

Bilden av den andra bilden

**- en undersökning i manligt och kvinnligt uttryck med den
abstrakta expressionismen som studieobjekt**

The Image of the Second Image

**- a research in male and female expression with Abstract
Expressionism as object of study**

Innehåll

Förord	3
1. Introduktion.....	4
1.1. Bakgrund	4
1.2. Definitioner.....	4
1.2.1. Ideologi	4
1.2.2. Genus, kön, manligt, kvinnligt, maskulint, feminint.....	5
1.2.3. Konstvärld och Samhälle	5
1.2.4. Abstrakt och nonfigurativ bild.....	6
1.2.5. Abstrakt expressionism	6
1.3. Syfte och frågeställningar	8
1.4. Disposition och avgränsningar	8
1.4.1. Avgränsningar.....	8
1.4.2. Disposition	9
1.5. Teori.....	10
1.5.1. Perception	10
1.5.2. Semiotik.....	10
1.5.3. Genus.....	14
1.6. Metod	18
1.6.1. Bildanalys.....	18
1.6.2. Enkätundersökning.....	19
1.6.3. Urval	20
1.7. Teori och metoddiskussion, problem i studien och andra faktorer	22
1.7.1 Metoddiskussion	22
1.7.2. Reproduktioner	23
1.7.3. Mannen som norm och genus i förhållande till bilder	24
1.7.4. Tecken och konventioner	24
1.7.5. Färg och form	25
1.8. Källor och Källkritik	27
1.9. Tidigare forskning.....	29
2. Studie.....	31
2.1. Mannen, kvinnan och den abstrakta expressionismen.....	31
2.1.1. Konstnären och den sociala, kulturella och politiska kontexten.....	31
2.1.2. Konstvärlden, kvinnorna och kritiken.....	33

2.2. Konstnärspresentationer.....	38
2.2.1. Helen Frankenthaler.....	38
2.2.2. Philip Guston	39
2.2.3. Morris Louis.....	41
2.2.4. Joan Mitchell	42
2.3. Bildanalyser	45
2.3.1. Helen Frankenthaler, <i>Mountains and Sea</i> , 1952 220x297.8 cm	45
2.3.2. Morris Louis, <i>Iris</i> , 1954, 205.1x271.2cm.....	47
2.3.3. Philip Guston, <i>For B.W.T.</i> , 1952, 123.2x130.8cm	49
2.3.4. Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , 1953-54, 205.7x175.9cm.....	51
3. Avslutning.....	53
3.1. Analys och slutsats av enkät och bildtolkningar.....	53
3.1.1. Enkät 1 och slutsatser av bildtolkningarna.....	53
3.1.2. Enkät 2	56
3.1.3. Reflektioner kring enkätundersökningen.....	57
3.2. Slutsats och svar på frågeställning	59
Efterord	65
4. Källförteckning.....	66
4.1 Litteraturförteckning	66
4.2. Bildförteckning för enkätundersökningen	70

Förord

Jag vill här passa på att tacka mina kurskamrater Kerstin Björsson, Lillemor Erlander, Martin Frid, Caroline Pettersson, och Karin Ström Leander. Jag vill också tacka Gary Svensson och Bengt Lärkner på Linköpings Universitet för en mycket givande och intressant termin. Ett stort tack till Maria Fasth, Martin Frid och Malin Frisk för hjälp med korrekturläsning och/eller synpunkter samt alla som tagit sig tid till att delta i uppsatsens enkät del.

1. Introduktion

1.1. Bakgrund

Få kvinnor hade något med den abstrakta expressionismen att göra och den trängde undan kvinnor som verkade i andra stilar när den nådde sin glansperiod skriver Whitney Chadwick. Historiska ideologiska och konstärliga krafter i den amerikanska modernismen menar Chadwick kan ligga till grund för detta. Lee Krasner började måla som de abstrakta expressionisterna när hon mötte Jackson Pollock 1941 men blev, efter att de gift sig 1945, ofta sedd som Pollocks fru snarare än som konstnär. Chadwick menar att den abstrakta expressionismen associeras med maskulinitet, heroisk individualitet och kraftiga uttryck. Det fanns en uppfattning att kvinnor inte kunde måla i Krasners samtid. Krasner, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Grace Hartigan och Elaine de Kooning bland andra räknades in i den andra vågen av abstrakt expressionism även om flera av dem redan under det tidiga 1950-talet hade framgångar och ställde ut i större sammanhang. Det fanns även en tendens att tolka kvinnors verk som feminina.¹

Att diskutera genus i föreställande bilder är något som är vanligt förekommande i dagens konstvetenskap. Den feministiska konstvetenskapen berör begrepp som the 'male gaze' och de konventioner som används vid avporträttering av kvinnor i visuella kulturer. Den abstrakta bilden kommer inte heller undan då teoribildningar och sociala omständigheter granskas. I skrivandet av min C-uppsats, *En Studie i rött - Hur beskrivs, uppfattas och kopplas färg samman med innehåll i Mark Rothkos abstrakta målningar?*, stötte jag på uttalanden om att den abstrakta expressionismen ofta uppfattas som maskulin. Detta var något som jag ansåg intressant men som inte gick att undersöka närmare inom ramen för den uppsatsen. Här göres ett försök att greppa detta ämne genom att studera om begrepp som maskulint och feminint kan synliggöras i en nonfigurativ bild genom främst semiotik och genusteori.

1.2. Definitioner

Denna uppsats kräver redan här ett antal definitioner av begrepp för att tydliggöra vad som avses i följande kapitel. Definitionerna är främst hämtade ur den konstvetenskapliga litteraturen.

1.2.1. Ideologi

Jag vill redan här ta upp begreppet ideologi. Eric Fernie definierar ideologi som en sorts helhet av värderingar, bilder och övertygelser som skapar en världsbild. Fernie menar att numer används begreppet nästan enbart i den mening som den Marxistiska definitionen av ideologi; en falsk

¹ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, (London: Thames & Hudson, 2007), s 319-330.

konstruktion för att bibehålla etablerad makt i ett samhälle.² Semiotikens vetenskapsbegrepp brukar ses som i kontrast till ideologi, en vetenskap som blottlägger ojämlikheter men att det tyvärr inte är fullt så enkelt enligt Gillian Rose. Robert Hodge och Gunter Kress kritiserar användning av semiotiken som en rent vetenskaplig metod. De menar att all kunskap som stöttar olika sociala organisationer bör ses som ideologiska. Semiotiken blir då inte neutral då olika sociala grupper verkar efter egna intressen och Mieke Bal och Norman Bryson ser att all kunskap består av tecken och tolkningar som kan tolkas. Bal menar att om en tolkning görs visar det även tolkarens egna idéer och inställningar.³ Daniel Chandler är inne på samma spår och anser att det är problematiskt när semiotikern är en produkt av samma kultur som denne studerar. Det är alltså oerhört viktigt med självreflexion.⁴ Den teoretiska grunden, metoden samt uppsatsen i sig är således ideologisk. I skrivandet av uppsatsen finns genomgående en medvetenhet om ovanstående problematiseringar.

1.2.2. Genus, kön, manligt, kvinnligt, maskulint, feminint.

Inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning används begreppet *genus*. Genus kan liknas med begreppet *könsroll*. Det handlar om *socialt konstruerat kön* och inbegriper tankar och idéer om maskulint och feminint, manligt och kvinnligt. Ordet kön har många associationer, när ordet används ensamt, alltså inte i begreppet socialt konstruerat kön, beskrivs det biologiska könet, man och kvinna. När jag i uppsatsen och bildanalyser skriver manligt, kvinnligt, feminint eller maskulint, så är det underförstått ett genusproducerat och stereotyp begrepp som avses.

1.2.3. Konstvärld och Samhälle

Begreppet konstvärld fungerar här enligt Howard S. Beckers definition. Konstvärlden består av de aktörer som kan tänkas ha en relation till konst, exempelvis konstnärer kritiker betraktare, kuratorer, köpare, materialtillverkare med flera. Alla de som kan räknas in i konstvärlden påverkar konstabegreppet och de strömningar som sker inom det. I förlängningen kan även faktorer som politik och tradition kulturella traditioner räknas in.⁵ Uppsatsen utgår således från att samhället och konstvärlden hänger ihop i en helhet med kulturen och att dessa påverkar varandra som exempelvis Raymond Williams menar.⁶

² Eric Fernie, *Art history and its methods a critical anthology*, red. Eric Fernie, (London: Phaidon Press Limited, 2003), s. 346.

³ Gillian Rose, *Visual methodologies : an introduction to the interpretation of visual materials*, (London : Sage, 2007), s.75f.

⁴ Daniel Chandler, *Semiotics: the basics*, (London and New York: Routledge, 2007), s. 145.

⁵ Howard S Becker, *Art Worlds*, (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2008)

⁶ Raymond Williams, "the Analysis of Culture", i, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2003), s. 729-734.

1.2.4. Abstrakt och nonfigurativ bild

Begreppet *abstrakt* har många innebörder inom konsten. Att *abstrahera* hänger ihop med att ta bort eller dra ifrån något. Alfred H. Barr Jr såg 1936, medveten om den grova förenklingen, två huvudspår i den abstrakta konstens utveckling vilka båda leder tillbaka till impressionismen. Dessa kallar han geometrisk och icke-geometrisk abstrakt konst. Den geometriska abstraktionen spårar han från Cézanne till kubism och därifrån vidare till konstruktivism och en mängd geometriska stilar. Denna typ av abstrakt konst har sin bas i logik, intellekt, geometri och så vidare menar Barr. Den icke geometriska abstraktionen utgår ifrån Gauguin, går vidare till fauvismen och via Kandinsky sedan till dadaism och den abstrakta surrealismen. Här ligger enligt Barr tonvikten istället på känsla och intuition och på organiska och biomorfa former istället för geometriska.⁷ Den geometriska abstraktionen kan då ses som en mer klassisk och formalistisk fåra och den icke-geometriska som en expressiv och mer romantisk. I denna uppsats används *abstrakt* som ett övergripande begrepp för ovanstående och bilder som kan uppfattas som inte direkt naturalistiska.

Begreppet *nonfigurativ* används för bilder som inte representerar något i den fysiska verkligheten. Nonfigurativa bilder kan däremot handla om att förmedla människans inre känslor men kan även handla om rent formala aspekter, relationer mellan färger och former. Nonfigurativ bör inte blandas ihop med icke-föreställande, det senare kan antyda att bilden inte handlar om någonting alls (vilket antagligen inte ens är möjligt då färg på en duk iallafall handlar om färg på en duk.) Den nonfigurativa bilden är då fri från *avbildning* som skulle kunna härledas till typiska *teman* eller *föremål* i den *fysiska* verkligheten vilka skulle kunna associeras till maskulina eller feminina sådana, såsom bilar eller barnvagnar.

1.2.5. Abstrakt expressionism

Den abstrakta expressionismen är en rörelse som verkade främst under 1940- och 1950-talet med centrering kring New York. Den identifieras huvudsakligen med abstrakt måleri och kan enkelt sett sägas ha sitt ursprung i surrealismen. Konstnärerna arbetade med bilden som uttryck för sig själva, den egna kroppen eller med större allmänmänskliga teman. Rörelsen var individualistisk och betonade originalitet. En stor del av utövarna var andra generationens judiska immigranter. Kategoriseringar och gränsdragningar är som alltid inom konsthistorien luddiga och flytande beroende på vad som ligger i fokus. Andra benämningar på rörelsen eller delar av den är: New York skolan, Color Field painting, Action painting, Gestural painting, Post-painterly Abstraction och Hard-edge painting. Dessa begrepp redogörs för där de aktualiseras i den löpande texten. Jag har valt att använda de engelska termerna då en svensk översättning inte alltid finns för dessa eller kan verka

⁷ Alfred H. Barr Jr "Cubism and Abstract Art", i , *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2003), s.381ff. Se även Fernie, s. 180.

felaktiga. New York skolan kan ses som ett paraplybegrepp vilket även ofta abstrakt expressionism gör men det senare används ofta även som mer specifikt för utvecklingen i denna rörelse under 1940-talet och början av 1950-talet.⁸ Av de som brukar räknas som själva kärnan i rörelsen är all elva män. Och endast om denna utvidgas till att plocka in ytterligare några namn som inte ansetts som lika självklara dyker en kvinna, Lee Krasner, upp.⁹ Kanonen har ifrågasatts av många exempelvis Ann Eden Gibson i *Abstract expressionism : other politics*.¹⁰ Av de totalt åttio konstnärer som omnämns som de viktiga på engelska *Wikipedia* under rubriken abstrakt expressionism är endast 13 kvinnor.¹¹

⁸ För översiktsverk om den abstrakta expressionismen se exempelvis David Anfams *Abstract Expressionism*, eller Debra Bricker Balkens bok med samma titel. En kortare redogörelse finns i min C-uppsats *En Studie i rött - Hur beskrivs, uppfattas och kopplas färg samman med innehåll i Mark Rothkos abstrakta målningar?*

⁹ David Anfam, *Abstract Expressionism*, (London: Thames & Hudson, 1990), s.13ff.

¹⁰ Ann Eden Gibson, *Abstract expressionism : other politics*, (New Haven, CT : Yale University Press, 1997).

¹¹ Okänd författare, *Abstract Expressionism*, Wikipedia, <http://www.wikipedia.org> 25 Maj 2009

1.3. Syfte och frågeställningar

Uppsatsen syftar till att undersöka om begrepp som maskulint och feminint går att uppfatta i det nonfigurativa måleriet. Detta för att se vad som kan ligga bakom uttalanden om typiskt maskulint och feminint måleri. Med semiotiken som teori antas att socialt konstruerade företeelser göres synliga i bilder. De bilder som omnämns i den semiotiska litteraturen är dock vanligen reklambilder, den nonfigurativa bilden brukar sällan granskas närmare. När abstrakta och nonfigurativa bilder ändå studeras anses det många gånger självklart att de uttrycker exempelvis manlighet och när detta skall förklaras hänvisas ofta till biografiska uppgifter snarare än att dekonstruera bilderna i sig förutom i mer specialinriktade fall. Denna uppsats syftar till att undersöka båda dessa aspekter. Som studieobjekt används här den abstrakta expressionismen. Anledningen till detta är flera. Den abstrakta expressionismen har definierats som självexpressiv eller som uttryck för något allmänmänskligt. Målningar har påståtts fungera som indexala tecken på konstnären eller i alla fall dennes närvaro eller som en signatur. Den abstrakta expressionismen framställs som individbetonande och är centrerad till New York samt anses varit verksam under en relativt kort tidsperiod.

Grundfråga:

Går det att i en nonfigurativ bild se om den är gjord av en man eller en kvinna?

Finns det i den nonfigurativa bilden spår av socialt konstruerade feminina och maskulina uttryck?

Om något eller båda detta visar sig vara möjligt:

Om det finns skillnader mellan bilder gjorda av kvinnor och män, vad består de av och vad kan de tänkas bero på?

Ligger detta hos betraktaren, konstnären eller hos båda?

Tar genusproducerade eller stilistiska konventioner överhanden eller verkar de i symbios?

Vad har konstkritiken, teoretiseringen och historieskrivningen för roll i det hela?

Vad finns det för relevans i en undersökning som denna?

1.4. Disposition och avgränsningar

1.4.1. Avgränsningar

Eftersom uppsatsen kan ses som en fortsättning på min C-uppsats har jag medvetet inte här djupare redogjort för den abstrakta expressionismens uppkomst och utveckling. Detta gäller även för delar av den konstteoretiska synen samt vissa teoretiska aspekter. Om detta gjordes skulle uppsatsens

omfång bli alltför stort och ofokuserat. Jag har däremot valt att infoga de aspekter som jag anser är relevanta för den argumentation som sedan göres i slutsatsen. Även om det här först handlar om huruvida begrepp som manligt och kvinnligt kan synas i bilden är det av vikt att i uppsatsen, om än kortfattat och stympat, beskriva den kontext i vilken konstnärerna som används som exempel verkade i. Vad det gäller konstnärsbiografierna så är dessa relativt kortfattade och enkla, uppsatsens omfång och fokus gör det helt enkelt inte möjligt att gå på djupet i denna del. Biografierna sträcker sig endast in till 1950-talets mitt då de verk som behandlas i uppsatsen är gjorda under denna tid. För vidare läsning hänvisas till respektive källa. Semiotikens begreppsvärld och teori är omfattande och inte direkt uppenbar. En stor del av denna teori får inte plats. Det finns en mängd diskussioner runt ämnet som belyser olika aspekter och jag har i teoridelen valt att redogöra för dem som används i uppsatsen samt de som är nödvändiga i beskrivningen av teorin.

1.4.2. Disposition

En studie av denna sort kräver en relativt omfattande teoretisk grund för att greppa ett så till synes enkelt förfarande som att betrakta en bild och formulera vad som uppfattas. Teori och metoddelen är därmed relativt stor. I teoridelen beskrivs grunderna i semiotiken och främst Yvonne Hirdmans genusteori. Ett kort stycke om perception finns även med. Metoddelen beskriver de metoder som används i uppsatsen, med inriktning på bildtolkning och enkätundersökning samt de urval som gjorts. En mängd problem och frågeställningar kan uppstå i en studie av denna art. För att göra dessa svårigheter mer greppbara har en teori och metoddiskussion varit nödvändig för att redovisa brister och redogöra för de antaganden som göres. I denna del tas även andra faktorer upp som på sätt och vis har kopplingar till teori och metod. Efter detta följer en beskrivning av den abstrakta expressionismen utifrån relevant litteratur samt en kortare biografi för de fyra konstnärer som behandlas i bildtolkningsdelen. Efter detta analyseras resultaten av enkätundersökningen. I uppsatsdelen *Slutsats och svar på frågeställningen* ges svar på frågeställningar utifrån den tidigare insamlade informationen och teorin.

1.5. Teori

1.5.1. Perception

Dariusz Araï menar att den inställning eller förväntan vi har på informationen som möter oss har stor betydelse för hur vi tolkar den. Med perceptionspsykologiska termer kallas de mentala strukturer som representerar inlärd kunskap om världen för *schemata*. I nästan alla situationer använder vi oss av detta för informationsaccepterande menar Araï. Informationen vi möts av blir endast meningsfull för oss om den passar ett schema.¹² Gestaltpsychologin hävdar att helheten av det vi tar in genom vår varseblivning ofta är större än de delar vi har att tillgå. Helheten kan även ofta ge en annan information än vad varje enskild del gör.¹³ Kirk Varnedoe menar att man i den abstrakta bilden måste ta större hänsyn till betraktaren och dennes mottagande och förståelse än i den figurativa bilden.¹⁴

1.5.2. Semiotik

Semiotiken är en övergripande teori som ser världen i termer av betydelsebildningar och har sin grund i lingvistik. I uppsatsen används semiotikens teckenbegrepp i tolkningen av materialet. Den semiotiska terminologin är relativt invecklad och vissa bitar av den framstår som mer logiska i engelskan än i svenskan eller verkar främmande i översättning. På grund av detta finns här vissa engelska termer med inom parentes.

Tecken, uttryck och innehåll

Semiotiken kretsar kring begreppet *tecken (sign)*. Med tecken menas här kulturellt formade, arbiträra, konventionella regler som skapar betydelser och mening.¹⁵ Tecken uppstår i upprepning¹⁶ och är inte statiska utan förändras.¹⁷ Semiotiken antar att socialt konstruerade företeelser göres synliga i en bild¹⁸ och syftar till att identifiera de regler för koder och konventioner som finns i studieområdet.¹⁹ Ett tecken består av *uttryck (signifier)* och *innehåll (signified)*. Uttrycket (signifier) är det som exempelvis bilden uppvisar, något som kan göras till material för tolkning, ett ord eller ljud eller bild som är fäst vid innehållet (signified). Innehållet (signified) är det som är ett objekts koncept eller tema, det som eftersöks i en tolkning.²⁰ Relationen mellan uttryck (signifier) och innehåll

¹² Dariusz Araï, *Introduktion till kognitiv psykolog*, (Lund: Studentlitteratur, 2001), s. 36f.

¹³ Michael W. Passer, Ronald E. Smith, "Psychology, Frontiers and Applications", (New York: McGraw-Hill, 2001), s. 159.

¹⁴ Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing: abstract art since Pollock*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2006), s. 31f.

¹⁵ Søren Kjørup, *Semiotik*, (Lund : Studentlitteratur, 2004), s. 20.

¹⁶ Jan-Gunnar Sjölin, *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, red. Jan-Gunnar Sjölin (Lund: Studentlitteratur, 1998), s. 40f.

¹⁷ Chandler, s.46.

¹⁸ Rose, s.77.

¹⁹ Chandler s. 148.

²⁰ Rose, s. 79 och Sjölin, s.15f.

(signified) bygger på konventioner, bestämda regler och överenskommelser och kan därför granskas.²¹ *Referenten* är det i verkligheten som ett tecken hänvisar till, en relation mellan exempelvis ordet och tinget. Betydelsen är det som finns på tecknets innehållssida.²² Referenten kan exempelvis vara idéer, materiella ting eller händelser.²³

*Exempel: Uttryck = Bebis. Innehåll = en liten människa som inte kan gå.*²⁴

Roland Barthes exemplifierar med en bukett rosor som tecken för passion. Rosorna i sig (uttrycket) har inget att göra med passion (innehållet), det är förknippningen mellan rosor och begreppet passion som bildar tecknet.²⁵

Koder eller konventioner ordnar tecken i meningsfulla system. Ett tecken är alltså inte meningsfullt i sig utan i relation till andra tecken och hur det tolkas beror på vilka koder och konventioner som tecknet verkar inom. Det krävs en kunskap om konventionen i vilket tecknet används för att kunna tolka det.²⁶ Ett tecken kan således ha en mängd betydelser (polysemi) men ofta finns det en sorts mening som är att föredra i en specifik kulturell kontext (föredragen betydelse, preferred meaning) och i förlängning en viss tolkning som är den vanligaste (föredragen läsning, preferred reading)²⁷

Exempel på ett (indexalt) tecken med olika betydelser: En katt som viftar på svansen är arg, en hund som viftar på svansen är glad. Uttrycket är det samma innehållet helt olik.

Denotation och konnotation

Med begreppet denotation avses tecknets innebörd på en grundläggande nivå, exempelvis vad ett ord betyder i ett uppslagsverk. Vad ett tecken konnoterar har att göra med personliga, emotionella, sociala och ideologiska aspekter, sådant som kan relateras till klass, ålder, kultur och liknande. Konnotation är således kontextbunden och öppen för tolkning. Nästan inga tecken är rent denotativa menar Daniel Chandler.²⁸ Denotationen är som bilden nedan visar den första delen av ett konnotativt tecken. Det denotativa tecknet blir det konnotativas uttryck. Små variationer i uttrycket genererar olika konnotationer. Chandler tar som exempel upp fotografiet. Om ett foto först tas med skarpt

²¹ Rose, s.80.

