

Kerry Greaves (red.)

Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900–1960

Routledge, 2021

Jessica Sjöholm Skrubbe

Docent, Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet

jessica.skrubbe@arthistory.su.se

På vilket sätt bidrog konstnärer som råkade vara kvinnor till konstlivet i de nordiska länderna under perioden 1900–1960? Hur kan vi förstå kvinnors mångfacetterade konstnärliga praktiker och den kritiska receptionen av deras verk i relation till en specifik nordisk kontext? Hur förhöll de sig till den maskulint präglade identitetskonstruktion som konstnärsrollen innebar? Dessa frågor bildar det övergripande ramverket för de tjugo essäer som konsthistorikern Kerry Greaves samlat i antologin *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900–1960*, utgiven i den feministiska publikationsserien «Research in Gender and Art» som Routledge lanserade 2017. Greaves betonar i inledningen att det fortsatt finns behov av feministisk forskning vad gäller nordiska kvinnliga konstnärer verksamma under 1900-talets första hälft. Hon hävdar att den kollektiva självbilden i de nordiska länderna, som varit starkt kopplad till välfärdsstaternas framväxt där inte bara jämlikhet utan också jämställdhet var en viktig del av demokratiseringsprocesserna, paradoxalt nog har resulterat i att feministiska perspektiv på periodens konstliv ibland tycks ha ansetts överflödiga. Greaves vill med antologin markera det motsatta, att feministisk forskning om nordisk konst under perioden 1900–1960 långt ifrån är ett avslutat kapitel.

Antologin samlar bidrag författade av akademiker, kritiker, konstnärer och curatorer i fem tematiska delar. Texterna bygger vidare på bidragen i en internationell konferens som hölls i Köpenhamn 2019 parallellt med en retrospektiv utställning av Sonja Ferlov Mancoba på Statens Museum for Kunst, vilket förklarar att Ferlov Mancoba är den konstnär som oftast adresseras i publikationen.

Den första sektionen, «Critical Reconsiderations, New Languages of Interpretation», fokuserar på verksanalyser där feministiska och/eller postkoloniala perspektiv bidrar till fördjupande förståelse av exempelvis Júlíana Sveinsdóttirs landskapsmåleri eller Else Alfelts abstrakta bildspråk. Sigrun Åsebø utmanar i sina analyser av Aase Texmon Rygh, Inger Sitter och Gudrun Kongelfs abstrakta konstverk «könsblindheten» i norsk konsthistorieskrivning och påminner om det fortsatta behovet av att feministiska konsthistoriker inte bara återvänder till arkiven för att synliggöra kvinnliga konstnärskap utan också utmanar hur den kanoniska konsthistorieskrivningen strukturellt positionerar kvinnliga konstnärer som den manliga normens «Andra».

De två följande sektionerna, «Interventions, Transmissions, Networks» respektive «Subversive Spaces, Collaborations, and Reclamations», innehåller flera bidrag som på olika sätt ifrågasätter konstruktionen av konstnären som en (manlig) solitär och undersöker hur kvinnliga konstnärer navigerade i det tidiga 1900-talets konstvärld, en period som åtminstone vad gäller svenska och finska förhållanden präglades av en backlash relaterad till de modernistiska idealens ökande inflytande. Katarina Wadstein MacLeod och JoAnn Conrad visar hur kollegialt samarbete, bland annat genom grundandet av professionella organisationer för kvinnliga konstnärer verksamma som såväl målare och skulptörer som illustratörer och textilkonstnärer, var nödvändigt för att nå genomslagskraft på konstmarknaden och i utställningssammanhang där manliga kottierier dominerade, medan Shulamith Behr framhåller betydelsen också av informella, transnationella kvinnliga nätverk som komplement till de mer organiserade samverkansformerna.

