



LUND UNIVERSITY

Randi Fisher - svensk modernist

Fagerström, Linda

2005

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Fagerström, L. (2005). *Randi Fisher - svensk modernist*. [Doktorsavhandling (monografi), Avdelningen för konsthistoria och visuella studier]. Ellerströms förlag.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



RANDI FISHER —
SVENSK MODERNIST







LINDA FAGERSTRÖM

Randi Fisher – svensk modernist



ellerströms





Publiceringen av denna avhandling har
möjliggjorts tack vare generösa bidrag från

Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen
Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Elisabeth Rausings minnesfond
Nordenstedtska stiftelsen
Stiftelsen Ebbe Kock



Copright © Linda Fagerström
och ellerströms förlag 2005
Grafisk form Clara Svensson
Omslagsbild: Randi Fisher, *Självporträtt* (omkring 1943)
Tryck Preses Nams, Riga 2005
ISBN 91-7247-122-0





Innehåll

FÖRORD	7
INLEDNING	II
Syfte och problemställningar	12
Tidigare forskning	13
Teoretiska verktyg	14
Metodiska verktyg	23
Material och källor	32
Disposition	33
PORTRÄTT AV KONSTNÄREN SOM UNG KVINNA	35
<i>1. En agent formas för konstfältet</i>	
Randi Fishers mor	37
Randi Fishers far	37
Paret Eivor & Ejnar	38
Eivor Fisher – kvinnlig konstnär med stort nätverk	40
Habitus, symboliskt kapital och konverteringsstrategier	44
<i>2. Den kvinnliga konstnärsrollen</i>	
Självporträtt av Randi Fisher	46
En mansdominerad tradition	54
BLAND KONSTKRITIKER OCH KONKRETISTER	69
<i>1. Randi Fisher – 1947 års kvinna</i>	
Ung konst på galleri Färg och form i Stockholm 1947	71
<i>2. Konstnär – ingenjör, artist – konkretist</i>	
Nytt årtionde, nya ideal: de unga porträtteras	102





ABSTRAKT KONST I EN KONKRET VÄRLD	117
<i>1. Naturavbildning, abstraktion, konkretion – och inspiration</i>	
Fisher – en atypisk Stockholmsmodernist?	119
Mellan abstraktion och konkretion	124
<i>2. Ny (sorts) realitet. Intervenerande strategier</i>	
Lekfulla och internationella impulser	141
Nonfigurativt uttryck i offentlig konst	162
KONSTNÄR I FOLKETS TJÄNST	167
<i>1. Politiskt engagemang</i>	
Konstnär, ingenjör, pacifist	169
Konstnärsingenjören Randi Fisher	188
<i>2. Andligt sökande</i>	
Det stora gemensamma	192
Geografiskt kringflackande och andlig mångsidighet	203
SUMMARY	207
NOTER	209
BILDFÖRTECKNING	241
KÄLLFÖRTECKNING	247
PERSONREGISTER	265
RANDI FISHER, BIOGRAFISKA UPPGIFTER	269



Förord

Denna avhandling hade inte kommit till utan Anna Lena Lindberg. Från henne kom ursprungsidén och hon har som min handledare fortsatt att vara en outtömlig källa vad gäller idéer, uppslag och tankar under årens gång. Därför vill jag tacka henne allra först. Outtröttlig, skarp och noggrann har hennes helhjärtade engagemang aldrig sinat. På flera plan har hon fungerat som inspiration, stöd och trygghet. För att travestera en känd paroll: tack, Anna Lena, det gjorde du bra!

I sällskap av blivande, nuvarande och före detta doktorander vid avdelningen för konstvetenskap har det alltid varit lika spännande att dryfta konstvetenskapliga spörsmål. Tack Helena Cybinski, Kajsa Bjurklint, Helen Fuchs, Björn Fritz, Maud Färnström, Jan Jönsson, Max Liljefors, Hugo Palmsköld, Ludwig Qvarnström, Henrik Ranby, Johanna Rosenqvist, Thomas Rydén, Kicki Sjögren, Hans Sternudd, Martin Sundberg och Katarina Wadstein McLeod för detta, och tack för att ni är lika spetsfundiga också när det gäller småbarnsskötsel, matlagning och Högskoleförordningen.

Förutom detta har Johanna Rosenqvist särskilt bidragit med noggranna läsningar av en tidig version av kapitel 2 och Katarina Wadstein McLeod med likaledes noggranna läsningar av en tidig version av kapitel 3 i denna avhandling. Bägge har dessutom i arbetsvardagen delat min erfarenhet av dubbel akademisk identitet som genusteoretisk konsthistoriker respektive konstvetenskaplig genusforskare. Vår delade erfarenhet har för mig minskat den förvirring som dubbelheten ibland ger upphov till och dessutom understrukt fördelarna denna position trots allt har. Tack kära ni!

På ett mycket tidigt stadium visade Helen Fuchs genuint intresse för min forskning på ett sätt som var avgörande. Hennes engagemang och kunnande har oupphörligen fortsatt vara en källa till glädje och anledning att skärpa mina tankegångar. Maud Färnström har på ett överväldigande generöst sätt tvärsäkert stöttat mig och mitt arbete. Varmaste tack, bägge två!

Jan Wattéus har i ordets allra bästa bemärkelse varit en outtröttlig eldsjäl vars avgörande insatser lett till kunskap som annars varit nästintill omöjlig för mig att nå.

Boel Lindberg vid institutionens avdelning för musikvetenskap har visat ett intresse för min forskning, som varit viktigt och sporrande. På samma avdelning finns Greger Andersson, som under alla år varit full av tillit inför min forskning och som stått för ett rättfram och betryggande lugn när annat ibland stormat. Institutionens fotograf har bredvilligt hjälpt mig med bildbehandling och annat – mille grazie, Leopoldo Iorizzo!



På Skissernas museum i Lund har jag alltid känt mig välkommen. Både Jan Torsten Ahlstrand, Jens Arvidson, Malin Enarsson och Christina Knutsson har med entusiasm och intresse givit mig kunnig hjälp.

Som bekant är ett eget rum ofta avgörande för att vettig intellektuell verksamhet ska kunna utvecklas. På Centrum för genusvetenskap vid Lunds universitet hade jag under en period ett sådant rum, nämligen min arbetsplats. Det kom att bli utvecklande på ett avgörande sätt för avhandlingsarbetet, varför jag är mycket tacksam över att detta rum, bland annat genom Christina Carlsson Wetterbergs försorg, kunde finnas för mig.

Tack vare det enastående biblioteket på Centrum för genusvetenskap och det unika kunnande som Catarina Carlsson och Miia Torikka där villigt och generöst erbjudit har forskningsmiljön där varit mycket stimulerande. Till denna har också forskar- och lärarkollegorna Birgitta Andersson och Maria Nilson bidragit genom att vara en oändlig källa för stöd, engagemang och omsorg. Ert mod, er styrka och er klarsynthet har varit inspirerande och betydelsefull för mig på många sätt. Till detta har även kollegorna Christina Scholten, Lena Karlsson och Lotta Johansson bidragit. Tusen tack, kära ni!

Viktiga inspirationskällor har åtskilliga andra konstvetar-genusforskare varit. Nämnas bör Mia Carlgren, Eva Hallin, Ulrika Stahre, Jorunn Veiteberg, Anne Wichstrøm, Margareta Willner-Rönholm och Annika Öhrner. I denna krets finns även Eva Zetterman, som tackas för givande och noggrann granskning som opponenter vid slutseminariet!

Gunilla Törnvall, som alltid visat stort intresse och uppmuntrande stöd för mitt arbete, har givit expertråd om konservering och måleriteknik. Anja Petersen har med genusteoretisk skärpa granskat tidiga texter och utkast. Evert Lindkvist har genom sin helt unika kännedom om gotländska medeltidskyrkor (och dess moderna lättmetallstegar) generöst hjälpt mig. Det stöd Ann Edholm visat har varit en viktig bekräftelse på att mitt arbete behövs och är efterfrågat. Sådant ger kraft och ork i tunga stunder!

Malin Krutmeijer gav mig chansen att regelbundet få uttrycka mig om konst i andra sammanhang än det strikt vetenskapliga, vilket haft stor positiv effekt på denna avhandling (och på mig). Tack kära du! Åsa Sandell, Maja Ljung och Lena Halldenius är ytterligare tre smarta kvinnor vars värme och intellektuella skarpsinne jag generöst fått ta del av.

Jag vill också tacka Madeleine Odelstierna och Inger Lindell på galleri Färg och form, Kent Belenius, Erik Timén och Geir Søli som alla visat starkt intresse för Randi Fisher och för min forskning. Ett tack även till Kristoffer Åkesson som utformat en databas i vilken jag sparat all information om Randi Fishers konstverk. Till Folke Åstrand, vars biografiska uppgifter och material om konstnären i ett initialt skede var viktiga, vill jag också rikta ett varmt tack, liksom till Per Paulsson på Dokumenteringsarkiv för modern konst vid Institutionen för konst- och musikvetenskap. Anders Åkesson har bidragit med filatelistisk expertis (och annat). Tack!





Många akademikamrater och konstnärskollegor till Randi Fisher har låtit mig att ta del av minnen och berättelser. Tack Wiveca Claeson-Lindberg, Liss Eriksson, Nils Gehlin, Helga Henschen, Margit Ljung-Olofsson, Egil Malmsten, Kaisa Melanton, Elsa Munktell, Catharina Nilsson, Inki Olsson, Britta Reich Eriksson och Margareta Rodhe! På samma sätt har Ulla Isaksson, Silvia Helperin, Iris Lundvik och Ingrid Söderqvist bredvilligt öppnat sina minnesbanker och tankearkiv för mig.

Randi Fishers dotter Katarina Gill-Hansson och syster Else Fisher-Bergman har frikostigt hjälpt mig genom att dela minnen och tankar om konstnären, förmedlat kontakter och låtit mig få tillgång till konstverk, skisser och brev. Stort tack till er!

Teresia Rindesfjäll har delat erfarenheten av avhandlingsskrivandets vändor och gjort dem mycket lättare att bära. Käraste Ulrika Andersson, käraste Lotta Wendel, ni har varit mina kämpande nära och lärt mig systemskap i ordets kärleksfullaste mening.

På ellerströms förlag har Jonas Ellerström, Erik Magntorn, Marie Pettersson och särskilt min redaktör Clara Svensson varit osvikligt entusiastiska och skickliga. Mattias Piltz har bidragit med kunnig bildbearbetning. Tack!

Flera konstnärer i min egen generation påminner mig dagligdags om behovet av att forska vidare. Karin Mamma Andersson, Malin Arnell, Catti Brandelius, Charlotte Eliasson, Johanna Gustafsson, Jenny Grönvall, Lisa Strömbeck, Ulrika Wärmling – och Tina Ericson, Maria Friberg, Lova Hamilton, Monika Larsen Dennis och Monika Masser vill jag tacka för ständig inspiration och på en gång uppmana er alla att fortsätta arbeta. Ni behövs!

Hjärtinnerligt tack Lena Fagerström, Ulli Åkesson, Krister Åkesson, Gunnar Fagerström och Ulrika Caperius som alla behärskar korrekturläsning lika bra som stöttande, uppmuntran och barnpassning. Utan er hade det aldrig gått! Och sist: tack allrakäraste Eskil för kärleksfull förståelse, tillgivet tålamod och innerlig omsorg. Utan dig hade det definitivt inte gått.

Boken tillägnas Kalle Fagerström, född under avhandlingsarbetets sjätte år 2002.

Lund, april 2005





Inledning

För åtta år sedan, i april 1997, visades utställningen *1997 års män* på galleri Färg och form i Stockholm. Deltog gjorde fem samtida konstnärer: Tina Ericson, Maria Friberg, Lova Hamilton, Monika Larsen Dennis och Monika Masser. Syftet med utställningstiteln var att hedra en nyligen bortgångna kvinnlig konstnärskollega, som trots sitt deltagande i den omtalade utställningen *Ung konst* på samma galleri 50 år tidigare – som kom att ge upphov till det bekanta begreppet *1947 års män* – blivit ”bortglömd” och, som de fem konstnärerna menade, bortsuddad ur konsthistorieskrivningen. Hennes porträtt hängde ögonblickligen innanför entrén på Färg och form. Konstnären var Randi Fisher.

Jag hade några månader tidigare börjat undersöka Randi Fisher och hennes konstnärskap. Kort efter att arbetet inletts dog konstnären (den 9 februari 1997). Utställningen *1997 års män* blev för mig en postum uppmaning från konstnären och samtidigt en nutida, direkt uppmaning från de fem kvinnliga konstnärerna att fortsätta den forskning om Randi Fisher som jag redan påbörjat. Resultatet av dessa åtta års arbete följer här.

Randi Fisher (1920–1997) utbildade sig till konstnär i Stockholm under 1930- och 1940-talen. Mellan 1939 och 1944 var hon elev vid Konstakademien och dessförinnan hade hon 1937–39 gått vid Tekniska skolan, där hennes mor Eivor Fisher var lärare. Modern var ursprungligen textilkonstnär, själv utbildad vid Tekniska skolan. Hon hade vuxit upp i en högborgerlig familj i Gävle, där hennes far var redaktör på *Gefle Posten*. Randi Fishers norske far, ingenjören och amatörentomologen Ejnar Fisher hade tidigt dött i tbc varför dotterns uppväxt präglades av en något ovanlig familjekonstellation. Familjen utgjordes av Eivor Fisher, döttrarna Else och Randi, moderns syskon (framför allt brodern Björn Hedvall och systemen Agda Hedvall) men även hennes vänkrets: konstnärskollegor och lärarvänner stod den lilla familjen nära och verkar tidvis ha fungerat som extra familjemedlemmar.

Man kan tänka sig, att yrkesvalet för Randi Fisher redan tidigt måste ha stått klart. Konstnärshanan kan inte ha framstått som främmande – med tanke på att många i hennes familj hade konstnärliga yrken. På Konstakademien verkar professorn Sven X-et Erixson varit särskilt betydelsefull, både som lärare och konstnärlig inspirationskälla för Fisher. Han uppmuntrade henne och lyfte fram hennes arbeten för klasskamraterna; ”han var väldigt road av just hennes arbete.”¹ Det var Sven Erixson som medverkade till att på våren 1947 ordna utställningen *Ung konst* med några unga konstnärer – varav flera var hans nyutexaminerade elever – på galleri Färg och form. Som med-



lem i konstnärgruppen Färg och form, som ägde galleriet med samma namn, hade X-et inflytande på utställningsplaneringen där.