²² Kjörup, s.26.

²³ Chandler, s. 257.

²⁴ Rose, s. 79.

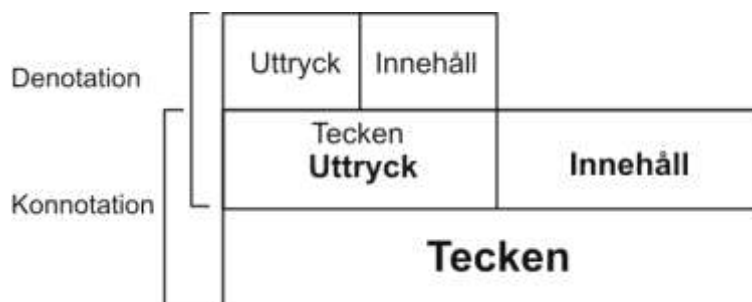
²⁵ Roland Barthes, *Mytologier*, (Lund : Arkiv förlag, 2007), s. 205.

²⁶ Chandler 147, 148.

²⁷ Rose, s.98.

²⁸ Chandler s. 137, 138, 139.

fokus och sedan igen på samma motiv med svagt fokus så blir konnotationen olika trots att bildmotivet är det samma.²⁹



*Denotation och konnotations samt mytbegreppet enligt Chandler. Skiss enligt Barthes.*³⁰

Myt

Inom semiotiken används begreppet *myt* (om ordet är kursiverat avses i uppsatsen det semiotiska begreppet). Det vardagliga användandet av begreppet *myt* brukar vanligtvis associera till fabler eller klassiska berättelser eller något som är osant. Inom semiotiken används dock *myt* något annorlunda. *Myten* är något som hjälper oss att förstå våra upplevelser inom vår kultur. Den verkar ideologiskt för att underbygga och berättiga dominerande uppfattningar. Chandler refererar till Barthes och Louis Hjelmslev och menar att *myten* fungerar på samma sätt som denotation och konnotation. *Myten* gör att vi uppfattar kulturella företeelser som helt naturliga, som givna sanningar, genom att den döljer den ideologiska funktionen i ett tecken, tecknet normaliseras. Som exempel på *myter* nämner Chandler objektivismen i den västerländska kulturen. Vetenskap, journalistik och så vidare uppfattas i allmänhet som att de sysslar med sanningen. Ett annat exempel på *myt* är uppfattningar om manligt och kvinnligt. Dekonstruktion av normaliserade tecken kan visa vilken ideologi som är dominant.³¹

Bilder och typer av tecken

Begreppet TEXT är centralt inom semiotiken (här skrivet med stora bokstäver för att särskilja det från den allmänna betydelsen). Med TEXT menas ett teckensystem som kan läsas för att nå en mening. Bilder är således en typ av TEXT. En TEXT är inordnad i koder och subkoder som påvisar attityder, uppfattningar, föreställningar, värden, praktiker och så vidare. Koder är inte bundna till enstaka TEXTER utan sammanlänkar dem i ett större ramverk som används av de som producerar och tolkar dem. Koden som används influeras av mediet. Även om en mening i en TEXT inte fastställs av de

²⁹ Chandler, s. 140, 141.

³⁰ Barthes, s. 207, Chandler, s. 140.

³¹ Chandler, s. 11, 143f.

koder som används gör sociala konventioner det svårt för en individ att skapa ett verk som kan tolkas annorlunda än den konventionella betydelsen.³²

Här skulle jag vilja klargöra med ett eget exempel. Om en konstnär skapar ett verk (TEXT) väljer denne omedvetet eller medvetet att arbeta efter eller förhålla sig till existerande konventioner. Koden kan då ses som en specifik stil som ingår i den allmänna bildkonventionen och subkoden som det individuella uttryckssättet vilket förhåller sig till det övergripande. För att en betraktare någotsånär ska kunna tolka konstnärens möjliga intention och bildens betydelse krävs att konstnären använder ett formuleringssätt som betraktaren är bekant med eller att denne lärt sig konstnärens subkod. Om en konstnär skapar ett verk som inte överensstämmer med konventionen kan ett stillestånd uppstå. Koden eller subkoden är inte etablerad och kräver ett klargörande. Detta kan ske genom att konstnären förklarar verket eller att exempelvis en kritiker tolkar det och skriver sin förklaring, detta är dock en typ av översättning, se nedan. Med stillestånd menar jag här vad Sven Sandström benämner som kognitiv dissonans, det vill säga verkets karaktär motsvarar inte mottagarens föreställning angående konstverk och ett obehag kan växa fram och leda till en konflikt.³³

Tecken kan ha olika lägen. I samband med visuella tecken brukar *Ikon*, *Index* och *Symbol* nämnas. Det är viktigt att här poängtera att ett tecken kan vara ikon, index och symbol på samma gång. Det handlar här om relationen till referenten som så att säga ligger utanför tecknet.³⁴

Ikon: ett tecken som representerar något genom likhet. Enkelt sett brukar föreställande bilder hamna under denna benämning. I en bild av en katt har uttrycket en likhet med innehållet.

Index: Gillian Rose beskriver det som en inneboende eller naturlig relation mellan uttryck och innehåll som ofta är kulturellt specifik. Søren Kjørup använder liknelsen med fotspår i snö där spåren är indexala tecken på att någon gått i snön. Jan-Gunnar Sjölin exemplifierar med rök som index på eld. Chandler beskriver det som ett tecken där uttrycket har ett direkt samband med innehållet, fysiskt eller kausalt.

Symbol: en konventionell relation mellan uttryck och innehåll, det finns ofta ingen likhet mellan uttryck och innehåll. Rose exemplifierar med en bebis som symbol för framtiden i politiska bilder. Tecknet måste läras in.³⁵

³² Chandler, s. 157, 263.

³³ Sven Sandström, *Se och uppleva*, (Åhus : Kalejdoskop, 1983), s.96. Med kognitiv dissonans avser Sandström Leon Festinger term.

³⁴ Chandler, s. 44.

³⁵ Se: Kjørup, s. 51,61,77. Rose, s. 83. Sjölin, s. 94f. Chandler, s. 36f.

Det råder delade meningar om vart det visuella tecknet hamnar i förhållande till ikon, index och symbol. Charles Sanders Peirce menade att alla bilder är ikoniska om än inte enbart sådana medan Susanne Langer menar att de är symboliska.³⁶ Enligt Margaret Iversen är de inte som lingvistiska arbiträra, det vill säga symboliska, relationen är inte en överenskommelse som mellan ett ord och dess betydelse, utan istället finns det en logik i förknippningen mellan det avbildade och det verkliga, en likhet. Det är en skillnad i uttrycket (signifier) mellan ordet katt och en bild av en katt.³⁷ Ordet katt blir mer generellt än en bild av en katt som är mer specifik.

Judith Williamson menar i ett resonemang om annonser att bilden inbjuder till att skapa mening men får det endast i mötet med betraktaren och utifrån betraktarens ideologi. Bilden talar till betraktaren och denne tolkar den. Rose belyser även kontexten och vikten av relation till andra tecken. Vilken information finns i relation till bilden? Hon betonar vikten av bred kunskap om och relationer till andra bilder för att kunna ringa in det som kan vara relevant i den specifika studien.³⁸ Bildens betydelse kan vidgas ifall text eller beskrivande ord sammankopplas med den. Bilder kan inte brytas ned till ett minsta element som exempelvis det skrivna språket och de kan inte översättas menar Langer.³⁹ Även Jan-Gunnar Sjölin menar att en översättning från bild till ord inte är helt möjlig, meningen finns redan i bilden. Översättningar och tolkningar lämnar således grundkällan i ett eller flera steg är då endast ungefärliga.⁴⁰ Tolkning av tecken kräver inte mycket kunskap om teckenbegreppen men en hel del om det område tecknen ligger inom menar Kjørup.⁴¹

1.5.3. Genus

Genussystemet är ett enkelt begrepp för en väldigt komplicerad verklighet som har med män och kvinnor att göra. Som har med makt och underordning att göra. Det är ett begrepp som försöker fånga in det som vi kan se överallt. Både om vi tittar bakåt i historien eller om vi tittar idag i samhället eller i andra samhällen. Nämligen detta faktum att män och kvinnor oftast tycks vara på olika platser, göra olika saker och tilldelas dessutom olika egenskaper. Vi pratar om manligt och kvinnligt som om det vore någon slags utav Gud eller naturen givna egenskaper. [...] olika egenskaper kan skifta i olika perioder; vad som anses vara manligt och vad som anses vara kvinnligt.⁴² –Yvonne Hirdman.

Yvonne Hirdman menar att begreppen manligt och kvinnligt är socialt konstruerade normer. Genustänkandet är avsett att blottlägga, förstå och komma ifrån de tankar som delar in människor i

³⁶ Chandler, s. 40f.

³⁷ Rose, s. 83.

³⁸ Rose, s. 93f f.

³⁹ Chandler, s. 6f. 49.

⁴⁰ Sjölin, s. 54f.

⁴¹ Kjørup, s.12.

⁴² Yvonne Hirdman, videoupptagning, <http://www.jämställdhet.nu>.

stereotypa maskulina och feminina kategorier. Tankar om manligt och kvinnligt genomsyrar allt i vår omvärld, kultur, platser, arbeten och olika situationer.⁴³ Hirdman menar att mannen är betraktad som norm och att kvinnan förhåller sig till denne. Ideal människan är man, en sorts förebild eller prototyp, som kvinnan mäts emot. Kvinnan *saknar* till exempel ansiktsbehåring. Den manliga normen är enligt Hirdman kulturellt nedärvd och syns i en mängd företeelser. Om en kvinna är brandman så uppfattas det som onormalt, här hittar vi normen dels i ordet *brandman* och dels i attityden om vad som är att betrakta som ett feminint yrkesområde. Genus sprider sig till kläder, platser, sysslor, saker och åter till människan. Exempel på föreställningar som har feminina associationer är hushållet, matlagning och köket medan teknik, att laga bilen, garaget upplevs som maskulina. Vad som anses manligt och kvinnligt kan skifta i olika tider, kulturer och kontexter menar Hirdman.⁴⁴

Även Michael S. Kimmel menar att den individuella uppfattningen om vad som anses manligt och kvinnligt skiftar över tid.⁴⁵ Den individuella variationen är större inom könen än mellan de genusproducerade stereotypa begreppen manligt och kvinnligt. Kimmel menar att inom könen påvisas samma skillnad i relation till den manliga och kvinnliga normen, det vill säga att skillnaderna beror på en mängd sociala faktorer. Den sociala situationen med begrepp som klass, ras, sexualitet och ålder har även att göra med makt. Män har som grupp mer makt än kvinnor som grupp. Makt bibehålls endast om den gruppen som innehar makt kan hållas samman menar Kimmel.⁴⁶ Vad som menas med att vara man eller kvinna står i relation till varandra och dessa varierar i olika sociala kontexter. Kimmel menar att de socialt konstruerade uppfattningarna om vad en man och en kvinna är har konsekvenser för hur vi leds in i stereotypa maskulina och feminina uppfattningar om oss själva men att detta inte är det enda som bidrar. Individen väljer själv vissa vägar och Kimmel tror att om en pojke och en flicka skulle få exakt samma prägning så skulle de inte bli exakt lika, biologin spelar en viss roll men att denna skillnad är avsevärt mycket mindre än vad vi i allmänhet föreställer oss.⁴⁷

Hirdman använder begreppet *genuskontrakt* för att beskriva den mycket svårbrutna relation mellan könen som uppdelningen manligt och kvinnligt skapat.⁴⁸ Genuskontraktet är "en *kulturellt nedärvd, styrd överenskommelse* av könens gemensamma sammandragande med åtskilda förpliktelser, skyldigheter och rättigheter."⁴⁹ Det handlar här om uppfattningen hur normen bör eller ska se ut. Enkelt sett är det mannens uppdrag att ta hand om den svaga kvinnan som i sin tur ska ta hand om

⁴³ Yvonne Hirdman, *Genus – om det stabila föränderliga former*, (Malmö: Liber AB, 2004), s.12ff.

⁴⁴ Hirdman, s. 47, 60f, 72f

⁴⁵ Michael S. Kimmel, *The Gendered Society*, (Oxford ; Oxford University Press, 2007), s. 107

⁴⁶ Kimmel, s. 4, 9, 14, 106f.

⁴⁷ Kimmel, s. 13f, 97, 103.

⁴⁸ Hirdman, s.77.

⁴⁹ Hirdman, s. 84.

hushåll och familj. Kvinnan utestängs således från mannens värld och tvärt om. Kvinnans sociala plats legitimeras enligt ett sådant synsätt av barnafödandet och behovet av någon som tar hand om henne och barnet. Mannen ses från denna ståndpunkt som polygam menar Hirdman. Uppfattningar som dessa grundas på att det biologiska tillståndet är naturligt, autentiskt och att det som är naturligt är det rätta. Men, poängterar Hirdman, biologiska företeelser (som sexualitet och fortplantning) orsakar i sig inte kvinnans sekundära betydelse och plats. De gör i sig inte heller mannen till norm och ledare eller gör segregering naturlig.⁵⁰

Genusrelationen kan enligt Hirdman ses utifrån flera synsätt men där mannen alltid är normen (A). Kvinnan och mannen kan ses som helt skilda väsen (A-B), eller så kan kvinnan ses som en svagare man (A-a). Ett tredje alternativ är att kvinnan endast ses som icke man (A- icke-A).⁵¹

Kvinnliga göranden samt de platser och situationer som detta sker i upplevs som feminina. Om män verkar i sådana områden kan det uppfattas som opassande och ifrågasätter deras manlighet. Hirdman menar att mannen förväntas leva upp till maskulinitet som underbyggs av segregering, som på en mansdominerad arbetsplats, där männens relation (A-A) sätts i förhållande till ett övergripande mansideal (ideal A). Kvinnan uppfattas ofta som kropp med skillnaden att mannens kropp är skapad ur det inre eller den inre styrkan, och då betecknar kropp i positiv betydelse när det associeras till själ. Hirdman hävdar vidare att mannen även ofta slipper undan en stram beskrivning och definition.⁵² Lena Gemzöe menar att kvinnor ofta uppfattas som mjuka, känslfulla och omvårdande medans män uppfattas som hårda, självständiga och målmedvetna och att detta i sin tur har konsekvenser för vad som anses vara lämpliga sysslor för könen. Arbetsfördelningen mellan könen har varierat i olika tider och kulturer men är oftast uppdelad. Detta pekar på att det är en social konstruktion. Reklam och media anses ofta hjälpa till att underbygga stereotypa roller i samhället och redan från födseln kategoriseras män och kvinnor in i olika fack.⁵³ Gemzöe menar att det västerländska dualistiska motsatstänkandet är sammanflätat med genussystemet.⁵⁴

⁵⁰ Hirdman, s. 81f

⁵¹ Hirdman, s. 27ff.

⁵² Hirdman, s. 50 ff, 80.

⁵³ Lena Gemzöe, *Feminism*, (Stockholm: Bilda förlag, 2004), s.82ff.

⁵⁴ Gemzöe, s. 83f.

Kvinnlig	Manlig
Känsla	Förnuft
Intuition	Logik
Djur	Människa
Natur	Kultur
Kropp	Intelлект
Objekt	Subjekt
Icke-kontroll	Kontroll
Passiv	Aktiv
Mörker	Ljus
Kaos	Ordning
Svaghet	Styrka

Egenskaper associerade med manligt och kvinnligt enligt Hirdman och Gemzöe⁵⁵ Listan med motsatspar som har tillskrivits genus kan göras mycket lång och begränsas inte till dessa exempel.

⁵⁵ Gemzöe, s. 83., Hirdman s. 48.

1.6. Metod

I studien antas för enkelhetens skull att vi i bilder kan uppfatta företeelser som genom genusproduktion är kopplade till begrepp som maskulinitet och femininitet. För att försöka blottlägga dessa företeelser används här ett antal olika metoder. I uppsatsen studeras och beskrivs olika delar av den kontext i vilken den abstrakta expressionismen verkade. Den sociala kontexten och konstvärlden med inriktning på kritiken samt i viss mån även politiska förhållanden studeras och beskrivs. Denna del blir sedan ett tillägg i bildanalysen/tolkningen samt tolkas utifrån frågeställning ovan och vägs in i analysen och slutsatsen.

1.6.1. Bildanalys

Jan-Gunnar Sjölin's bildtolkningsmetod ligger till grund för de bildtolkningar som förekommer i uppsatsen. Sjölin's metod har sin grund i semiotiken och är anpassad för bilder. Fördelen med metoden är indelningen i olika betydelsebildande nivåer som ger ett tydligt tillvägagångssätt för analys och tolkning. Detta ger tolkningar som sedan tydligt kan jämföras med varandra. Sjölin delar in tolkningen i fyra olika nivåer:

Materiell nivå – På denna nivå undersöks och tolkas objektets fysiska kvalitéer. Exempelvis färgens yta, hur den är applicerad och liknande. Själva storleken på bilden är även en del av denna nivå.

Plastisk nivå – Här undersöks de rumsmässiga förhållanden som är bundna till färg och form, exempelvis om en färg verkar ligga närmare betraktaren än en annan i bildrummet samt färg och formmässiga relationer.

Ikonisk nivå – Denna nivå handlar om representation, tecken och konventioner. Exempelvis så kan en gul färg i formen av en cirkel här tolkas som ett tecken för sol.

Verbal nivå – På denna nivå går man utanför bilden till exempelvis titeln och i förlängningen texter som behandlar bilden eller på andra sätt kan länkas till den.⁵⁶

I uppsatsen har en viss modifikation skett av Sjölin's metod. I analysen och tolkningen undersöks på varje nivå vad som kan fungera som tecken för maskulint och feminint genom att studera bildens delar utifrån semiotikens teckenbegrepp. De konnotationer som göres av bildens delar på det som Sjölin kallar ikonisk nivå består här även av känslomässiga associationer. Tolkningen vidareutvecklas i den verbala nivån och söker sig utanför bilden till teorier, texter, kritik och konventioner. En helhetstolkning av bildens nivåer syftar till att påvisa om bilden i vår kultur kan uppfattas som maskulin eller feminin. Tolkning och analys är så gott som alltid subjektiv inom detta område.

⁵⁶ Sjölin, s. 78-117.

1.6.2. Enkätundersökning

För att på något vis ställa den personliga tolkningen i bildanalysen mot något mer konkret göres en enklare kvalitativ undersökning som baseras på enkäter. 17 personer med varierande ålder och kön har fått fylla i enkäter och svara på ett antal frågor i anslutning till dessa. Den fullständiga enkäten är bifogad som bilaga 1. De personer som deltar vet från början inte vad det egentliga syftet med undersökningen är. Anledningen till detta är att i så liten mån som möjligt på förhand leda personens perception av bilden i en viss riktning. Personen kan möjligen även uppfatta det som att den inte bör tycka att en bild är maskulin, feminin eller börja fokusera på att jämföra dem efter de begreppen. På så sätt kan testet i sin första fas likna det som Bengt-Erik Andersson menar med en indirekt metod, man ställer här inte frågan om ett ämne direkt utan ber personen berätta vad denne ser.⁵⁷

Del 1. Enkät 1.

Enkäten syftar till att undersöka om deltagare uppfattar företeelser i bilden som feminina eller maskulina samt om de kan svara på frågan om en bild gjorts av en man eller en kvinna. Enkätundersökningen behandlar totalt 11 stycken bilder varav fyra behandlas mer detaljerat. Då det kan vara svårt att prata om bilder, särskilt nonfigurativa, och, som Andersson menar, eftersom människor har olika förmåga att uttrycka sig i text och ord⁵⁸ har ett antal begrepp här presenterats i enkäten som personen kan välja mellan för att beskriva sin upplevelse av bilden. En möjlighet finns även att själv fylla i begrepp om något skulle saknas. Andersson menar att det är viktigt att personen förstår och kan hantera frågorna i en undersökning, att svårighetsnivån på frågorna är rimlig,⁵⁹ hänsyn har tagits till detta i utformningen av enkäten samt situationen detta sker i. Ett resonemang om detta föres nedan. Undersökningen innehåller såväl öppna som bundna frågor. Fördelen med de öppna är att de ger möjligheten till ett mer nyanserat svar, dock kan svaren bli svårtolkade.⁶⁰ De bundna frågorna hjälper här deltagaren att uttrycka sig inom ett svårt område.

Undersökningen inleds med tre frågor i Osgood-skala som behandlar deltagarens konst och bildvana. Efter att deltagaren i anslutning till de fyra första bilderna ringat in de begrepp som denne anser överensstämma med målningen ställs några frågor i anslutning till dessa. Den första frågan, som handlar om vilken sorts person som deltagaren tror gjort bilden ställs för att se om ett svar i form av man eller kvinna kommer fram men även för att se hur personen resonerat innan vid valet av begrepp. Efter att detta gjorts på alla fyra bilderna ställs en fråga om vad personen uppfattar som den största skillnaden mellan de fyra bilderna. Syftet med denna fråga är att se om någon skulle

⁵⁷ Bengt-Erik Andersson, *Som man frågar får man svar – en introduktion i intervju och enkätteknik*, (Stockholm: Nordstedts Akademiska Förlag, 1994), s. 95 f.

⁵⁸ Andersson, s. 178.

⁵⁹ Andersson, s. 70.

⁶⁰ Andersson, s. 73 f.

svara om de verkade manliga eller kvinnliga men även för att få veta mer om hur deltagaren uppfattar relationen mellan bilderna. Därefter följer en fråga om deltagaren upplever att bilden är gjord av en man, kvinna eller om denne inte kan svara på detta varpå en följdfråga om vad detta kan bero på ställs. Syftet är här att se om, och i så fall vilka, aspekter av bilden som kopplas samman med begreppen man och kvinna. Därefter följer återigen frågan om deltagaren upplever att bilden är gjord av en man, kvinna eller om denne inte kan svara på detta i anslutning till de kvarvarande sju bilderna. Syftet med detta är att snabbt undersöka om deltagaren kan tycka sig göra en sådan tolkning och hur bra detta överensstämmer med de andra deltagarnas svar och konstnärens biologiska kön. Här poängteras att frågan handlar om huruvida deltagaren upplever det som att bilden är gjord av en man eller kvinna, inte att denne förväntas gissa rätt. Därefter antecknas om deltagaren på något sätt tycker sig känna igen bilden och eventuellt konstnären.

Del 2. Enkät 2. "feminin eller maskulin form?" och enkät 3 "feminin eller maskulin färg?"

