den kvinnliga avdelningen” från 1897 (bild 8), är en bild jag valt att inte göra en närmare analys av på grund av utrymmesskäl.[76] Jag vill ändå nämna att karikatyren är utförd av Elsa af Kullberg (1875-1956), och avbildar hennes kamrater vid ”Antiken”, det vill säga den lägre antikskolan.[77] Jag menar att denna karikatyr tangerar de redan nämnda stereotyperna: den klantiga ”amatören”, ”häxan” och/eller den ”okvinnliga konstnären”, och därför varken tillför eller motsäger min analys.

75 Ingelman, 1982, s. 65.
76 *Palettskrap* nr. 76, December 1897.
77 Karikatyrbilden ”Den kvinnliga avdelningen” finns även med i Ingrid Ingelmans bok. I den versionen är bilden signerad av konstnären Kullberg samt med beskrivande rubriker. Ingelman, 1982, s. 46.

6. Kvinnan som distraktion

Bild 9. Carl Larsson, *Mötet vid Akademi-grinden*, illustration, 16x8,5 cm, *Palettskrap* nr. 14, 1879, s. 3 (blad 2).

”Mötet vid Akademi-grinden” (bild 9), är från 1879 och signerad Carl Larsson.[78] Den utgörs av två bildscener med varsin underrubrik: ”Enligt traditionen” och ”i verkligheten”. Den förra, menar jag är ironisk och kan översättas till ”enligt vad folk vill tycka/tro eller ”enligt hur det sägs/ryktas vara på Akademien”. Den senare kan översättas till ”hur det egentligen ser ut och/eller vad som egentligen utspelar sig på Akademien”. Båda scenerna skildrar en man och en kvinna som är på väg i motsatt håll; den ena ska in till Akademien och den andra är på väg därifrån; vilken riktning Akademien är, framgår dock inte.

I den första bildscenen, ”Enligt traditionen”, är den manliga figuren i blickfånget, sedd framifrån. Han bär en oformlig jacka, korta byxor, kängor och en stor formlös hatt. Håret är långt och ser ovårdat ut. Helhetsintrycket är sjabbigt och han konnoterar den fattiga ”konstnärsbohemen”. I ena handen håller han i vad som ser ut att vara en målarportfölj och den andra handen är gömd innanför jackan. Han är i ett gående skede, med blicken riktat neråt och ögonen skymda av hattens vida brätte. Hans kroppshållning signalerar ett undvikande beteende. Den kvinnliga figuren är sedd från sidan bakifrån. Hon är klädd i en lössittande rak jacka som ser

78 *Palettskrap*, nr. 14, november 1879.

sliten ut med små hål vid armbågen. Kjolen är bred och svallande som går ner till ankeln. Hon bär glasögon och en hatt med solfjäder på hjässan. Håret är samlat i en ruffsig knut och hennes skor har låg klack. Även hon, håller i en målarportfölj och är i ett gående skede, och riktar sin blick rakt fram. Henne raka och beslutsamma kroppshållning konnoterar självsäkerhet och självständighet. Hon har yrkesanpassade kläder, det vill säga, en bekvämare och rörligare dräkt. Hon framställs som en aktiv yrkesverksam konstnär. Hon utgör en kontrast till den tidens borgerliga kvinnoideal, vars främsta uppgift ansågs vara hustru och mor.[79]

I den andra bildscenen, ”i verkligheten”, står den manliga figuren åter igen i blickfånget. Han bugar och blickar neråt, vänstra handen på bröstet och den högra håller i en topphatt som han tagit av sig i sin hälsning till den passerande kvinnan; händerna klädda i handskar. Hans långa åtsittande kavaj med kravatt ser ut att vara skräddarsydd. Byxorna är också långa och åtsittande. Håret är klippt i en frisyr med mycket volym. Han ser välklädd och elegant ut, likaså den kvinnliga figuren, som vi ser snett bakifrån. I en bekräftande hälsning, nickar hon tillbaka, med vänstra armen placerad under barmen. Hennes dräkt är välskräddad och åtsittande, prydd med rosett och volanger, med ett långt släp som täcker fötterna. Håret är långt och hon har en huvudbonad med stor plym. Hon konnoterar ”kvinnlighet”, det vill säga borgarkvinnan, och genom mannens uppvaktande beteende, bekräftar han henne som kvinna.

Bildscenerna är i dialog med varandra samtidigt som de är varandras motsatser. I första bildscenen är kläderna funktionella och anspråkslösa. Med sin oformliga dräkt, är kvinnan ej till för att behaga mannen. Däremot är kvinnan i andra bildscenen en estetiserad kropp- hon bär tidens modedräkt: vaddering som ger henne en yppigare bakdel, korsetten som framtvingar en liten midja och svällande byst samt huvudbonaden som ger henne extra volym upptill. Alltså omformar och konstrueras hennes kropp genom modedräkten, vilket framhäver henne som enbart könsväsen.[80] Dräktens stramhet hämmar rörelsefrihet och gör henne till ett passivt åskådarobjekt som uppmuntrar till kurtisering av mannen. Jag menar att bildscenen ”i verkligheten” illusterar dikotomin man/kvinna och hur mannen och kvinnan fortfarande är bundna till tidens könsroller. De bekräftar varandra som olika, som enbart kön.