Bidragen i antologins fjärde del, «Subjectivities, Identity, and Self-Fashioning», diskuterar hur konst och visuell kultur performativt skapar identitetskonstruktioner, en tematik som länge har sysselsatt feministiska konsthistoriker. Ulla Angkjaer Jørgensen återvänder till frågor om hur kvinnliga konstnärer har förhandlat och återerövrat kvinnokroppen som konstnärligt motiv och visar hur Anna Klindt Sørensens målningar av nakna kvinnor ersätter den estetiskt (be)dömande blick som traditionellt har dominerat den kvinnliga nakenakten som konstnärlig genre med ett affektivt bildspråk som utgår från taktil intimitet snarare än visuell distans. Att ta makten över representationen av den egna kroppen eller identiteten är ett centralt tema också i Bart Pushaws bidrag som dels diskuterar Astri Aasens pastellporträtt av deltagarna vid det första samiska landsmötet i Trondheim 1917, dels insiktsfullt analyserar aktivisten Elsa Laulas fotografiska självframställan som ett uttryck för «visuell suveränitet» där Laula aktivt iscensätter sin samiska identitet och bjuder motstånd mot kulturella stereotyper.

Antologins avslutande sektion rubriceras «Alternative Practices of Agency and Resistance». Här resonerar bland annat Martin Sundberg kring Greta Knutsons motstånd mot, eller «performativa vägran» som Sundberg uttrycker det, att sammankopplas med surrealismen som rörelse, trots hennes nära relation till surrealistkretsarna i Paris under sitt äktenskap med Tristan Tzara. Sundberg relaterar Knutsons vägran till hur hon inkluderades i feministiska utställningar under 1970-talet och hur denna «återupptäckt» tycks ha betingats av hennes relation till Tzara, medan hennes senare konstnärliga produktion inte beaktades. Knutsons avståndstagande från surrealismen kan därmed förstås som en kritisk reaktion mot den missriktade feministiska strategin att huvudsakligen synliggöra kvinnliga konstnärer då deras konstnärliga praktiker är «kompatibla» med den manligt präglade modernistiska normen.

En stor behållning med antologin är att flera bidrag just utmanar den gängse förståelsen av den moderna konsthistorien genom att uppmärksamma inte bara konstnärskap utan också medier och/eller estetiska uttryck som sällan uppmärksammas i den konsthistoriska forskningen, inklusive den feministiska, om 1900-talets första hälft. Även om majoriteten av författarna fortsatt koncentrerar sig på modernistiska uttryck i måleri och skulptur, behandlas också dokumentärfotografi, textilkonst, illustrationer och beställningsporträtt samt estetiska uttryck som utesluts i den modernistiska historiografin eftersom de inte har motsvarat dess krav på formalestetisk förnyelse. Sammantaget vägrar därmed antologin att likställa den moderna konsten med den institutionaliserade modernismen, en nog så viktig poäng. Katarina Wadstein MacLeod och Tutta Palins bidrag förhåller sig mest uttalat till denna problematik. De växlar perspektiv genom att fokusera på kvinnliga konstnärer, Ida Thoreson, Elisabeth Barnekow, Ester Helenius, Ingrid Ruin och Ingrid Söderström, vars

konstnärliga produktion diskvalificerats som *arrière-garde*, för att låna det uttryck Palin använder, i de modernistiska narrativ där endast traditionsbrott premierats.

Redaktören Kerry Greaves poängterar i inledningen att rubriceringen av antologins fem delar endast är tentativ och att indelningen av essäerna i tematiska sektioner inte utesluter att det finns överlappningar, dialoger och kopplingar mellan bidrag som underordnats olika tematiska rubriker. Den öppna strukturen är ett försök att hitta nya sätt att bearbeta och presentera ett konsthistoriskt material. Med tanke på den modernistiska konsthistorieskrivningens ofta ensidigt linjära narrativ är det å ena sidan uppfriskande att ta del av ett mindre strikt sorterat material där ett flertal berättelser existerar parallellt med varandra, vilket ibland skapar oväntade synergieffekter och framför allt manifesterar att konsthistorien rimligtvis måste skrivas i plural. Å andra sidan hade läsaren önskat ett förtydligande av de röda trådar som den tematiska strukturen trots allt antyder men som inte alltid framträder klart enbart genom att ta del av de tjugo essäerna, som inte bara präglas av högst olikartat innehåll utan många gånger också av skilda angreppssätt. Möjligen hade publikationen också vunnit på att begränsa antalet bidrag och istället låta varje författare ta större plats med en längre och mer fördjupande text.