I den mån hon förekommer alls, brukar Randi Fisher i konsthistorien omtalas som en av konstnärerna vid just detta utställningstillfälle: *Ung konst* på galleri Färg och form i Stockholm 1947. Utställningen har kommit att betraktas som något av en milstolpe när det gäller modern svensk konst. Fisher deltog där tillsammans med målarna Olle Bonniér (1925–), Olle Gill (1908–1996), Lage Lindell (1920–1980), Pierre Olofsson (1921–1996), Karl Axel Pehrson (1921–), Lennart Rodhe (1916–2005), Armand Rossander (1914–1976), Uno Vallman (1913–2004) samt skulptörerna Knut-Erik Lindberg (1921–1988) och Liss Eriksson (1919–2000). Konsthistorieskrivningen brukar omnämna gruppen som ”1947 års män” – utan att notera att en kvinna också var med vid grupputställningen.

Under decenniet som följde *Ung konst* arbetade Fisher med stafflimåleri i olja, tempera, gouache och akvarell, och formgav även flera bokomslag för de stora Stockholmsförlagen. Hon reste en del utomlands, oftast i sällskap med Olle Gill, akademikamraten som hon gift sig med 1945. Deras dotter Katarina föddes 1948. Randi Fisher började under 1950-talet allt starkare intressera sig för offentlig konst, ett område hon så småningom nästan helt och hållet kom att ägna sitt konstnärliga intresse. I skiftande tekniker som emaljmåleri, muralmåleri, textil och glas arbetade hon på platser över hela landet med viss betoning på huvudstadsområdet. Fisher gifte 1963 om sig med Ralph Bergholtz, den man hon då sedan några år tillbaka hade samarbetat med konstnärligt. Deras dotter Pia föddes samma år. Fisher och Bergholtz produktion på framförallt glasmåleriets område blev stor och omfattar cirka 25 verk. Efter deras skilsmässa 1977 levde Fisher ett kringresande liv, utan (egentlig) fast adress. Hon företog resor till många platser världen runt och arbetade för ideella hjälporganisationer som Greenpeace, Emmausrörelsen och Amnesty International. Vid 77 års ålder, 1997, dog hon efter en tids lungsjukdom.

SYFTE OCH PROBLEMSTÄLLNINGAR

I föreliggande avhandling är syftet att kartlägga, dokumentera och analysera Randi Fishers konst och konstnärskap. *Konsten* avhandlas i analyser av hennes verk och *konstnärskapet* främst i undersökningar och diskussioner om ideologiska och konstnärliga utgångspunkter för hennes konstskapande. Sammantaget är avsikten att ge nya perspektiv både på Fishers konst och konstnärskap och på den svenska modernismen. Frågeställningarna kretsar kring hur konstnärsrollen konstruerats under denna era, vad detta inneburit för en kvinna som arbetat som konstnär, och på vilket sätt det influerat konstnärskapet, dess förutsättningar och begränsningar. Syftet är vidare att som teoretisk utgångspunkt använda genusperspektivet i kombination med Pierre





Bourdieu's teorier om maktförhållanden i kulturella produktionsfält – i detta fall det bildkonstnärliga fältet. Jag vill pröva hur feministisk forskning som utgår från Bourdieus teorier kan ”förnya begreppet kön som social kategori på ett sätt som urholkar den traditionella uppdelningen i essentialister och icke-essentialister” vilket den norsk-amerikanska litteraturhistorikern Toril Moi diskuterat.² Hon menar, att för aktuell feministisk teori

ligger styrkan i Bourdieus analys kanske inte i så hög grad i hans specifika analys av de sociala relationerna mellan könen – de *effekter* som han beskriver är dock tämligen välbekanta – utan i att han lyckas undvika den traditionella uppdelningen i essentialism – antiessentialism. Eftersom Bourdieus analys är grundmurat antiessentialistisk, förlorar han inte ur sikt att om kvinnor är socialt konstruerade som kvinnor, så *är* de kvinnor. Eller, på det språk som används i den aktuella teoretiska debatten inom feminismen: könsskillnad är varken en fråga om ett innersta väsen eller en enkel beteckning, varken en fråga om realism eller nominalism, utan en fråga om socialt vedertagen praxis.³

En kultursociologisk infallsvinkel i Pierre Bourdieus anda är, menar jag, passande för mitt ämne. Tillsammans med den givna genusteoretiska utgångspunkten vill jag även använda mig av den kultursociologiska för att analysera Randi Fisher som – för att tala med Bourdieu – *agent* i det konstnärliga fältet. Avslutningsvis är förhoppningen att avhandlingen ska bidra till ifrågasättandet av konsthistorieskrivningens gällande normer, metoder och värderingsgrunder.

TIDIGARE FORSKNING

Randi Fishers samtida (manliga) kollegor och deras konst, konkretisterna och konkretismen, har tilldragit sig stort intresse bland forskare och konstintresserade. En av dem som flitigast studerat perioden är Thomas Millroth. Han gav redan 1977 ut boken *Rum utan filial? ”1947 års män”* som behandlar konkretismen som konststart och de uttryck den tog sig i Sverige. Här diskuteras konstnärerna och deras verk tematiskt och inte under individuella rubriker.⁴ Under 1980- och 1990-talen skrev Millroth däremot en rad monografier om flera av konstnärerna: Lage Lindell (1981), Lennart Rodhe (1989) och Olle Bonniér (1995) för Sveriges Allmänna Konstförening samt Pierre Olofsson (1992) och Liss Eriksson (1994).⁵

Konst av Karl Axel Pehrson⁶, Lennart Rodhe⁷ och Olle Bonniér⁸ har även presenterats och analyserats av Ulf Linde i flera tidskriftsartiklar. I samma författares samlingsvolym *Efter hand. Texter 1950–1985* finns en del av dessa texter samlade.⁹ Linde utarbetade redan 1962 en kortare studie om Lennart Rodhes konst¹⁰ och skrev dessutom 1987 en bok om Karl Axel Pehrson.¹¹ Dessa





båda konstnärskap har också Per Bjurström ägnat sig åt, dels i en monografi om Karl Axel Pehrson 1991 och dels i två publikationer om konst av Lennart Rodhe 1995.¹²

Gunnar Bråhammar skrev om offentlig konkretistisk konst 1965 i en artikel i *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund*.¹³ En pilotstudie över ett enskilt verk av Lennart Rodhe finns i Lars-Göran Oredssons *Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med paket i långa banor i Östersunds posthus* från 1991.¹⁴

När det gäller Randi Fisher finns min magisteruppsats från 1997, *Randi Fisher. En studie i hennes konstnärskap och reception 1947–1957*¹⁵ samt licentiatavhandling från 2001, *Offkonstnär, kvinna och modernist. Randi Fisher och det svenska konstfältet 1939–1960*.¹⁶ Magisteruppsatsen lyfte för första gången fram Fishers konstnärskap och verk, och analyserade ur genusperspektiv de tendenser i konstkritik som skrevs om hennes konst under 1940- och 1950-talen. Några av slutsatserna kring konstkritik i denna uppsats har jag senare återvänt till i syfte att utöka analysen. Resultatet av denna omvärdering presenteras i avhandlingens kapitel 2. Jämfört med magisteruppsatsen utökades resonemangets betydligt i licentiatavhandlingen. Tyngdpunkten ligger här på Fishers offentliga konst, men jag diskuterar även det dåtida fältets uppfattning om konstens och konstnärens roll i samhället, samt fördelar och nackdelar med att vara en del av ett konstnärspår. Här är det konstsociologiska perspektivet tillsammans med det genusteoretiska genomgående. Från licentiatavhandlingen har tankegångar om konstnärsingenjören och även en fallstudie av ett textilt verk beretts plats i avhandlingens kapitel 4.

Jag har under denna rubrik nämnt tidigare forskning om 1940-talets svenska konst, konkretisterna, och enskilda konstnärskap. Tidigare forskning, som gäller mer specifika områden som tas upp i avhandlingen, exempelvis forskning om självporträtt (som är aktuellt i kapitel 1), feministisk forskning om konstkritik (som är aktuellt i kapitel 2) eller abstrakt konst (som är aktuellt i kapitel 3) redovisas i sitt sammanhang.

TEORETISKA VERKTYG

Genusforskning och feministisk teori i konstvetenskapen

Syftet i föreliggande avhandling är, som nämnts, att belysa Randi Fishers konst och konstnärskap, att presentera analyser av hennes verk och därmed bidra med nya perspektiv på hennes konstnärskap såväl som den svenska modernismen. Att forskning om en kvinnlig konstnär också bör bidra till att kasta nytt ljus över den aktuella konsthistoriska perioden och konsthistorie-skrivningen om den, argumenterade de brittiska konsthistorikerna Griselda Pollock och Rozsika Parker för redan 1981. Parker och Pollock menade att feministisk forskning inom konstvetenskapen bör undersöka





why modern art history ignores the existence of women artists, why it has become silent about them, why it has consistently dismissed as insignificant those it did acknowledge. To confront these questions enables us to identify the unacknowledged ideology which informs the practice of this discipline and the values which decide its classification and interpretations of all art.¹⁷

Min avsikt är alltså, i linje med den av Parker och Pollock beskrivna effekten, att bidra till ifrågasättandet av gällande normer och historieskrivning kring svensk modernism i allmänhet och konkretismen i synnerhet. I denna målsättning aktualiseras ett dilemma: är det möjligt att, med hjälp av en i den gällande diskursen etablerad metod (monografin), bidra till motdiskursiv forskning? Frågan knyter an till det som egentligen kan sägas vara hela den feministiska (konst)forskningens ursprungliga dilemma: "we could not begin to speak of the women artists we would reexcavate from dusty basements and forgotten encyclopedias using the existing languages of art history or criticism" som Griselda Pollock har formulerat det.¹⁸ Hur talar man om kön och genus i en diskurs som säger sig existera bortom sådana "världsliga" ting?

Citatet ovan kan läsas på två nivåer. Dels rent konkret på ordens nivå men även, och kanske hellre, på en symbolisk. Tolkat så blir konsthistoriens "språk" samma sak som konsthistoriens etablerade uttrycksmedel: vedertagen kronologisk och geografisk terminologi, bildanalys, konstnårsbiografin eller det konsthistoriska översiktverket – för att nämna några exempel. Med dessa verktyg, med detta "språk" som utgångspunkt, frågar sig den feministiska konsthistorikern: på vilket sätt skapar man en motdiskurs med hjälp av den gällande diskursens metoder? Eller, mer konkret: kan man skriva en konstnårsmonografi utan att därmed implicit godkänna och förstärka den etablerade diskursen (i vilken konstnårsmonografin utgör en viktig byggsten)? Konstnären och forskaren Sarah E. Webb har frågat sig:

Does the monograph as an art historical genre perpetuate the myth of the artist as genius and thus historically exclude the work of the 'woman artist,' as she is always called? Is the monograph even a meaningful format for presenting the work and lives of women? Must it be destroyed, as the ultimate marker of Father Time?¹⁹

Frågeställningen har varit aktuell i forskningsfältet under mer än 30 år. Ändå har spörsmålen inte funnit några definitiva svar, utan verkar vara under konstant prövning. Detta ska emellertid inte betraktas som ett bevis på att decennier av forskning varit ofruktbar eller otillräcklig, tvärtom. Istället för *ett* definitivt svar om hur man kan förhålla sig till dilemmat finns det idag en rad exempel på strategier. Dessa har i sin tur gett upphov till en mångfald nya frågor, både teoretiska och metodiska. Den outtröttliga omprövningen av forskningsresultaten visar dessutom på ett livligt intresse för själva grundfrågeställningen.





De ovan citerade Griselda Pollock och Rozsika Parker beskrev 1981 den feministiska konstforskningens tillvägagångssätt som en dubbelsidig uppgift. Parker och Pollock menade att ”återupptäckandet” av ”okända” kvinnliga konstnärskap borde kombineras med en dekonstruktivistisk hållning gentemot det egna ämnet och dess historia.²⁰ De menade, som sagt, att forskning om kvinnliga konstnärer per automatik också medförde att den normativa modellen för konsthistorieskrivning tydliggjordes. På så vis kan feministisk konstforskning sägas ha ett slags dubbel effekt. Parker och Pollock menade att

to discover the history of women and art is in part to account for the way art history is written. To expose its underlying values, its assumptions, its silences and its prejudices is also to understand that the way women artists are recorded is crucial to the definition of art and artist in our society.²¹

Eftersom ”återupptäckandet” och dekonstruktionen förutsätter varandra är det, enligt Parker och Pollock, fruktlöst och egentligen omöjligt att enbart ägna sig åt den ena av dem. Vi kan inte utan fakta om kvinnliga konstnärer och alternativa historier om konstnärskapets villkor dekonstruera traditionell konsthistoria – men utan en dekonstruktivistisk medvetenhet blir å andra sidan återupptäckandet av kvinnliga konstnärer en i längden tandlös praktik.

I det svenska sammanhanget kan man här anknyta till Margareta Gynning, vars avhandling om Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli har som syfte att ”stärka deras ställning i den svenska konsthistorien” såväl som att ”utiifrån ett feministiskt perspektiv omvärdera historien och förändra den gängse konsthistorieskrivningen rörande 1880-talet”.²² Ann-Catrine Eriksson understryker några år senare i sin avhandling om konstnärsparet Charles Rennie Mackintosh och Margaret Macdonald att föreställningar om ”kvinnligt konstnärskap, konstnärshustrur och kvinnor i allmänhet har betydelse när vi studerar ett konstnärligt samarbete mellan man och hustru” och fortsätter med att hävda vikten av att ”presentera *alternativa läsningar av konstnärskap och konstverk* för att ge större förståelse för konstnärlig verksamhet och för att få en konstsyn som är mer jämställd”.²³ Samma år, 2003, syftade Eva Zetterman i sin avhandling om Frida Kahlo att ”sticka hål på några av de myter som växt fram kring hennes biografi, vilka har haft en oerhört stor betydelse för receptionen av hennes bilder” och vidare att ”frilägga några av de myter som präglat den tolkningstradition som växt fram kring hennes bilder” för att ”lyfta fram *föribesidda teman som knyter an till genus, etnicitet och nationell identitet* med en omprövning av hennes konstnärskap”.²⁴

Vilka metodiska grepp anammar man då för att studera ett ”okänt” kvinnligt konstnärskap? Som konsthistorikern Mary D. Sheriff noterat, har forskning om kvinnliga konstnärer ibland tenderat att i alltför hög grad reducera konstnärens verk till uttryck för självupplevda ting, utan andra möjliga





tolkningsdimensioner.²⁵ Genom att särstudera en enskild konstnär, oavsett kön, uppenbarar sig alltid risken för att hans/hennes konst och konstnärskap framtonar som isolerade företeelser, utan betydelse och inflytande i samtiden såväl som historiskt. Kvinnliga konstnärer verkar emellertid särskilt ofta ha förekommit i sådana sammanhang och beskrivits som exceptionella individer eller märkliga undantagsfenomen.²⁶ Ingendera av Sheriffs ovan nämnda modeller är alltså eftersträfvade i denna studie. Hellre ansluter jag till den alternativa hållning som hon anför, nämligen att undersöka hur kvinnliga konstnärer förhandlat sin position som konstnär *och* kvinna – en nödvändighet för många, eftersom konstnärsyrket fram tills ganska nyligen betraktats som manligt.²⁷ Sheriff menar att ”it seems imperative to examine how individual women artists thought their way out of restrictive definitions and to write the history of those endeavours.”²⁸

KVINNLIGA MODERNISTER: ATT FÖRHANDLA SIN POSITION

Att kvinnliga konstnärer under modernismen såväl som tidigare, direkt och ibland mer indirekt, förhandlat sin position har även den kanadensiska konsthistorikern Bridget Elliott diskuterat. Tillsammans med litteraturvetaren Jo-Ann Wallace hävdar hon i *Women Artists and Writers. Modernist (Im)Positionings* att

by looking at the pattern of our case studies is *not* that women were consistently victimized, but rather that they developed diverse strategies for negotiating what were unequal, and thus frequently uneasy, relationships with their male modernist counterparts (and occasionally with each other).²⁹

Också Katy Deepwell har, likt Bridget Elliot och Jo-Ann Wallace, diskuterat möjliga förhållningssätt för den feministiska forskaren visavi monografier om kvinnliga konstnärer. Deepwell menar att det, åtminstone vad gäller modernismen, står utan tvivel att biografierna behövs. Kvinnorna, säger hon, dyker förvisso upp i historiska översiktsverk, men utan att ägnas stora enskilda studier.