För att undersöka vilka föreställningar om färgers associationer till feminint och maskulint som finns i vår kultur har en enklare enkät framtagits. Enkäten är, med några modifikationer, uppbyggd i en Osgood-skala som enligt Anderssons bok *Som man frågar får man svar* är lämplig att använda vid undersökningar av attityder. Idén är att försökspersonen skall sätta ett kryss i en skala bestående av ett beskrivande motsatspar på enkäten.⁶¹ Skalan i detta fall presenteras i anslutning till en färg och går från feminint till maskulint i sju steg där det mellersta steget är neutralt. I enkäten presenteras 18 stycken färgnyanser inklusive svart, vitt och grått. Dessa är tagna ur PANTONE MATCHING SYSTEM (PMS) Uncoated och utskrivna på vanligt kontorspapper med en bläckstråleskrivare (Canon Pixma). Färgåtergivningens är således inte alltid exakt överensstämmande vid jämförelse med PMS kartan men bör ligga i närheten av hur vi uppfattar dessa, se not⁶². Frågan som ställs i enkäten syftar inte till försökspersonens egen inställning till färgen utan till vad denne tror att människor i allmänhet associerar färgen till i fråga om feminint och maskulint. Enkäten om form är uppbyggd på samma sätt som enkäten om färg men då med ett antal former i svart mot vit bakgrund istället för färger.

1.6.3. Urval

Från början var min tanke att undersöka en större mängd abstrakta bilder i olika stilar. Problemet med detta är att exempelvis att olika teoribildningar inom konsten verkar efter olika koder och konventioner. Samtliga verk som har analyserats och tolkats samt varit del av enkätundersökningen är skapade mellan 1949 och 1958, flertalet runt 1953. I urvalet av bilder antas, för att överhuvudtaget kunna göra en undersökning, att kvinnor generellt har ett stereotypt feminint uttryck och män har ett stereotypt maskulint. Av totalt elva bilder i enkät är fem gjorda av olika män

⁶¹ Andersson s. 96f.

⁶² För mer information om färgers relativitet inbördes se Josef Albers, *Interaction of Color* och i denna uppsats resonemangen under rubrikerna *Reproduktioner* och *Färg och form*

och fyra av olika kvinnor. En av de kvinnliga konstnärerna, Joan Mitchell, är representerad med tre bilder. Detta för att undersöka om jag får olika svar huruvida deltagarna upplever det som att det är en man eller en kvinna som gjort bilden. De fyra bilder som analyseras djupare är valda efter följande kriterier; bilden ska vara nonfigurativ, gjord runt 1953 och ha anknytning till New York. Philip Gustons *For B.W.T.* från 1952 och Joan Mitchells *Untitled* från 1953-54 valdes på grunderna att de båda kan ses som tillhöra Action painting eller Gestural painting (dessa brukar vara synonyma se Harold Rosenberg under kapitlet Kritikerna) och att de vid ungefär samma tidpunkt målade nonfigurativa verk. Helen Frankenthalers *Mountains and Sea* från 1952 och Morris Louis *Iris från* 1954 valdes då de båda räknas som Color Field painting eller Post-painterly Abstraction (dessa brukar vara synonyma se Clement Greenberg under kapitlet Kritikerna). På detta sätt representeras en man och en kvinna för vardera ur de två vanligaste kategoriseringarna inom den abstrakta expressionismen. Clement Greenberg stödde av dessa främst Frankenthaler och Louis konstnärskap medan Harold Rosenberg stödde Guston och Mitchells.⁶³ Beroende på hur snävt gränsdragningar göres och hur begrepp som abstrakt expressionism definieras så kan det argumenteras att Frankenthaler och Louis faller utanför ramen för abstrakt expressionism. De övriga bilderna valdes på samma kriterier men lite friare i årtal samt att det skulle vara både första och andra generationens abstrakta expressionister och att det skulle vara både kvinnor och män. Valet är således inte baserat på om bilden kan tyckas se manlig eller kvinnlig ut eller som ett försök att lura deltagarna att tro att en bild var gjord av en man men i själva verket var gjord av en kvinna eller tvärt om. Urvalet av deltagare till enkäten har gjorts med hänsyn till åldersfördelning och könsfördelning. Undersökningen beräknades ta mellan 20 och 40 minuter per deltagare. Detta är något som begränsat dels antalet personer som kunnat och velat delta. Åldern på deltagarna är 20-96 år. Det hade varit intressant att även studera yngre personer i frågan men detta har tyvärr inte kunnat ske. Deltagarnas förkunskaper och erfarenheter om bilder har varierat. I slutet på uppsatsen finns en bildförteckning med de verk som ingått i undersökningen samt varifrån de hämtats.

⁶³ Norman L. Kleeblatt, "Greenberg, Rosenberg, and Postwar American Art," i, *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, red. Norman L. Kleeblatt (New Haven : Yale University Press, 2008), s. 165, 172.

1.7. Teori och metoddiskussion, problem i studien och andra faktorer

1.7.1 Metoddiskussion

Det finns många variabler att räkna in vid utformandet av en enkät. Två frågor eller metoder som behandlar samma ämne kan exempelvis leda in den tillfrågade personen i olika tankesätt och i slutänden ge olika svar menar Anderson.⁶⁴ Exempelvis skulle *Del 1* kunnat vara utformad så att varje beskrivande ord försetts med en Osgood-skala. Enkäten skulle ta mycket längre tid och personen som deltar i testet skulle ha lättare att tappa koncentrationen och tröttna. Ett annat sätt hade varit att intervjua personer om var bild för sig. Materialet hade då blivit svårare att jämföra och färre personer skulle kunna delta då detta tar avsevärt mycket längre tid. Då vårt språk är dåligt på att beskriva färg och enkäten om färg göres i anslutning till den enkät som berör associationer till en reproduktion av ett konstverk har jag valt att återge färgen direkt i testet istället för att skriva exempelvis rött, orange turkos och så vidare. Det är mycket möjligt att resultatet på enkäten skulle bli annorlunda om färgernas namn istället skulle skrivits ut då dessa kan vara mer eller mindre associerade till feminint respektive maskulint än färgen i sig själv.

Med stöd i teorin och färgdiskussionen nedan så utgår uppsatsen ifrån att begreppen manligt och kvinnligt inte är kopplade till färg och formmässiga aspekter utan till konventioner och *myter* som formar vår uppfattning om färg och form. Enligt perceptionspsykologins begrepp schemata styrs tolkandet av det som eftersöks, ett besläktat begrepp finns även i semiotikens *föredragen mening*. Detta kan vara ett problem i uppsatsens bildtolknings och enkät-del. Att deltagarna inte vet vad enkätundersökningen från början syftar till kan innebära en risk då de kan bli försiktiga med vad de svarar för att inte göra något fel eller på något sätt verka obegåvade. Bilderna som visas kommer med stor sannolikhet ses i relation till varandra även om de till en början visas en och en. Urvalet av bilder påverkar således uppfattningen om dem. Orden deltagarna har att välja emellan har valts av mig och kan styra deras perception av bilden. Hade jag låtit deltagarna helt själva få skriva in begrepp som de associerar med bilden skulle det sannolikt blivit få ord att analysera. Det handlar här även om översättning från bild till ord och mycket av det som upplevs kan, som teorin antar, gå förlorat.

Själv letar jag medvetet efter maskulina och feminina tecken i bilden och min tolkning av bildmaterialet färgas av teori, ideologi samt att jag redan är medveten om konstnärens kön. Jag använder således min egen kulturella prägling som ett verktyg genom att tolka den föredragna meningen i bilden. Bilden granskas både i detaljer och som helhet. Titlar och biografiskt material kan ge en antydning om vad konstnären ämnar kommunicera med bilden men som Linda Nochlin konstaterar kan problem uppstå i tolkandet av abstrakta bilder. Risker är just att biografi och titlar

⁶⁴ Andersson, s. 11 f.

tar för stor plats i betydelsebildningen. Abstrakta målningar kan ses som Rorcharktest menar Nochlin, öppna för alla tänkbara tolkningar.⁶⁵ Min tolkning kan sannolikt visa på ett annat resultat än den tolkning som generellt visas utifrån den lilla grupp jag utför undersökningen med. Tanken är här att jämföra resultatet mellan min tolkning och undersökningen. Min tolkning av enkäten blir till viss del även den subjektiv. Studien som helhet både begränsas och görs möjlig på grund av den abstrakta expressionismen i Amerika verkade i en lokal scen och hade relativt få utövare under en kort tidsperiod. Underrepresentationen av kvinnor i den abstrakta expressionismen gör det dock svårare att undersöka om ett mer allmänt stereotyp feminint och maskulint uttryck kan urskiljas.

1.7.2. Reproduktioner

Reproduktioner av varierande kvalitet är en stor del av vår vardag. Gällande konstverk skulle jag vilja påstå att många av oss känner till de flesta konsthistoriska verken från reproduktioner i böcker och på internet snarare än från ett möte med originalen. Daniel Chandler menar att det är mycket troligt att vi sett en reproduktion eller en variant av originalbilden innan vi sett det riktiga verket. Reproduktionen är då en del av ett mönster i vilket originalet ingår.⁶⁶ Reproduktionerna som används i bildtolkningen och undersökningen stämmer antagligen tyvärr ofta illa överens med originalmålningarna. Det finns i vissa fall även avvikelser i färgton jämfört med de reproduktioner som uppsatsens bilder härstammar ifrån. Detta är tekniska problem som kan ha konsekvenser för helhetsupplevelsen av bilden. När tolkande och analys av verk göres utifrån reproduktioner kan inte element som struktur färgens tjocklek och så vidare beröras ingående då de inte finns närvarande i bilden. Även verkets storlek och allt detta kan innebära i fråga om färg, form och känsloupplevelse går i olika grader förlorade i en reproduktion. Det finns sannolikt en stor skillnad i upplevelsen av ett verk som ses i en mindre familjär kontext som ett museum och en reproduktion av det i ett hem eller annan vardaglig miljö. Jag har i största möjliga mån försökt räkna in ovanstående problem i min slutsats och analys. Jag vill här även klargöra att samma reproduktion används i min bildanalys som i enkätundersökningen och att bilderna ska ses som exempel att föra en diskussion kring. Bilderna har en anknytning till originalverket men är inte detsamma som det då de fungerar som en översättning från ett medie till ett annat. Eftersom de reproduktioner som gjorts för studien varierar i färgton och inte är original kan en undersökning som göres med andra reproduktioner självklart visa på något avvikande resultat från denna studie. I en undersökning med andra deltagare, med en annan individuell kunskap, erfarenhet eller kulturell bakgrund blir det övergripande resultatet säkerligen annorlunda. Varje betraktare verkar i en större kulturell kontext och en mindre personlig. Av upphovsrättsliga skäl kan bildmaterialet tyvärr inte bifogas i uppsatsen.

⁶⁵ Linda Nochlin, "Joan Mitchell: A Rage to Paint", i, *The Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002), s. 50.

⁶⁶ Chandler s.50.

1.7.3. Mannen som norm och genus i förhållande till bilder

Med tanke på uppsatsens ämne och teori kan kategoriseringar som göres i uppsatsen verka ge uttryck för att det finns skillnader mellan män och kvinnor. Detta är korrekt såtillvida att dessa skillnader till allra största del är socialt konstruerade. I uppsatsen antas att det är kulturen som betecknar egenskaper som manliga eller kvinnliga, inte det biologiska könet. Carolyn Korsmeyer spårar underrepresentationen av kvinnliga konstnärer i konsthistorien bland annat till teorier om estetik, att vad som räknas in under konstbegreppet har att göra med estetik. En uppdelning mellan konst och hantverk är grundad i föreställningen om att ett konstverk har skönhet och inte nytta som sitt syfte menar Korsmeyer. Detta ledde enligt Korsmeyer till att kvinnor uteslöts mer eller mindre från konstvärlden då det som brukar anses som kvinnligt hade mer med hantverk att göra såsom handarbeten och husgerådshantverk. Hantverkets funktion är i grunden praktisk menar hon och att denna typ av teorier började tydliggöras under 1700-talet. Arkitektur, Skulptur, måleri och poesi, och efter dessa, trädgårdskonst, prosa, dans, och teater ansågs vara de fina konsterna medan hantverket, oavsett hur vackert, således föll utanför konstbegreppet enligt Korsmeyer som även menar att dessa uppdelningar fortfarande lever kvar.⁶⁷ Teorier som Korsmeyers påvisar hur sysslor sammankopplas med genus och skapar uppfattningar om vad som är lämpliga verksamhetsområden för män och kvinnor. Uppfattningar som ovan nämnda uppdelningar i konst och hantverk är inte enkla att ta bort från kulturen då de ingår i den och således tillhör vår verklighetsuppfattning. Eftersom detta är något som genomsyrar samhället är det svårt att ens med vilja slå sig fri från sådana föreställningar även om en medvetenhet finns om sådana sociala konstruktioner. Som ett exempel på detta vill jag påstå att det inte är troligt att en man går ut och handlar i en rosa kjol även om denne personligen anser att det både är snyggt och praktiskt. Ett övergripande problem uppstår således nästan omedelbart i uppsatsen när mannens bild vanligen betraktas som norm och kvinnans bild studeras i *förhållande* till den. I detta fall är majoriteten män i rörelsen som studeras. Det kan mycket väl och befogat argumenteras att en undersökning av detta slag kan *bidra* till produktion av genus även om syftet är det motsatta. En annan aspekt att notera är betonandet av sociala relationer och hemmet när kvinnor behandlas inom konsten. Dessa ämnen berörs sällan när det är frågan om manliga konstnärer men förekommer nästan alltid i forskning om kvinnliga.

1.7.4. Tecken och konventioner

Tecken uppstår enligt teorin på grund av upprepning. Om detta appliceras på konventioner om maskulint och feminint så borde problemformuleringen i uppsatsen egentligen vara löst. En upprepning av något som vi känner igen som målat av flera kvinnliga konstnärer associeras till feminint och i verk av manliga konstnärer till maskulint. Detta kan gälla färger, former, motiv, teman

⁶⁷ Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics : an Introduction* (London : Routledge, 2004), s. 27f.

och bilders ämnen. Om maskulint och feminint är socialt konstruerade företeelser och om individer verkar efter dessa stereotypa föreställningar borde det teoretiskt sett vara enkelt att avgöra om en bild är målad av en man eller kvinna. Detta förutsätter dock att män och kvinnor är helt präglade av maskulinitet eller femininitet eller att biologiska företeelser resulterar i skillnader i uttryck, inte att dessa människors egenskaper och uttryck tillskrivs maskulinitet eller femininitet. Kan man då räkna med att individen i fråga fyller den plats som samhället i stort förväntar sig med utgångspunkt från personens biologiska kön och att denne i sitt uttryckssätt och konstnärskap spelar helt efter reglerna? Teorin antar att detta inte är så. Tar genus eller konstvärldens konvention överhanden, fungerar de i symbios eller är varje fall unikt? Detta är en del av frågeställningen. Problembildningar som dessa frågor måste vägas in i analysen av materialet.

1.7.5. Färg och form

Rudolf Arnheim menar att form är mycket lättare att känna igen och hålla isär än färg. Som exempel nämner han att om ett alfabet skulle vara baserat på färg skulle det vara omöjligt att använda.⁶⁸ För att tolka en nonfigurativ bild som manlig eller kvinnlig krävs egenskaper i färgen och formen som anses vara feminina eller maskulina. Enligt John Gage har färg och form, elementen som skapar en bild, kopplats till både män och kvinnor genom historien och skiftat mellan dem. Uppfattningar om att det ena könet skulle vara skickligare på ett av begreppen än det andra har existerat i olika tider.⁶⁹ Gage menar vidare att färg är fritt från värde laddning i sig själv men har socialt konstruerade betydelser.⁷⁰ De tydligaste sammankopplingarna i vår samtid är rosa för flickor och ljusblått för pojkar. Men för hundra år sedan fördes en argumentation för det motsatta i en Amerikansk tidskrift enligt Daniel Chandler. Rosa ansågs lämpligt för pojkar då det är en starkare färg än ljusblått.⁷¹ Michael S. Kimmel menar att vad det gäller färger på kläder så har män generellt sett endast marinblått svart och grått att välja mellan medan kvinnor har en större mängd som anses feminina.⁷² I min c-uppsats kom jag fram till bland annat följande slutsats angående färgers betydelse:

”... färg tillsammans med form *har möjlighet att ge associationer och leda oss mot ett innehåll som till viss del kan tänkas stämma överrens med en konstnärens möjliga intention. För detta krävs att konstnär och betraktare i någon utsträckning delar en social och kulturell bakgrund, som till exempel den västerländska. Detta är alltså inte universellt eller generellt. Med en förförståelse för konstnärskapet är däremot vår perception inställd på vad vi ska söka i bilden och vi kan komma närmare en kollektiv uppfattning inom en viss grupp som delar denna förförståelse, även för färgens innebörd. Att titta på en specifik färg som bärare av specifik betydelse är oerhört*

⁶⁸ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, (Berkeley: University of California Press, 1974), s. 333.

⁶⁹ John Gage, *Colour and meaning: art, science and symbolism*, (London: Thames & Hudson, 1999), s.35f.

⁷⁰ Gage, 1999

⁷¹ Chandler, s. 156. (En släkting till uppsatsförfattaren påminner sig dock om att rosa inte var för pojkar under sin uppväxt på 1910- och 20-talet. Flickor kunde dock ha både ljusblått och rosa).

⁷² Kimmel, s. 17.

vanskligt då färger tillskrivits alltför många betydelser och våra egna associationer gör det ännu mera problematiskt. Färg är uppenbarligen högst relativt både som meningsbärare, betydelse och som färg i sig själv i relation till andra färger. [...] Kombinationer av färgelement borde bidra till en betydelse i större grad än enskilda färger när vi söker representation av verkligheten men det är former som generellt sett har auktoritet.”⁷³

Att se på färg som tecken på femininet och maskulinitet är således ytterst vanskligt och oprecist men kan ändå ha sina poänger vad det gäller undersökande av attityder. Det är troligt att människor i allmänhet utgår ifrån genusproducerade uppfattningar om färg och form. Dessa är då att betrakta som tids och kulturspecifika. I uppsatsen används ovanstående teori om färg.

⁷³ Mattias Frisk, *En Studie i Rött – Hur beskrivs uppfattas och kopplas färg samman med innehåll i Mark Rothkos abstrakta målningar*, C-uppsats, (Linköpings Universitet, 2008), s. 49f.

1.8. Källor och Källkritik

Litteraturen som använts i uppsatsen angående semiotik är relativt överens i uppfattningen av ämnet men vissa mindre avvikelser finns. Daniel Chandlers *Semiotics: the basics*, är som titeln antyder en grundläggande, tydlig och uttömmande bok om semiotik och olika uppfattningar och begrepp inom området. Chandler behandlar endast bilder till viss del och lutar sig då mycket på E.H. Gombrich.(se not⁷⁴) Gillian Roses *Visual methodologies* är ett översiktsverk angående metoder för behandling av visuella artefakter som inkluderar annonser, foton, konstbilder film och television. Roses kapitel om bilder och semiotik är grundläggande och stämmer relativt bra överens med Chandlers. Søren Kjørups *Semiotik* är en introduktion till ämnet men något enklare än Chandlers. Kjørups bok behandlar bilder i väldigt liten utsträckning. Det är bara i Jan-Gunnar Sjölin's *Att Tolka Bilder* som abstrakta bilder tas upp bland de källor som använts till uppsatsens teoridel om semiotik. Den svenska översättningen av Roland Barthes *Mytologier* från 2007 av Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg upplevda jag som bristfällig och otydlig i begreppsöversättningen, istället har Chandlers summering och tolkning av Barthes kapitel *Myten i dag* varit att föredra.

Genusteorin har utgått från Yvonne Hirdmans modell. Jag anser den klar och tydlig men kanske aningen låst. Jag ser den som kompatibel med den semiotiska teorin. Lena Gemzöes bok, *Feminism*, har varit användbar för en inblick i hur feminismen växt fram och vilka frågor och värderingar som diskuterats i olika grupperingar. Gemzöe menar att Hirdmans system har anklagats för att vara statiskt och inte kan visa på förändringar då det i praktiken sker förändringar hela tiden. Hirdman har också kritiserats för att bygga in begreppen manligt och kvinnligt i teorin och därmed underbygga genus. Hirdman själv menar att genuskontraktsbegreppet möjliggör att visa på förändring.⁷⁵ Michael Kimmels *The Gendered Society* stämmer överens med Hirdmans syn men är mer flexibel och individbetonande. Kimmel erkänner även ett viss mått av biologisk betydelse men är försiktig med detta och kritiserar hårt uppfattningen att biologiska företeelser är avgörande. I inläsningen på genusteorin har även Judith Butlers *Genustrubbel* övervägts. Butlers bok är viktig i genussammanhang och ligger på en hög nivå. Hon menar bland annat att diktering av genus inte bör utgå från en heterosexuell norm och att genusbegreppet naturaliserats och att detta begränsar teorin då verkligheten är en annan.⁷⁶ Jag har i uppsatsen dock valt att inte använda Butlers teorier då den på sätt och vis är något avlägsen i relation till uppsatsens syfte. Carolyn Korsmeyers *Gender and Aesthetics* är en intressant och användbar text om den manliga normens inverkan på dels definitionen av konst och vad och vilka som har tillgång till begreppet i konstens utveckling under de

⁷⁴ För ett resonemang angående Gombrich motstånd till den expressionistiska abstrakta bilden se Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing*, s. 31.

⁷⁵ Gemzöe, s. 94.

⁷⁶ Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, (Göteborg : Daidalos, 2007), s. 27, 36.

senaste århundradena. Marcia Brennans *Modernism's Masculine Subjects* har bidragit till att försöka greppa 1940- och 50-talets genuskonstruktion och ideal. Whitney Chadwicks *Women, Art and Society* är ett intressant översiktsverk som belyser kvinnan och konsten genom historien. Som tidigare antytts är den genusrelaterade och den feministiska konstvetenskapen ofta inriktad på föreställande bilder detta är något som komplicerar hanteringen av teorin. Bengt-Erik Anderssons bok *Som man frågar får man svar* har varit användbar för belysning av övergripande metodiska problem i enkät och intervjusammanhang. Jag har försökt att översätta hans resonemang och metod till uppsatsens enkätundersökning och anpassa dem för mitt syfte. Enkäten följer således ingen mall utan är utarbetad för att passa denna uppsats.