I ”Enligt traditionen” finns ingen sexuell spänning, de framställs som jämlika konstnärer, både i rörelse och med målarportföljen i hand. Däremot visar mannen upp ett undvikande beteende; han ”bekräftar” varken henne som kvinna eller hennes närvaro i samma rum som kamrat (konstnär). Med andra ord, osynliggörs hon då hon varken blir ett subjekt eller sexuellt objekt för mannen.

79 Bengtsson & Wermäster, 2004, s. 30

80 Sif Bokholm, ”I vimlet: mötesplatser för kvinnosak och kultur kring sekelskiftet 1900”, Eva Österberg & Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880-1940*, Stockholm: Atlantis, 2002, s. 256.
Rossholm, 2016, s. 82.

Detta agerande menar jag kan spåras till synen på den borgerliga kvinnan. Hennes identitet var först som Kvinna, som definierad utifrån en borgerlig ideologi kring kvinnlighet/femininitet som begränsade henne till hemmet och familjen.[81] Genom att en även söka en identitet som konstnär, uppstår en konflikt med denna socialt föreskrivna identitet.[82] Den konstnärliga verksamheten, som inte hör till hemmets sfär, avsexualiserar därmed henne som kvinna.

Jag vill hävda att titeln ”Enligt traditionen”, anspelar på att denna jämlikhet vid Akademien är en illusion, att bilden bredvid, ”i verkligheten” visar upp vad som egentligen utspelar sig på Akademien: de manliga konstnärerna lägger all sin tid på att kurtisera kvinnorna, som i sin tur, i själva verket vill bli uppvaktade. Jag tolkar ”Mötet vid Akademi-grinden” som en satirisk bildspel som jag menar har en dold kritik mot kvinnorna på Akademien. Bilden tycks säga att med kvinnorna på Akademien så har konsten som primär fokus gått förlorat. Istället har Akademien förvandlats till en plats blott för kurtisering snarare än akademisk strävan. Detta förstärks ytterligare genom att den konstnärliga markören, målarportföljerna, gått förlorat.

81 Parker & Pollock, 1981, s. 38.
82 Nochlin, 1995 (1971), s. 45.

7. Kamratskap och det manliga nätverket

Bild 10. Hanna Rolander, *Ur en svartkonstnärs album*, silhuettklipp, 20x30 cm, *Palettskrap* nr. 45, 1886, Kungsör, s. 4 (blad 2).

I mitt material är en illustration med en kvinnlig signatur ett mindre vanligt inslag. I fråga om silhuetter så är det Ernst Ljungh som präglat *Palettskrap* med sina silhuetter. Emellertid utgörs år 1886, en hel sida av Hanna Rolanders silhuetter.[83] Bild 10 är titulerad ”Ur en svartkonstnärs album”, och är en ordlek med dubbelbetydelse. Det syftar på silhuetternas vanligtvis svarta färg, samtidigt som det har flera betydelser som trolleri och svart magi. Då ”svartkonstnären” i det här fallet är en kvinna konnoterar detta ”häxan”. Jag vill tolka det som en ordvits och ett ironiserande över den stereotypiska synen på okonventionella kvinnor (se kvinnliga konstnärer) som ”häxor”, det vill säga

83 *Palettskrap* nr. 45, oktober 1886.
Hanna Rolander (1864-1952), gift von Segebaden. Studerade vid Akademien 1884-85. Ingelman, 1983, s. 39.

som avvikare från samhällets rådande normer.[84] Silhuetten ”Kvinlig Artist” (bild 4), publicerad tio år innan, är ett träffande exempel på denna stereoyp.

”Ur en svartkonstnärs album” utgörs av tio bildscener som utspelar sig vid Kungsör. Huvudprotagonisten är den kvinnliga konstnären, förmodligen Hanna Rolander själv. Vi ser henne ute i det gröna. I första bilden står två kvinnor vända mot varandra. Ena kvinnan tänder den andres cigarett. I nästa bild ser vi en man som sitter på ett staket och tecknar. I tredje bilden ser vi ett staffli med en duk och två kvinnor. Den ena kvinnan sitter framför målningen och pekar med sin pensel på duken, båda ser ut att samtala om verket. I nästa bild står den kvinnliga konstnären själv med målarväska och vad som liknar stafflikäppar. I scenen bredvid, sitter hon ner framför sin målarduk igen, den här gången med en man bredvid, som hon antingen målar av eller som begrundar hennes målning. Följande bild är en man som balanserar en pinne på sin näsa så att hans hatt åker av. Den största bilden i mitten, utgörs av sex figurer som nyfiket tittar på den målande kvinnan framför sin duk. Figurerna ser ut att vara en bondefamilj med två barn, som stött på den kvinnliga konstnären ute i naturen. I bilden längst ner till vänster står en manlig- och kvinnlig konstnär vända mot varandra. Mannen har sina händer på kvinnans axlar medan kvinnan tittar upp mot honom. Nästa bild visar en man som ligger ner i gräset med ena foten upp. Och i sista bilden ser vi de kvinnliga konstnärerna igen, den ena åker kärra och den andra kör den ner för en sluttande väg.