While there are many instances in which women artists are repeatedly mentioned in modernist histories and one piece of their work is reproduced, this has not, of itself, prompted further studies or exhibitions or monographs or *catalogues raisonnés* to be produced.³⁰

I linje med Parker och Pollock menar Deepwell att forskningen *både* bör granska hur omständigheterna för konstnärlig produktion och konstutövande sett ut *och* ur dekonstruktivistiskt perspektiv undersöka hur modernismen skildrats i konsthistorieskrivningen. Deepwell säger:





Two lines of enquiry, given this situation, becomes possible: 1) the first looks again at the conditions of artistic production, the dominant models of artistic practice and how these have been slowly transformed in the twentieth century. 2) the second looks at how modernism constructs a model of art history which produces the marginalisation of most women practitioners because it privileges and is centered upon discussion of only male examples.³¹

I de förslag (särskilt nummer två) som Katy Deepwell skisserar, blir dock de kvinnliga konstnärernas möjlighet att förhandla och positionera sig mindre tydlig. Den enskilda konstnärens medvetna handlande borde, enligt min mening, utgöra en självklar utgångspunkt eftersom den främjar uppfattningen om individen som tänkande och agerande subjekt. Här är det möjligt att återknyta till Bridget Elliott och Jo-Ann Wallaces strävan efter att *inte* betrakta kvinnor som ständiga offer i en misogyn diskurs utan istället som aktiva i utvecklandet av förhandlingsstrategier gentemot och i samspel med densamma. De beskriver kvinnorna som ”positioned as both objects and subjects of modernist networks, institutions and discourses, negotiating (and occasionally acquiescing to) inherited positions and creating new ones.”³²

Däremot är det lätt att ställa sig mer tveksam till dessa författares beskrivning av modernismens kvinnor som ”gate-crashers at the moveable feast of ’modernism’” eftersom en sådan liknelse åtminstone delvis understryker synen på modernismen (eller konsthistorien) som en central och solitär enhet – även om den är ”rörlig” – vilken konstnärer kämpar för att bli en del av.³³ Av flera anledningar är det, enligt min mening, mer fruktbart att istället betrakta konsthistorien (såväl som modernismen) i termer av ett fält, ett nätverk eller som en väv.

Inom det konstvetenskapliga fältet i stort har biografiskt orienterade studier som gäller modernismen under de allra senaste åren upplevt något av en återfödelse. Det skrivs allt fler biografier, eller varianter på genren – även som doktorsavhandlingar – också i Sverige.³⁴ Kanske är det så, som konstvetaren Jeff Werner framhållit, att ”det postmoderna ifrågasättandet av alla de stora berättelserna paradoxalt nog medfört att fler intresserat sig för biografier.”³⁵ Han menar vidare att ”den biografiska konstruktionen kan paradoxalt nog vara ett verktyg vid dekonstruktionen av andra berättelser” (något som i mina ögon inte framstår som det minsta paradoxalt; Parker och Pollock visade, som nämnts ovan, redan 16 år tidigare på den dekonstruktionseffekt som ”återupptäckandet” av kvinnliga konstnärskap har på etablerad konsthistoriskrivning.³⁶)

Historikern Eva Österberg har, med utgångspunkt i Anthony Giddens tankegång om att det är i och med det moderna projektet som jaget blir en kategori för systematisk intellektuell bearbetning, kallat biografin för ”det moderna samhällets speciella genre.”³⁷ För biografigenren knyter Österberg vidare hopp till biografier om kvinnor och menar att





kvinnoforskningen [kan] komma att betyda en förnyelse av biografi-genren. Den ställer mer enträget frågan om en biografi över en kvinna behöver läggas upp annorlunda än biografier över män. Den drar kanske mer konsekvent in den privata sfären i analyserna än män – och komplicerar därmed på ett välgörande sätt begreppen privat/offentligt.³⁸

Kanske tänkte Österberg på Toril Mois nyskapande biografi *Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman* där Moi valt att se sin huvudperson som en samling texter; *allt* material om Beauvoir – ”samtal, filosofiska avhandlingar, skvaller, romaner, utbildningsinstitutioner” utgör delar i ett stort ”diskursivt nätverk” där delarna sedan läses mot varandra ”för att få fram brytpunkter, motsägelser och likheter.”³⁹ Moi undviker på så sätt en uppdelning inte endast mellan privat och offentligt, utan även, som hon säger, mellan det estetiska och det biografiska. Beauvoirs verk och liv står på samma nivå, det ena har inte tolkningsföreträde framför det andra – framför allt förklaras inte verket som en effekt av privatlivet. Här kan vi också påminna oss Mary D. Sheriffs tidigare nämnda önskan om att undvika överpsykologiserande forskning där verket reduceras till (enbart) självbiografi.

Feministisk forskning, postmodernism och poststrukturalism

För den feministiska konsthistorikern är alltså arbetet med ett biografiskt orienterat material en kanske särskilt spännande utmaning både teoretiskt och metodiskt. Ändå kan den konkreta, enskilda arbetssituationen ibland upplevas som mer paradoxal än spännande: vid en hastig betraktelse kan arbetet med denna avhandling nämligen uppfattas som forskning hemmahörande i två olika konstvetenskapliga paradigmer samtidigt. Detta har tidvis medfört en känsla av dubbel konstvetenskaplig identitet. Å ena sidan har denna studie om Randi Fisher, vad gäller material, inneburit att helt och hållet börja från början. Forskningen har bestått av såväl materialinsamling i form av intervjuer som dokumentation av konstverk och arkivsökande. Det finns aspekter i denna fokusering på empiri och föremål som kan associeras med ett äldre, positivistiskt, paradigm – en tradition där de konsthistoriska föremålen samt kartläggningen och systematiseringen av dessa tillsammans med insamlandet av fakta om dem står i centrum. Å andra sidan är det just ifrågasättandet av ett sådant traditionellt förhållningssätt till konsthistorien som fungerat som självklar teoretisk ledstjärna under avhandlingsarbetet – något som placerat forskningen i ett yngre paradigm där cultural studies-orienterade perspektiv tillsammans med postmodern och poststrukturalistisk teoribildning dominerar.



Individen och subjektet

Föreställningen om subjektets upplösande och individens flytande identiteter är grundläggande utgångspunkter i den postmoderna teoribildningen. En sådan subjektsuppfattning har för den feministiska forskningen tett sig tilltalande, eftersom den medger dekonstruktion av en traditionell dikotom uppdelning mellan kvinna-man, kvinnligt-manligt och feminint-maskulint. I konstvetenskapen har dessa tankegångar resulterat i att det fokus på manliga individer (både vad gäller konstnärer och konsthistoriker) som länge präglat ämnet ifrågasatts och förskjutits. Inte endast könshierarkier har satts under lupp. Även genrehierarkier, gränser mellan konsthantverk, design och konst, massproduktion kontra det unika, heterosexualitet kontra homosexualitet och en rad andra ämnen har belysts och livligt diskuterats – framförallt av feministiska forskare.⁴⁰ Dagens dekonstruktivistiskt präglade genusforskning är svår att beskriva som något annat än en del av ett postmodernt paradigm.

Så långt verkar alltså forskningen på området kunna betraktas som en del av det postmoderna skiftet. Både Jacques Derridas formuleringar kring dekonstruktionen och Michel Foucaults diskursbegrepp har varit och är självklara utgångspunkter för de flesta feministiska forskare. Ett tidigt exempel på detta var den amerikanska historikern Joan Wallach Scott, som betonade diskursens betydelse för forskning om kön.⁴¹ Scott framhöll även den konstruktionsprocess (medveten eller omedveten) som är konstant pågående hos subjektet och menade därför att begreppet *gender* vore mer fruktbart att använda än *sex*. På svenska används inte *gender*, men däremot oftast *genus*, för att beteckna socialt/kulturellt konstruerat kön och *kön* för att (oftast) beteckna biologiskt kön. Emellertid använder man varken i Norge eller Danmark begreppet *genus* utan *kjønn/kjønnforskning* respektive *køn/kønsforskning* varför det även i Sverige finns en glidning mellan begreppen *kön* och *genus*. Uttrycket *kønsforskning* används ibland även här. Oavsett vad man väljer att kalla forskningen, är dess kanske viktigaste aspekt fokuseringen på *relationerna* mellan kvinnligt och manligt, feminint och maskulint, samt hur dessa relationer tar sig uttryck, skapas, förändras och konstrueras. Denna konstruktivistiska hållning har naturligtvis paralleller i den postmoderna subjektsuppfattningen. Emellertid har denna uppfattning också mött omfattande kritik. Den norska historikern Ida Blom har beskrivit hur

en sådan subjektsuppfattning – särskilt när den knyts till en poststrukturalistisk prioritering av text och språk som det primära analysfältet – leder till en forskning som negligerar det konkreta subjektet i det förflutna, de människor som i alla tider har levt, handlat, upplevt glädje, sorg och lidande. Om historikern inte tar sikte på att rekonstruera de erfarenheter som människorna i det förflutna har gjort, om allt blir text, förlorar forskningen greppet om en förfluten verklighet utanför orden.⁴²



Detta resonemang fördes tidigt av den amerikanska filosofen Linda Alcoff, som i slutet av 1980-talet diskuterade den feministiska forskningens koppling till postmodernismen i allmänhet och poststrukturalismen i synnerhet.⁴³ Alcoff hävdade att en "feministisk poststrukturalism" på ett emancipatoriskt plan blir problematisk. I förhållande till existerande traditionella teoribildningar, menade Alcoff, riskerar en feministisk poststrukturalism att hamna i en negativ praktik som enbart går ut på att dekonstruera och reagera på andra teorier.⁴⁴ Hur är det möjligt att utifrån en sådan praktik resa emancipatoriska krav, att hävda kvinnlig subjektivitet och motverka kvinnors underordning?

Dilemmat har beskrivits av Ida Blom som noterar hur många forskare upplevt att "det flytande, amorfa postmoderna subjektet saknar handlingskraft" och hur en postmodern subjektsuppfattning "gör det omöjligt att analysera politiska handlingar, i synnerhet emancipatoriska strategier." Blom menar att en "emancipatorisk politik förutsätter subjekt som definierar sig som grupp utifrån vissa essentiella egenskaper, till exempel som kvinnor i motsats till män, som arbetare i motsats till arbetsgivare, som svarta i motsats till vita."⁴⁵ Sett ur det perspektivet, medger verkligen den postmoderna subjektsuppfattningen att de ovan nämnda kraven på emancipation, kvinnlig subjektivitet och hävandet av kvinnors underordning motverkas?

Frågeställningen är relevant inte enbart inom socialhistorisk eller samhällsvetenskaplig forskning utan även i ett ämne som konstvetenskapen. Man skulle kunna jämföra Alcoffs och Bloms tankegångar med Parker och Pollocks resonemang om hur ett dekonstruktivistiskt förhållningssätt gentemot konsthistoriens tradition i längden blir till en uddlös, och med Alcoffs ord, *negativ* praktik om man samtidigt släpper "återupptäckandet" av kvinnliga konstnärer. Alcoffs diskussion kastar ljus också över föreliggande studie om Randi Fisher. Att lyfta fram hennes levnadshistoria, erfarenheter, konstnärskap och konstverk bär i sig på en emancipatorisk potential. Parker och Pollock kom, som nämnts, att förespråka en forskning som kombinerar återupptäckandet med dekonstruktionen. Linda Alcoff förordade på liknande sätt en tredje vägens lösning; hon menade att "feminism needs to transcend the dilemma by developing a third course, an alternative theory of the subject".⁴⁶ En sådan väg bör, enligt Alcoff, ta sin utgångspunkt i en syn på individen som präglad av *position* i första hand, snarare än identitet. Hon menade att

the very subjectivity (or subjective experience of being a woman) and the very identity of women is constituted by women's position. However, this view should not imply that the concept of 'woman' is determined solely by external elements and that the woman herself is merely a passive recipient of an identity created by these forces. Rather, she herself is part of the historicized, fluid movement, and she therefore actively contributes to the context within which her position can be delineated.⁴⁷





Betraktat ur ett sådant perspektiv blir subjektet rörligt och föränderligt men ändå handlingskraftigt; med Alcoffs ord, "being a 'woman' is to take up a position within a moving historical context and to be able to choose what we make of this position and how we alter this context."⁴⁸

Även då det gäller feministiskt konstutövande finns, som konsthistorikern Linda S. Klinger noterat, ett komplext förhållande mellan teori och praktik.⁴⁹ 1970-talets kollektiva konstnärliga arbete mellan feministiska konstnärer, vilket innebar en medvetet subversiv strategi för att stärka kvinnliga konstnärers självkänsla och hävda *närvaro* (som samtidigt var ett politiskt ställningstagande för att bidra till en avmystifiering av konstnärsrollen) kom senare av postmoderna kritiker att, paradoxalt nog, tolkas som en bekräftelse på subjektets upplösande och upphovsmannens/konstnärrens förlorade betydelse och *frånvaro* i konstverket.⁵⁰

POSITION, KUNSKAP OCH ERFARENHET

Linda Alcoffs formulering "being a 'woman' is to take up a position within a moving historical context" har förblivit lockande för många.⁵¹ Tanken på subjektet som i första hand präglad av *position* snarare än identitet har utvecklats och under de senaste årens diskussion har man inom genusforskningen ofta använt termen *intersektionalitet*.⁵² Subjektet betraktas här som präglad av flera olika lojaliteter eller identifikationsgrupper; ett subjekt kan i vissa situationer uppleva större tillhörighet med sin könstillhörighet än sin etnicitet eller klass-tillhörighet, i andra situationer tvärtom. Subjektets konstitution kan således ses som en rad interagerande positioner, vilka blir framträdande i högre eller lägre grad beroende på situation.