Dore Ashtons bok om Philip Guston har stämts av mot andra källor som nämner Guston och jag har valt den som huvudkälla för Gustons biografi. Flera av de andra källorna som använts refererar till den. Ashtons bok kom först ut 1976 och har Guston själv som medarbetare, givetvis på både gott och ont ur ett vetenskapligt perspektiv. Helen Frankenthalers biografi består av en mängd källor som satts samman. Det finns en del motsättningar i vissa uppfattningar om Frankenthalers möte med Jackson Pollock och influensen från den sidan. Alison Rowles bok är en djupgående text om bland Frankenthalers *Mountain and Sea* med en något annorlunda bild av dess uppkomst. Det finns här inte utrymme för att gå in på denna alternativa bild av verket men den är dock intressant. Jag har här valt att använda den mer etablerade historien. Trots att det finns en stor mängd litteratur om Frankenthaler har jag under skrivandet av uppsatsen inte kommit över någon uttömmande biografi. Till störst hjälp har *Jewish Women's Archive* hemsida varit där uppgifter som förekommer i de artiklar och bokavsnitt jag gått igenom stämt bra överens och får i uppsatsen betraktas som huvudkälla för den delen. Som huvudkälla för Joan Mitchells biografi har Jane Livingstons *the Paintings of Joan Mitchell* använts. Det är intressant att se hur marginaliserad en konstnär som Mitchell är i litteraturen, hon nämns ofta i böcker om den abstrakta expressionismen men utan längre texter. Hennes biografi på *Oxford art online* webbsida är bara en tredjedel av Morris Louis.⁷⁷ Louis biografi del har främst Donna McColms master uppsats *Opticality and the Work of Morris Louis (1912-1962)* som källa. Uppsatsen är mycket omfattande och referenserna många. Rooseums utställningskatalog från 1992 med en text av Clement Greenberg och en av Lars Nittve var inte av den karaktär jag hoppats på och till föga hjälp gällande en biografi. De flesta källorna som har en mer översiktlig karaktär är mycket ingående i sin beskrivning av den abstrakta expressionismens uppkomst men efter 1950-talets får jag uppfattningen om att det planar ut eller splittras upp och blir mindre intressant. Detta kan säkert bero på att det kanske inte finns så mycket att skriva om när ett avantgarde har etablerat en position i en konstvärld och individerna börjat söka sig åt olika håll.

⁷⁷ Patti Stuckle, "Mitchell, Joan", *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, 11 Maj 2008

1.9. Tidigare forskning

En mängd forskning om genus, kvinnans roll i konsten och så vidare finns. En studie av denna sort finns säkerligen också någonstans i forskningsvärlden. I litteratur sökningen har något som liknar denna undersökning dock inte påträffats. Det hade varit intressant att jämföra teori, metod och resultat. Linda Saltzmans artikel *Reconsidering the stain: On Gender, Identity, And New York School Painting* är inne på någotsånär samma spår som denna uppsats när hon undersöker hur formala kvalitéer hos Frankenthaler och Louis tolkats.⁷⁸ Tre uppsatser som varit intressanta för studien är *Kvinnliga och manliga telefoner? - En studie vid Sony Ericsson*, av Tove Åström, *Design och genus - hur vi formger produkter och hur de formar oss* av Karin Ehrnberger och Sofie Franzéns D-uppsats *Svenska kvinnor i den nonfigurativa konsten 1900-1950*. Tove Åström kan inte påvisa att Sony Ericsson medvetet gör kvinnliga, manliga och könsneutral mobiltelefoner⁷⁹ men kommer bland annat fram till följande viktiga slutsats i sin studie:

Det sociala formatet av genusroller startar redan när vi är små och så länge detta fortsätter är det säkert väldigt lite som Sony Ericsson och andra teknikföretag kan göra åt att tekniken i grunden bygger på manliga ideal och värderingar. För att en ändring ska kunna ske krävs nog att vi själva försöker att bryta de rådande strukturerna som råder i samhället, vilka ställer vissa förväntningar på både kvinnor och män.⁸⁰

Karin Ehrnberger visar tydligt med hjälp av bilder hur produkter utformas för en specifik manlig eller kvinnlig målgrupp.⁸¹ Jag tycker mig se en överensstämmelse mellan Åströms, Ehrnbergers och mina antaganden vad som uppfattas som manligt och kvinnligt i förhållande till artefakter. Sofie Franzéns D-uppsats *Svenska kvinnor i den nonfigurativa konsten 1900-1950* ställer i en diskussion som leder fram till uppsatsens syfte och frågeställning frågan om hur man kan påstå att det i nonfigurativa verk kan synas att kvinnor står närmare naturen. När detta sedan behandlas i uppsatsen konstaterar Franzén: "Natur är något som motarbetas i det nonfigurativa. Att man ser kvinnan som stående närmare naturen kanske gör att man har svårare att acceptera att hennes verk inte föreställer något, man anstränger sig i högre grad för att hitta paralleller till naturen i kvinnans bilder."⁸² Franzén menar vidare att vissa typer av färger och former samt formspråk associeras med manligt eller kvinnligt. Manlig har i konsten använts i positiv bemärkelse men även kvinnligt, fast då i

⁷⁸ Lisa Saltzman, "Reconsidering the Stain: On Gender, Identity, and New York School Painting", i, *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, red. Ellen G Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005), s. 560-580.

⁷⁹ Tove Åström, *Kvinnliga och manliga telefoner? - En studie vid Sony Ericsson*, (Umeå : Umeå Universitet, 2003), s.40.

⁸⁰ Åström, s. 42.

⁸¹ Karin Ehrnberger, *Design och genus - hur vi formger produkter och hur de formar oss*, (Stockholm, Konstfack, 2006).

⁸² Sofie Franzén, *Svenska kvinnor i den nonfigurativa konsten 1900-1950*, (Linköpings Universitet, 2008), s. 18.

sammanhang där ömhet och omhändertagande betonats menar Franzén. Vidare menar hon att kvinnor ofta har fått ta kritik för bristande originalitet.⁸³

⁸³ Franzén, s. 18, 20f.

2. Studie

2.1. Mannen, kvinnan och den abstrakta expressionismen

2.1.1. Konstnären och den sociala, kulturella och politiska kontexten

I efterkrigstidens Amerika hade inkomsten hos arbetarklassen ökat och därmed även köpkraften. Många hade då råd att flytta till villaområden i förorten menar Shelley Nickles. Konsumtionen ökade drastiskt och kvinnan, hemmafrun, sågs av industrin som konsumenten som inhandlade saker till hemmet. Nickles menar att undersökningar från efterkrigstiden bland annat visade på att arbetarklasskvinnan såg sig som hushållsarbetare och medelklasskvinnan mer som fru. Mannen var den som styrde och dennes uppgift var arbete och produktion, medans kvinnan tog hand om hushållet och ansvarade för inköp. Detta menar Nickles visade på en sammankoppling med mannen som den som producerar och har en funktion, kvinnligt den som konsumerar och dekorerar.⁸⁴ Marcia Brennan menar att inom populärkulturen i 1950-talets Amerika tenderade kvinnan att framställas som och förknippas med en starkt feminin stereotyp. Som exempel nämner Brennan tendensen att porträttera kvinnan som mottaglig och åtråvärd. Kvinnan associerades med företeelser som hade med hushållet att göra; modersroll, barnproduktion och sexuell mottaglighet. Det var bara kvinnan som kunde klara av att sköta om hemmet och dekorera det. Hushållet skulle vara omvårdat så att mannen kunde vara stolt och kvinnan skulle även fungera som intellektuellt sällskap. Brennan menar att kvinnan på så sätt hängde ihop med hus, det som "producerar, ger näring åt, och uppehåller den mänskliga kroppen och själen."⁸⁵ Tidskriften *Look* beskriver år 1956 den amerikanska kvinnan som hemmafru med en modersfunktion och ointresserad av karriär.⁸⁶ *Time* poängterade 1960 att villaområdena utanför staden var resultatet som visade på vad nationen jobbat så hårt för.⁸⁷ Maskulinitet identifierades med en vit heterosexuell man i grå flanelldress som återfanns på många håll i populärkulturen enligt Brennan. Mansidealet var en maktposition, socialt och professionellt framgångsrik men ledde även till en sorts isolering och frihetsbegränsning i denna stereotypa kategorisering vilket orsakade en sorts oro.⁸⁸ Brennan menar att den maskulina borgerliga normen var ostabil samtidigt som en stark produktion av genus pågick under 1950-talet och att detta stabila och ostabila synliggörs i den abstrakta expressionismen.⁸⁹ Uppfattningar om konstnärer, frisörer och dekoratörer som homosexuella var vanliga, likaså att homosexuella skulle vara mer känsliga för konst

⁸⁴ Shelley Nickles, "More is Better: Mass Consumption, Gender and Class Identity in Postwar America", *American Quarterly*, Vol. 54, No. 4 december 2002, s.589-609. Se även Kimmel s. 133f.

⁸⁵ Marcia Brennan, *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and post-painterly abstraction*, (Cambridge: MIT Press, 2004), s. 22f. citat s.23 min översättning.

⁸⁶ Brennan, s.99.

⁸⁷ Brennan, s.86.

⁸⁸ Brennan, s.8.

⁸⁹ Brennan, 53-54.

och inte intresserade av idrott.⁹⁰ Ann Eden Gibson menar att flera abstrakta expressionister, exempelvis Jackson Pollock, medvetet odlade myten om sig själv som en handlingskraftig hjältetyp. Denna hjälte resulterade i två kategorier anser Gibson, antingen som en intellektuell sådan eller en macho cowboy.⁹¹ Federal Art Project (FAP) sysselsatte en stor mängd konstnärer i Amerika mellan 1935 och 1943. Projektet var en del av Works Progress Administration och syftet var att skapa sysselsättning för konstnärer under depressionen genom offentliga utsmyckningar.⁹² Gibson anser att FAP behandlade konstnärer som arbetande män och att detta i sin tur ledde till att betraktandet av konstnären som icke maskulin försvann hos kritikerna.⁹³

USA arbetade för att hindra kommunismens framväxt efter andra världskriget och det pågick en kapprustning med Sovjetunionen.⁹⁴ Under 1950-talet arbetade några amerikanska organisationer med att anordna utställningar i Europa. Tanken var att konsten skulle vinna över de vänsterorienterade intellektuella och sprida amerikanska kulturella värderingar genom den abstrakta expressionismen.⁹⁵ Stephen Polcari menar att uppfattningen om att de abstrakta expressionisterna representerade Amerikas politiska ståndpunkt i det kalla kriget och att deras måleri skall ses som ett uttryck för friheten är ett missförstånd. Man bortser helt enkelt från de tidiga verk och teman som behandlades innan abstraktionen och den filosofiska bakgrunden i bland annat Nietzsche.⁹⁶ Michael Leja menar att när den abstrakta expressionismen undersöks i relation till det kalla krigets politiska aspekter tenderar konstnären att framställas som en vit man som verkar som motpol till vita politiker. Detta konstruerar i sin tur en amerikansk nationalidentitet som en stark, fri maskulinitet i motsats till ett försvagat feminint Europa i efterkrigstiden.⁹⁷ Många av de som verkade inom den abstrakta expressionismen hade en socialistisk och vänsterorienterad politisk ståndpunkt och uttalade sig emot atombombssprängningar och kapitalism⁹⁸ samt undvek nästintill kontakt med etablissemangen.⁹⁹ Som exempel kan Willem de Koonings uttalande från 1951 och Barnett Newmans från 1962 här nämnas:

⁹⁰ Brennan, s.80,81.

⁹¹ Gibson, 1997, s. 2-14.

⁹² David Rodgers, "Federal Art Project." *The Oxford Companion to Western Art*. Ed. Hugh Brigstocke. *Oxford Art Online*. 23 May. 2009 www.oxfordartonline.com

⁹³ Gibson, s. 9f.

⁹⁴ Stokstad, *Art History*, (Upper Saddle River, New Jersey : Prentice Hall, 2008), s. 1126.

⁹⁵ Andy Morris, "The cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic art", *Social & Cultural Geography*, juni 2005, s.427f.

⁹⁶ Stephen Polcari, "Abstract Expressionism : "New and Improved"", *Art Journal*, Fall 1988, s. 90.

⁹⁷ Michael Leja, *Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s*, (New Haven: Yale University Press, 1993), s. 256.

⁹⁸ Anfam, 1990, s. 106f.

⁹⁹ David Anfam, "Abstract Expressionism." <http://www.oxfordartonline.com>, 2007

Today, some people think that the light of the atom bomb will change the concept of painting once and for all. The eyes that actually saw the light melted out of sheer ecstasy. For one instant, everybody was the same color...¹⁰⁰

Almost fifteen years ago Harold Rosenberg challenged me to explain what one of my paintings could possibly mean to the world. My answer was that if he and others could read it properly it would mean the end of all state capitalism and totalitarianism. That answer still goes.¹⁰¹

2.1.2. Konstvärlden, kvinnorna och kritiken

Konstvärlden

Den internationella konstscenens avantgarde flyttades från Paris till New York som en följd av andra världskriget. Det avantgarde som uppstod i New York var dock på flera sätt olika från den europeiska menar Charles Harrison och Paul Wood. Man tog vad som behövdes från den europeiska traditionen för att skapa en ny modern amerikansk konst som var mer internationell än den tidigare nationellt bundna europeiska. Den geometriska abstraktionen var ointressant och istället återupplivades expressionismen som antingen tystats ned eller förvandlats till en konvention. Som en effekt av kriget drog sig konstnärer in i sig själva, bort från den kultur som blivit rådande.¹⁰² Jackson Pollock beskrev den moderna konstnären i en intervju år 1950: "The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world - in other words -expressing the energy, the motion, and other inner forces."¹⁰³ Den abstrakta expressionismen kan inte ses som en enhetlig grupp i fråga om stil, teori eller sociala kontakter, men runt 1950-51 fanns något som kan likna ett avantgarde påpekar David Anfam. Man umgicks och diskuterade i *Greenwich Village*, *Waldorf Cafeteria* och *Cedar Tavern* och på *The Club* vilket var en diskussionsgrupp som startats 1949. Det fanns enligt David Anfam en sorts gemensam bakgrund eller utgångspunkt i konstnärernas förhållande till primitivism, myt, neo-platonism, Nietzsche, Freud, Jung, kubism, fauvism, surrealism, expressionism och Duchamps förändring av betraktarens roll i förhållande till verket. Konstnärerna arbetade ofta i serier, där variation mellan verken tydligare syntes, och abstrakt i stor skala som skapar ett speciellt fysiskt mänskligt förhållande till målningen menar Anfam.¹⁰⁴ Avantgardekonsten har länge betonat originaliteten och detta gällde i synnerlighet även den abstrakta expressionismen anser Gibson.¹⁰⁵

Kvinnorna

Andra världskriget hade öppnat möjligheter för kvinnor som tidigare inte funnits menar Liza Saltzman. Kvinnor slapp militärtjänst och kunde ta positioner som inte lämnades när kriget var slut.

¹⁰⁰ Willem de Kooning citerad i David Craven, "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, mars 1990, s. 86.

¹⁰¹ Barnett Newman citerad i Craven, s. 72.

¹⁰² Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2003), s. 557 f.

¹⁰³ Jackson Pollock, "Interview with William Wright", i, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2003), s.584.

¹⁰⁴ Anfam, 1990, s.22,105, 145. Anfam, 2007.

¹⁰⁵ Gibson, 1997, s. 20f.

Men när populärpressen som *Life*, *Time* och *Cosmopolitan* publicerade artiklar om Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Joan Mitchell och Grace Hartigan beskrevs konstvärlden som belägrad av en feminin invasion skriver Saltzman. Kvinnorna befann sig i ett område där de inte hörde hemma.¹⁰⁶ Leja menar att de kvinnor som verkade inom den abstrakta expressionismen ofta försökte att dölja att de var kvinnor. Grace Hartigan använde under början av 1950-talet pseudonymen George och Lee Krasners riktiga namn var Leonore Krasner Pollock.¹⁰⁷ Konstnären och läraren Hans Hoffmans bästa utlåtande till sina kvinnliga elever var i stil med att bilden var så bra att det inte gick att tro att en kvinna målat den¹⁰⁸ och konstnären Hedda Stern menade att en målning som ansågs feminin på 1940-talet skulle vara tunt målad, känslig, försiktig och finstämd och inte vara vass eller ha skarpa konturer.¹⁰⁹ Lee Krasner upplevde en hotfullhet gentemot hennes konst från flera håll i konstvärlden eller att det inte fanns något intresse för det hon gjorde, hon var bara Mrs. Jackson Pollock. Brennan menar att det var vanligt bland kritiker att hävda att fruarna härmade sina män i deras konst. På fotografier i reportage om konstnärer finns i flera fall ofta de kända männens fruar med, som i många fall även de är konstnärer, något som kan ses som en sorts stöd för mannens maskulinitet, det motsatta förhållandet, att mannen skulle befinna sig i exempelvis kvinnas ateljé verka dock inte inträffat enligt Leja.¹¹⁰ Få kvinnor vågade inrikta sig på den abstrakta expressionismen då det fanns en aura av maskulinitet över den som verkade tillsammans med den tidigare nämnda maskulina nationalidentiteten menar Leja. Gibson ser rörelsen som synonym med vita heterosexuella män samt att bilderna upplevdes som maskulina och att detta uteslöt kvinnorna.¹¹¹

New York

New York beskrevs av Henry Geldzahler i *American painting in the twentieth century* från 1965 som Amerikas mest kosmopolitiska stad med nära band till Europa och med en stor invandring. Detta var enligt Geldzahler en idealplats för unga konstnärer med inflytandet från de konstnärer som flytt dit i andra världskriget med konstskolor och betydande museer.¹¹² Philip Guston upplevde känslan i New York som spännande, att man inte visste vart man var på väg. Guston menade att man undersökte om det kunde skapas något konstnärligt över huvudtaget i ett industrialiserat samhälle. Man ville

¹⁰⁶ Saltzman, s.562.

¹⁰⁷ Leja s. 256.

¹⁰⁸ Chadwick, s. 323.

¹⁰⁹ Gibson, 1997, s.9.

¹¹⁰ Brennan, s.92ff. Leja, s. 254

¹¹¹ Ellen G Landau, *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, (New Haven & London: Yale University Press, 2005), s. 62. (Landaus sammanfattning av Leja och Gibson).

¹¹² Henry Geldzahler, *American painting in the twentieth century*, (New York : The Metropolitan Museum of Art, 1965), s.179.

bevisa att det var möjligt att inte bara skapa bilder utan konst och det inte var en rörelse som hade en stil, snarare en revolution.¹¹³

Publiken

Michael Leja påpekar att den breda publikens uppfattning av den abstrakta expressionismen formades av populärpressens tolkningar av den. Dessa var dock inte enhetligt positiva till rörelsen. Leja menar att huvuddelen av publiken inte tog emot uppskattades eller förstod de abstrakta expressionisterna. Snarare var det en viss del av den politiska, ekonomiska, och sociala eliten som välkommande den och att riktningen kom att stå för frihet, individualitet självförtroende, ambition och makt.¹¹⁴ Daniel Bell menar att i slutet av 1950-talet hade det konstnärligt radikala avantgardet absorberats av den borgerliga kulturen.¹¹⁵

Kritikerna

Enligt Gibson ansåg inte de abstrakta expressionisterna att språket kunde användas för att beskriva deras verk och de beskrev generellt sett aldrig den specifika meningen med ett verk utan menade att verket i sig sade allt som behövde sägas.¹¹⁶ David Craven anser att de medvetet försvårade kommunikation då de ville starta en kritisk tankeverksamhet hos betraktaren. Detta ledde till att någon annan kunde förfoga över verkens innebörd.¹¹⁷ Clement Greenberg (1909-1994) och Harold Rosenberg (1906-1978) var de kritiker som hade störst inflytande i den amerikanska konstvärlden efter andra världskriget.¹¹⁸ De hade dock väldigt olika uppfattningar om den abstrakta expressionismen. Greenberg använde sig av ett formalistiskt analysgrepp med en underliggande marxism som efter 1950 byttes ut mot en estetikförståelse lutande åt Kant menar Stephen Melville.¹¹⁹ För Greenberg var konsthistorien en sammanhängande utveckling i en sorts konst för konstens skull resonemang där kvalitet var viktig. Rosenbergs grund låg i Jean-Paul Sartres existentialism och han såg den abstrakta expressionismen som ett brott med konsttraditionen medan Greenberg såg den som en process i det moderna. Hos Rosenberg är det i stället den individuella kreativa processen som betonas.¹²⁰ I Greenbergs artikel *American-Type Painting* från 1955 betonas upprepade gånger vikten av tidigare konstnärliga landvinningar och inflytandet från modernismen i Europa. Kubismen ser han som särskilt viktig för de abstrakta expressionisterna. Ett

¹¹³ Ashton, s. 85.

¹¹⁴ Leja, s. 2 f.

¹¹⁵ Brennan, s.44.

¹¹⁶ Ann Gibson, "Abstract Expressionism's Evasion of Language", *Art Journal*, Fall 1988, s. 208

¹¹⁷ Craven, s. 76f.

¹¹⁸ Norman L. Kleeblatt, "Action, Abstraction, Reaction", i, *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, red. Norman L. Kleeblatt (New Haven : Yale University Press, 2008), s.1.

¹¹⁹ Stephen Melville, "Greenberg, Clement", *Groove art online, Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com 29/10 2008.

¹²⁰ Kleeblatt, s. 2f.

möjligt ämne eller betydelse i verken tas inte upp utan diskussionen handlar om färg form och motverkan av illusionistsikt djup. De konstnärer som nämns är uteslutande män.¹²¹ Rosenberg nämner inga konstnärer vid namn i sin artikel *The American Action Painters* från 1952, dock är det underförstått att en konstnär i normal mening är en man. Rosenberg menar att den nya amerikanska konsten, som han benämner Action painting inte är en skola utan handlar om individer. Målningen är som en arena att agera på och används inte för att återskapa eller analysera ett objekt, bilden blir en händelse. Konstnären för en dialog med målningen och det finns enligt Rosenberg ingen förutbestämd bild som målaren utgår från. När fokuset hamnar på måleriet som handling upplöses skillnaden mellan konst och liv. Estetik och konstkritik har inget med det hela att göra och formala kvalitéer är underordnade. "The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value-political, aesthetic, moral."¹²² Norman L. Kleeblatt citerar Donald Kuspit som menar att de båda konstkritikern ändå hade en del gemensamt. Rosenbergs syn gör att konstnären måste välja mellan ett sant och falskt jag och att detta även finns hos Greenberg i uppdelningen mellan avantgarde och kitsch. Kuspit ser det som ett val mellan assimilering och autonomi. De båda delar även en den judiska kulturella bakgrunden.¹²³ Leja menar att kitsch har en konnotation till genusproducerad femininitet.¹²⁴ Brennan belyser en attityd i efterkrigstiden och 1950-talets USA genom Greenbergs bok *Henri Matisse* från 1953. Brennan menar att kvinnan representeras som ett objekt, likt en vas, i Matisse's bilder och att layouten i Greenbergs bok bidrar till detta.¹²⁵ Greenberg delade in konst i minor och major, där major var det som gjorde avtryck och inte var feminint menar Gibson.¹²⁶

Det fanns en stor mängd andra kritiker än Greenberg och Rosenberg som behandlade den abstrakta expressionismen. Thomas B. Hess hyllade den abstrakta expressionismen för dess heroiska sätt att avvika från den sociala normen och dess fysiska vitalitet.¹²⁷ Rudi Blesh beskriver de abstrakta expressionisterna som kraftfulla atleter i en artikel från 1956.¹²⁸ Robert Rosenblums *the Abstract Sublime* från *Artnews* 1961 behandlar Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman och Clifford Still samt kopplar samman dem med Caspar David Friedrich, William Turner och en romantisk

¹²¹ Clement Greenberg, "American-Type" Painting" i *The Collected Essays and Criticism, Volume 3*, red. Clement Greenberg, (Chicago and London: the university of Chicago Press, 1995), s. 217-235.