Hanna Rolander presenterar sig själv och sina konstnärskamrater i en lekfull och kamratlig atmosfär. Varken som en stereotyp eller förlöjligande på något vis. Hon är den ”moderna kvinnan”, en akademiker som röker och umgås fritt ute med sina konstnärsvänner av båda könen.[85] Detta beteende gick inte obemärkt förbi då det länge inte ansågs passande för en kvinna att sitta ute i naturen och måla.[86] Det är inte förrän kring år 1905 som det går att notera en skiftning i attityder om vad som ansågs lämpligt för en kvinnlig konstnär att välja för motiv, vilket även innebar att hon oförhindrad kunde ägna sig åt friluftsmåleriet.[87]

Att de kvinnliga och manliga eleverna umgicks utanför Akademien är det ingen tvivel om, detta går tydligt att utläsas av AK:s många fester och sammanträden som beskrivs i *Palettskrap*. Däremot kunde inte kvinnor leva bohemlivet på grund av sociala konventioner och betraktades inte som bohemer, vilket förbehållet innefattade idén om den manliga konstnären.[88] Bohemen var den isolerade och samhällsfrånvända mannen som levde och agerade utan hänsyn till den konventionella livsstilen.[89] Denna livsstil gick inte ihop med den borgerliga samhällets syn på

84 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 155-156.
85 Larsson, 2002, s. 165.
86 Ingelman, 1982, s. 65.
87 Ingelman, 1982, s. 65 och s. 130.
88 Parker & Pollock, 1981, s. 114.
89 Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Bohemianism>, (Hämtad 2016-12-29).

kvinnlighet/femininitet. Då de flesta av de kvinnliga eleverna var uppfostrade i en borgerlig livsstil, hade de sociala krav på sig att uppföra sig och leva enligt de normer som de tillskrevs. Dessutom innebar konstnärsyrket redan i sig oftast en degradering av deras sociala status, men för männen kunde det däremot innebära en ökad social status.[90] För en kvinna att välja konstnärsyrket krävdes det alltså mod att vara okonventionell.[91] Å andra sidan, kände de sig säkert ständigt bevakade att uppföra sig enligt samtidens kvinnosyn. Kvinnorna kunde inte röra sig lika fritt ute i de offentliga rummen utan att riskera att kategoriseras som ”sedeslösa”. Denna benämning var sprungen ur ”Sedlighetsdebatten” som fördes intensivt under 1880-talet i hela den samhälleliga debatten. Den kan ses som en följd av den oro som överklassen och borgarklassen kände över samhällets förändringar kring frågor om sex, moral och sedlighet. Med den stigande antalet ogifta män och kvinnor, den ökade prostitutionen och urbaniseringen tycktes de borgerliga idealen vara under hot.[92] Och som konstvetaren Rossholm skriver gav sedlighetsdebatten ”(...) ett upphov till ett särskiljande av den borgerliga kvinnans respektabla identitet från den prostituerades sedelösa”.[93] Eftersom många uppfattade den intellektuella/akademiska kvinnan som ett hot mot dessa normer, blir det därför angeläget för kvinnor i den akademiska miljön att uppvisa en oklanderlig moral.[94]

Detta konkretiseras I min närläsning av *Palettskrap*. År 1877 kan man läsa hur de kvinnliga medlemmarna tittar oroligt på sina ur för att sedan lämna kvällens sammanträde: ”(…) några hade ej sagt till hemma att de skulle dröja så länge borta och de andra hade glömt sina portnycklar hemma i byrålådan. (...)Vi få således leva i hoppet och önska att det icke måtte komma på skam.”[95] Året därpå, 1878, skrivs det: ” Men snart troppade damerna hem åtföljda af sina i tamburen väntande jungfrur eller af chevaljeriskt anlagda manl. Ledamöten”.[96] 1880 anklagas kvinnorna för att inte vara engagerade och sky AK, för att i nästnästa nummer bli rentvådda från denna ogrundade anklagelse.[97] Vidare från år 1885/86 beklagas och undras det över varför den ”kvinnliga hälften, totalt uteblivit” från festen.[98] Att de kvinnliga eleverna är kvar till sent antyds första gången med Julfesten 1887, då det berättas att de dansas till fyra på natten.[99] Samma år beskrivs hur ”våra flickor” håller sig för sig själva i ”salongen” för att sedan gå hem någon gång efter klockan tio på