Synen på det konstruerade subjektet, stätt i ständig förändring, är enligt min mening i och för sig tilltalande eftersom den, i bästa fall, representerar en historiesyn präglad av en mångfald av sammanhang, strömningar, rörelser, grupper och individer. Jag ansluter här till Ida Blom, som menar att den "postmoderna subjektuppfattningen och poststrukturalistiska analyser har lett till öppnare begrepp, till kritisk analys av traditionsbundet dikotomiskt tänkande och till ökad förståelse av historiska förändringsprocesser."⁵³ Ett bra exempel på detta menar jag är just synen på subjektet som präglad av flera olika interagerande positioner.

För att öka förståelsen av (konst)historiska förändringsprocesser och kritiskt analysera sådant "traditionsbundet dikotomiskt tänkande" behöver vi dock, som sagt, fortfarande kunskap om kvinnliga subjekt och biografier över kvinnliga konstnärer. Som vetenskapsteoretikern Sandra Harding påpekat utgör historiskt marginaliserade gruppers erfarenheter viktiga utgångspunkter för forskningen. Genom att använda sig av den "ståndpunktsepistemologi" som Harding förespråkar, att ta avstamp i kvinnors (eller kvinnliga konst-





närers) erfarenheter, finner forskaren tidigare förbisedda kritiska frågeställningar inte bara om kvinnors liv utan även om mäns liv och erfarenheter och relationerna mellan mäns och kvinnors liv.⁵⁴ Kvinnliga konstnärers konstnärskap och verk, kunskap om deras arbetsförhållanden och livssituationer utgör ännu viktiga forskningsobjekt för konstvetenskapen.

METODISKA VERKTYG

Konstsociologi ur genusperspektiv

Genom att systematiskt genomsöka arkiv, bland annat på Skissernas museum i Lund, Dokumenteringsarkiv för modern konst i Lund samt Universitetsbibliotekets tidningsarkiv på samma ort och klippssamlingen vid Konstabiblioteket, Nationalmuseum i Stockholm har jag sammanställt material till föreliggande avhandling. Fishers verk har uppsökts och dokumenterats på en rad platser i hela landet. Dessutom har jag kartlagt alla tillfällen vid vilka Fisher är nämnd i konsthistoriska översiktsverk och lexika. Vidare har jag arbetat med att genomföra intervjuer med Fishers familjemedlemmar, akademikamrater, konstnärskollegor och vänner. Sammanställningen av detta material har bildat grunden för forskningen om Fisher. För att systematisera materialet har jag sökt efter en metod som även fungerat på ett mer teoretiskt plan.

Flera av författarna till de ovan nämnda feministiska studierna *Women Artists and Modernism* (1998) redigerad av Katy Deepwell, *Three Artists (Three Women)*. *Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe* (1996) av Anne M. Wagner och *Women Artists and Writers. Modernist (Im)positionings* (1994) av Bridget Elliott och Jo-Ann Wallace väljer att, med dekonstruktivistiska förtecken, betrakta modernismen i termer av ett fält, ett nätverk eller som en väv. Elliott och Wallace definierar sitt syfte som "to rethink [...] modernism as a discursive and historical field" och frågar sig "how does a fuller understanding of women's position within modernism alter our understanding of modernism as a discursive field".⁵⁵ Även den brittiska konstvetaren Gill Perry formulerar sin syn på modernismen som ett flerstämmigt, "a complex network of ideas, debates, artistic practices and struggles around the idea of the 'modern'".⁵⁶ Litteraturvetaren Bonnie Kime Scott karakteriserade redan 1990 modernismen som "ett nätverk av genusrelaterade relationer – mångstämmig, rörlig, interaktiv, sexuellt laddad."⁵⁷

I föreliggande studie utgår jag från ett synsätt som ligger i linje med de ovan nämnda. Förutom att betrakta den svenska modernismen som ett mångstämmigt fält, vill jag dessutom visa hur genus i kombination med andra förutsättningar spelat en avgörande roll i de stridigheter som utspelats i det nätverk som modernismen kan betraktas som. Därför har jag sökt ett tillvägagångssätt som skulle kunna klargöra modernismens strukturer och





vilka faktorer som påverkade dess stridigheter och nätverk. Föreställningen om ett fält i vilket stridigheter står kring idéer och ideal är en tankegång som först systematiserades av den franske kultursociologen Pierre Bourdieu. Enligt honom bör

de kulturella verkens sociologi ta som objekt alla relationer (de objektiva såväl som de som utövas i form av interaktion) *mellan en konstnär och andra konstnärer* och, dessutom, alla agenter som är inblandade i verkets produktion, eller åtminstone i produktionen av verkets *sociala värde* (kritiker, gallerister, mecenater, etc.)⁵⁸

Bourdieu menar alltså att världen går att betrakta som en rad sociala rum, så kallade fält, där individer och institutioner strider mot varandra.

Litteraturvetaren Toril Moi hävdade i artikeln "Att erövrå Bourdieu" (som refererades till tidigare) att Pierre Bourdieus teorier borde vara fruktbåra för feministisk forskning och möjliga att "erövrå" och använda sig av.⁵⁹ Särskilt intresseväckande är, menar Moi, Bourdieus strävå efter att göra sociologisk teori av såväl högt som lågt, unikt och vardagligt. Enligt henne torde Bourdieus förmåga att "binda samman de banala detaljerna i vardagslivet till en mera generell social analys av makten" göra hans synsätt "tilltalande för feminister som vill göra en social analys som bryter upp eller övervinner den traditionella uppdelningen individ/samhälle eller privat/offentlig."⁶⁰ Även Katy Deepwell noterar i ovan nämnda *Women Artists and Modernism* att

Bourdieu's analysis of a field in which individuals and institutions operate in a market to acquire both economic and cultural capital by making distinctions between cultural objects and judgement of taste both individually and as part of social groups represents [a] persuasive analytical model.⁶¹

De tidigare omnämnda Bridget Elliott och Jo-Ann Wallace säger sig också vilja låna möjligheten från Bourdieu att förstå modernismen som ett kulturellt fält, "one which must be further understood as the evolving product of a continuing struggle for certain kinds of symbolic power."⁶²

Att kombinera feministisk teori med Bourdieu-inspirerad analys framstår alltså inte bara i mina ögon som ett fruktbart arbetssätt. Ännu har kombinationen dock inte i särskilt stor omfattning prövats inom konstvetenskapen i Sverige, även om forskning av Margareta Wallin Victorin, Susanne Kvist och Barbro Andersson bör nämnas.⁶³ Det finns även några svenska forskare från ett konstvetenskapen näraliggande ämne som använder sig av konstellationen feministisk teori och kultursociologi; litteraturvetarna Anna Williams, Margareta Fahlgren och Eva Lilja.⁶⁴ I föreliggande studie vill jag göra ett mer omfattande försök än vad som hittills publicerats inom mitt ämne.





Pierre Bourdieus fältteori – några nyckelbegrepp

Avsikten är alltså att studera och diskutera Randi Fishers konst och konstnärskap med utgångspunkt i en kombination av feministisk teori och Pierre Bourdieus tankar om maktförhållanden i kulturella produktionsfält – i detta fall det bildkonstnärliga fältet. För mig framstår den tankefigur som Bourdieu kallar *fältet* som en givande metod, eftersom den erbjuder oss att systematiskt betrakta ett visst historiskt skeende och dess utveckling. I fältet kan man bland mycket annat följa vilka strömningar och trender som är dominerande, vilka institutioner och individer som samverkar och vilka resultat detta sätter i produktionen av konstverk. Några av de begrepp som är centrala hos Pierre Bourdieu är just fält men även kapital, konsekration och habitus. Det är i huvudsak dessa som är väsentliga för min studie och jag vill därför kort presentera dem här.

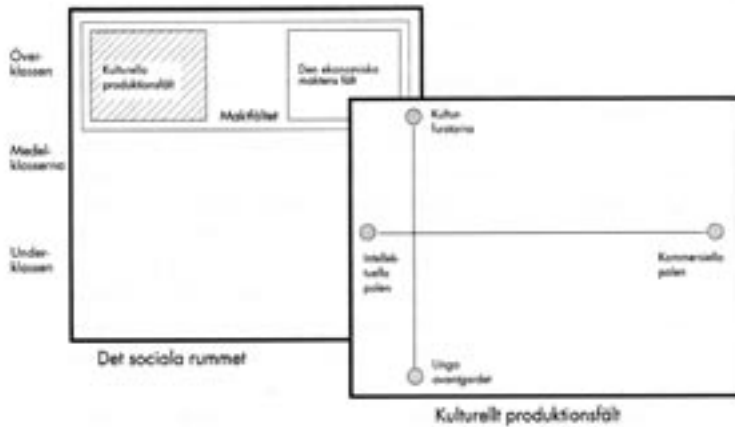
Pierre Bourdieu använde termen *fält* i sin forskning första gången 1966.⁶⁵ Enligt honom växte de kulturella fälten i Frankrike fram redan under 1820-talet, för att vara fulländade och etablerade i och med modernismen.⁶⁶ I Sverige har ett liknande mönster vad gäller det bildkonstnärliga fältets utveckling skisserats.⁶⁷

Bourdies term *fält*, eller närmare bestämt ett *socialt fält*, definieras som ”ett system av relationer mellan positioner besatta av människor och institutioner som strider om något för dem gemensamt.”⁶⁸ Man brukar tala om spelet *i fältet* till skillnad från *på fältet*. Snarare än ett slagfält eller en fotbollsplan bör man föreställa sig ett elektromagnetiskt fält vilket agenter befinner sig *i* och inte *på*. I detta sociala rum är målet att bli härskare över fältet. För att räknas som ett sådant bör ett fält dessutom uppvisa en viss grad av självständighet, oberoende av ekonomisk och politisk makt, autonomi.⁶⁹ Samtidigt styrs fältet av ett ramverk av värderingar upprättat på uppfattningen om fältets självständighet. Jag kommer att studera det konstnärliga fältet eller konstens fältet under den tid då Randi Fisher var aktiv.

I inledningen till den svenska översättningen av Bourdieus *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* har Donald Broady med utgångspunkt i Bourdieus beskrivningar av fältet ritat upp ett schema över dess grundstrukturer, vilket återges på nästa sida.⁷⁰

Bilden visar till vänster en kvadratisk skiss över det sociala rummet. Detta består av tre nivåer, ordnade vertikalt: överst överklassen, sedan medelklasserna och underst de lägre klasserna. I det översta skiktet befinner sig maktfältet, vilket i sin tur är delat i två underavdelningar; kulturella produktionsfält och den ekonomiska maktens fält. En förstoring av ett kulturellt produktionsfält visar sedan till höger ett sådant fälts inre strukturer. Det kulturella produktionsfältet framställs som en rektangel i vilken en horisontal och en vertikal linje uppdelar fältet i fyra underavdelningar. De två undre avdelningarna befolkas av positioner som är icke-etablerade och som strider för att ta sig





Schema över det sociala rummet och kulturellt produktionsfält.

uppåt, till de två övre zonerna där de etablerade positionerna, de som kallas kulturfurstarna återfinns. Således markerar horisontallinjen gränsen mellan erkända positioner och icke-erkända. Vertikallinjen markerar i sin tur gränsen för den kommersiella respektive icke-kommersiella delen av fältet. Till vänster om den finns intellektuella och icke-kommersiella intressen, till höger de som drivs av vinstintressen. Den högra, kommersiella avdelningen utgör fyra femtedelar av hela fältets bredd, medan den vänstra, icke-kommersiella utgör en femtedel. Som synes är alltså, enligt Bourdieus synsätt

den konstnärliga produktionens och dess produkters 'subjekt' inte [...] konstnären utan alla de agenter som gör gemensam sak med konsten, som är intresserade av konsten, som har intressen i konsten och i konstens existens, som lever av konsten och som lever för konsten, ja alla producenter av verk som anses konstnärliga (stora eller små, berömda eller okända): kritiker, samlare, förmedlare, museimän, konsthistoriker, etc.⁷¹

Bourdieu skiljer mellan *konsumtionsfält* och *produktionsfält*. Konsumtionsfälten är publikens eller läsarnas fält, produktionsfälten de fält där konst och litteratur, men även uppfattningar, värderingar och föreställningar om det samma skapas. Ett produktionsfält skapar också konstnärerna och författarna själva. Det sociala produktionsfält som kan kallas konstens eller det konstnärliga är befolkat av

konstnärer, kritiker, gallerister, konsthistoriker med flera. Där finns institutioner som konstmuseer och gallerier, konsttidskrifter och dagspressens kultursidor, konstskolor och konstvetenskapliga institutioner, akademier och





stipendienämnder. Det gemensamma som striden gäller är definitionen av vad som är värdefull konst och auktoriteten att uttala sig om konstnärliga värden.⁷²

I ett sådant socialt fält inträdde alltså Randi Fisher som nyutexaminerad konstnär eller, om man så vill, redan tidigare då hon antogs till utbildningarna vid Tekniska skolan och kanske framförallt Konstakademien.

KAPITALBEGREPPET

Kapital är ”enkelt sagt symboliska och materiella tillgångar.”⁷³ Detta kapital består i huvudsak av *kulturellt kapital*, *socialt kapital* och *ekonomiskt kapital*. Det finns också andra former såsom *utbildningskapital* eller *vetenskapligt kapital*. Bourdieus term kulturellt kapital definierar Donald Broady som ”kultiverat språkbruk och förtrogenhet med den s.k. finkulturen”, socialt kapital som ”släktband, vänskapsförbindelser, kontakter med gamla skolkamrater, kåranda” och ekonomiskt kapital som ”materiella tillgångar samt kännedom om ekonomins spelregler.”⁷⁴ Samtliga former fungerar som *symboliskt kapital* på de fält där de tillerkänns värde. Den individ eller institution som samlar störst mängd symboliskt kapital behärskar också fältet.

SOCIALT KAPITAL OCH KONVERTERINGSSTRATEGIER

Innan jag kommer in på Randi Fishers innehav av olika sorters kapital, finns det anledning att först specifikt diskutera Bourdieus definition av det sociala kapitalet. Enligt honom intar det nämligen en särställning jämfört med övriga kapitalformer, vilket är anledningen till att det här ägnas särskild uppmärksamhet. Underförstått i begreppet socialt kapital är att det kan omsättas i något annat som erkänns värde inom fältet – annars vore det ointressant. Socialt kapital kan definieras som kulturellt, ekonomiskt eller politiskt användbara relationer som direkt eller indirekt kan ge individen möjlighet att stärka sin position i fältet. I konstens fält skulle det kunna innebära att en konstnär tack vare sitt sociala kapital förvärvar ett prestigefullt konstnärligt uppdrag vilket i sin tur resulterar i en stärkt position i fältet.