¹²² Harold Rosenberg, "The American Action Painters", i, *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, red. Ellen G Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005), s. 189-198.

¹²³ Kleeblatt, s.13. Se även Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", i, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass. : Blackwell Publishing, 2003), s. 539-549.

¹²⁴ Leja, s.256.

¹²⁵ Brennan, s. 15ff.

¹²⁶ Gibson, 1997, s.10.

¹²⁷ Brennan. S.51.

¹²⁸ Gibson, 1997, s. 6.

tradition.¹²⁹ Det romantiska förhållningssättet är enligt Bengt Lärkner förknippat med en heroisk och känslomässig maskulinitet samt en genikult.¹³⁰ Meyer Schapiro ansåg i sin text *The Liberating Quality of Avant-Garde Art* från 1957 att den abstrakta expressionismen med sina öppna former, betoning av slump och spontanitet, det undermedvetna samt improvisation fungerade som är en motsats till det industriellt framtagna och masstillverkade. Konsten gick således emot de trender som fanns i samhället i stort och att konsten betonade det mänskliga då målningar och skulpturer är handgjorda till skillnad från det industriellt framtagna. Schapiro ansåg att konsten var ett viktigt självexpressivt verktyg där konstnären kunde få utlopp för det individuella, personliga och representerade en frihet som kunde kommuniceras till andra. Penseldrag, färgstänk, strukturer och så vidare blev tecken på konstnärens personliga närvaro. Schapiro menade vidare att måleriet i hans samtid bröt mot den tidigare maskinestetiken som mer liknade ingenjörens och designerns uttryck.¹³¹ Brennan anser att Schapiros text beskriver en metafor för maskulinitet och kroppslighet i färgen och penseldragen. Det hon pekar på är hur Schapiro menade att expressiviteten fysiognomiskt kommunicerar genom färgen och formen som en sort symbolik för kroppslighet.¹³² Saltzman påpekar att genusordningen i det amerikanska samhället höll på att förändras och att kritikerna reflekterar detta genom ett försök till att återställa ordningen.¹³³

¹²⁹ Robert Rosenblum, "the Abstract Sublime", i, *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, red. Ellen G. Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005), s. 239-244.

¹³⁰ Bengt Lärkner, *Konst i kontext*, Linköping Studies in Arts and Visual Communications 7, (Linköping : Filosofiska fakulteten, Linköpings universitetet 2007), s. 93-111.

¹³¹ Meyer Schapiro, "The Liberating Quality of Avant-Garde Art", i *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, red. Ellen G. Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005), s.215f.

¹³² Brennan, s. 52,53.

¹³³ Saltzman, s. 571f.

2.2. Konstnärspresentationer

2.2.1. Helen Frankenthaler

Helen Frankenthalers föddes i New York 1928 i en judisk familj som emigrerade från Tyskland till Amerika. Frankenthaler växte upp i ett kulturellt hem tillsammans med sina två äldre syskon och de uppmuntrades av sina föräldrar att göra karriär. Hon utbildade sig på *Dalton School* där hon hade konstnären Rufino Tamayo som lärare och med en förhoppning att bli konstnär fortsatte hon på *Bennington College* i Vermont 1946 där hon utbildades i kubism och imponerades av de gamla mästarnas verk. År 1949, när Frankenthaler fyllde 21 år, fick hon ett arv efter sin far som dött nio år tidigare vilket gjorde det möjligt för henne att ha en egen lägenhet samt en separat ateljé i New York. Hon läste konsthistoria för bland annat Meyer Schapiro på *Columbia University* och målade på heltid. Året därefter lärde Frankenthaler känna Clement Greenberg som introducerade henne för många av de andra abstrakta expressionisterna.¹³⁴ Greenberg och Frankenthaler inledde en relation som varade fram till 1955¹³⁵ men Mark Godfrey menar att Greenberg knappt skrev någonting alls om Frankenthalers konst.¹³⁶ Frankenthaler studerade för Hans Hoffman 1950¹³⁷ och samma år hade hon börjat få uppmärksamhet för sin konst efter en utställning med nya talanger på *Kootz Gallery* och året därpå hade hon sin första separatutställning på respektabla *Tibor de Nagy Gallery*.¹³⁸ Frankenthaler hade besökt Jackson Pollock i hans ateljé 1951 och utvecklade utifrån hans teknik en egen där hon arbetande på golvet hällde uttunnad färg på en ogrundad duk varpå färgen sjönk in i och färgade dukens fibrer.¹³⁹ Frankenthalers inspiration från Pollock kom inte direkt utan först efter ett par månader hon var vid denna tidpunkt även influerad av Willem de Kooning.¹⁴⁰ Hennes målning *Mountains and Sea* som först visades 1953 brukar räknas som ett av de viktigare genombrotten i den abstrakta expressionismen.¹⁴¹ Debra Bricker Balken menar att Frankenthaler i verket bevarade den modernistiska formalismens tankar.¹⁴² Brookman menar att Frankenthaler intresserade sig för "forms and energies latent in nature"¹⁴³ och att hennes teknik med färgen som sjunker in i duken bidrar till en närmare relation mellan yta och bild och tar bort djupillusionen och verkar för att betona mediets

¹³⁴ Carl Belz, "Helen Frankenthaler", *Jewish Women's Archive*, <http://jwa.org> (May 11, 2009).

¹³⁵ H.H. Arnason, *History of Modern Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 2004), s. 526., se även Belz.

¹³⁶ Mark Godfrey, That Oldtime Jewish Sect Called American Art Criticism, i, *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, red. Norman L. Kleeblatt (New Haven : Yale University Press, 2008), s.255.

¹³⁷ Christopher Brookeman, "Frankenthaler, Helen", *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com. 11 Maj, 2009

¹³⁸ Françoise S. Puniello and Halina R. Rusak, *Abstract expressionist women painters : an annotated bibliography*, (Lanham, Md. ; Scarecrow Press, 1996), s.46.

¹³⁹ Stokstad, s. 1137.

¹⁴⁰ Alison Rowley, *Helen Frankenthaler : painting history, writing painting* (London : I. B. Tauris, 2007), s. 5.

¹⁴¹ Brookeman, Frankenthaler, Helen".

¹⁴² Debra Bricker Balken, *Abstract Expressionism*, (London : Tate Publishing, 2005), s. 58.

¹⁴³ Brookeman, "Frankenthaler, Helen".

natur.¹⁴⁴ Harold Rosenberg kritiserade Frankenthalers måleri som inkompetent på 1960-talet och menade att hon inte förstått den metafysiska och moraliska basen i Action painting. Saltzman menar i en diskussion om det skilda synsättet på Frankenthalers och Pollocks målningar hos Rosenberg att Pollocks fläckar och stänk blev konst medan Frankenthalers klassas som olyckor. I en artikel i *Art International* från 1961 ansåg E.C. Goossen att Frankenthaler plockade det maskulina ifrån Pollocks bildvärld, omformade det till något feminint och att hennes uttryck inte var möjligt utan Pollocks maskulina.¹⁴⁵ Carl Belz menar att Frankenthalers konstnärskap uppvisar en anmärkningsvärd bedrift. Att hon under årens lopp fått en mängd bra kritik och hedersomnämningar. Särskilt om man betänker att hon befann sig i en mansdominerad konstvärld på 1950- och 60-talet.¹⁴⁶ 1958 gifte sig Frankenthaler med Robert Motherwell, de skiljde sig 13 år senare.¹⁴⁷

2.2.2. Philip Guston

Philip Guston föddes den 27 juni 1913 i Montreals judiska slum och familjen flyttade 1919 Los Angeles. Gustons familj var fattig och situationen blev antagligen inte bättre efter att hans far tagit sitt liv.¹⁴⁸ Under skoltiden blev Guston nära vän med Jackson Pollock. De båda ogillade att så lite pengar investerades i skolans konstnärliga delar medan sporten fick mycket resurser, de gjorde satirteckningar angående ämnet som resulterade i att de båda blev reglerade. Guston fick ett års stipendie på the *Otis Art Institute*. Till en början var han entusiastisk men snart tröttnade han då skolan var alltför traditionsbunden. Efter att Guston lämnat *Otis Art Institute* ägnade han sig åt självstudier i främst teckning genom att studera främst renässanskonstnärer och tappade för en tid sitt tidigare intresse för kubism samtidigt som han arbetade.¹⁴⁹ Guston hade under sin uppväxt marxistiska sympatier och tillsammans med ett antal konstnärsvänner hade de börjat måla portabla muralmålningar med inspiration från den mexikanska muralrörelsen. Guston målade 1932 en muralmålning som behandlade afroamerikaners situation i Amerika baserad på en artikel han läst om en man som bundits och piskats av Ku Klux Klan. En morgon hade deras lokal stormats av män med vapen och flera av muralmålningarna förstörts. Gruppen beslöt sig för att gå till domstol då ett vittne sade sig ha sett poliser inblandade i brottet. Domaren menade att ingen visste vem som utfört handlingen och lade fram en teori om att det möjligtvis var konstnärerna själva som gjort det för att få uppmärksamhet i sin sak.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Brookeman, "Frankenthaler, Helen".

¹⁴⁵ Saltzman, s. 563ff.

¹⁴⁶ Belz.

¹⁴⁷ Puniello & Rusak, s. 46.

¹⁴⁸ Anfam, 1990, s. 16.

¹⁴⁹ Dore Ashton, *A critical study of Philip Guston*, (Berkeley : University of California Press, 1990), s. 16ff.

¹⁵⁰ Ashton, s. 27.

Guston och hans vän Reuben Kadish reste till Mexico i hopp om att själva kunna göra muralmålningar, vilket de också fick tillfälle att göra, en stor vägg i Morelia som skulle slutföras på fyra månader. De blev dock besvikna på de mexikanska muralmålningarna och Diego Rivera. Dore Ashton menar att detta i Gustons fall berodde på hans fascination och intresse för renässansmåleriet. Efter Mexico åkte de tillbaka till Kalifornien men Guston gav sig snart av till New York tillsammans med Pollock för att försöka komma med i Federal Art Projekt vilket de lyckades med.¹⁵¹ År 1937 gifte sig Guston med Musa McKim och året därefter hade han sin första utställning i officiella sammanhang på Whitney Museum. I New York lärde han känna bland andra Burgoyne Diller, som var chef över muralmålningsdelen i FAP, Willem de Kooning och Arshile Gorky.¹⁵² Guston fick 28 år gammal anställning som lärare på *State University of Iowa* i Iowa City och lämnade New York bakom sig. Han började själv läsa konsthistoria och intresserade sig för Wölfflin, Panofsky och lärde känna H. W. Janson som undervisade i ämnet. Symbolism och Albrecht Dürers *Melancholia* intresserade Guston mycket.¹⁵³ 1943 föddes paret Gustons dotter Musa Jane¹⁵⁴ och det följande året började Guston återuppta sitt intresse för expressionism och såg tillbaka på tiden i New York. Gustons första separatutställning på *Midtown Galleries* i New York 1945 blev positivt mottagen och sände honom ut i offentligheten. Utställningens höjdpunkt ansågs vara målningen *If this be not I* som även kom att markera slutet på en epok av hans måleri.¹⁵⁵ Guston flyttade 1945 till St Louis och arbetade på *School of Fine Arts* vid *Washington University* fram till 1947¹⁵⁶ då han flyttade till Woodstock. Han hade vid denna tid lärt känna en hel del av de konstnärer i New York som börjat få uppmärksamhet av konstkritiker som Clement Greenberg och flera av de abstrakta expressionisterna hälsade på i Woodstock där även Bradley Walker Tomlin bodde. Tomlin, som arbetade med kalligrafiaktiga abstrakta målningar, höll sig uppdaterad vad som hände i New York och Guston och han träffades ofta, diskuterade måleri och uppmuntrade varandra.¹⁵⁷ År 1948 reste Guston till Europa och bodde under ett år i Italien, Spanien och Frankrike. Han återvände sedan till Woodstock där han och Tomlin beslutade sig för att New York var rätt plats att arbeta på och 1950 fick Guston genom Janson en lärarpost på New Yorks University och var då återställd från en längre depression.¹⁵⁸ Guston hade sin första separatutställning i New York sedan 1945 på Peridot Gallery 1952. Han jobbade under denna tid intensivt och nära bildytan uppslukad i det abstrakta och Ashton menar att man talade om honom

¹⁵¹ Ashton 31ff.

¹⁵² Ashton, s. 34, 38, 39.

¹⁵³ Ashton, 51f.

¹⁵⁴ Ashton, s. xiv.

¹⁵⁵ Ashton, s. 64, 71, 72.

¹⁵⁶ Christopher Brookeman, "Guston, Philip", *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com. 11 May. 2009)

¹⁵⁷ Ashton, s. 76ff.

¹⁵⁸ Ashton, s. 82f.

i termer som abstrakt impressionism med en likhet hos Mondrians plus och minus målningar. Konstdidskrifterna var positiva till hans verk medans dagstidningar och liknande var mer fientliga. Det tog ytterligare en tid innan Guston började betecknas som abstrakt expressionism.¹⁵⁹

Guston trodde inte på en konst för konstens skull teori utan ansåg att innehållet var viktigt i konsten. Hans karriär gick bra under 1950-talets andra hälft. Han hade en fin ateljé men hans inre liv var mer turbulent än någonsin menar Ashton. Guston och Robert Motherwell diskuterade ofta konstens problem och sökte sig till bland annat filosofin för stöd.¹⁶⁰ Under 1960-talet gick Guston tillbaka till det figurativa med klumpiga serieteckningsaktiga figurer.¹⁶¹ David Anfam menar att Guston sågs som en sekundär konstnär fram till 1960-talet.¹⁶² Guston dog den sjunde juni 1980 i New York.¹⁶³

2.2.3. Morris Louis

Morris Louis föddes 1912 i Baltimore.¹⁶⁴ Han hade två äldre syskon och ett yngre och föräldrarna var judiska invandrare. Han fick vid 15 års ålder stipendie för att studera vid *Maryland Institute of Fine and Applied Arts* mellan 1927 och 1932. Louis kom i kontakt med Matisse och annan modernistisk europeisk konst genom systrarna Cones samlingar som de visade för besökare. Louis intresserade sig för Cézanne och kubism och abstraktion. Efter studierna ville Louis och hans vän Schucker satsa på att bli konstnär men Depressionen i Amerika gjorde det svårt för dem. I ett försök att finansiera sitt konstnärskap provade de att göra lättillgängliga målningar som exempelvis landskap. Detta fungerade inte och de båda blev snart involverade i the Federal Art Project i och 1936 flyttade Louis till New York för att där gå med i en workshop med muralmålaren David Siqueiro som ledare. Louis besökte ofta *the Museum of Modern Art* och studerade där Picasso och Matisse.¹⁶⁵ Hans verk från mitten av 1930-talet visar på en influens av europeisk modernism menar Donna McColm. Louis var väldigt målinriktad och hans måleri hindrades inte av han i 20-års åldern hade en dålig ekonomisk situation. Han fick material från färgtillverkaren Leonard Bocour i form av överblivna provfärger samt från familjen i Baltimore¹⁶⁶ dit Louis återvände 1943.¹⁶⁷ I Baltimore arbetade Louis på diverse olika jobb under fyra år för att sedan flytta till Silver Springs efter att ha gift sig med Marcella Siegel. I Silver Springs kunde han åter ägna sig åt konsten på heltid då Marcella Siegel arbetade.¹⁶⁸ I början av 1950-talet undervisade Louis privat i måleri i Baltimore och sedan, efter att ha flyttat till Washington,

¹⁵⁹ Ashton, s. 101.

¹⁶⁰ Ashton, s. 29, 90, 114.

¹⁶¹ Brookeman.

¹⁶² Anfam, s.14.

¹⁶³ Brookeman.

¹⁶⁴ Christopher Brookeman, "Louis, Morris [Bernstein, Morris Louis]", *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, 13 Maj 2009.

¹⁶⁵ Donna McColm, *Opticality and the Work of Morris Louis*, (Sidney: University of Sydney, 2007), s. 5.

¹⁶⁶ McColm, s.6.

¹⁶⁷ Lars Nittve, Clement Greenberg, *Rooseum re-vision I: Morris Louis* (Malmö : Rooseum, 1992), s.33.

¹⁶⁸ McColm, s.7.

D.C. 1952 på *Washington Workshop Center of the Arts* där Louis träffade Kenneth Noland.¹⁶⁹ Runt 1950 skapade Louis målningar influerade av Picasso och Miro biomorfa 1920-tals målningar. Genom Noland lärde Louis känna Clement Greenberg och han återfick på så sätt kontakten med New York scenen genom denne. Washington var inte som New York och konstlivet och strömningarna hade förändrats mycket i dess konstmiljö sedan Louis flyttad därifrån. Under en tredagarsvistelse i New York 1953 tillsammans med Greenberg besökte Noland och Louis museer och Helen Frankenthalers ateljé.¹⁷⁰ Louis tog intryck av Frankenthalers *Mountains and Sea* och började experimentera på ett liknande sätt och utvecklade ett helt nonfigurativt måleri där han lät tunn akrylfärg rinna i lager över duken likt slöjor.¹⁷¹ 1953 hade Louis sin första separatutställning på *Workshop Art Center* och året därpå deltog han i Greenbergs *Emerging talent*, utställning på *Samuel M. Kootz Gallery* i New York.¹⁷² Det senare var ett viktigt steg för Louis karriär. Greenbergs råd blev viktiga i utvecklingen av Louis måleri och antagligen som följd av Greenbergs kritik som Louis förstörde över 300 målningar efter en utställning på Martha Jackson Gallery 1957.¹⁷³ Efter 1960 hade ett större intresse för Louis måleri börjat väckas.¹⁷⁴ I juli 1962 fick Louis diagnosen lungcancer och den sjunde september samma år avled han i Washington knappt två månader före sin 50års dag.¹⁷⁵

Debra Bricker Balken menar att Louis fokuserade mer på de formala aspekterna än den första generationens abstrakta expressionister.¹⁷⁶ Greenberg definierade Louis måleri som Post-painterly Abstraction, (ungefär det samma som Color Field painting) och hans formalistiska syn på Louis verk med betoning på färgen, ytan och plattheten har påverkat synen på Louis måleri. Lars Nittve menar att Greenbergs tolkning av Louis verk inte är tillräcklig, att det finns mer än bara formala kvalitéer att hämta i målningarna. Louis arbetade isolerat i Washington D.C. långt från New York scenen och om han i undantagsfall diskuterade sin konst så var det med Greenberg.¹⁷⁷

2.2.4. Joan Mitchell

Den 12 februari 1926 föddes Joan Mitchell i Chicago. Hennes mor var en socialt framstående medredaktör för en poesitidskrift och skrev själv poesi och en del pjäser. Mitchells morfar var en känd ingenjör och arbetade bland annat med broar, något som förekommer ofta i hennes måleri. Hennes far var en framstående läkare, president för *American Dermatological Association* samt

¹⁶⁹ Nittve, s. 33. Robin Plummer, "Louis, Morris", *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, 13 Maj 2009 anger flytten och jobbet till Washington 1948.

¹⁷⁰ McColm, s.9, 10.

¹⁷¹ McColm, s.10f. Plummer. Brookeman, *Louis, Morris*.

¹⁷² Nittve, s. 33.

¹⁷³ McColm, s.13. se även Nittve, s. 6, 33.

¹⁷⁴ McColm, s.14.

¹⁷⁵ Nittve, s. 34.

¹⁷⁶ Balken, s.56.

¹⁷⁷ Nittve, s. 3-7. Se även Kleeblatt, s. 165.

amatörkonstnär. Mitchell och hennes syster växte upp i ett rikt och kulturellt hem med flera intellektuella i familjens bekantskapskrets. Hon var i tonåren imponerad av Oskar Kokoschka och Van Gogh. När hon gått ut *Francis W. Parker School* 1939 vid 16 års ålder ville hon börja måla och gå på konstskola men fadern ansåg att hon var för ung och hon fortsatte att studera vid *Smith College* med engelska som huvudämne. Mitchell tillbringade mycket tid att gå på museer med sin pådrivande far och hon var framgångsrik i tennis och konståkning.¹⁷⁸ Somrarna 1942 och 1943 studerade hon landskapsmåleri vid konstkolonin *Oxbow*. År 1944 började hon på *Art Institute of Chicago* där hon studerade klassisk konst, figurteckning, anatomi, trycktekniker och konsthistoria. Hon såg utställningar med Picasso, Braque, Manet med flera samt lärde känna kritikern och curatorn Katharine Kuh. Somrarna 1945 och 1946 åkte hon och hennes vän Zuka Polansky till Mexico för att måla. Mitchell fick ett stipendie på 2000 dollar för att åka utomlands och studera efter sin examen 1947 men istället för att åka till Frankrike som var tanken hamnade hon i New York tillsammans med sin pojkvän fotografen och filmaren Barney Rosset. Som många andra ville hon studera för Hans Hoffman vars måleri hon beundrade men det blev bara en lektion då hon inte förstod vad han pratade om och blev skeptisk mot hans utläringsteknik då denne suddade ut sina elevers teckningar. Runt 1947 såg Mitchell Jackson Pollock och Arshile Gorkys målningar, studerade tidig Kandinsky och året därpå åkte hon till Frankrike. Där hyrde hon en ateljé i centrala Paris i samma hus som vännen Zuka Polansky, Philip Guston och Herbert Katzman. Ateljén var dock kall, Mitchell fick bronkit och reste då med Rosset till dåvarande Tjeckoslovakien för att sedan hyra ett hus av en vän i södra Frankrike där hon målade expressionistiska landskap. Rosset och Mitchell gifte sig och flyttade tillbaka till New York hösten 1949.¹⁷⁹ I New York fokuserade Mitchell på en karriär som abstrakt målare. Hennes målningar från början av 1950-talet är större och hon målade "kaligrafiskt" likt Guston som hon då blivit närmare vän med och som ett tag hade sin ateljé i våningen över hennes. Mitchell blev involverad i *the Club* och umgicks med kretsen av konstnärer som brukar räknas till den abstrakta expressionismen, en av få kvinnor. Helen Frankenthaler hade hon blivit nära vän med i början av 1950-talet och hon träffade Grace Hartigan på en utställning där Mitchell även medverkade. Hartigan trodde att hon skulle vara den enda kvinnan i sammanhanget (hon lär ha sagt att hon aldrig hört någon människa svära så mycket som Mitchell). Rosset och Mitchell skildes 1952 men förblev vänner resten av livet. Samma år hade hon sin första separatutställning på *the New Gallery*. Åren efteråt utvecklades hennes uttryck, färghantering och textur och Willem de Kooning var

¹⁷⁸ Jane Livingston, *The Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002), s. 10f.