90 Ingelman, 1982, s. 49-50.
91 Linda Nochlin, 1995 (1971), s. 45.
92 Rossholm, 2016, s. 48
93 Rossholm, 2016, s. 48.
94 Inger Hammar, ”Alma maters sedliga döttrar: kvinnornas intåg på den akademiska arenan”, Eva Österberg & Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880-1940*, Stockholm: Atlantis, 2002, s. 154.
95 *Palettskrap* nr. 3, 21 november, 1877.
96 *Palettskrap*, nr. 9, november 1878.
97 *Palettskrap*, nr. 20, november 1880 och nr. 22 januari 1881.
98 *Palettskrap*, nr. 42, 1885 eller 1886.
99 *Palettskrap*, nr. 50, februari 1888.

kvällen utan någons vetskap. Männen däremot, stannar kvar långt in på morgonen.[100]

Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster konkluderar att utifrån *Palettskraps* referat går att märka hur kvinnorna får en friare relation till de manliga eleverna under åren som går.[101] Till viss del håller jag med, men jag tycker att min undersökning pekar på hur konflikten mellan könen ändå kvarstår genom åren. Jag vill hävda att dessa axplock ovan, belyser hur kvinnornas sociala situation försvårade deltagandet i det manliga nätverket. I takt med att institutionerna tappade status och makt, växte det manliga nätverkets inflytande och betydelse för utställningsmöjligheter. Alltså blev det allt mer avgörande att vara en del av detta nätverk för att lyckas som konstnär vid slutet av 1800-talet.[102] Detta utgjorde ett stort hinder för den kvinnliga konstnärernas karriär, och det var inte förrän 1910 som kvinnorna bildade en motsvarande slags nätverk som stöd för sin konst: *Föreningen Svenska konstnärinnor.*[103]

8. Den manliga blicken

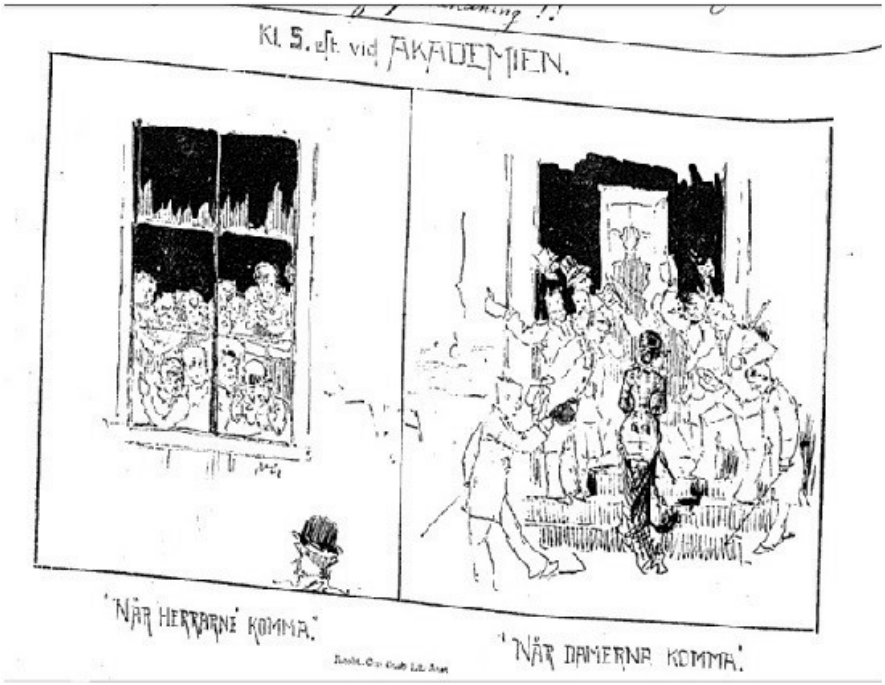


Bild 11. Carl Larsson, *Kl. 5. eft. vid Akademien,* illustration, 16,5x10,5 cm, *Palettskrap* nr. 30, 1882, s. 4 (blad 2).

100 *Palettskrap*, nr. 52, december, 1888.
101 Bengtsson & Werkmäster, 2004, s. 169.
102 Ingelman, 1982, s. 79-80.
103 Ingelman, 1982, s. 49.

Bild 11, ”Kl 5. eft. vid Akademien” från 1882, utgörs av två bildscener med underrubrikerna ”När Herrarne Komma” och ”När Damerna Komma”.[104] I den första scenen ser vi en skara med kvinnliga elever trängas vid ett fönster som lär tillhöra den kvinnliga avdelningen på Akademien. De tittar ner på den manliga eleven som anländer till skolan. Han gestaltas i periferin av bildrummet, ett huvud med hatt, sedd bakifrån. I nästa bildscen ser vi den kvinnliga elevens hela figur bakifrån. Hon är klädd i en lång åtsittande klänning, på väg upp för trappan till Akademien. En stor grupp av män omringar henne, de iakttar och uppvaktande lyfter på hatten i en hälsning. Helhetsbilden påminner om ”Mötet vid Akademi-grinden” (bild 9), då den humoristiskt anspelar på den sexuella spänning som finns mellan de manliga- och kvinnliga eleverna på skolan.