Det sociala kapitalet skiljer sig från andra kapitalformer genom att det inte låter sig ”lagras i materiella tillgångar eller i institutioner, teorier och texter, examina och titlar. Det är så att säga oupplösligt förankrat i de band som förenar individerna i en grupp med varandra.”⁷⁵ Att förvärva socialt kapital kräver således både aktivt och fortlöpande arbete såväl som samarbete mellan individer i fältet.

Det sociala kapitalet har dessutom en betydelsefull självackumulerande





funktion i det att en grupp individer som är knutna till varandra via sociala relationer samtliga stärker sitt sociala kapital och därmed sina positioner i fältet, närhelst en enskild individ i gruppen förvärvar utökat socialt, kulturellt eller ekonomiskt kapital. Genom det sociala kapitlet har således individens kapitalförvärvande i fältet en potentiellt mångdubblande effekt, något som ständigt kommer flera andra individer (och institutioner) till godo. Socialt kapital kan definieras som ”den ständigt potentiellt mobiliserbara summan av de kapital av olika arter som innehas av varje medlem av gruppen.”⁷⁶

Då Randi Fisher under 1940-talet trädde in i det konstnärliga fältet var hon rikt utrustad med symboliskt kapital. Både Ejnar och Eivor Fisher hade långa utbildningar och kom från en välutbildad övre medel- eller överklass. Själv var Fisher också välutbildad och ”förtrogenheten med den s.k. finkulturen” fanns med hemifrån. Socialt kapital fanns tidigt i form av relationer via föräldrarna, kanske särskilt Eivor Fisher, eftersom det i hennes yrkesliv fanns arbets- och vänskapsrelationer som var viktiga också för dottern.⁷⁷ Det sociala kapital som Randi Fisher själv skapade var också omfattande; vänskapsrelationer från Konstakademien och den stockholmska konstvärlden, bland annat som ledamot i styrelsen för Konstnärernas Riksorganisation, KRO, och som medlem i Föreningen Svenska Konstnärinnor.

Konverteringsstrategier är, enligt Bourdieu, något som fältets aktörer använder sig av för att konvertera vissa former av kapital till andra, mer värdefulla.⁷⁸ I fältet står ständigt stridigheter om hur de olika kapitalformerna bör värderas. Fältets aktörer, menar Bourdieu, söker ideligen hävda sitt kapitals överlägsenhet och större värde gentemot andra former av kapital som andra aktörer besitter.

KONSEKRATION OCH CROYANCE

Konsekrationen innebär erkännande och status, eller för att anknyta till ordets religiösa klang: helgonförklaring, invigning, ett upptagande i en högre krets av andra redan invigda.⁷⁹ Enligt Bourdieu innehåller fältet ett antal konsekrerade instanser eller positioner vilka kan innehas både av individer och verk såväl som genrer. Han menar vidare, att eftersom alla individer eller positioner har som mål att dominera fältet, är konsekrationen något mycket eftersträvanvärt – ja, en av de centrala stridsfrågorna i fältet gäller vem och vad som kan konsekreras. För den individ som strävar efter att bli konsekrerad (och därmed dessutom erhålla möjligheten att själv bli en konsekrerande instans) gäller det att arbeta inom en genre som vid det aktuella tillfället är konsekrerad i fältet.

Det som avgör huruvida en individ, ett verk eller en genre är konsekrerad är fältet självt. Bourdieu menar att fältet





producerar konstverkets värde som fetisch genom att producera tron på konstnärens skapande makt. Eftersom konstverket bara kan existera som ett symboliskt objekt försett med ett värde måste det vara känt och erkänt, det vill säga socialt etablerat som konstverk av åskådare som har den estetiska disposition och kompetens som är nödvändig för att kunna se och erkänna konstverket som sådant.⁸⁰

Bourdieu fortsätter här användandet av religiös terminologi då han säger att konstfältet producerar *croynance*, en tro på det konstnärliga skapandet och konstverkets värde. Detta, anser han, gör konstverket till en fetisch, ett föremål som i religionsvetenskaplig betydelse ”antages hysa en inneboende gudamakt o. därför ägnas gudomlig dyrkan”⁸¹ eller som ”representerar eller anses inneha en magisk-religiös kraft eller makt.”⁸² Begreppet kan också tolkas som avgud.

För att en genre, eller teknik, ska uppnå konsekrerad status måste den alltså uppfylla kraven på att vara känd och erkänd i fältet, det vill säga socialt etablerad bland den publik som anses inneha den estetiska kompetens som fordras – något som även gäller för de enskilda konstverken. Denna publik utgörs av välutbildade konstmusei- och galleribesökare, konstkritiker och konsthistoriker eller kretsen av konstnärskollegor – det vill säga de som besitter tillräcklig mängd symboliskt kapital. Hur går då ett sådant erkännande till i praktiken? Konstverket (eller genren eller tekniken) bör uppmärksammas av konstkritiker i artiklar, debatter eller recensioner i dagspress och tidskrifter. Vidare krävs uppmärksamhet från statusinstitutioner, exempelvis via utställning på ett visst galleri eller inköp av ett visst museum. Inte minst viktigt är genrens eller det specifika verkets ställning inom forskning och facklitteratur.

HABITUSBEGREPPET

För att alls kunna behärska fältet är det, enligt Bourdieu, nödvändigt att besitta den sorts *habitus* som är passande just där. Donald Broady menar att det är detta system av dispositioner som ”tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i den sociala världen”, och att ”en människas habitus grundlägges genom de vanor hon införlivar i familjen och skolan och fungerar sedan som ett seglivat och ofta omedvetet handlingsmönster. Habitus kan betraktas som förkroppsligat kapital.”⁸³ Att insocialiseras i en värld, dess tysta normer, sedvänjor och handlingsmönster – detta präglar individens habitus. Bourdieu hävdar också att ”det man kallar ’skapande’ är mötet mellan en socialt konstituerad habitus och en viss, *möjlig* eller redan inrättad, position i den kulturella produktionens arbetsdelning”.⁸⁴

Randi Fisher hade alltså vid inträdet i fältet en väl utvecklad förtrogenhet





med fältet och dess regler. Hon hade också gott om symboliskt kapital och kunskap om hur detta kunde konverteras. Generellt sett kan man säga att hon i praktiken lyckades bra. Fishers måleri i akvarell, tempera och oljefärg var uppskattat i samtiden, hon ställde ut på tongivande gallerier och museer och hennes verk fanns redan tidigt i kända samlingar. Randi Fisher ägnade sig dessutom, som sagt, även i stor utsträckning åt offentlig konst – något som var synnerligen aktuellt i det svenska konstfältet under efterkrigstiden. Men i konsthistorieskrivningen har hon alltså paradoxalt nog inte fått något större utrymme.

Bourdieu's fältanalys som genusteoretisk metod

Man kan fråga sig huruvida Bourdieus genomgående mycket militära terminologi stämmer in på en kvinnas konstnärskap och tillvaro i fältet. Som Eva Lilja noterar, definierar Bourdieu fältet på ett ”synnerligen manscentrerat sätt.”⁸⁵ De positionsstrider som är så centrala igenkänner, enligt Lilja, ”kvinnoforskaren som ett led i en manlig socialisation. Bourdieus definition är avsedd för en mansdominerad offentlighet, en värld som kvinnor först nyligen börjat få tillgång till.”⁸⁶

Donald Broady noterar att även om ”Bourdieu's verktyg är avsedda för undersökningar av många slag av herravälde, däribland manlighetens dominans över kvinnligheten” så kanske ”feminister och kvinnoforskare hellre borde använda verktyg skraddarsyddas för studiet av det särskilda slags herravälde som har att göra med hur kön konstitueras och fungerar.”⁸⁷ Är Bourdieus fält en forskningsmetod och teori lika problematisk att använda i feministisk forskning som poststrukturalismen ibland sägs vara? Är Bourdieu ännu en av alla dessa teoribildare i den androcentriska upplysningstraditionen? På ett sätt är svaret naturligtvis ja. På ett annat nej. Pierre Bourdieu verkar strax innan sin död tagit till sig den kritik som riktats mot hans tystnad om köns-tillhörighet i fältet och skrev boken *Den manliga dominansen*, där han tolkade manlighet som ”ett adelskap” – ett kapital som ger fördelar i fältet.⁸⁸

Bourdieu's terminologi och syn på mänskliga drivkrafter har emellertid sina brister när det gäller analys av könsbaserade strukturer. Ändå menar jag, som tidigare nämnts, att Bourdieu's verktyg är en fruktbar utgångspunkt för feministisk forskning. Genom att på ett medvetet sätt applicera Bourdieus militära termer på en given konsthistorisk period, tydliggörs hur det konstnärliga fältet och konsthistorieskrivningen faktiskt dominerats av män. Så brukar till exempel modernismen i allra högsta grad beskrivas i krigiska och/eller manliga termer; den befolkas av *avant-garde*-konstnärer och opponenter som ”slår igenom” eller får genombrott, vars ”one-man-shows” kritiker ”sågar längs med fotknölnarna” och så vidare. Eva Lilja påminner om att





när vi tillämpar Bourdieus system i våra kvinnostudier så kommer det därför alltid att handla om hur kvinnor klarar sig (eller inte klarar sig) i den offentliga sfären. En kvinna måste ägna sig åt en manspräglad offentlig praktik för att överhuvudtaget finnas på ett fält i Bourdieus mening. Fältbegreppet osynliggör därmed stora delar av kvinnors verksamheter.⁸⁹

Risken finns därmed, fortsätter hon, för en ”fokusering av ’manliga’ egenskaper hos kvinnor genom att visa hur duktiga de varit i striden på fältet.”⁹⁰ Jag vidhåller emellertid, liksom Toril Moi och Katy Deepwell, att Bourdieus metod i kombination med ett feministiskt angreppssätt är givande. Inte minst eftersom fältanalysen erbjuder en möjlighet att sätta ord på företeelser som vanligen förbises och sällan tillmäts analytisk relevans i vetenskapliga undersökningar. Det innebär att småsaker i människors privatliv – ”oviktiga struntsaker” – (till exempel vilken sorts kläder Randi Fisher använde) och mindre officiella sidor hos de mäktiga institutionerna – ”pinsamt skvaller” – (till exempel spritindränkta vernissagefester) kan ges betydelse i analysen i förhållande till mer övergripande skeenden. Moi refererar till Terry Eagleton och kallar Bourdieus metod för en *mikroteori för social makt*.⁹¹ En sådan möjliggör synen på en individ eller institution som präglad både av vad som vanligen anses vara banala vardagliga omständigheter såväl som politiska och samhällseliga omvälvningar i en specifik historisk situation.

Randi Fishers konstnärskap präglades på flera nivåer av de sociala omständigheter som rådde i efterkrigstidens Sverige, där hemmafru- och husmodersrollen utgjorde kvinnoidealet, där fri abort inte existerade,⁹² där kvinnor förväntades bära kjol, där fredsrörelsen och socialismen kom att växa sig stark och där socialdemokratin i skuggan av det kalla kriget byggde folkhemmet – för att nämna några.⁹³ Framför allt går, enligt Bourdieus synsätt, könstillhörighet att analysera som *en av flera* variabler eller positioner vilka formar den enskilda individen.

Toril Moi påpekar de vinster feministisk forskning har att göra på att, likt Bourdieu, undersöka kulturproduktionens sociala aspekter. Hon hänvisar till kultursociologen Janet Wolff, som menar att det endast är genom ”en systematisk analys av samhällets könsdelning, kulturproduktionens sociala bindningar och relationer mellan text, kön och social struktur som den feministiska litteraturkritiken kan bli värdig sin uppgift.”⁹⁴ Här kan alltså Bourdieus teorier hjälpa den feministiska forskaren genom att synliggöra vilka socialt och kulturellt betingade strukturer som påverkar konstnärer, konstskapande och konsthistoriekrivning. ”Feministisk kritik”, säger Moi, ”missar sitt politiska och litterära mål om den inte studerar litteratur både på textnivå och på institutionernas och de sociala processernas nivå.”⁹⁵ Texter – eller i Randi Fishers fall, bilder – kan betraktas som komplexa produkter av historiska och sociala omständigheter.

Som nämnts ovan, hävdar Toril Moi vidare att feministisk forskning som





utgå från Bourdieus teorier skulle kunna finna en möjlighet att ”förnya begreppet kön som social kategori på ett sätt som urholkar den traditionella uppdelningen i essentialister och icke-essentialister.”⁹⁶ Hon lyfter främst fram hur könsskillnad i Bourdieus värld varken är ”en fråga om ett innersta väsen eller en enkel beteckning, varken en fråga om realism eller nominalism, utan en fråga om socialt vedertagen praxis”.⁹⁷

MATERIAL OCH KÄLLOR

Randi Fishers konstverk har varit källor till ständiga utmaningar på många vis, inte minst genom att, inledningsvis – hitta dem. Dilemmat är bekant för många konsthistoriker som intresserat sig för kvinnliga konstnärer och efterforskningarna är antagligen inte olika detektivens arbete. Tack vare hjälp från konstnärens dotter och syster gavs dock sökandet en lyckosam inledning 1997 och fick sin fortsättning bland annat med bistånd av eldsjälens Jan Wattéus. Under årens lopp har cirka 100 verk i olja, tempera, gouache, akvarell och grafiska blad kommit tillrätta. Titlar från utställningsblad och kataloger påvisar dock att det finns verk jag ännu inte funnit. De jag däremot känner till och har sett, finns organiserade i en elektronisk databas, som jag på sikt hoppas ska kunna bli tillgänglig för allmänheten. Det finns även ett 50-tal exempel på offentlig konst; glasmåleri (utfört både på egen hand och i samarbete med Ralph Bergholtz), textil, muralmåleri, emalj och fresker på olika platser i hela landet. Jag har fotodokumenterat majoriteten av dessa verk. Citat ur dagspressens artiklar och recensioner utgör en viktig del av avhandlingens källmaterial. Insamlingen av dessa har främst skett på Dokumenteringsarkiv för modern konst i Lund samt i Universitetsbibliotekets tidningsarkiv på samma ort. Även klippinsamlingen vid Konstabiblioteket, Nationalmuseum i Stockholm har utnyttjats.

Intervjuer med Fishers familjemedlemmar, akademikamrater, konstnärskollegor och vänner utgör viktiga källor i avhandlingen. Sammanställningen av deras uppgifter har resulterat i en rik bild av konstnären. Bland intervjuade akademikamrater och konstnärskollegor finns Wiveca Claeson-Lindberg, Liss Eriksson, Nils Gehlin, Helga Henschen, Margit Ljung-Olofsson, Egil Malmsten, Kaisa Melanton, Elsa Munktell, Catharina Nilsson, Inki Olsson, Britta Reich Eriksson och Margareta Rodhe. De intervjuade familjemedlemmarna är konstnärens syster Else Fisher Bergman och konstnärens dotter Katarina Gill. De intervjuade vännerna är Ulla Isaksson, Silvia Helperin, Iris Lundvik och Ingrid Söderqvist.