Därutöver finns en viss variation i hur tydligt författarna artikulerar de strukturella ramverk som skapade särskilda villkor för de konstnärer som råkade vara kvinnor. Om «kvinnlig konstnär» ska förstås som ett begrepp som hjälper till att synliggöra och kritiskt problematisera de historiskt situerade sociala, kulturella och/eller politiska strukturer som skapat specifika villkor för kvinnors konstnärskap, snarare än som ett essentiellt begrepp, så krävs att dessa strukturer explicit adresseras. Redaktören menar i inledningen att samtliga författare på ett eller annat sätt företräder ett feministiskt perspektiv, men några av bidragen motsvarar inte på ett tydligt sätt den uppställda agendan. Att analysera konstverk skapade av kvinnor innebär inte per definition att arbeta aktivt med feministiska perspektiv. I några fall aktualiseras teorier med feministisk potential, exempelvis i de avslutande essäerna som bland annat behandlar Hannah Ryggen och Hilma af Klint, men teorierna och konstverken bildar här ofta parallella spår i texterna utan övertygande kopplingar.

Kerry Greaves påminner inledningsvis om att den uppmärksamhet och framgång som kvinnliga konstnärer faktiskt uppnådde under den aktuella perioden länge förtegs av den modernistiska konsthistorieskrivningen. Det finns med andra ord en kvardröjande diskrepans mellan kvinnliga konstnärers positioner på det moderna konstfältet och deras fortsatta osynliggörande i den konstvetenskapliga forskningen. Det finns inte någon tvekan om att Greaves här ringar in en forskningslakun. Den feministiska konstvetenskapen i de nordiska länderna har ägnat relativt litet uppmärksamhet åt 1900-talets första hälft, åtminstone i jämförelse med den forskning som fokuserat det sena 1800-talet, och konsthistoriker har fortsatt en diger uppgift framför sig i att beforska de kvinnliga konstnärer som var verksamma under perioden 1900–1960 och att kritiskt granska hur könade strukturer påverkade det moderna konstlivet i dess helhet. Men att beskriva området som ett i princip obeforskat fält riskerar att bidra till ett liknande förtigande som drabbat de moderna kvinnliga konstnärerna, denna gång riktat mot feministiska forskare.

Istället för att positionerna antologins bidrag som «undantag» på ett forskningsfält där det tidiga 1900-talets nordiska kvinnliga konstnärer fått obetydlig uppmärksamhet från konsthistoriker, hade läsaren önskat att redaktören hade lyft fram den förvisso begränsade men trots allt befintliga akademiska feministiska forskningen och även synliggjort den historiografiska kritik som har tagit sig curatorIELLA uttryck i feministiska utställningspraktiker, inte minst under de senaste decennierna. Det finns ett värde i att uppmärksamma den feministiska forskning om moderna kvinnliga konstnärer som de facto existerar. Åtminstone

utifrån en svensk horisont, med framstående feministiska bidrag till 1900-talets konsthistoria av forskare och curatorer som exempelvis Anna Lena Lindberg, Barbro Werkmäster, Annika Öhrner, Johanna Rosenqvist och Linda Fagerström, för att bara nämna några få, ter det sig märkligt att forskningsfältet beskrivs i termer av «minimalt».

Sannolikt finns det intressanta divergenser vad gäller den feministiska konsthistorieskrivningen inom den nordiska regionen, vilket i sig också vore värt att reflektera över. Allt låter sig givetvis inte göras inom ramen för en enda publikation. De både likheter och skillnader som kan skönjas i publikationens texter vad gäller såväl det historiska materialet som förhållningssättet till feministisk forskning öppnar på ett intressant vis upp nya perspektiv och frågeställningar. På så sätt bidrar antologin *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900–1960* på ett värdefullt sätt till att skapa grogrund för ytterligare feministiska forskningssamarbeten.