¹⁷⁹ Livingston, s. 16f.

en stor inspirationskälla. Hennes rykte etablerades och de flesta i hennes krets av målare menade att hon lyckats nå en ny höjdpunkt inom den abstrakta expressionismen.¹⁸⁰

Linda Nochlin menar att en vanlig tolkning av Joan Mitchells målningar är kopplingar till raseri ilska och aggression.¹⁸¹ Jane Livingston beskriver henne som "...a classic victim of her gender."¹⁸² Hon ska ha varit oförutsägbar, skrämmande, haft en väldig aggression under den kontrollerade ytan, varit okontrollerbar i sitt beteende och sagt vad som föll henne in. Hon var rik och behövde inte berömmelse eller sälja sina målningar för att klara sig.¹⁸³ Zuka Polansky beskrev henne som en person som avskydde tävlan men var väldigt tävlingsinriktad, hon hade ett behov av att vara viktigast. Mitchell ville inte se sig själv som en kvinnlig konstnär hon ville vara en av killarna, vara en riktig målare i den mansdominerade konstvärlden.¹⁸⁴ Mitchell fick ofta bra recensioner men inte så mycket press som många andra. Clement Greenberg stödde inte Mitchells konstnärskap¹⁸⁵ och Harold Rosenberg skrev om henne först 1959.¹⁸⁶ Broar, träd och vattenlandskap är vanliga motiv i Mitchells målningar. Hon arbetade efter en figur/grund konvention, en centralisering av bilduppbyggnaden eller över hela bildytan menar Livingston.¹⁸⁷ Målningarnas titlar och motiv var efterkonstruktioner på så sätt att Mitchell såg något i bilden och associerade det vidare till egna erfarenheter menar Nochlin.¹⁸⁸ Mitchell tillhörde den så kallade andra generationens abstrakta expressionister som aldrig fått den ordentliga uppskattning som den första generationen menar Livingston. Joan Mitchell dog 1992 av lungcancer i Paris.¹⁸⁹

¹⁸⁰ Livingston, s. 19, 20, 21, 22, 23.

¹⁸¹ Linda Nochlin, "Joan Mitchell: A Rage to Paint", i, *The Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002), s. 49.

¹⁸² Livingston, s. 10.

¹⁸³ Livingston, s. 10., Nochlin, s. 53.

¹⁸⁴ Nochlin s. 51.

¹⁸⁵ Livingston, s. 23.

¹⁸⁶ Puniello & Rusak, s. 329.

¹⁸⁷ Livingston, s. 22, 23.

¹⁸⁸ Nochlin, s. 58.

¹⁸⁹ Livingston, s. 7, 44f.

2.3. Bildanalyser

Då samtliga analyser/tolkningar utgår från reproduktioner försvåras den formala aspekten av analysen.

2.3.1. Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea*, 1952 220x297.8 cm

Materiell

Tunn färg verkar spontant hållts ut över den beige duken. På vissa ställen är färgen dock mer mättad och verkar mer påmålad, främst en blå form till höger i bilden som tunnas ut och blandas för att sedan övergå i en stark röd. En något mörk grå ton har stänkts eller droppats ut och konstnärens handrörelse kan i denna följas över ytan i målningens högra övre fjärdedel. Bildens röda toner går från skarpt mättat till vattnig rosa och dämpad lila, i den senare har i dukens vänstra nedre hörn pigment på vissa ställen klumpats ihop. En pastellgrön ton spelar över duken med koncentration till den övre högra delen och en tydlig avgränsad gulockra form finns alldeles till höger om bildens mitt. Färgformen är på flera håll elegant och distinkt inringad med mörka streck (antagligen kol).

Appliceringen av färgen konnoterar rörelse och spontanitet i de stänkta och utflutna färgpartierna och ett beräknande i de mer påmålade delarna. Inramningen av färgformerna med streck är samtidigt både mjuka och distinkta och verkar gjorda i en rörelse. Detta gör det möjligt att anta hur bilden kommit till och fungerar även som tecken på en bildkonvention som tillåter en spontanitet eller experimentanda. Dukens storlek påvisar att målningen antagligen inte är frågan om en lek, men i reproduktionen kan vid en första anblick sådana associationer ges. De ljusa pastellfärgerna kan ge en association till femininitet.

Plastisk

Tre stycken kraftigare blå former gör sig snabbt synliga. Dessa befinner sig dock på olika lägen i bilddjupet. Den större blå formen till vänster är något tunnare än den ovan beskrivna till höger. Den högra är även mindre spontan i sin form och mer förankrad i kompositionen. De mättade röda tonerna är skarpa och konkurrerar om platserna längst fram i bildrummet tillsammans med de blå. De pastellfärgade uttunnade gröna, rosa och ljusblå smälter samman med dukens ljusbeige ton. Den något brutna gulockran hindrar effektivt bilden från att upplevas som ett trefärgsackord av grönt blått och rött och bidrar till att skapa en spänning. Det finns en lätthet och en cirkulär rörelse i bilden, om än något kärv.

Samtidigt som färgen är spontant applicerat så är den även beräknande och inte på något sätt naiv. Kompositionen är väl avvägd och föreslår en kunskap hämtad ur en modernistisk konvention. Även kontrasten mellan nästan våldsam rörelse och kompositionsmissig balansering föreslår detta. Att färg och teckningsform tillåts befrias från varandra pekar även detta i den riktningen. Det något

rundade formspråket, spontaniteten och en övergripande lätthet i bilden förutom de mättade blå kan ge associationer till femininet. Det allvar som finns i utförandet tolkar jag med bakgrund i vår kultur som maskulin.

Ikonisk

Bildens liggande format, längre än högt, och den blå mättade formen i högerkanten associerar till landskapsbildens konventioner. De tecknade linjerna antyder rumslighet och illusionistiskt djup medan skvätten stänken samt att de utflutna färgernas akvarellaktiga bett i kanterna motverkar detta. Bilden plattas hela tiden ut. Formerna i kombination med färger ger i bildens mitt anspelningar åt blommor. Färgen och formen är rörlig och betecknar glädje positivitet och för tillsammans tankarna till sommar.

Glädje, blommor, positivitet och sommar tolkar jag som feminina i vår kultur mot bakgrund att de konnoterar en enkelhet fritt från grubbleri och skepticism, som jag ser som en genusproducerad maskulin egenskap.

Verbal

Titeln *Mountains and Sea*, styr lätt in tolkningen på att söka efter ett landskap. Frankenthalers biografi bekräftar skolningen och intresset för kubism. Skvätten och stänken kan lätt härledas till Pollock, kompositionen liknar många av de bilder som gjordes av de abstrakta expressionisterna i slutet av 1940-talet. Willem De Kooning gör sig påmind i form och färgval även om Frankenthalers bild i detta fall känns luftigare. Andra verk av Frankenthaler påvisar samma luftighet och frihet. Som om de var målade med tunn akvarell. I jämförelse med andra verk inom samma rörelse kan luftigheten och lättheten uppfattas som feminin då de är annorlunda i jämförelse med den maskulina normen. De flesta bilderna av abstrakta expressionister från slutet av 1940-talet och början av 1950-talet har en kraftigare mer mättad färgton. Detta gäller även kvinnor som Lee Krasner och Grace Hartigan. Frankenthalers *Blue Territory* från 1955 är dock mycket kraftigare. Som Saltzman visar kan associationen till färgning av lakan i Frankenthalers metod utvecklas till en sammankoppling med femininet.

Det som talar emot en tolkning av bilden som feminin är storleken på originalet som kan uppfattas som självsäker och maskulin och landskapet som konnoterar den maskulint normaliserade konstnären. Det som kan kopplast till feminitet är de visserligen aningen spetsiga formerna men avsaknaden av en till en början uppfattad logik. Men det som jag tror är den största anledningen till sammankopplingen med kvinnlighet ligger i betoningen av den ljusa färgen i kombination med begrepp som lätthet, och luftigt. Sammankopplingen med bilden som uttryck för något lekfullt

spontant och till och med barnsligt ger en tvådubbel association. Barn hör till den feminina sfären. Barnslighet är inte maskulint. Som helhet kan bilden nog mest upplevas som feminin.

Resultat av enkät

De allra flesta upplevde att bilden var gjord av en kvinna och att detta berodde på färgerna och formerna. Flera tyckte sig uppfatta något "blommigt" i bilden i anslutning till frågan om varför de uppfattade den som manlig eller kvinnlig. Det övervägande färgintrycket var rött och blått. Bilden uppfattades som framförallt ljus, lekfull och händelserik. Några ansåg den vara kvinnlig redan innan frågan om den upplevdes som manlig eller kvinnlig ställts. Lustfylld och varm var också ett svar som förekom flera gånger. På frågan om vilken sorts person de tror gjort bilden svarade några direkt kvinna. En del uppfattades den som kvinnlig för att den var glad och positiv lekfull eller lugn och försiktig. Några såg den som barnslig. Bilden uppfattades övervägande som positiv.

2.3.2. Morris Louis, *Iris*, 1954, 205.1x271.2cm

Louis bild är den av reproduktionerna som antagligen stämmer sämst med originalets färger. Reproduktionen har en övergripande grön ton som följd av en bristfällig färgåtergivning i programvara och skrivare. Detta har självfallet konsekvenser för hur bilden upplevs. Jag har utgått från samma reproduktion som deltagarna i enkätundersökningen. Reproduktionen som jag reproducerat bilden ifrån har istället en beigebrå ton och är aningen mindre mättad i färgen.

Materiell

Färgen verkar ha hållits ut från dukens ovkant. På reproduktionen ser den beskuren ut. Den tunna färgen är övervägande mörk grön och beigegul. En skarpt röd finns i dukens högra nederkant. Här och var finns lila och blå strimmor. Duken verkar vara fri från färg på höger och vänster sida samt överkanten med ett undantag i just denna då en grön rinning kommer in i bilden. Färgen är tunt applicerad i tunna genomlysande lager. Det syns inga spår av penseldrag. Som en sista åtgärd verkar konstnären hållt en mycket uttunnad svart eller mörkgrön färg över duken i det högra övre hörnet och på den vänstra sidan. Färgen har här varit så uttunnad eller oupplöst i medlet att den verkar lagt sig i ett raster av pigment eller klumpar i den högra delen. Färgen ser ut att smält ihop med duken och färgat den snarare än att den applicerats ovanpå.

Tillvägagångssättet verkar genomtänkt och beräknat, något som kan beteckna en stereotyp maskulin egenskap, samtidigt som tunnheten och infärgningen konnoterar till femininet. Bildens storlek i reproduktion antyder försiktighet och beräknande, originalets storklek associerar till självförtroende och medvetenhet. Metoden antyder att bilden gjorts i en experimenttillåtande bildkonvention.

Plastisk

Transparensen i färgerna motverkar djup och betonar yta. De mörkare gröna växlar med de ljusare gula och lila i bildens mitt om en främre position i det plastiska bildrummet. Det gröna tar positionen som målningens huvudsakliga färg. Formen är upplöst och mjuk men med skarpa akvarellaktiga brett i flertalet av färgformernas kanter. Rörelsen i bilden är nedåtgående och formerna drar sig mot en mittpunkt utanför bildens nedre del.

De ljusa lila, gula samt röda för tankarna till feminint medans de mörka gröna samt den beräknade och genomtänkta plattheten associerar maskulint.

Ikonisk

Formerna och den ljusare delen av färgsättningen påminner om blommor. Samtidigt finns något illavarslande i kompositionen som har sin grund i de mörkare tonerna. De tunna lagren av färg kan föra tankarna till ett uppblött papper på vilket akvarellfärg flutit ut eller kan associeras med en regnbåge. Metoden gör sig påmind då de mörka partierna kommit till senare och förstör de ljusare färgerna. Det omvända kan lika gärna upplevas, som att de ljusa partierna lyser fram genom det mörka. Rörelsen nedåt ger en negativ association. Men rörelsen kan lika gärna uppfattas som uppåtsträvande och ge en växande positiv mening. De verkar inte vara färgen som material som betonas utan snarare färgen som varseblivning. Bilden är mestadels lugn i färgen men desto mer uttrycksfull i formen.

Lugnet, regnbåge och växtformen och det ljusa konnoterar alla femininitet. Hotfullheten och mörkret kopplas till maskulint. Beroende på betraktarens inställning är bilden känslig för både positiva och negativa associationer.

Verbal

Iris betyder regnbåge på grekiska och är även benämningen på regnbågshinna samt är namnet på regnbågens gudinna i grekisk mytologi.¹⁹⁰ Med tanke på intresset för myten (vardagliga benämningen) inom den abstrakta expressionismen kan det mycket väl vara detta som avses, däremot motsäger Louis isolering och den nära kontakten med Greenberg detta. Om man ser till rent formala aspekter och även avbildande så har associationer till regnbåge redan gjorts på den ikoniska nivån i analysen. Regnbågen kommer fram efter ett oväder och ger positiva känslor. Den metodiska sammankopplingen med Frankenthaler gör sig påmind i bilden men med ett annorlunda resultat. Louis målningar från denna tid och framåt visar på samma typ av metod och beräkande tillvägagångssätt. Viljan att göra något eget, att få en egen typ av bild finns i Louis bilder som hos de flesta andra abstrakta expressionister.

¹⁹⁰ Källa www.ne.se

Regnbåge och Gudinna kan ge uttryck för femininitet, men bilden kan även ses som formalistisk och något som bör betraktas för skönhetsupplevelse, då ger bilden uttryck för en maskulin skapare.

Helhetsintrycket av bilden är ambivalent, tecken med feminina och maskulina konnotationer finns på alla nivåer. Det som är genomgående är dock någon form av logik som kan få den att i slutändan upplevas som aningen maskulin, dock väldigt lite.

Resultat av enkät

Flera ringade in begreppet mörk på enkäten i anslutning till Louis bild och den övervägande färgen ansåg alla utom en vara grön eller mörkgrön, en färg som i färgenkäten verkar antas vara relativt neutral. Endast en person trodde att bilden var gjord av en kvinna, resterande svarade man eller att de inte kunde avgöra det. I de flesta fallen upplevde deltagarna att det mörka i färgen gjorde bilden negativ. Deltagarnas val av beskrivande ord samt frågan om vilken sorts person som gjort bilden kretsar i flera fall kring att bilden är genomtänkt och eller gjorts av en person som grubblar och tar det på allvar. Endast ett fåtal upplevde bilden som positiv eller harmonisk. Bilden upplevdes även av en del som händelsefull och känsloladdad. Vid ett övergripande tolkning av svaren växer en manlig, nedstämd, tänkare fram som tar konstnärskapet på allvar. Även om nästan hälften inte kunde svara på om de trodde att det var en man eller kvinna som gjort bilden.

2.3.3. Philip Guston, *For B.W.T.*, 1952, 123.2x130.8cm

I jämförelse med reproduktionen i boken är reproduktionen som används för bildanalys och enkät avsevärt skarpare i färgen och grönare vilket resulterar i ett mer händelserikt och samtidigt gladare uttryck.

Materiell

Tjock färg som i flera nyanser verkar oblandad är målad i överlappande lager med kort penselföring som lätt går att spåra och betonar materialet. Bildens proportioner är nästintill kvadratisk och färgerna går från skarpt intensiv röd via en mättad grön, gulockra, turkos, pastellblå och ljusa toner av gult till djup blå. Samtliga färger är opaka, de ljusa mättade med vitt.

Färgens applicering i korta bestämda drag känns beräknade och kraftfulla. Det är enkelt att i materialet följa penselföringen. Detta fungerar som tecken på maskulinitet. Materialhanteringen kan även påvisa ett relativt snabbt och spontant skapande, men det är svårt att utifrån reproduktionen se om färgerna blandats, det vill säga om de målats vått i vått. Om det senare är fallet påvisar bilden snarare tecken på expressivitet än formalism som utgångspunkt för bilden.

Plastisk

Den röda färgen är i sin renhet mycket intensiv och förstärks av de gröna och grönbå. De röda formerna bildar en centrerad cirkel och ögat kan vandra runt emellan dess delar. Intensiteten i den

röda färgen pressar sig längst fram i bildrummet och gör det svårt att se till målningens övriga delar. De mörkblå nyanserna bildar hålrum och bildens mitt uppvisar en mängd djupverkande lager i olika gröna och blå nyanser. Det röda utgör en tydlig förgrund, det gula runt kanterna en mellangrund och de blåa och gröna bildar tillsammans ett hålrum som rör sig bort från betraktaren. Rörelsen är cirkulär och inåt i bildrummet samtidigt som det röda rör sig framåt men ändå är fäst vid helheten. Det är främst färgen som skapar detta och hela kompositionen vibrerar av balanserade kontraster.

Målningen påvisar en stor kunskap om hur färger påverkar varandra och hur detta kan utnyttjas för att skapa dynamik i bilden. Spänningen det logiska och rörelsen konnoterar händelse och action, begrepp som förknippas med maskulinitet så även det något kantiga formspråket. Materialhantering och hanteringen av färg, form och bildrum betecknar en modernistisk bildkonvention.

Ikonisk

Bilden har ett kraftigt uttryck på grund av det glödande röda. Färgerna kan uppfattas som positiva och glada med kopplingar till naturen men även våldsamma hotfulla och aggressiva. Bilden som helhet kan uppfattas som hypnotisk eller meditativ på grund av dess fokusering och det nonfigurativa men även påträngande.

Målningen verkar på grund av ovanstående mest maskulin men beroende på hur den uppfattas känslomässigt är det svårt att kategorisera den.

Verbal

Målningens titel *For B.W.T.*, står enligt Debra Bricker Balken för Bradley Walker Tomlin, som Guston tillägnade den åt.¹⁹¹ Gustons bilder från denna tid kan upplevas ha kopplingar till Monets senare verk och till en början benämndes Gustons bilder med termen abstrakt impressionism. Guston arbetade med innehållet i sin tidigare figurativa period och det är inte omöjligt att detta även var fallet när han arbetade med nonfigurativa bilder.

Det som mest pekar på maskulinitet här egentligen uppfattningen om en konstnär som manlig.

Helhetsintrycket från den materiella och plastiska nivån visar klart på en koppling till maskulinitet. Även på den ikoniska nivån finns sådana konnotationer men även en aning feminina. I slutändan kan nog bilden mest uppfattas som maskulin.

Resultat av enkät

Gustons bild verkade enligt undersökningen uppfattas som en positiv bild. Deltagarna är här splittrade om konstnären är man eller kvinna och många valde att svara att de inte visste. De flesta kvinnor ansåg att det var en kvinna som gjort bilden. Många ansåg att det var färgen som var

¹⁹¹ Balken, s.47.

avgörande för att de valde som de gjort. Samtliga uppfattade den som i övervägande röd. De flesta valde begrepp som konnoterar till händelse handling och rörelse och hälften av deltagarna ansåg att bilden var genomtänkt eller antog att person bakom på något sätt tänkt igenom, övervägt eller handlade logiskt.

2.3.4. Joan Mitchell, *Untitled*, 1953-54, 205.7x175.9cm

Mitchells bild har i min reproduktion en klarare och ljusare färg än reproduktionen i boken som är något mer bruten ljusockra.

Materiell

Penselföringen är snabb ganska kort med främst horisontell och vertikal betoning. Färgen är tunn och utblandad med vitt, endast på ett fåtal ställen i bilden verkar ren färg ur tuben används. Färgen har runnit på flera ställen vilket gör det enklare att uppfatta verkets egentliga storlek och påvisar att den målats upprätt mot en vägg eller liknande. I vissa delar av målningen kan dukens struktur anas.

Färgens applicering påvisar en våldsamhet, eller kraftfull penselföring och betonar skapandet och färgen som material. Detta kan associeras till maskulint.

Plastisk

Formen är splittrad och upplöst men pekar samtidigt på en logisk konstruktion. De gula och blå tonerna väger jämt med varandra över bilden och agiteras av dämpade gröna, röda och rosa element. Bilden är som helhet ljus, aningen kall och med skarpt kontrasterande svarta delar. Alla mindre delar interagerar med varandra och skapar ett myller av spänningar och rörelser samtidigt som allting är förankrat i helheten, sånär som på några svarta delar som bidrar till en accelererande dynamik. De övre hörnen samt en del av bildens nedre högra sida är lugna och balanserar upp bildens centrerade rörelser. Rinningarna i färgen motverkar djupkänslan samtidigt som de olika färglägena och penseldragen bildar ett relativt grund bilddjup i flera lager i bildens mer rörliga delar. Det finns en tendens till skarphet i bilden.

Det finns en modernistisk kunskap om färg och form i bilden samt en frihet till dessa och en betoning av färgers interaktion och måleriet som händelse. Även på denna nivå upplevs spelet mellan färgdjup form och färger relativt tydligt som maskulint. Den ljusa tonen och de pastellartade färgerna kan kopplas till femininitet.

Ikonisk

Bilden undviker kopplingar till verkligheten förutom att den tydligt är målad. Känslomässigt kan den associeras till en ilska eller uppfattas som ett ordnat kaos i sitt påträngande uttryck. Möjligtvis skulle en grovt eller mycket fri abstraktion av ett landskap eller en karta eller kunna tolkas utifrån färgsättningen gul, blå och grön. I de många penseldragen kan former som bildar oavsiktligt

konstruerade figurer kunna läsas in av en betraktare. Det finns någon form av laddning eller spänning i bilden, som någonting är på gång att hända.

Det är på ikonisk nivå svårt att tydligt kunna avgöra maskulinitet eller femininitet. Men om ett resonemang om ilska och påträngande förs lutar det aningen mer åt en ung maskulinitet.