DISPOSITION

Efter denna *Inledning*, där studiens ämne, syfte, teoretiska och metodiska ställningstaganden samt källmaterial redovisats, följer fyra kapitel, som vart och ett har två avdelningar. Det första kapitlet, *Porträtt av konstnären som ung kvinna*, består av underavdelningarna ”En agent formas för konstfältet” och ”Den kvinnliga konstnärsrollen”. Här fördjupas presentationen av Randi Fisher, hennes familj och bakgrund. Med hjälp av några tidiga självporträtt diskuteras hennes syn på sin konstnärsroll och könstillhörighet. Det andra kapitlet, *Bland konstkritiker och konkretister*, består av underavdelningarna ”Randi Fisher – 1947 års kvinna” och ”Konstnär – ingenjör, artist – konkretist”. Här studeras Fishers position i den krets konstnärer som brukar kallas ”1947 års män” samt receptionen av hennes verk, det vill säga på vilket sätt hennes konst bemöttes i den samtida konstkritiken. Några porträttfotografier av konstnärerna i gruppen bildar underlag till en diskussion om maskulinitetsideal i efterkrigstidens konstnärsroll samt fenomenet konstnärsingenjören. I kapitel tre, *Abstrakt konst i en konkret värld*, diskuteras i underavdelningarna ”Naturavbildning, abstraktion, konkretion – och inspiration” och ”Ny (sorts) realitet. Intervenerande strategier” Fishers förhållande till abstrakt och konkretistisk konst. Jämförelser mellan Fisher och Paul Klee görs, både vad gäller konstnärsideal och konst. I avhandlingens sista kapitel, *Konstnär i folkets tjänst*, diskuteras Randi Fishers konstnärliga ideal ur kollektivistiskt, pacifistiskt och andligt perspektiv. Underavdelningarna har rubrikerna ”Politiskt engagemang” och ”Andligt sökande”. Sist följer en kortare *Avslutning*, där en sammanfattande diskussion förs.





Porträtt av konstnären som ung kvinna





Eivor Fisher, omkring 1920



Ejnar Fisher, omkring 1920





I. En agent formas för konstfältet

RANDI FISHERS MOR

Randi Fishers mor, *Eivor Hedvall* (1884–1977), var konstnär. Hon fick sin utbildning på Tekniska skolan där hon började som 16-åring. Fem år senare, 1905, tog hon examen som textillärare. Redan året därpå anställdes hon som lärare i konstsömnad och fackteckning på Tekniska skolan.⁹⁸ Hennes tjänst där skulle i princip bli livslång; först fram till 1915 och sedan åter från 1925 och till pensionen 1949.

Randi Fishers mormor *Hilda Fredrika Norström* (1845–1905) var som de flesta borgerliga kvinnor i det sena 1800-talets Sverige inte yrkesutbildad. Hon födde fyra barn: *Agda* Elfrida 1876, *Eivor* Hilda 1884, *Alfred Yngve* 1887 och *Björn* Folke 1889.

Randi Fishers morfar *Gustaf Fredrik Hedvall* (1844–1919) hade efter studier i Uppsala varit aktiv som skådespelare och skribent, innan han inledde sin karriär i tidningsvärlden som redaktör för *FaluPosten*.⁹⁹ Detta ledde 1870 vidare till arbete på *GeflePosten* där han ett år senare blev redaktör och utgivare, vilket han fortsatte med fram till 1904. Gustaf Fredrik Hedvall var också ordförande i Gefle Arbetareförening och Arbetareinstitutet¹⁰⁰ samt ledamot i styrelsen för Gävle teater.¹⁰¹ Familjen bodde i en våning ovanför *GeflePostens* redaktion på Stora Nygatan i Gävle.

Alla barnen i familjen kom att arbeta inom kultursektorn – Agda som journalist och redaktionssekreterare,¹⁰² Eivor som textilkonstnär och lärare på Tekniska skolan, Yngve som bland annat tidningsskribent, författare av fack- och skönlitteratur och reklamchef på Norstedts förlag,¹⁰³ Björn som arkitekt verksam under tjugotalsklassicismen och den tidiga funktionalismen med bostadshus, biografier och restauranglokaler framförallt i Stockholm.¹⁰⁴

RANDI FISHERS FAR

Randi Fishers far, *Ejnar Blunch Fisher* (1877–1929), var ingenjör. Han utbildade sig utanför hemlandet Norge vid tekniska högskolan i tyska Hannover. Där tog han 1904, vid 28 års ålder, examen i elektroteknik.¹⁰⁵

Strax efter fick han arbete på Allmänna Svenska Elektriska AB, ASEA, i Västerås och arbetade för företaget både i Sverige och Norge som ingenjör vid fabriker och kraftstationer. Några år senare, 1912, blev han chefsingenjör vid det svensk-australiska företaget Gardner, Waern & Co och fick möjligheten att resa till Australien för att arbeta där.





Teckningar av Ejnar Fisher, t v skalbaggar och t h flugsvamp (cirka 1910)

Ejnar Fishers naturvetenskapliga intresse var stort och han hade tidigt i livet varit fascinerad av natur och djur – särskilt insekter. Med början under tonåren rapporterar han i dagböcker resultaten av sitt insektsamlade på naturutflykter kring hemmet i dåvarande Kristiania. Samlandet gällde framför allt skalbaggar och fjärilar, av vilka det finns rika illustrationer i dagböckerna. Här återfinns även kartteckningar, naturscenerier och stilleben i akvarell som visar goda prov på konstnärlig förmåga.¹⁰⁶

Det är inte svårt att föreställa sig vilken utmaning Australien med sitt exotiska djurliv måste ha inneburit för den fortsatt ivrige amatörentomologen Ejnar Fisher. Som anställd vid Gardner, Waern & Co kom han att leva och arbeta i Melbourne under tio års tid mellan 1912 och 1922.

Ejnar Fishers far var affärsman och handlade med sanitetsporlin. Familjen hade sin bostad på Riddervoldsgade i kvarteret bakom slottet i den norska huvudstaden, dåvarande Kristiania. Ejnar Fishers mor *Marie Blunch Fisher* födde tre söner: *Ejnar*, *Sverre* och *Oskar*. Sverre emigrerade till Amerika och Oskar ärvde familjeföretaget.¹⁰⁷

PARET EIVOR & EJNAR

Då Eivor Hedvall var 21 år besökte hon, som nyutexaminerad textillärare världsutställningen i Liège 1905. Där träffade hon i svensk-norska paviljongen Ejnar Fisher. De fortsatte att hålla kontakten, antagligen oftast brevledes. Det var också till slut via brev från Melbourne som Ejnar friade. Eivor svarade ja och reste, mitt under första världskriget, med båt till Australien där de gifte sig 1915.

Paret levde i Melbourne på Orrong Road.¹⁰⁸ Ejnar kombinerade resor i arbetet med exkursioner för att samlas insekter. Under helgerna gjorde Eivor





och Ejnar gemensamma utflykter i det nya hemlandet, vars främmande natur och landskap måste ha varit spännande att utforska för två nordbor. Ejnar var medlem i en fotografisk förening och reste i dess regi till platser landet runt för att fotografera.

Både fotografen och den ständigt pågående minutiösa dokumentationen av insekter med skissblock och färgpennor visar på Ejnar Fishers starka konstnärliga intresse. Också Eivor Fisher hade i Australien tillfälle att under fria former arbeta med den egna konsten. Till skillnad från i Stockholm arbetade hon i Melbourne inte som lärare och kunde därför helt ägna sig åt egen konstnärlig verksamhet. Då Eivor bott i Melbourne i tre år, 1918, föddes parets första dotter *Else Marie*. Två år senare, 1920, kom systemen *Randi Christine*.

Ejnar Fishers insektsamlade verkar nästan ha antagit maniska proportioner. Han förde under hela vistelsen i det nya landet mycket noggrann dagbok över vilka arter han hittat och skickade ofta fynd till andra samlare över hela Australien. Till och med hemma i trädgården på Orrong Road, meddelar han dagboken, finns intressanta fynd i lakanen som hänger ute till tork på tvättstrecket i trädgården.¹⁰⁹ I samlingen fanns till slut 3 500 arter i cirka 11 000 exemplar.¹¹⁰

Ejnar Fisher hade tidigare i livet varit drabbad av tuberkulos och då spanska sjukan svepte över världen kring 1920 smittades han av epidemin när den kom till Australien 1921. Influensan ledde ofta till lunginflammation med häftigt förlopp, varför en tuberkulospatient som Ejnar Fisher låg i riskzonen i större utsträckning än andra.¹¹¹ Då hans sjukdomstillstånd förvärrades beslöt familjen så småningom att återvända till Europa och Skandinavien för att Ejnar skulle få ordentlig vård. Då Randi Fisher var två år gammal, 1922, reste de med båt via Kapstaden, Durban och London hela vägen tillbaka till den norska huvudstaden.



Eivor Fisher med döttrarna Else och Randi på båten till Europa 1922





Eftersom spanska sjukan återutlöst lungproblemen lades Ejnar Fisher vid hemkomsten in på sanatoriet Vardåsen söder om Kristiania. Eivor Fisher sökte arbete som lärare i staden, men utan resultat. Efter en tid flyttade hon därför tillsammans med döttrarna till Stockholm, övertalad av sin syster Agda Hedvall som redan bodde där. Hon var föreståndare på Tobaksmonopolets hemgård på Söder, Sörgården, ett studiehem för i huvudsak kvinnliga fabriksarbetare. Agda Hedvalls goda vän Emilia Fogelklou ordnade en tillfällig bostad i Jakobsberg utanför Stockholm åt Eivor och döttrarna.

Efter några år fick så Randi Fishers mor arbete i Stockholm. Arbetsgivaren var densamma som sist hon bodde i Sverige – Tekniska skolan. Hon blev 1925 anställd som huvudlärare för kvinnliga avdelningen med konstsömnaid och fackteckning som huvudämnen och undervisade även i textning. Familjen flyttade till en ny bostad, en åttarumsvåning i det så kallade Mälarpalatset på Bellmansgatan 6 ovanför Mariahissen. Agda Hedvall bosatte sig också i den nya lägenheten och för att reducera hyreskostnaderna hyrdes två av de åtta rummen ut. Inte förrän nu kunde ett någorlunda drägligt liv börja återformas för familjen. Bostadssituationen var ordnad på lång sikt, Eivor Fisher hade arbete och skola fanns för döttrarna.

Ejnar Fisher låg dock fortfarande sjuk på sanatoriet i Norge. Döttrarna för tillsammans med sin mor dit under sommarloven för att hälsa på honom och farföräldrarna. Efter flera års sjukhusvistelse blev dock sjukdomen övermäktig och Ejnar Fisher dog den 9 februari 1929, då dottern Randi var nio år gammal. Han begravdes på Nordre begravningsplats i Oslo. Den decimerade familjen flyttade från Bellmansgatan till en ny lägenhet på Kungsholmen i Stockholm. Adressen var Polhemsgatan 6.

EIVOR FISHER – KVINNLIIG KONSTNÄR MED STORT NÄTVERK

I Stockholm skapade Eivor Fisher ett slags alternativ familjeform, sedan den traditionellt borgerliga blivit omöjlig i och med makens bortgång. På egen hand och tillsammans med systemen började hon utveckla vilande och nya vänskapsrelationer. Sedan hennes tid på Tekniska skolan tio år tidigare fanns vänner och kollegor därifrån, av vilka några även fanns med i utkanten av Agda Hedvalls vänskrets som växte kring Emilia Fogelklou (se vidare om henne nedan).

Sakta men säkert tog ett nätverk av intellektuella kvinnor, ofta politiskt intresserade och verksamma inom och konst- och kultursektorerna, form. För dem fungerade Eivor Fishers nya lägenhet på samma sätt som den stora våningen på Bellmansgatan tidigare gjort: som mötesplats. Besökare och inneboende gäster, vänner och kollegor kom och gick i det öppna hemmet.





Randi Fishers mor var politiskt medveten, engagerad i *Kvinnliga rösträttsföreningen* och även sedan 1926 medlem av *Sällskapet Nya Idun*.¹¹² Sällskapet hade grundats så tidigt som 1885 av bland andra Ellen Key och hade som målsättning att ”oberoende av alla partiåsikter bereda kvinnor med olika verksamhetsområden men gemensamma intressen tillfälle till enkla och innehållsrika samkväm”.¹¹³ Under diskussionskvällar debatterades kring föredrag, bland vilka kan nämnas ”Några riktlinjer i den moderna kvinnorrörelsen”¹¹⁴ (1926), ”Är könet ett handicap för kvinnan?”¹¹⁵ (1932, Ada Nilsson ledde diskussionen), ”Kvinnlig värnplikt eller icke”¹¹⁶ (1940, med bland annat Kerstin Hesselgren) ”Ung målarinna i Paris”¹¹⁷ (1958, Maj Bring). Faktum är att Gertrud Sterner, fil. lic. och museiamanuens, höll ett föredrag 1951 med rubriken ”Från Amalia Lindegren till Randi Fisher. Kommentarer till några ljusbilder”.¹¹⁸

En annan Idun-medlem var Karin Boye, vän med Eivor Fisher via deras gemensamma bekanta Elin Wägner. Andra konstnärer i Eivor Fishers nätverk var naturligtvis kollegorna från Tekniska skolan, till exempel Eva Billow och Barbro Nilsson. Lärarna från ”Teknis” sågs för övrigt också i *Föreningen Svenska Konstnärinnor* där Eivor Fisher var mycket aktiv och dessutom blev ordförande 1939.¹¹⁹ Det är sammanfattningsvis ett omfattande nätverk av medvetna och starka kvinnor som återfinns i Randi Fishers uppväxtmiljö.

Randi Fishers moster Agda Hedvall

Agda Hedvall (1876–1936) arbetade mellan 1898 och 1904 på faderns tidning *GeflePosten* och efter det som redaktionssekreterare på *Social Tidskrift*.¹²⁰ Hon var därefter anställd som sekreterare på Folkbildningsförbundet, samt arbetade på Birkagården i Stockholm.¹²¹ Denna var den första hemgården i Sverige, ett slags folkhögskola som utifrån ett ideal om gemenskap över sociala, religiösa och kulturella gränser arbetade med folkbildning.¹²² Sedan 1917 arbetade hon på Södergården och anställdes 1920 som dess första föreståndare.¹²³ Verksamheten baserades på ett omfattande kursutbud med studiecirklar i bland annat moderna språk, psykologi, litteraturhistoria, musik och fotografering.¹²⁴ Från 1918 var Tobaksmonopolet ensam finansär av Södergården, och verksamheten var helt inriktad på företagets arbetare – till övervägande del kvinnor.¹²⁵

Genom arbetet på Birkagården blev Agda Hedvall bekant med författaren Emilia Fogelklou (1878–1972), som 1909 blivit Sveriges första kvinnliga teologie kandidat med inriktning på religionshistoria, litteraturhistoria, teoretisk och praktisk filosofi och pedagogik. Emilia Fogelklou kom senare att bli den första kvinnan i Sverige att utses till teologie hedersdoktor, vilket skedde 1941.¹²⁶ Gemensamt med Agda Hedvall hade hon i första hand det andliga intresset, men även engagemanget i sociala frågor och kärleken till





naturen. Deras vänskap finns dokumenterad bland annat i brevväxling.¹²⁷ Också i den självbiografiska *Barhuvad* skriver Fogelklou om vänskapen med Agda Hedvall, bland annat om när de tillsammans företog fjällvandringar i Dalarna på somrarna.