Ändå fast kvinnorna på bilden (bild 11) befinner sig på en offentlig institution så skildras de trots allt i en inomhusmiljö. De iakttar mannen men gör detta i smyg, utan att mannen märker av det. Där kvinnorna är diskreta, tittar männen däremot förbehållslöst på den ensamma kvinnan i stadsrummet. Att som borgerlig kvinna befinna sig själv ute i det offentliga rummet kunde innebära stora risker för deras respektabilitet.[105] Eftersom de kvinnliga eleverna vid denna tid nästan uteslutande tillhörde den övre klassen (se kapitel 7), blir detta ytterligare en aspekt att ta hänsyn till i bildens berättelse. Även om bilden i sig inte verkar mer än ett skämtsamt anspelande på den sexuella spänningen mellan de kvinnliga- och manliga eleverna, så skildras detta på två helt olika sätt. Det är denna skillnad i visualisering som jag vill förtydliga.

Den centrerade figuren i ”När Damerna Komma” är kvinnans kropp som i kontrast med männen har skarpa konturer. Kvinnan som kropp, som kön, blir det direkta föremålet för betraktarens blick.[106] Männen i bilden representeras som flanören/voyeuren. Flanören kan definieras som en manlig figur som har tillgången att röra sig fritt och observera i stadens olika sociala rum.[107] Det borgerliga samhället var strukturerad utifrån en könsbestämd uppdelning i privata/kvinnliga- och offentliga/manliga rum. Som borgerlig kvinna var det essentiellt att bevara sin femininitet genom att begränsas till hemmets privata sfär. Det uppfattades som en riskabel handling att som borgerlig kvinna gå ut i offentligheten då det offentliga rummet var starkt förknippat med vanära. Med andra ord kunde hennes dygd och kvinnlighet äventyras.[108] Jag vill påstå att en logisk följd av detta blir att bilden av den kvinnliga eleven som ensamt rör sig i stadens offentliga rum, blir föremål för den manliga blicken (flanören).

I bild 11 förmedlas den maskulina sexualiteten genom dess tecken: kvinnokroppen.[109] I

104 *Palettskrap* nr. 30, april 1882.
105 Pollock, 1995 (1988), s. 184.
106 Mulvey, 2001 (1975), s. 60.
107 Pollock, 1995 (1988), s. 181.
108 Pollock, 1995 (1988), s. 184.
109 Pollock, 1995 (1988), s. 169-170.

scenen, ”När Herrarna Komma”, får däremot kvinnan inte sitt begär avbildat, den kvinnliga sexualiteten endast bekräftad som ett huvud sedd bakifrån. Mannen blir således ej till sexualiserad kropp. Den feministiska teoretikern Griselda Pollock menar att det inte kan finnas någon motsvarig kvinnlig flanör eftersom kvinnan inte hade rätten att betrakta.[110] Visserligen tittar kvinnorna i bildscenen ner på mannen, men hon är begränsad till att göra det från ett fönster inomhus. Hennes blick förblir därför osynlig för mannen, liksom hennes sexualitet.

I den konsthistoriska diskursen har konst som behandlar den manliga sexualiteten utifrån modernitetens rum – staden med sina bordeller, barer och kaféer – definierats som den ”moderna konsten”.[111] Som följd av att de kvinnliga konstnärerna inte hade tillträde till modernitetens rum på samma villkor som männen, och det omöjliga med en kvinnlig flanör, exkluderades de därmed från den ”moderna konsten”. Denna sexuella asymmetri tycker jag mig kunna ana i bilden: gruppen av kvinnliga konstnärer förpassade till ateljén, medan gruppen av manliga konstnärer är ute i stadsrummet och ogenerat ”uppvaktar” den ensamma kvinnan.

110 Pollock, 1995 (1988), s. 186-187.
111 Pollock, 1995 (1988), s. 169.

Bild 12. Edvard Forsström, *Nyckelhålet,* illustration, 7x7 cm, *Palettskrap* nr. 14, 1879, s. 3 (blad 2).

Även i ”Nyckelhålet” från 1879 (bild 12), visualiseras den manliga blicken.[112] Bilden har en förklarande underrubrik som lyder ”på dörren som skiljer den qvinl och manl afdelningen – sedd från herrarnes sida”. Underrubriken talar om att betraktarpositionen är manlig. Ur ett nyckelhål tittar han in på tre kvinnliga konstnärer som sitter i sin ateljé och målar på sina dukar. De verkar absorberade i sitt målande och helt omedvetna om att de är betraktade. Längst bak i rummet faller ljuset på en gestalt som ser ut att stå bakom ett skynke/dörr. Det går inte att tyda om det är en av de kvinnliga- eller manliga eleverna, men gestalten ser arg ut med nedåtvända ögonbryn. Jag tolkar det därför som en kvinnlig elev som upptäckt smygtittaren. Hon avslöjar den manliga betraktaren genom att argt blicka tillbaka på honom. Denna effekt tolkar jag som att avsändarens intention är att förskjuta smygtittandet till något lustigt. Vitsen med bilden är alltså att förskjuta den skopofila manliga blicken till att bli komiskt på kvinnornas bekostnad.