Verbal

Målningens frånvaro av titel hjälper inte till att hitta en betydelse i bilden såtillvida att den inte är medvetet namngiven som *Untitled* för att betona formala aspekter eller något osägbart. Kopplingar till Willem de Kooning och Jackson Pollock kan göras och en antydning om kubism kan spåras i denna bild. En vanlig tolkning av Mitchells bilder är ett sorts raseri som även kan uppfattas i denna bild, om än aningen mer dämpat än i flera andra. Några av Mitchells bilder från 1950-talet har titlar som styr tolkningen av bilden till landskap, de flesta är dock utan titel.¹⁹² Mitchell som person uppfattades av många som aggressiv, oförutsägbar och tävlingslysten. Hennes färg och form hantering kan mycket väl vara medvetet maskulin om hennes vilja att vara en riktig konstnär, en av killarna, vägs in. Det är dock vanskligt att påstå detta med alltför stor övertygelse då det mycket väl kan vara så att uttryckssättet helt enkelt passade det hon ville åstadkomma.

Helhetsintrycket av bildtolkningen visar på en tydlig stereotyp maskulinitet.

Resultat av enkät

Samtliga kvinnor upplevde bilden som på något sätt negativ i högre eller lägre grad. Hälften av deltagarna ansåg att bilden verkade genomtänkt eller trodde personen som gjort den tänkt igenom den, var strukturerad och på andra sätt seriös. Många upplevde bilden som stark, känsloladdad och händelsefull och de flesta beskrev den i termer som konnoterar rörelse, händelse och action. Ingen trodde bilden var gjord av en kvinna och endast tre svarade att de inte visste om en man eller kvinna skulle kunnat göra den. Vad det gällde färgen beskrevs bilden som i huvudsak gul och blå samt ljus. Här svarade endast två tydligt att de ansåg att de trodde bilden var gjord av en man på grund av dess färg. Det verkar alltså snarare som att deltagarna ha gått på känslomässiga aspekter och då främst tagna från bildens form.

¹⁹² Nochlin s.81ff.

3. Avslutning

3.1. Analys och slutsats av enkät och bildtolkningar

Jag var själv med vid samtliga enkätundersökningar och gav instruktioner enligt bifogat blad. Det tog ungefär 30 minuter per deltagare att genomföra undersökningen. I de fall deltagaren hade frågor om enkäternas innehåll försökte jag medvetet att inte ge ledande svar. En vanlig kommentar i samband med enkäten var i stil med - *Jag vet inte varför men det bara känns så*, när de ringade in de förtryckta begreppen. Två personer som deltagit i undersökningen hade vetskap om uppsatsen syfte. Jag har inte i efterhand kunnat se att detta påverkat resultatet.¹⁹³ Svaren från deltagarna i undersökningen har kvantifierats för att sedan tillsammans med de enskilda svaren kvalitativt tolkats. För att komma fram till att bilden exempelvis uppfattas som negativ har varje persons samlade utlåtanden om bilden tolkats utifrån begreppens allmänna konnotationer samt i relation till varandra för att sedan jämföras med de andra deltagarnas utlåtanden. Om till exempel begreppen händelsefull, glad och spontan ringats in har jag tolkat dessa som en positiv upplevelse. Om händelsefull irriterande och spontan ringats in har jag tolkat detta som en mer negativ upplevelse. Det bör här även tydligt klargöras att det finns en osäkerhet och splittring i deltagarnas svar och upplevelse av bilderna. Det sammantagna utlåtandet är nödvändigtvis inte representativt för någon av den enskilda deltagaren utan visar snarare på en övergripande tendens.

Sammanställningar av de kvantifierade svaren finns i bilaga 2.

3.1.1. Enkät 1 och slutsatser av bildtolkningarna

Det kvalitativt tolkade svaret från enkätundersökningens bilddel finns presenterat i anslutning till bildtolkningarna ovan. Här följer en sammanfattning av dessa.

Deltagarna är nästan helt överens om att Helen Frankenthalers *Mountains and Sea* är gjord av en kvinna. Min bildanalys visade på att bilden innehöll en hel del element som kan kopplas till en genusproducerad femininitet.

Endast en person upplevde att Morris Louis *Iris* var målad av en kvinna. Däremot var fördelningen relativt jämn i kategorierna *man* och *vet ej*. Min bildanalys pekade på att det fanns en liten antydning om genusproducerad maskulinitet i bilden.

¹⁹³ De som visste uppsatsens syfte var person nr. 2 och 3. Jag var i dessa fall extra noga med att påpeka att det var deras personliga upplevelse som efterfrågades. Person nr. 2 svarade vet ej på samtliga bilder utom en på frågan om denne upplevde det som att en man eller kvinna gjort bilden. Detta förklarade person nr 2. Med att denne inte trodde att det var möjligt att se personlighet, karaktärsdrag eller kön genom att titta på en bild.

Deltagarna i undersökningen var som grupp osäkrare på Philip Gustons *For B.W.T.* Inget enhetligt svar kan här uppvisas då ungefär lika många svarade på de tre alternativen. Min bildanalys pekade på element som var klart förknippade med en genusproducerad maskulinitet.

Joan Mitchells *Untitled, 1953-54* ansåg nästan alla vara gjord av en man. Ingen trodde det var en kvinnlig konstnär. Även min analys visade på en genusproducerad maskulinitet.

Ordningen på bilderna spelar antagligen en stor roll för hur de uppfattas. Efter det första momentet visades alla de fyra första bilderna tillsammans. Bilderna jämfördes ofta med varandra. Louis målning kan exempelvis verka negativ i relation till Frankenthalers.

Undersökningen visar att deltagarnas personliga kunskap, intresse och vana att se bilder inte utgör någon markant skillnad för om bilden upplevs som gjord av en man eller en kvinna i annat fall än att den som ansåg sig ha störst kunskap om bilder inte menade att det gick att svara på en sådan fråga (person nr. 2).

De flesta av deltagarna upplevde det svårt att beskriva bilden med de ord som fanns tillgängliga men valde sällan att använda egna ord. Det finns en del mönster i hur deltagarna svarat i förhållande till bilderna. Jag avstår här från att göra en ingående analys av detta men vill påpeka att i bilaga 2. , *Sammanställning, utan individuella extrabegrepp* går det till exempel att se vissa markanta skillnader i Frankenthalers kvinnliga bild och Mitchells manliga. Båda anses exempelvis händelsefulla men Mitchells har av flera uppfattats som genomtänkt, känsloladdad och stark men däremot inte i någon större grad som lekfull, ljus eller varm till skillnad från Frankenthalers. Frankenthalers bild var även den enda som uppfattades som barnslig av de fyra. Saltzmans resonemang om fläckar tolkade som olyckor i Frankenthalers bilder gör sig påmind i enkätundersökningen. Vissa av bilderna har uppfattats som en abstraktion av verkliga företeelser även om de i urvalet verkat vara nonfigurativa.

På frågan om vilken sorts person som gjort bilden där syftet var att se om någon direkt svarade man eller kvinna svarade 12 av de 17 deltagarna redan här man eller kvinna på någon eller flera av de 4 första bilderna. Person blir i de flesta fallen lika med kön istället för personlighet. På frågan om vilken deltagaren upplevde som den största skillnaden mellan bilderna svarade ungefär hälften av deltagarna på ett sätt som kopplade ihop Gustons och Mitchells bild som annorlunda mot de andra. Och i vissa fall kopplades även Frankenthaler och Louis bild samman. De som kopplade ihop Gustons och Mitchells svarade olika på om det var en man eller kvinna som gjort bilden. Ingen av dem svarade att båda bilderna var gjorda av antingen män eller kvinnor och i 5 av 8 fall av dessa fanns det i deras senare svar möjligheten att koppla ihop dem efter kön med någon av de andra bilderna. Som helhet tolkar jag det som att deltagarna kopplat ihop stilmässiga eller känslomässiga aspekter och inte

sorterat dem på ett sådant sätt att det stämde överens med någon av kategorierna man eller kvinna. I några få fall finns dock exempel där känslolntrycket och kategorierna man och kvinna hänger ihop.

Konstnär	Man	Vet ej	Kvinna
1. Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952,	1	3	13
2. Morris Louis, Iris, 1954,	9	7	1
3. Philip Guston, For B.W.T., 1952,	4	6	7
4. Joan Mitchell, Untitled, 1953-54,	14	3	0
5. Joan Mitchell, Hudson River Day Line, 1955,	11	3	3
6. Mark Rothko, Untitled, 1953,	7	3	7
7. Grace Hartigan, New England, 1957	10	3	4
8. Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic No.34, 1953-54	9	3	5
9. Jackson Pollock, Autumn Rhythm, Number 30), 1950,	12	3	2
10. Lee Krasner, Composition, 1949,	5	0	12
11. Joan Mitchell, Untitled, 1958,	6	4	7

På frågan om deltagarna trodde att bilden var gjord av en man eller kvinna eller om de inte visste hade 13 av 17 deltagare rätt på Frankenthalers *Mountains and Sea*. 12 på Pollocks *Autumn Rhythm, (Number 30)* (varav av fem dessa tyckte sig känna igen bilden och eventuellt konstnären) och 12 på Krasners *Composition* (varav 1 tyckte sig känna igen den). Ingen trodde att Mitchells målning *Untitled, 1953-54* var gjord av en kvinna, 14 trodde den var gjord av en man och endast 3st trodde att hennes *Hudson River Day Line* var gjord av en kvinna, medan däremot 11 trodde att den var gjord av en man. I Mitchells *Untitled, 1958* var fördelningen jämnare. 6 (varav 5 män) trodde det var en man som gjort den och 7 (varav 6 kvinnor) trodde det var en kvinna som gjort den. 9 svarade rätt på Motherwells *Elegy to the Spanish Republic No.34* och 5 trodde det var en kvinna som målat den. Det är intressant att deltagarna är relativt överens i ungefär hälften av bilderna om det är en man eller

kvinna som gjort dem och att ingen valt att svara *vet inte* på Krasners bild. Om bilderna läggs ut på rad ordnat efter hur många som trodde att en man respektive en kvinna gjort bilden syns ett mönster i att färgen i bilden lutat åt mer rött, rosa eller lila i de som ansågs som vara gjorda av kvinnor och mer åt gult och blått i de som antogs vara gjorda av män. Deltagarna var inte medvetna om, titel, årtal, storlek på original, namn på konstnär eller om bilderna räknades som konstverk. För en mer detaljerad visualisering se bilaga 2.

3.1.2. Enkät 2

Enkäten om färg, där deltagaren ombads att kryssa i hur feminin eller maskulin färgen i allmänhet upplevs är de allra flesta, som förväntat överens om att de rosa tonerna associeras till femininet (PMS 254, PMS 235, PMS Process Magenta och PMS 1765). Den mer mättade blå med en aning rött i rådde stor oenighet om (PMS Reflex Blue), den förväntade kategoriseringen var maskulin. Ingen ansåg att grått (PMS Cool Grey) och svart (PMS Black) i allmänhet ansågs vara feminina utan snarare neutrala (flekt kvinnor) eller maskulina (flekt män). Vitt ansågs till största delen som neutral med några undantag åt feminin (PMS Transparent White). Ljusblått (PMS Process Cyan), som förväntades vara starkt maskulin, var deltagarna inte riktigt eniga om i vilken grad av maskulinitet färgen i allmänhet uttrycker. Den röda verkade i utskriften aningen rosa och ansågs som feminin, dock var deltagarna även här oeniga om graden (PMS 1797). Den mörkaste gröna förväntades att i allmänhet anses som maskulin men här verkar deltagarna som grupp anse att den uppfattas som mer neutral eller endast något maskulin eller feminin (PMS 328). Den enda färgen som egentligen ansågs uppfattas som maskulin av deltagarna som grupp var ljusblått (PMS Process Cyan), i övrigt menar gruppen som helhet att färger uppfattas som neutrala eller feminina. Det bör här observeras att alla färger ofta är något ljusare i utskrift än vid återgivning på en bildskärm samt att deltagarna sett färgerna i relation till varandra.

Formenkäten är mer svårtolkad än färgenkäten. Här är deltagarna mer splittrade och verkar anse att de flesta formerna uppfattas relativt neutrala och här har fler svarat att de inte vet än på färgenkäten. Form 1, 10, 11, och 12 anses uppfattas från neutral (kvinnor) till maskulin (män). Form 9 och 2 som mer feminina samt 5 och 6 som aningen feminina. Gemensamt för de som ansågs som feminina är att de är runda eller aningen runda och de som är maskulina är kantiga eller vassa. Form 3 (triangel) ansågs dock vara neutral med undantag åt både maskulin och feminin. Det bör här observeras att samtliga former är svarta och att detta kan bidra till att formen upplevs som neutral eller maskulin enligt utfallet på färgenkäten.

Min slutsats från denna enkät blir då att färg är i sig själv enklare att kategorisera till maskulint och feminint än form, med vissa undantag. I motsatsparen som sätts upp hos Hirdman och Gemzöe tolkar

jag det som att mörk ska stå för kvinnligt och ljus för manlig. Denna undersökning visar snarare på det motsatta med en förskjutning i betydelse. Varm ljushet associerar till spontanitet, lättsamhet och bekymmerslöst medan mörk kopplas till grubblerier logik och plågande konstnären, något som kan beteckna uppfattningen om den romantiska konstnären.

3.1.3. Reflektioner kring enkätundersökningen

Jag är väldigt otillfredsställd med flera av reproduktionerna som jag tagit fram till uppsatsen, i synnerlighet de på Gustons och Louis' verk. Problemet var svårt att lösa och jag resonerade som så att böckerna inte gick att använda i enkätdelen av praktiska skäl och således inte heller till bildtolkningen. Då både jag själv och deltagarna i undersökningen utgått från samma reproduktioner ser jag det inte som ett problem men om tolkningarna ställs emot andra reproduktioner, originalen eller andra tolkningar kan den som undersöker detta ställa sig undrande till uppsatsens resultat i denna del. Den främsta skillnaden som jag upplever mellan mina och bokens reproduktioner är att mina är grönare och intensivare i färgerna i fallen Guston och Louis. Detta är till mina reproduktioners nackdel då dessa inte känns lika välbalanserade och konnoterar en annan känsla, precis som Chandlers exempel med de olika fokusinställningarna på kameran i teoridelen. Detta gör visserligen inte denna undersökning mindre relevant men det är viktigt att påpeka dessa aspekter.

I efterhand hade det varit enklare att tolka begreppen som ringats in i enkäten om dessa istället varit i formen av Osgood-skalor. Enkäten hade då säkerligen tagit en timme att göra men hade gett en säkrare tolkning av deltagarnas svar då relationen emellan begreppen kunnat mätas. Ordningen på hur bilderna presenterades kan betänkas, det kan vara så att ett aningen annorlunda resultat kunnat påvisats då bilderna ofta sågs i relation till varandra. Det finns en mängd sammankopplingar och variabler att analysera och tolka i denna enkätundersökning och flera har inte undersökts närmare då ursprungstanken endast var att använda svaren som stöd i bildtolkningarna. Enkäten är utformad för detta och hade gjorts annorlunda om de aspekter som efter sammanställningen verkat intressanta från början vägts in. Att jämföra bilder och tolka resultat av andras upplevelser genom ord är vanskligt och oprecist. Dock har det behövts något konkret att väga mina tolkningar och analyser mot och detta har då tillsammans med biografen varit viktigt. Undersökningen är gjord på ett litet antal personer och kan därför inte med säkerhet ses som den allmänna uppfattningen. Dock är personerna en del av kulturen och borde vara väl bekanta med de konventioner som finns, jag tänker då närmast på färg och form enkäterna som inte handlar om vad de själva tycker utan vad de tror att den allmänna uppfattningen är. Det har i enkätundersökningen inte heller tagits någon djupare hänsyn till individens specifika kunskap om bilder då detta inte kunnat förutses i förväg. Överhuvudtaget så ställer jag mig frågande till om bildkunskap går att *mäta*.

Det har under uppsatsskrivandet känts olustigt att medvetet tänka i stereotypa fördomar om maskulint och feminint i bildanalysen. Flera av de som deltagit i enkätundersökningen sa saker som - *Den känns kvinnlig och det får man ju inte tycka*, eller - *En man kan ju också göra det i och för sig*. Deltagarna ville inte uttrycka de fördomar de hade men upplevde ändå konstnären eller bilden i termer som manligt eller kvinnligt. Det verkar bland en del av undersökningens deltagare även finnas en uppfattning om att personligheten gör sig synlig i målningen på ett eller annat sätt. Det är mycket möjligt att denna uppfattning provocerats fram genom frågans ledande karaktär men endast en väldigt liten del motsatte sig frågan – *Vilken typ av person tror du har gjort dessa bilder?*¹⁹⁴ Däremot har flera upplevt det svårt att svara på den.

¹⁹⁴ Det bör tilläggas att frågan i sitt sammanhang inte uppfattades som att en person har gjort alla bilder.

3.2. Slutsats och svar på frågeställning

Svaren på frågeställningarna har i största möjliga mån kategoriserats under respektive fråga men ibland finns svar på flera ställen.

Går det att i en nonfigurativ bild se om den är gjord av en man eller en kvinna?

Finns det i den nonfigurativa bilden spår av socialt konstruerade feminina och maskulina uttryck?

Det går som jag kan se det utifrån teorin, min egen tolkning och deltagarnas svar i enkätundersökningen *inte* att se om det är en man eller en kvinna som gjort den nonfigurativa bilden. Däremot så kan socialt konstruerade begrepp som maskulint och feminint uppfattas i den. De svar som är enhetliga i enkätundersökningen på frågan om det är en man eller en kvinna som gjort bilden tyder på detta, även om svaret i många fall är fel. De splittrade svaren tyder på att det inte går att se om en man eller kvinna gjort bilden. Med stöd i teorin syns i bildtolkningsdelen att jag är präglad av kulturens uppfattningar om maskulint och feminint då jag kan göra sådana associationer. Att både jag själv och flera andra tolkar till exempel Frankenthalers bild som gjord av en kvinna tyder på att det finns tecken i bilden som har ett feminint innehåll och vidare konnoterar kvinna. Hur och vilka dessa är beror enligt teorin på vilka koder de verkar i samt i vilken kontext de uppfattas. Jag har i bildtolkningen försökt blottlägga några av dessa tecken. Den nonfigurativa bilden är i sig ett komplext teckensystem där olika områden relaterar till varandra, dels inbördes i bilden och utanför den.¹⁹⁵ Att bilden inte går att bryta ned till ett minsta element är nog troligt. Några små men betydelsebildande delar är färger och former som symboliska tecken i sig som är mer eller mindre dolda i det komplexa system de bildar i interaktion med tecken inom och utanför bilden. Sjölin's modell för tolkning föreslår ett förenklat sådant system.

Om det skulle gå att se på bilder om de är gjorda av män eller kvinnor skulle detta betyda att de biologiska olikheterna hos män och kvinnor är så stora att det påverkar hur det konstnärliga uttrycket ger sig till känna. Att exempelvis kvinnor på grund av biologiska skäl väljer färger som passar dem bättre och att färger i sin tur har egenskaper som gör att de appellerar mer till kvinnor. En annan teori skulle kunna vara att individer är helt präglade av stereotypa kategoriseringar och att det i sin tur finns en tydlig konvention för hur män och kvinnor ska uttrycka sig konstnärligt. Jag kan inte på något sätt se hur något av dessa två möjligheter kan stämma överens med svaren på enkäten eller den teoretiska grunden i uppsatsen. Den som hade flest korrekta svar på frågan om en man eller

¹⁹⁵ Jämför med Arnold Hausers begrepp angående bildens inre logik. Denna logik uppstår dock enligt mig hos betraktaren och är inte fast inom bilden. Se Fernie s.201f.

kvinna gjort bilden hade visserligen 7 av 11 rätt, men medelvärdet, med den person som ansåg att det inte gick att se sådant i en bild borträknad, ligger precis under 5.

Mot detta kan argumenteras att de som deltagit i enkäten och jag själv inte är tillräckligt skickliga på att se betydelser i bilder, att vi inte är kännare.

Om det finns skillnader mellan bilder gjorda av kvinnor och män, vad består de av och vad kan de tänkas bero på?

Några skillnader i bilder gjorda av män och kvinnor är svåra att finna då varje konstnär inom rörelsen strävar efter originalitet och de bilder som uppsatsen kretsat kring är få. En genomgång av ett mycket större antal bilder och med en annan metod skulle behöva göras. För att kunna nå en större klarhet i huruvida den individuella konstnären medvetet förhöll sig till de rådande konventionerna inom konsten och samhällsklimatet krävs en mycket djupare biografisk undersökning.

Ligger detta hos betraktaren, konstnären eller hos båda?

Tar genusproducerade eller stilistiska konventioner överhanden eller verkar de i symbios?

Som en slutsats av genomgången material och summering av teorin finner jag att de allmänna tänkesätten om manligt och kvinnligt i en kultur kan styra tolkningen av en bild så att den uppfattas som stereotyp manlig eller kvinnlig. Denna *myt* skapas och underbyggs då av kulturen som helhet. Det finns ingenting i bildens beståndsdelar som *i sig självt* har dessa egenskaper på annat sätt än att de hos betraktaren kan uppfattas på vissa sätt. Bilden av bilden formas då i oss själva och är således beroende av vår egen världsbild som färgats av vår kultur. Att jag tycker mig se manlighet och kvinnlighet i mina analyser har således att göra med mina egna föreställningar om detta. Det är alltså med stor sannolikhet de uppfattningar som finns hos betraktaren om maskulint eller feminint som avgör hur bilden tolkas i förhållande till genus. Dessa uppfattningar är antagligen inte låsta och orubbliga, resultatet på enkäten skulle i så fall vara mycket enhetligare, alla skulle tycka *väldigt* likt.