Mi träffade Agda Hedvall [sic!] också på vintrarna i Stockholm där hennes arbete först var på folkbildningsförbundet, sedan på "settlementet" på Södergården. Men den levande bilden av henne står liksom alltid i sommarljus. Hon var en vandrerska, som brukade komma med sin rygsäck och händerna fyllda av smultronstrån, ögonljus, mossor eller kvistar – allt lika utsökt som självfallet ordnat.¹²⁸

Hos vännen Agda verkar just det andliga, anspråkslösa och tillbakadragna vara det som gjorde starkast intryck på Fogelklou.

Hon glömde allt, som kunnat glänsa och lysa under anspråkslöshetens förnäma kappa, en senfödd franciskan av den äkta sorten. I sin ungdom hade hon givit stora löften med pensel och penna. Hon hade vistats i Paris och i Flandern och hade stor skönlitterär – inte bara beläsenhet utan – inlevelse och omdömesförmåga. Hade hon gått vidare på den banan, hade hon i dag hört till de berömda. Men kompassen ledde henne åt annat håll. Hon miste det livet för att vinna ett djupare, kanske större – i varje fall enklare.¹²⁹

Randi Fishers tidiga andliga intresse

Emilia Fogelklou kom, genom den nära kontakten med Agda Hedvall, att spela en viktig roll i Randi Fishers vuxenblivande och för hennes religiositet.¹³⁰ Fogelklou var Fishers gudmor och var under några år dessutom inneboende hos familjen Fisher.¹³¹ "Tant Ili" stod således i nära kontakt med flickan Randi. Som vuxen har Fisher skrivit:

Det goda jag fått genom Ili kan komma farande direkt, som hjälp, när jag är öppen för det. Syns eller hörs, som 'samtidighet' – eller som ett leende. DET SAMMA GENOM FLERA finns nog ÖVERALLT.¹³²

I början av 1930-talet blev Fogelklou kväkare och medlem i Vännernas samfund, vars svenska avdelning hon var med om att grunda några år senare. Hon tog med Randi Fisher till gudstjänsterna, vilket gjorde stort intryck på den unga kvinnan. Enligt samfundet självt är det

inte bundet vid dogmer eller sakrament, eftersom kväkarnas övertygelse är att hela livet är sakramentalt, vilket betyder bärare av det gudomliga. Livet är ett odelbart helt och dess innersta är kärlek. Detta är grunden till kväkarnas aktiva arbete för fred, social rättfärdighet och humanitet. I känslan av





samhörighet med hela mänskligheten önskar vi vara med om att bygga upp vad våld och olyckor slagit ner och göra en försonande och helande insats i en söndrad och spänningsfylld värld.¹³³

Gudstjänsternas meditationspräglade karaktär skiljer sig från den traditionella kristna kyrkans gudstjänster. I kväkarnas sammankomster talar eller läser den som vill upp något utan att en särskilt utvald gudstjänstledare finns. Randi Fisher tog till gudstjänsterna med sig författaren och vännen Ulla Isaksson, som upplevde att kväkarmentaliteten stämde överens med Fishers asketiska personlighet. Isaksson menar att ”det både innerligt tysta och starkt integritetsskapande sättet som de höll sina gudstjänster på passade Randi väldigt väl.”¹³⁴ Fisher förblev också medlem i Vännernas samfund hela livet.¹³⁵

Fogelstadgruppen

Agda Hedvall framstår, likt Fogelklou, som en person med starkt socialt engagemang förankrat i djup andlig övertygelse. På så vis är hon kanske ganska typisk för de högborgerliga kvinnor som i Sverige i början av seklet kom att utföra pionjärbete inom både folkbildning och högre utbildning, politik och välgörenhet – det är ingen slump att hon, liksom Emilia Fogelklou, kom i kontakt med Fogelstadgruppen.

Kvinnliga medborgarskolan vid Fogelstad drevs av Fogelstadgruppen – det vill säga Elin Wägner, Kerstin Hesselgren, Elisabeth Tamm, Ada Nilsson och Honorine Hermelin – på Tamms gård Fogelstad. Verksamheten startade på allvar 1922 och skolans kurser syftade till att förbereda kvinnor i alla åldrar och samhällsklasser för politisk delaktighet i samhället och göra dem till ansvarsfyllda och kunniga medborgare. Fogelstad blev efter hand ett forum för feministisk och politisk diskussion med stor betydelse både för enskilda deltagare och samhället i stort. Utgångspunkten var övertygelsen om vikten av kvinnors erfarenheter och insatser i samhället, och viktiga frågor var jord, fred, skola, kvinnor och socialpolitik.¹³⁶

Flera av tidens intellektuella och konstnärligt verksamma kvinnor arbetade som kursledare eller deltog själva i kurserna – Siri Derkert, Moa Martinson och Emilia Fogelklou är några exempel. Kärngruppen var själva kvinnliga pionjärer i skilda delar av samhället.¹³⁷ Agda Hedvall samarbetade med Fogelstadgruppen genom att skicka fabriksarbeterskor på Tobaksmonopolet till Kvinnliga Medborgarskolans kurser. Eivor Fisher träffade Fogelstadskvinnorna via systemen, och efter hennes död 1936 umgicks Eivor Fisher med flera av dem vid sammankomster i *Nya Idun*. Det är sammanfattningsvis ett rikt nätverk av samhällsmedvetna, yrkesverksamma kvinnor som bildar fond till Randi Fishers uppväxttid. Inte bara modern utan flera av hennes släktingar, de flesta av hennes vänner och bekanta arbetade i eller var på annat sätt väl hemmastadda i konst- och kultursfären.





Siri Derkert, *Fogelstadkören (Fogelstadgruppen)*. Teckningen återger en kanske mindre känd del av verksamheten vid Kvinnliga medborgarskolan: körsång. Kören sjunger om "kvinnans mod" och "patriarkatets undergång".

HABITUS, SYMBOLISKT KAPITAL OCH KONVERTERINGSSTRATEGIER

Randi Fishers habitus

Ett passande habitus, menar Bourdieu, är livsviktigt för den som ska kunna röra sig i och i förlängningen behärska ett fält. Enligt Donald Broady grundlägges (som nämnts i *Inledningen*) en människas habitus "genom de vanor hon införlivar i familjen och skolan" och, fortsätter han, "fungerar sedan som ett seglivat och ofta omedvetet handlingsmönster."¹³⁸ Randi Fishers uppväxt framstår på många sätt som ett utmärkt exempel på hur man socialiseras in i det konstnärliga fältet. Hon kan sägas ha ett habitus väl anpassat för spelet i fältet. Via Eivor Fisher – konstnär, lärare på konstnärutbildning och (genom sitt ordförandeskap i *Föreningen Svenska Konstnärinnor*) konstutställningsarrangör – hade hon förvärvat god kännedom både om konstnärskapets villkor och konstlivets konstitution. Konstnärsidentiteten kan knappast ha upplevts som varken främmande eller obekant och konstvärldens (outtalade) sociala regler var för henne rimligen välkända.





Att insocialiseras i och lära känna en värld, dess tysta normer, sedvänjor och handlingsmönster – detta präglar individens habitus. Fishers habitus formades tidigt av konstens fält.

Randi Fishers symboliska kapital

Vidare kan man säga, att då Randi Fisher inträdde i det konstnärliga fältet, var hon rikt utrustad med symboliskt kapital. Man kan betrakta hennes kulturella kapital som en till stor del nedärvd tillgång, vilken hon sedan med lätthet kunde utöka och reproducera på egen hand. Hennes föräldrar tillhörde båda den välutbildade övre medel- eller överklassen. Båda hade långa utbildningar och världsvana. Dottern Randi hade ”förtrogenheten med den s.k. finkulturen” med sig hemifrån och var välutbildad liksom föräldrarna. Detta avspeglar sig också i hennes yrkesval; konstnärens, samma som modern Eivor Fishers. Även det sociala kapitalet fanns till en början nedärvt i omfattande grad. Släktbanden, framför allt på moderns sida, kom att bli viktiga för Randi Fisher. Genom Eivor Fishers aktiva yrkesliv fanns många arbets- och vänskapsrelationer som var viktiga också för dottern.¹³⁹

Förtrogenheten med konstens fält medförde dessutom att Fisher hade ”kännedom om ekonomins spelregler” vilket ledde till att hon sökte och fick konstnärstipendier med framgång och hade god förmåga att förhandla med beställare i samband med konstnärliga uppdrag.

KONVERTERINGSSTRATEGIER

Randi Fishers symboliska kapital framstår alltså i allmänhet som gott, inte minst det sociala kapitalet. Hon hade dessutom stora möjligheter att omsätta detta i andra kapitalformer, i första hand kulturella och ekonomiska. Hon hade flera användbara sociala relationer genom vilka hon stärkte sin position i det konstnärliga fältet. Genom den äldre systemen Else Fisher, som var dansare och skådespelare, hade hon en nära koppling till dans- och teaterlivet. Denna förstärktes ytterligare när systemen 1943 gifte sig med den unge regissören Ingmar Bergman. Denna kontakt resulterade för Randi Fishers del i större förtrogenhet med kulturlivet – utökat kulturellt kapital, men den ledde också till en chans att förvärva ekonomiskt kapital. Som nyutexaminerad från Konstakademien fick hon tack vare kontakten med Ingmar Bergman konstnärliga uppdrag vid Stadsteatern i Helsingborg. På liknande vis ledde Randi Fishers släktskap med arkitekten Björn Hedvall (som var hennes morbror) till att hon 1959 fick i uppdrag att utföra glasmålningar i den av honom ritade Ängby kyrka. På köpet skaffade hon sig samtidigt en viktig utökad förtrogenhet med fältet; samarbetet med arkitekt och byggmästare var en nyttig erfarenhet för hennes fortsatta karriär inom glasmåleriet.





Randi Fisher använde sig av det som Bourdieu kallar *konverteringsstrategier*, det vill säga handlingar som fältets aktörer utför för att konvertera vissa former av kapital till andra, mer värdefulla.¹⁴⁰ Randi Fisher hade alltså vid inträdet i fältet en väl utvecklad förtrogenhet med det och dess regler. Hon hade också gott om symboliskt kapital och kunskap om hur detta kan konverteras.

2. Den kvinnliga konstnärsrollen

SJÄLVPORTRÄTT AV RANDI FISHER

Randi Fisher arbetade en handfull gånger under sitt liv med självporträtt. De två tidigaste målades någon gång under hennes år som elev vid Konsthögskolan i Stockholm 1939–44.

I det första av dessa är konstnären avbildad i realistisk stil. Halvt vänd mot betraktaren står hon med fötterna i ett slags öppen kontrapost; det högra knät böjt, det vänstra rakt. Ansiktet är avbildat i trefjärdedelsprofil, med blicken riktad snett nedåt och ut ur målningen. Huvudet är klätt med vit huvudbonad. Under den blå rocken, som når till låret, syns en skjorta i brunt med grönt mönster. Skjortan är nedstoppad i byxorna, som är generösa i vidd och randiga på längden i grönt och brunt. Skorna är svarta, av enkel modell. Den högra handen vilar i byxfickan, den vänstra stödjer sig på en stolsrygg bakom ryggen. Stolen är av caféstolstyp, vit med rosa dyna. Bakgrunden skiftar i orange och skärt, marken eller golvet ljust grått.

I det andra självporträttet betraktar konstnären oss med intensiv, nästan stirrande blick. Hon står eller sitter i förgrunden, nära bilytan, med sin högra axel mot betraktaren och vrider ansiktet mot oss. Ansiktet går i gröna och gula toner, med kraftigt markerade rosa läppar och tjocka rosa linjer kring ögonen. Under en kalottformad huvudbonad i blått med rosa kant sticker det axellånga håret fram i orange och grönt. Tröjan är röd och orange med skuggningar i violett. Det omgivande rummet består av färgplan i blått, svart, rosa och gult.

Självporträtt är högst relevanta att studera med utgångspunkt i frågeställningar om konstnärsroll och konstnärskap. Som Bia Mankell formulerat det, förmedlar självporträtt

en sfär av introspektion och kommunikation. Det blir en tankarnas mötesplats för både konstnär och betraktare, men även en plats för reflektion kring konsten själv. Det är som om den avbildade i ett och samma nu, ofta med blicken i fokus, vill berätta om sig själv och reflektera över den egna identiteten. En reflektion som allt som oftast också präglas av ett kontemplerande över den rolltillhörighet som konstnärskapet innebär.¹⁴¹





Självporträtt (omkring 1939–40)





Självporträtt (omkring 1943)

Vad säger dessa båda självporträtt oss om Randi Fishers konstnärskap? Hur reflekterar hon i dem över den egna identiteten? Vad säger de oss om hennes syn på sig själv som kvinna och konstnär? Kan man i dem söka hur hon förhöll sig till ”den rolltillhörighet som konstnärskapet innebär”? I det följande söker jag möjliga svar på dessa frågor.

Blivande kvinnlig konstnär

Redan som 19-årig började Randi Fisher alltså sin utbildning vid Konstakademien. Bakom sig hade hon två års studier vid Tekniska skolans reklamlinje





– också den en konstnärlig utbildning, dock en yrkesskola, vars uppgift inte var att utbilda fria konstnärer. Det var däremot Konstakademiutbildningens syfte. Det är inte svårt att föreställa sig en ung människas virvlande tankar och känslor av osäkerhet, lycka och kanske rädsla inför den konstnärliga yrkesbanan. Den traditionstyngda utbildningen och institutionen, respekterade föregångare och lärare, konkurrens från äldre och jämgamla studiekamrater, personlig stimulans, inspiration och konstnärliga utvecklingsmöjligheter – nybörjaren konfronteras med många utmaningar. Så även Randi Fisher, som förvisso genom sitt för fältet passande habitus var väl förberedd. Endast två kvinnor antogs till målarskolan vid Konstakademien 1939; förutom Fisher även Brita Nordenfelt (som dock slutade i förtid några år senare).¹⁴² Samma år antogs åtta manliga elever (John Ivar Berg, Göran Folcker, Erik Birger Gustavsson, Reinholt Ljunggren, Carl Riise-Gadd, Einar Rosén, Bengt Sjögren och Uno Vallman).¹⁴³

Kvinnorna bland eleverna på Konstakademien uppmärksammades flitigt av de manliga eleverna.¹⁴⁴ Flera av dem har berättat om svärmerier för och förälskelser i just Fisher, som ofta beskrivs som mycket vacker. En kvinnlig kamrat har liknat henne vid ”en madonna med sina stora ögon och sitt ljusa hår.”¹⁴⁵ För Randi Fisher verkar det ha varit omöjligt att förbise att de tidigare nämnda utmaningarna i konstnärsutbildningen filtrerades genom konststillhörigheten, eller hennes genus.