Skopofili kan beskrivas som njutning i att titta, och i ett lustfullt betraktande riktas den mot kvinnan som objekt.[113] Teoretikern Laura Mulvey menar att lusten i att se i den patriarkala

112 Bild utförd av Edvard Forsström i *Palettskrap*, nr. 14, november 1879.
113 Mulvey, 2001 (1975), s. 51.

ordningens ideologi, är uppdelad i en manlig aktiv- och en kvinnlig passiv blick.[114] Precis som ”Nyckelhålet” illustrerar, är mannen bärare av blicken och kvinnan(orna) är bilden.[115] Då Kvinnan(orna) är i blickfånget blir hon till för att betraktas av den objektifierande manliga blicken. Således blir eleverna på den kvinnliga avdelningen vackra objekt att beundra.

Jag vill mena att både ”Kl 5. eft. vid Akademien” (bild 11) och ”Nyckelhålet” (bild 12) åskådliggör seendets sexualpolitik. De återspeglar den manliga blickens hegemoni som även var en avgörande del av den modernistiska seendets- och formspråkets scheman och teckensystem. Att föreställa sig en motsvarande bild utförd av en kvinnlig elev på Akademien, tycks tämligen otänkbar.

9. Slutdiskussion

Genom min undersökning av *Palettskrap*, har den även verkat som en exponent för synen på kvinnorollen samt den kvinnliga konstnärsrollen under sent 1800-tal. Genom att ha tolkat mitt material utifrån rådande föreställningar om kvinnlighet/femininitet har konflikten mellan rollen som kvinna och konstnär visat sig i mina analyser. Gällandes umgängeslivet och kamratskapet, har jag sett en allmän utveckling åt ett friare förhållningssätt för de kvinnliga eleverna. Däremot verkar ändå polemiken mellan könen kvarstått genom åren. Som citaten från *Palettskraps* redogörelser visar, finns det ett öppet kommenterande och ”välvillig” klagan över kvinnornas frånvaro vid diverse fester och sammanträden. *Palettskrap* är genom hela den period jag studerat, skrivet ur mannens perspektiv. Det är de manliga eleverna som driver berättelsen framåt. Emellertid märks det framåt mitten på 90-talet hur kvinnorna verkar utmana och kritisera männens hegemoni i tidningen, men då beskrivs detta av männen som ”ett försök att inskränka tryck och yttrandefriheten”.[116]

Jag har även märkt ett mönster där vissa kategorier och teman återkommer genom hela perioden. Dessa två kategorier är två etablerade stereotyper som jag menar är ”amatören” och den ”okvinnliga” konstnären. ”Amatören” förnkippades med den välborgade”fina flickan” som ansågs så pass feminin och kvinnlig att hon inte går att ta på allvar som en verklig konstnär, liksom hon inte kunde besitta genialitet. Majoriteten av de kvinnliga eleverna kom från välborgade familjer, och utmanade sin kvinnoroll bara genom att inta en position på Akademien, men att helt kringgå de föreskrivna sociala rollerna, och alltså även inta en plats inom den (manliga) offentliga nöjessfären, uppfattades säkerligen som otänkbart eller i alla fall inte önskvärt med tanke på stigmatiseringen det kunde innebära för en kvinna under sent 1800-tal. Motsatsen till amatören är den ”okvinnliga” konstnären som genom hennes individualitet och självständighet som strävande konstnär hånas för

114 Mulvey, 2001 (1975), s. 55 och 64.
115 Mulvey, 2001 (1975), s. 55-60.
116 *Palettskrap*, nr. 68, 1895.

att efterlikna den traditionellt manliga rollen ”konstnär”. Genom att avsexualisera henne blir hon varken subjekt eller objekt, hon blir enbart en anomali. Man skulle kunna dra slutsatsen att kvinnan som ”verkligen” utmanade sin kvinnoroll och därmed blev till ett verkligt hot, kategoriseras som ”häxan” och/eller den ”okvinnliga” konstnären. Dessa två kategorier återspeglar en motsägelse om den kvinnliga konstnären. Hon uppfattades antingen som för kvinnlig eller för okvinnlig. Icke desto mindre är konflikten tydlig: att vara kvinna och konstnär uppfattades som ömsesidigt oförenliga.