Enligt enkätundersökningen antas färger påvisa feminint i högre grad än maskulint. Former verkar med vissa undantag vara mer neutrala enligt deltagarna. Färgen verkar då vara det som har tydligast konnotationer till genusproducerade företeelser. Flera svarade just att färgen på ett eller annat sätt påverkade hur de uppfattade bilden. Jag anser efter genomgången material att formen och färgen i kombination med helhetsintrycket i relation till andra maskulina eller feminina företeelser är det som väcker en möjlig association till manligt eller kvinnligt. Som exempel vill jag här nämna skillnaden mellan Frankenthalers *Mountains and Sea*, som deltagarna som grupp ansåg var gjord av en kvinna, och Mitchells *Untitled*, från 1953-54 som övervägande ansågs vara gjord av en man. Svaren i enkäten

och min egen tolkning pekar tydligt på att färgen och formerna är avgörande i Frankenthalers bild men i Mitchells verkar istället intrycket av kompositionen och de formmässiga aspekterna vara avgörande för hur bilden uppfattas. Det verkar då i båda fallen handla om helhetsintrycket, kompositionen, och hur genomtänkt och logisk bilden upplevdes utifrån detta. Mitchells andra bilder i undersökningen är enligt mig lättare och klarare i färgen och lekfullare i formen. Deltagarna som grupp var i fallet *Hudson River Day Line* endast aningen splittrade medan de var helt uppdelade angående *Untitled* från 1958. Det som talar för att färgen har företräde för övriga aspekter är som tidigare nämnts att de bilder som fler kategoriserat under begreppet kvinna har tydliga inslag av rosa, lila, eller röda färger. Mark Rothkos *Untitled* får ett splittrat svar, den är maskulin i sin fyrkantiga form och feminin i det rosa medans det svarta enligt deltagarna i undersökningen i allmänhet konnoterar maskulint eller är neutralt. Om konstnären endast använder färger och former som är tydligt förknippat med manligt eller kvinnligt underlättas tolkningen av bilden som maskulin eller feminin. Detta säger dock inte att konstnären för den skull är man eller kvinna. Vidare har det schema som betraktaren möter bilden med antagligen en stor del i hur bilden ställs i relation till den kulturella kontexten och konventionen. Den personliga erfarenheten är med stor sannolikhet väldigt betydelsefull. De många svaren i samma riktning i enkätundersökningen tyder ändå på en kulturellt betingad överenskommelse vad det gäller färgen och formens föredragna mening. Genusproducerad och stilistisk konvention verkar i symbios hos både konstnär och betraktare.

Vad har konstkritiken, teoretiseringen och historieskrivningen för roll i det hela?

Tar genusproducerade eller stilistiska konventioner överhanden eller verkar de i symbios?

Jag vill för tydlighetens skull börja med att belysa att följande resonemang bygger på att konstvärlden och samhället hänger ihop och att konstteori och kritik tillsammans med kulturen formar estetiken som bär spår av detta och att alla företeelser enligt teorin kan innehålla och producera genus. En viktig aspekt som inte undersökts är konsthandeln, något som hade kunnat ge en bild av hur kvinnor respektive män mottogs av samlare och marknaden. Detta föll utanför uppsatsens omedelbara fokus men hade platsat under denna frågeställning.

Genom att enkätundersökningen inte påvisar att det går att se om en man eller en kvinna gjort bilden kan det uppfattas som att den abstrakta expressionismens bildkonvention inte var präglad av en genusproducerad konvention som skapade skillnader i kvinnor och mäns konstnärliga uttryck. Det kan dock mot bakgrunden av det insamlade materialet om den abstrakta expressionismen och dess social, politiska och kulturella kontext väl argumenteras att estetiken som sådan på 1940- och 1950-talet föredrog ett genusproducerat maskulint uttrycksätt. Grace Hartigans pseudonym George och att Krasner använde sig av Lee i stället före Leonore visar på vilka attityder som var rådande i en

konstvärld som annars betonade individualitet och originalitet. Mitchell ville bli tagen för att vara en riktig konstnär, det vill säga en man. Hennes målningar tolkades i enkätundersökningen visserligen olika men två av dem ansågs av majoriteten av deltagarna vara gjorda av män. Om vi betänker att tecken uppstår i upprepning och att de kan normaliseras förefaller följande resonemang klarare. Enligt Korsmeyer är konsten sedan långt tidigare genusproducerad. Kritiken visar att normen för begreppet konstnär på 1950-talet var man. De företeelser som är kopplade till begreppen maskulint och feminint verkar således hela tiden underbyggas och stärkas om inte en ny aspekt framkommer och bryter denna *mytbildning* eller normaliseringsprocess. Det stereotypa indelandet i mannen som producent och kvinnan som konsument som Nickles beskriver verkar varken gynna kvinnan eller mannen som individ i Brennans beskrivning av den oro som detta skapade. Det stora problemet för kvinnor verkar först och främst då inte vara vad de målade utan snarare att de målade som Saltzman påvisar med populärpressens benämning *feminin invasion*. Enligt Hirdmans modell skulle jag vilja bedöma det eftersträlvade idealförhållandet mellan män och kvinnor i 1950-talets Amerika som A-B, det vill säga som helt olika. Helen Frankenthalers och Joan Mitchells konstnärskap är på många sätt väldigt lika. De var födda 1928 respektive 1926 och växte båda upp i en kulturell miljö. Båda hade en konstnärlig utbildning och var orädda för att tidigt ge sig in i konstvärlden. Båda var intresserade av modernism och hade en bra ekonomisk bas. De båda hade flera gemensamma förebilder, lyckades komma in i kretsen runt de abstrakta expressionisterna och de var båda med i *the Club*. Frankenthaler lyckades ändå bättre än Mitchell. Konstvärlden ansåg att originalitet var viktigt och Frankenthaler lyckades bryta ny mark. Detta skedde dock inte utan inverkan från Greenberg något som även gällde Morris Louis. Jag menar här inte på något sätt förringa Frankenthalers talang men frågan är om hon lyckats lika bra i den mansdominerade konstvärlden utan Greenbergs inflytande. Även om Frankenthalers *Mountains and Sea* mycket väl kan upplevts som feminin i 1950-talets Amerika där detta inte var en positiv egenskap så tror jag att brytandet av ny mark, originaliteten i materialhanteringen, hade företräde i en formalistisk tolkning av verket. Att Greenberg uppmuntrade Louis och Noland genom att ta dem till Frankenthalers ateljé påvisar detta. Betoningen av de formala aspekterna var helt i linje med Greenbergs syn på konsten. Rosenberg var dock inte av samma uppfattning som Greenberg. Hos Rosenberg är konstnären underförstått man i texten *The American Action Painters*. Vidare påminner hans resonemang om det som enligt Hirdman är en stereotyp maskulin egenskap; att mannens kropp och själ hänger samman medan kvinnan bara är kropp. Detta återkommer i Rosenbergs kritik från 1961 om Frankenthalers oförmåga att förstå metafysiska och moraliska basen i Action painting. Men hur kan Rosenberg tycka sig se att Frankenthaler inte förstått detta? Är det inte snarare så att Rosenbergs teori och uppfattning och Frankenthalers konstnärskap inte stämmer överens? Hur kan Hoffman mena att konstverk är så bra att man inte kan tro att en kvinna målat bilden? Nu har jag inte uppgifter om kritikers och konstnärers personliga syn på kvinnor

respektive män men tendensen i kritiken som helhet är dock tydlig. Om män och kvinnor ses som helt skilda väsen (A-B) och om då kvinnor inte kan förstå eller är förmögna att skapa konst enligt en manlig definition borde män rimligtvis inte förstå konst skapad av kvinnor. Kritikern ställer sig då över detta och hävdar sig kunna se både manligt och kvinnligt och sedan kunna döma den ena som sämre. Resonemanget är således kraftigt könsuppdelande och ser kvinnan som inte bara olik utan även underlägsen och inkapabel till att förstå konsten (A-b). Det verkar för mig som att den manliga makten tar vad som anses vara bra och betecknar som maskulint för att sedan anklaga det dåliga för att vara feminint eller det feminina som dåligt.

I den litteratur som lästs in för både min C och D- uppsats finns tydliga spår efter Greenbergs, Rosenbergs, Rosenblums och Schapiros definitioner och tolkningar av den abstrakta expressionismen. Jag vill utifrån detta i samband med teorin dra slutsatsen att kritikernas roll och tolkningar, särskilt om de får så mycket plats som hos ovanstående, får konsekvenser för hur konsten uppfattas och historien om den skrivs. Konstnärer som verkade inom den abstrakta expressionismen talade inte om innebörden i specifika verk enligt Gibson och Craven. Publiken och historieskrivningen fick i början lita till kritikernas tolkning, populärpressen och mer allmänna uttalanden från konstnärerna i samband med den samtida världsuppfattningen. Kritiker och tidskrifter som *Life*, *Time* och *Cosmopolitan* bidrog antagligen starkt till genusproduktion i läsares uppfattning angående den abstrakta expressionismen. Detta har i sin tur konsekvenser för hur uppfattningen om dessa bilder togs emot då och idag då avantgardets bilder normaliserats och blivit en del av den övergripande visuella kulturen. Att vi kan uppleva nonfigurativa bilder som maskulina eller feminina och således dra slutsatser om att de är gjorda av män eller kvinnor har att göra med hur dessa en gång definierats. När definitionen av manligt och kvinnligt tillskrivs begrepp som bra och dåligt och när dessa förs över till bilder får kritiken konsekvenser för hur den dominerande historieskrivningen utfaller och vissa konstnärliga uttryck får vissa värden. Detta leder i sin tur vidare tillbaka i samhället och andra företeelser. Tecken uppstår i upprepning och genus sprider sig till artefakter. Kritiken gjorde det inte bara svårt för kvinnor att komma fram då, den har även bidragit till att normalisera feminint och maskulint i bildvärlden, något som har konsekvenser för oss nu.

Vad finns det för relevans i en undersökning som denna?

Relevansen består som jag ser det i att tydliggöra hur betydelser framstår i bildkonventioner och synliggöra hur kulturen avspeglas i vår tolkning av bilden. Att kunna svara *nej* på frågan om det går att se om en man eller kvinna gjort bilden är viktigt för att motverka ett tänkande i maskulint och feminint och påvisa vari sådana uppfattningar har sin grund. Att hävda att det till exempel är en elak

eller snäll person som gjort en bild verkar för mig lika avlägset som att säga om det är en man eller kvinna som har gjort den.

Jag vill påpeka att uppsatsen i sig producerar genus då den hjälper till att etablera symboler för manligt och kvinnligt i tolkningar och jämförelser. Ord som *kraftfull* associeras med maskulint och definierar dess innebörd starkare för varje gång det används i ett sådant samband. När den abstrakta expressionismen nu i vår samtid betecknas som maskulin återdefinieras dess begreppsvärld och befästs ännu starkare, även om syftet är att blottlägga dessa företeelser cementeras begreppen. Spår av genus finns hela tiden närvarande i språket, i detta fall i ett språk som konstvärlden använt i samband med kategoriseringen och definitionen av de bilder som skapades på 1940- och 50-talet. När ett verk beskrivs i ord är således risken att kategorisera det som maskulint eller feminint överhängande genom de ordval som göres. Det finns som jag ser det egentligen inget maskulint eller feminint måleri lika lite som det finns ett kattigt eller hundigt måleri. Egenskaper i färg och form i den nonfigurativa bilden kopplas via ord eller genom association till andra kulturella företeelser och binder dem samman i en väv av förutfattade meningar. Bilden av den andra bilden, det vill säga uppfattningen om den som anses stereotyp feminin, förstår jag som en lekfull, ljus spontan, bekymmerslös men ändå något försiktig, rosa, positiv akvarellmålning. Den stereotyp maskulina är kraftfull, hård, allvarlig, logisk och full av rörelse, målad i olja med starka färger på en stor duk och sammanlagt är de båda nästan lika bra som Joan Mitchells *Untitled* från 1958.

Efterord

Hela denna uppsats säger något om hur vår verklighetsuppfattning ter sig och att vi inte ska vara så snabba på att döma andra kulturers för oss konstiga uppfattningar. Att tolka en annan kulturs uppfattningar som manligt och kvinnligt borde vara mycket svårare då de egna uppfattningarna måste kopplas bort och de nya läras in. I enkätundersökningen menade en del deltagare att vissa bilder såg ut som om ett barn gjort dem. Detta sker ofta i anknytning till abstrakta och nonfigurativa bilder och då ofta med en nedsättande ton. Bakom detta finns en *myt* som säger att barn inte kan uttrycka sig, att det krävs skolning för att lära sig att uttrycka sig genom konst. Med andra ord måste de koder som finns läras in av den som vill uttrycka sig. Jag anser att det finns en skillnad i att uttrycka sig och försöka kommunicera. Mark Rothkos ståndpunkt, självfallet även den ideologisk, är tydlig:

Expressionism has the greatest resemblance to the children's art. Perhaps the work is better expressionism than that of the artists themselves, since expressionism is an attempt to recapture the freshness and (naivete) of childish vision. (It is in fact a nostalgia for the innocence of childhood).¹⁹⁶

För att uttrycka sig själv vill jag påstå att man visserligen förhåller sig till konventioner men detta betyder inte att de måste följas, såtillvida att man inte vill kommunicera med andra.

¹⁹⁶ Mark Rothko, *Writings on Art*, (New Haven: Yale University Press, 2006), s. 9

4. Källförteckning

4.1 Litteraturförteckning

Tryckta källor

Albers, Josef. *Interaction of Color*, (New Haven and London: Yale University Press, 2006)

Andersson, Bengt-Erik, *Som man frågar får man svar – en introduktion i intervju och enkätteknik*, (Stockholm: Nordstedts Akademiska Förlag, 1994)

Anfam, David, *Abstract Expressionism*, (London: Thames & Hudson, 1990)

Araï, Dariush, *Introduktion till kognitiv psykolog*, (Lund: Studentlitteratur, 2001)

Arnason, H.H, *History of Modern Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 2004)

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, (Berkeley: University of California Press, 1974)

Balken, Debra Bricker, *Abstract Expressionism*, (London: Tate Publishing, 2005)

Barr Jr, Alfred H., "Cubism and Abstract Art", i, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Paul Wood Charles Harrison, (Malden, Mass: Blackwell Publishing, 2003)

Barthes, Roland, *Mytologier*, (Lund: Arkiv förlag, 2007)

Becker, Howard S, *Art Worlds*, (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2008)

Brennan, Marcia, *Modernism's Masculine Subjects : Matisse, the New York School, and post-painterly abstraction*, (Cambridge: MIT Press, 2004)

Butler, Judith, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, (Göteborg: Daidalos, 2007)

Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, (London: Thames & Hudson, 2007)

Chandler, Daniel, *Semiotics: the basics*, (London and New York: Routledge, 2007)

Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, (Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2003)

Fernie, Eric, i *Art history and its methods a critical anthology*, red. Eric Fernie, (London: Phaidon Press Limited, 2003)

Frisk, Mattias, *En Studie i Rött – Hur beskrivs uppfattas och kopplas färg samman med innehåll i Mark Rothkos abstrakta målningar*, C- uppsats,(Linköping: Linköpings Universitet, 2008)

Gage, John, *Colour and meaning: art, science and symbolism*, (London: Thames & Hudson, 1999)

Geldzahler, Henry, *American painting in the twentieth century*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1965)

Gemzöe, Lena, *Feminism*, (Stockholm: Bilda förlag, 2004)

- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism : Other politics*, (New haven and London: Yale University Press, 1997)
- Godfrey, Mark, "That Oldtime Jewish Sect Called American Art Criticism." i *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, red. Norman L. Kleeblatt, (New Haven: Yale University Press, 2008)
- Greenberg, Clement, ""American-Type" Painting." i *The Collected Essays and Criticism, Volume 3*, (Chicago and London: the university of Chicago Press, 1995)
- Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch." i *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass: Blackwell Publishing, 2003)
- Hirdman, Yvonne, *Genus – om det stabila föränderliga former*, (Malmö: Liber AB, 2004)
- Kimmel, Michael S, *The Gendered Society*, (Oxford: Oxford University Press, 2007)
- Kjørup, Søren, *Semiotik*, (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- Kleeblatt, Norman L. "Action, Abstraction, Reaction." i *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art*, red. Norman L. Kleeblatt, (New Haven: Yale University Press, 2008)
- Kleeblatt, Norman L. "Greenberg, Rosenberg, and Postwar American Art." i *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art*, red. Norman L. Kleeblatt, 135-183, (New Haven: Yale University Press, 2008)
- Korsmeyer, Carolyn, *Gender and Aesthetics : an Introduction*, (London: Routledge, 2004)
- Landau, Ellen G. *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, (New Haven & London: Yale University Press, 2005)
- Leja., Michael, *Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s*, (New Haven: Yale University Press, 1993)
- Livingston, Jane, "The Paintings of Joan Mitchell." i *The Paintings of Joan Mitchell*, red. Jane Livingston, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002)
- Lärkner, Bengt, *Konst i kontext, Linköping Studies in Arts and Visual Communications 7*, (Linköping: Filosofiska fakulteten, Linköpings universitet, 2007)
- Nittve, Lars, och Clement Greenberg, *Rooseum re-vision I: Morris Louis*, (Malmö: Rooseum, 1992)
- Nochlin, Linda, "Joan Mitchell: A Rage to Paint," i *The Paintings of Joan Mitchell*, red. Jane Livingston. (New York: Whitney Museum of American Art, 2002)
- Passer, Michael W., och Ronald E. Smith, *Psychology, Frontiers and Applications*, (New York: McGraw-Hill: McGraw-Hill, 2001)
- Pollock, Jackson, "Interview with William Wright." i *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, 583-586, Jackson Pollock, "Interview with

William Wright", i *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas* Malden, (Mass.: Blackwell Publishing, 2003)

Puniello, Françoise S., och R. Rusak Halina, *Abstract expressionist women painters : an annotated bibliography*, (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1996)

Rose, Gillian, *Visual methodologies : an introduction to the interpretation of visual materials*, (London: Sage, 2007)

Rosenberg, Harold, "The American Action Painters." i *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, red. Ellen G Landau, 189-198, (New Haven & London: Yale University Press, 2005)

Rosenblum, Robert, "the Abstract Sublime." i *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, red. Ellen G Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005)

Rothko, Mark, *Writings on Art*, (New Haven: Yale University Press, 2006)

Rowley, Alison, *Helen Frankenthaler : painting history, writing painting*, London: I. B. Tauris, 2007)

Saltzman, Lisa, "Reconsidering the Stain: On Gender, Identity, and New York School Painting." i *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, red. Ellen G Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005)

Sandström, Sven, *Se och uppleva*, (Åhus: Kalejdoskop, 1983)

Schapiro, Meyer, "The Liberating Quality of Avant-Garde Art." i *Reading Abstract Expressionism : Context and Critique*, red. Ellen G. Landau, (New Haven & London: Yale University Press, 2005)

Sjölin, Jan-Gunnar, "Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag." i *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, red. Jan-Gunnar Sjölin, (Lund: Studentlitteratur , 1998)

Stokstad, Marilyn, *Art History*, Upper Saddle River, (New Jersey: Prentice Hall, 2008)

Varndoe, Kirk, *Pictures of Nothing: abstract art since Pollock*, Princeton, (N.J. : Princeton University Press, 2006)

Williams, Raymond, "the Analysis of Culture." i *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Malden, Mass: Blackwell Publishing, 2003)

Digitala artiklar

Anfam, David, "Abstract Expressionism," <http://www.oxfordartonline.com>, 2007

Belz, Carl, "Helen Frankenthaler." *Jewish Women's Archive*, <http://jwa.org>, den 11 Maj 2009

Brookeman, Christopher, "Frankenthaler, Helen." *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 11 Maj 2009

Brookeman, Christopher , "Guston, Philip." *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 11 Maj 2009

Brookeman, Christopher , "Louis, Morris [Bernstein, Morris Louis]." *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 13 Maj 2009

Craven, David, "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, mars 1990

Gibson, Ann, "Abstract Expressionism's Evasion of Language." *Art Journal*, Fall 1988

Melville, Stephen, "Greenberg, Clement." *Groove art online, Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 29 Oktober 2008.

Morris, Andy, "The cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic art." *Social & Cultural Geography*, juni 2005

Nickles, Shelley, "More is Better: Mass Consumption, Gender and Class Identity in Postwar America." *American Quarterly*, Vol. 54, No. 4, december 2002

Polcari, Stephen, "Abstract Expressionism : "New and Improved"." *Art Journal*, Fall 1988

Plummer, Robin, "Louis, Morris." *Grove Art Online. Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 13 Maj 2009

Rodgersm, David, "Federal Art Project." *The Oxford Companion to Western Art* www.oxfordartonline.com, den 23 Maj 2009

Stuckle, Patti, "Mitchell, Joan." *Grove Art Online, Oxford Art Online*, www.oxfordartonline.com, den 9 Maj 2009

Wikipedia, "Abstract Expressionism." *Wikipedia* <http://www.wikipedia.org>, den 25 Maj 2009

Elektronisk resurs

Ashton, Dore, *A critical study of Philip Guston [Elektronisk resurs]*, (Berkeley: University of California Press, 1990)

Ehrnberger, Karin, *Design och genus - hur vi formger produkter och hur de formar oss*, (Stockholm : Konstfack, 2006)

Franzén, Sofie, *Svenska kvinnor i den nonfigurativa konsten 1900-1950*, (Linköping: Linköpings Universitet, 2008)

McColm, Donna, *Opticality and the Work of Morris Louis*, (Sidney: University of Sydney, 2007)

Åström, Tove, *Kvinnliga och manliga telefoner? - En studie vid Sony Ericsson*, (Umeå: Umeå Universitet, 2003)

Video

Hirdman, Yvonne, Videoupptagning, www.jämställdhet.nu.

4.2. Bildförteckning för enkätundersökningen

1. Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea*, 1952, 220x297.8 cm
David Anfam, *Abstract Expressionism*, (London: Thames & Hudson, 1990), s. 196.
2. Morris Louis, *Iris*, 1954, 205.1x271.2 cm
Norman L. Kleeblatt, *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, (New Haven : Yale University Press, 2008), s. 80-81.
3. Philip Guston, *For B.W.T.*, 1952, 123.2x130.8 cm
Debra Bricker Balken, *Abstract Expressionism*, (London : Tate Publishing, 2005), s.48.
4. Joan Mitchell, *Untitled*, 1953-54, 205.7x175.9 cm
Jane Livingston, *the Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002)
5. Joan Mitchell, *Hudson River Day Line*, 1955, 200.7x210.8 cm
Jane Livingston, *the Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002)
6. Mark Rothko, *Untitled*, 1953, 195.1x172.3 cm
<http://i98.photobucket.com/albums/l245/theladyofshalotte/rothko1953.jpg>
7. Grace Hartigan, *New England*, 1957, 173.4x210.8 cm
http://z.about.com/d/arthistory/1/0/B/h/jm-aa_08_10.jpg
8. Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No.34*, 1953-54 203.2x254 cm
http://www.artinthepicture.com/artists/Robert_Motherwell/elegy.jpeg
9. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, 266.7x525.8 cm
<http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/pollock%20autumn%20rhythm%201950.jpg>
10. Lee Krasner, *Composition*, 1949, 96.7x70.6 cm
Debra Bricker Balken, *Abstract Expressionism*, (London : Tate Publishing, 2005), s.65.
11. Joan Mitchell, *Untitled*, 1958, 205.1x274.3 cm
Jane Livingston, *the Paintings of Joan Mitchell*, (New York: Whitney Museum of American Art, 2002)