10. Sammanfattning

I undersökningen av *Palettskrap* har bildanalyser och textanalyser samverkat för att få en inblick i den sociala tillvaron på Akademien mellan åren 1877 och 1904. I kapitel ”Kvinnliga konstnärers situation inom konstvärlden sent 1800-tal” fick den kvinnliga konstnären representera den lägre rangordnade ”antiken”, vilket jag tolkade som talande för synen på den kvinnliga konstnären som icke fullbordad konstnär. I följande kapitel, ”Tradition och modernitet”, gjordes en jämförelse mellan två bilder vilka jag anser relaterar till varandra. Genom jämförelsen utkristaliserades dikotomin natur(kvinnligt)/kultur(manligt) och tradition(kvinnligt)/modernitet(manligt). Här tolkade jag kvinnan som beträder offentlighetens rum, det vill säga Akademien, som ett tecken på samtidens förfall. Den ”kvinnliga avdelningen” visualiseras som ett störande moment för de manliga eleverna genom den uppvaktande mannen och även genom det ”kaos” som uppstår. Dessutom representeras den ”kvinnliga avdelningen” av en skelögd uggla, vilket förstärker det förlöjligande aspektet.

Kategorin den ”okvinnliga konstnären” gör sig först tydlig i och med två bildanalyser i kapitlet ”Häxan”. I egenskap av att ge sig in i en manligt dominerat område som förknippas med individualitet, bryter hon med- och hotar den borgerliga kvinnorollen. Därmed framställs den kvinnliga konstnären som en avvikelse från normen. Genom att kontextualisera till den borgerliga kvinnorollen, landar jag i att en stereotyp av den kvinnliga konstnären är att hon upphör att vara kvinna, liksom hon avsexualiseras och görs till en ful häxa. Min nästa kategori ”amatören” konkretiseras med mina tre bildanalyser i kapitlet med samma namn. I första bildanalysen ser jag den kvinnliga konstnärsrollen ifrågasättas på grund av hennes kvinnlighet/femininitet. Här dras paralleller mellan det traditionella kvinnliga motivvalen och motivhierarkierna samt historia kring amatörismen. Samma sak med de två andra bilderna, där jag jämför hur en manliga konstnär kontra en kvinnlig konstnär gestaltas i samma kontext. Jag landar i att alla tre bilder anspelar på uppfattningen kring den borgerliga kvinnorollen och konstnärsrollen som oförenliga. Jag lyfter även fram ett utdrag från *Palettskrap* och ett litterärt exempel som belyser uppfattningen om den

kvinnliga konstnären som ”amatör”.

”Kvinnan som distraktion” utgörs av en bildanalys av två bildscener som kontrasterar varandra. I ena scenen osynliggörs den aktiva och självständiga kvinnan av sin manliga kollega. Här upprepas igen temat den ”okvinnliga konstnären”. Och den andra scenen avbildar eleverna i traditionella könsroller där mannen uppvaktar kvinnan. Kvinnan utgör en sexuell distraktion från måleriet och jag tolkar det som en dold kritik riktat mot kvinnornas plats på Akademien. I nästa kapitlet ”Kamratskap och det manliga nätverket” har bilden som analyseras titeln ”Ur en svartkonstnärs album”, som jag tolkar som en ordvits, vilket ger ytterligare en vinkning åt kategorin ”okvinnlig konstnär” genom att ironiskt syfta på häxor. Vidare förs en diskussion kring ”sedlighetsdebatten” som anknyts till bohemlivet, vilket ger svar på varför de kvinnliga konstnärerna inte fick tillgång till det manliga nätverket. Jag lyfter fram utdrag från *Palettskraps* referat som ger en tydlig bild av hur den kvinnliga konstnären inte har samma rörelsefrihet i offentligheten som männen. Det sista kapitlet i avhandlingen, ”Den manliga blicken” ger exempel på den manliga blickens hegemoni genom två bildanalyser. Båda bilderna visar på hur de kvinnliga konstnärerna blir till objekt för männen, samt hur kvinnornas sexualitet osynliggörs.

Litteraturförteckning

Tryckt material

Barthes, Roland, *Bildens retorik*, Hans Hayden (förord), Stockholm: Faethon, 2016 (1964)

Bengtsson, Eva-Lena, & Werkmäster, Barbro, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*, Lund: Signum, 2004

Bokholm, Sif, ”I vimlet: mötesplatser för kvinnosak och kultur kring sekelskiftet 1900”, Eva Österberg & Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880-1940*, Stockholm: Atlantis, 2002, s. 252-309

Dahlgren, Anna, *Ett medium för visuell bildning: kulturhistoriska perspektiv på fotoalbum 1850-1950*, Göteborg: Makadam, 2013

Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1800-talets konstliv*, Stockholm: Bonnier, 1999

Gynning, Margareta, *Jenny Nyström: Målaren och illustratören* , Stockholm: Nationalmuseum, 1996

Hammar, Inger, ”Alma maters sedliga döttrar: kvinnornas intåg på den akademiska arenan”, Eva Österberg & Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880-1940*, Stockholm: Atlantis, 2002, s. 116-164

Ingelman, Ingrid, *Kvinnliga konstnärer i Sverige: En undersökning av elever vid Konstakademin, inskrivna 1864 – 1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1982

Ingelman, Ingrid, *Kvinnliga konstnärer i Sverige. Förteckning över kvinnliga elever i Konstakademin 1864-1924*, Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1983

Larsson, Maja, *Den moraliska kroppen: tolkningar av kön och individualitet i 1800-talets populärmedicin*, Hedemora: Gidlund, 2002

Mulvey, Laura, ”Visuell lust och narrativ film”, Sara Arrhenius (red), *Feministiska konstteorier,* Stockholm: Raster, 2001 (1975), s. 45-66

Nochlin, Linda, ” Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, Anna Lena Lindberg (red), *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm: Norstedt, 1995 (1971), s. 23-52

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda, *Old mistresses: women, art and ideology*, New York: Pantheon books, 1981

Pollock, Griselda, ”Det moderna och kvinnlighetens rum”, Anna Lena Lindberg (red), *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm: Norstedt, 1995 (1988), s. 165-210

Rossholm, Elisa, *I väntan på hufvudpersonen: identitet och identifikation i svensk skämtbild 1870 – 1900,* Göteborg: Makadam, 2016

Internet

Projekt Runeberg, ”Vem är det: Svensk biografisk handbok”, <http://runeberg.org/vemardet/1943/0759.html>, 20122016

Projekt Runeberg, ”Ord och bild: Femte årgången 1896”, *Om dilettantismen inom konsten,* s. 333, <http://runeberg.org/ordochbild/1896/0373.html>, 261216

Wikipedia, ”Speaking tube”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Speaking_tube>, 112916

Wikipedia, ”Tupp”, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Tupp>, 031216

Wikipedia, ”Owl”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Owl#Symbolism_and_mythology>, 121216

Wikipedia, ”Athena”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Athena>, 291116

Wikipedia, ”Parissalongen”, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Parissalongen>, 291216

Wikipedia, ”Bohemianism”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Bohemianism>, 291216

Arkivmaterial

”Palettskrap: Palett-skrap tidning för A.K.” Kungl. Akademien för de fria konsterna, 1877-1893: 1-62, (61 Ay Fol.). Kungliga bibliotekets arkiv.

”Palettskrap: Palett-skrap tidning för A.K.” Kungl. Akademien för de fria konsterna, 1893-1904: 63-82, (61 Ay Fol.). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bilder

Bild 1. Erik Lindberg, *Konsterna äro många men konstnärerna fler* (vinjettbild), 21x16 cm, Akademiklubben 1898, *Palettskrap* nr. 77, s. 1 (blad 1). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 2. Ernst Ljungh, *Tidning för A.K.*, (vinjettbild), silhuetter målad i svart på vit bakgrund, 21x14 cm, *Palettskrap* nr. 6, februari 1878, s. 1 (blad 1). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 3. Ernst Ljungh, *A.K:s Koloni-tidning*, (vinjettbild), silhuetter målad i svart på vit bakgrund, 18x14 cm, *Palettskrap* nr. 11, januari 1879, s. 1 (blad 1). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 4. Ernst Ljungh, *Kvinlig Artist,* silhuettklipp i svart på vit bakgrund, 3x4,7 cm, *Palettskrap* nr. 4, 1877. s. 4 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 5. *Kvinnliga afdelningens nyaste akvisition,* karikatyr/illustration, 10x10 cm, extranummer

av *Palettskrap*: Julgrisen Skämdtblad, 1902, s. 2. Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 6. Wilhelm Smith, *En ärad samtida,* illustrationer, 20x28 cm, *Palettskrap* nr.49, 1887, s. 4 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 7. *Ärade samtida,* karikatyrer/illustrationer, kvinnlig konstnär: 6x7 cm, två manliga konstnärer: 9,5x14 cm, *Palettskrap* nr. 70, 1895, s. 4 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 8. Elsa af Kullberg, *Den kvinnliga avdelningen*, karikatyr/illustration, 23x32 cm, *Palettskrap* nr. 76, 1897, s. 7 (blad 4). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 9. Carl Larsson, *Mötet vid Akademi-grinden*, illustration, 16x8,5 cm, *Palettskrap* nr. 14, 1879, s. 3 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 10. Hanna Rolander, *Ur en svartkonstnärs album*, silhuettklipp, 20x30 cm, *Palettskrap* nr. 45, 1886, Kungsör, s. 4 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 11. Carl Larsson, *Kl. 5. eft. vid Akademien,* illustration, 16,5x10,5 cm, *Palettskrap* nr. 30, 1882, s. 4 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.

Bild 12. Edvard Forsström, *Nyckelhålet,* illustration, 7x7 cm, *Palettskrap* nr. 14, 1879, s. 3 (blad 2). Kungliga bibliotekets arkiv.