Konstnärsyrket har, som redan påpekats, en mansdominerad historia. Majoriteten av alla välkända konstnärer har varit eller är män och föreställningarna kring yrket har tydlig maskulin prägel. Att som kvinna arbeta i denna sfär har förstås ansetts annorlunda och icke-traditionellt. I Sverige har kvinnor kunnat utbilda sig till konstnärer sedan 1864 då Fruntimmers-Afdelningen öppnades vid Konstakademien i Stockholm.¹⁴⁶ Då Randi Fisher började sin utbildning 75 år senare var kvinnorna, liksom under 1800-talet, i minoritet (även om de under det tidiga 1940-talet, då värnpliktspermitteringen bland männen var stor, kom att utgöra 40 procent av eleverna vid Målarskolan).¹⁴⁷ Som kvinna måste man ständigt ha blivit påmind om att utgöra ett undantag från regeln.

Att kvinnliga konstnärer ännu under 1940-talet (då Fishers båda tidiga självporträtt kom till) betraktades som nästintill en omöjlighet i Sverige, vittnar den dåtida journalisten och författaren Sven Aurén om. I sin *Livet i Stockholm* från 1942 gav han under rubriken ”I Konststockholm” exempel på kvinnors positioner i det samtida konstlivet. Dessa kunde, enligt Aurén, vara två: antingen ”konstnärshustrur” eller modeller. De förra, menar han,

hjälpa [...] på ett storartat och uppoffrande sätt sina slarviga men hyggliga och begåvade äkta män att hålla huvudet över vattnet när kriserna sätta in. [...] Men de flesta konstnärshustrur kunna inte lämna några penningbidrag till familjens uppehälle. Deras insats blir hårt hemmaarbete, gott humör, en aldrig sviktande tro på maken och hans talang.¹⁴⁸





Aurén fortsätter beskrivningen genom att citera den dåvarande konstkritikern på *StockholmsTidningen*, Gustaf Näsström, som menar att konstnärshustrur

’äro kvinnor av en mjuk och överströmmande moderlighet, som sublimeras i omvårdnaden om maken, den stora, slarviga, oresonliga pojken. En hel del låta hela sin moderlighet samlas kring mannen och bli barnlösa, andra föda – i en skrattande, zigenaraktig livstillit – hela kullar av barn och finansiera sitt stora hushåll med hälften gott humör och hälften vackert väder.’¹⁴⁹

Vad gäller modellerna, skriver Aurén att de

utgöra en yrkeskår för sig, där medlemmarna äro unga, välväxta och inte så litet yrkesstolta. Enrolleringen sker på konstakademien, varest anmälda adepter sakkunnigt granskas och, därest provet utfaller till belåtenhet, införas i den modellbok efter vilken engagemangen sedan äga rum. Det är en i och för sig ganska sällsam betygsförteckning, som den boken rymmer. Där stå olika anteckningar om de unga damerna: intill ett par av namnen berättar anteckningen om en speciellt vacker barm, i ett annat fall är det ett ’utmärkt höftparti’ som utgör kvalifikationen, i ett tredje välbygda ben.¹⁵⁰

Sven Auréns text är förvisso inte vetenskaplig, men speglar nog ändå på ett ganska belysande sätt sin samtids allmänuppfattning om konstfältet – i vilket kvinnor antogs vara glättiga, barnafödande och ordningsamma konstnärshustrur eller konstnärsmoeller med utmärkta höftpartier. Kvinnor som konstnärer verkar vara ett okänt fenomen.

Helga Henschen (1917–2002) som gick på Konstakademiens Målarskola samtidigt som Randi Fisher, har bekräftat Auréns skildring av ”konstnärshustrur.” De manliga eleverna, skriver Henschen, hade ”fruar därhemma som lagade deras mat och gjorde marktjänst.”¹⁵¹ De kvinnliga akademikamrater, skriver Henschen, som gifte sig med (manliga) konstnärskollegor ”försvann in i äktenskap och barnafödande. Allt medan männen steg som ballonger mot skyn.”¹⁵² Margareta Rodhe menar att den kvinna som gifte sig med en konstnär har ”fullt sjå ska jag säga. Hon får sköta det mesta. Hushållet”.¹⁵³ Faktum är att Fisher gifte sig med en man som också var konstnär, Olle Gill. Han var en av kamraterna på Konstakademien och bröllopet stod 1945. När deras dotter Katarina föddes 1948 bestämde sig föräldrarna för en helt tidsbalanserad ansvarsmodell dem emellan: varannan dag var arbetsdag och varannan barn-dag.¹⁵⁴ I relief mot nämnda beskrivningar framträder modellen som ett framsynt försök från Fishers sida att verkligen inte riskera att fastna i rollen som *enbart* mor och ”konstnärshustru” med penslarna på hyllan.

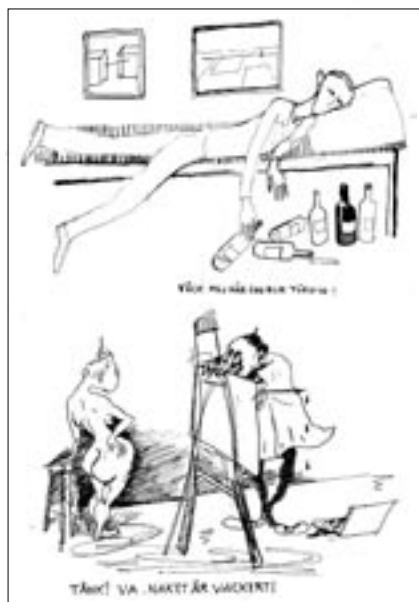
I Henschens skildring av den måleriprofessor Randi Fisher hade under sitt första akademiår, Isaac Grünewald, blir uppfattningen om kvinnors funktion i konsten som råmaterial (i form av objekt avsedda att avbildas) tydlig.



Som en stor skådespelare och dansör med manligt graciösa armrörelser visar han upp modellen, centralfiguren i rummet. 'Se, denna ljuvliga nakenhet, poserande på ett medelhavsfärgat täckelse. Som en mussla av ostindisk pärlemor med bröst som grädde och hallon, med mage som ambra eller det blonda hos en persika, med lår som färsk koriander från det inre av Guatemala.' Något i den stilen kunde Isaac säga. [--] Jag protesterar mot Isaacs sätt att betrakta en levande kvinna bara som några frukter. Det sårar mig. 'Jag vill söka karaktären. Se vem hon är.' Då ropar Isaac så alla hör: 'Du borde bli psykolog eller ta hand om fängelsekunder! Det här är måleri!'¹⁵⁵

En annan källa till synen på mäns och kvinnors positioner i det dåtida konstfältet utgörs av Konstakademiens elevtidning *Palettskrap*. Denna årligen återkommande publikation blandade skämtteckningar av lärare och elever i scener från det gångna året med korta kåserier och porträttbilder. Till största del var det elever från Målarskolan och i viss mån Skulpturskolan som stod bakom produktionen av *Palettskrap*. Mycket i den kretsar kring den manliga akademielevens förmodade vardag; fester, sprit och krokiteckning.

Att det dock även fanns kvinnliga elever avspeglas bland annat i teckningen "Konstnärinnor" ur 1943 års nummer där kvinnliga konstnärer är porträtterade för sig själva på en egen sida.¹⁵⁶



Teckningar ur Palettskrap 1944 & 1942. T v anonym konstnär och t h Helga Henschen. Isaac Grünewald i mitten med medalj på bröstet, längs vänstra långsidan Lage Lindell. Helga Henschen står själv böjd i övre högra hörnet.



Ulla-Monica Lundström, teckning ur *Palettskrap* 1943. Randi Fisher i byxor och svart tröja. De övriga är andra kvinnliga elever på Målarskolan; nämligen (överst från vänster) Elena Wikström, Inga Hense, Anna Klein, Signe Linné och (nederst från vänster) Ylva Ringqvist, Gun Setterdahl och Ulla-Monica Lundström

Med tanke på att mansdominansen rent statistiskt inte var särskilt stor bland Målarskolans elever är det anmärkningsvärt att kvinnor på detta sätt särskiljs. Enligt akademiens egna elevkataloger var andelen kvinnor bland målareleverna under det här aktuella läsåret, 1942–43, hela 36 procent.¹⁵⁷ (Under läsåret 1940–41 utgjorde de 41 procent, 1941–42 var de 40 procent och under Fishers sista läsår 1943–44 utgjorde kvinnorna 33 procent.)¹⁵⁸ De kvinnliga målarna placeras i *Palettskrap* ändå på en särskild sida för sig under en särskild, könsbestämd, rubrik. Uppfattningen om den kvinnliga konstnären som annorlunda och särskild verkar således ha sin grund snarare i förutfattade meningar, så som de framställdes bland annat av Sven Aurén, snarare än i faktiska förhållanden.

Att könsfördelningen bland eleverna i Målarskolan egentligen var ganska jämn blir tydligare på Nils Gehlins bild "Kärlek från hans första ögonkast"



i samma nummer av *Palettskrap*.¹⁵⁹ Med karikatyrteckningar skildrar Gehlin sex kvinnliga och fem manliga elever grupperade runt sin lärare. Randi Fisher, längst till vänster, är avbildad bakifrån med sitt karaktäristiska långa (och här stiliserade) hår som kännetecken. Hon verkar ha slagit sig ned på knäskålen till en abnormt lång Lage Lindell. Ulla-Monica Lundström sitter på Lindells rygg och precis under henne syns Anna Klein och Erik Svensson. Mitt i teckningen står Sven X-et Erixson, som efterträdde Grünewald som måleriprofessor vid årsskiftet 1940–41. Ovanför honom lutar sig Ylva Ringqvists smala kropp tillbaks för att betrakta den sittande kubanska krokimodellen Chiquita (hennes efternamn är inte känt). Till höger om X-et står Uno Vallman med tre penslar i handen och bakom honom lutar sig Lennart Rodhe framåt i profil. Ovanför honom en så kallad hospitant, Carolyn Sundström, och under honom Kersti Mann. Längst ned i högerhörnet står tecknaren själv, Nils Gehlin. Teckningen illustrerar den omedelbara popularitet som X-et väckte hos eleverna – kvinnliga såväl som manliga. Även om manliga och kvinnliga elever i *Palettskraps* teckningar förstås också skildras tillsammans (som i detta exempel) finns det ingen manlig motsvarighet till den tidigare nämnda ”Konstnärinnor” (med rubrik ”Konstnärer” eller dylikt, i vilken en samling manliga konstnärer är porträtterade).



Nils Gehlin, teckning ur Palettskrap 1943

EN MANSDOMINERAD TRADITION

Att vara kvinna och konstnär verkar ha präglat Fishers position under utbildningstiden vid Konstakademien och i konstens fält i allmänhet. Men präglade det även hennes konst – och i så fall på vilket sätt? Några av de allra tidigaste verken av henne är de ovan nämnda båda målningarna; självporträtt utförda under utbildningstiden. Det ena är i helfigur på långsmal pannå, det andra en bröstbild på en nästan kvadratisk duk. Med utgångspunkt i dessa verk vill jag diskutera hur konstnären i inledningskedet av sin yrkesbana valde att arbeta med och mot sin position som kvinna i en kultur, ett socialt sammanhang och en visuell tradition dominerad av män.

Randi Fishers, såväl som andra kvinnliga modernisters, utgångspunkt i självporträttsgenren kan nästan sägas bestå av ett slags icke-position. I *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century* menar Marsha Meskimmon att kvinnliga konstnärer arbetar

within a visual language which, like other discursive forms in our society, has been developed by and for men. In order to produce meaning, they must use the dominant codes, but they may use them in alternative ways. [...] Women artists produced their work within a system which defined them as different.¹⁶⁰

Utifrån denna insikt bör kvinnors självporträtt betraktas, enligt Meskimmon. Dessa verk kan inte oreflekterat placeras in i den långa rad med självporträtt som manliga konstnärer producerat, utan måste analyseras utifrån vetskapen att de tillkommit under särskilda omständigheter. I Randi Fishers självporträtt är det därför intressant att undersöka just dessa ”särskilda omständigheter” – krocken mellan kvinnlighet eller femininitet och konstnärsroll.

Intresset för självporträtt i allmänhet och kvinnliga konstnärers självporträtt i synnerhet har under senare tid ökat bland konstvetenskapliga forskare. I den tidigare citerade *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst* diskuterar Bia Mankell självporträtt av både män och kvinnor.¹⁶¹ I *Mirror Mirror. Self-Portraits by Women Artists* av Liz Rideal med artiklar av Whitney Chadwick och Frances Borzello, ligger fokus däremot som titeln anger, på kvinnliga konstnärer.¹⁶² Chadwick utgav dessutom 1998 *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* och Borzello skrev samma år *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*.¹⁶³ Marsha Meskimmons ovan nämnda verk kom 1996, året efter Diane Apostolos-Cappadona och Lucinda Ebersoles *Women, Creativity, and the Arts. Critical Autobiographical Perspectives*.¹⁶⁴ Mary D. Garrard skrev 1994 om renässanskonstnären Sofonisba Anguissolas självporträtt i ”Here's Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist.”¹⁶⁵ Barbro Werkmästers artikel ”Av bild – själv bild – bild själv. Om kvinnliga konstnärers självporträtt” är från 1991.¹⁶⁶



Flera av dessa författare diskuterar hur det faktum att kvinnliga konstnärer arbetat inom en mansdominerad diskurs präglad både kvinnornas konstnärliga strategier och praktiska tillvägagångssätt, i arbetet såväl som i sociala sammanhang. Hur har de använt givna koder på ett alternativt sätt? Inte minst inom självporträttsgenren, menar flera forskare, tydliggörs konflikterna och de lösningar kvinnor uppfunnit för att lösa dem.

Kärnkonflikten för den kvinnliga konstnären återfinns i det som Mary D. Garrard definierar som "särskiljandet mellan sig själv som konstnär (subjektspositionen) och sig själv som den manliga konstnärens motiv (objektspositionen)."¹⁶⁷ Eftersom kvinnors plats i konsthistorien länge ansågs vara motivets, konstens *objekt*, måste en kvinnlig utövare markera sin tillhörighet på andra sidan duken, den som *subjekt*. I självporträttet, där den kvinnliga konstnären är *både* subjekt och objekt, synliggörs dubbelheten.

Självporträtt omkring 1943

Låt oss återgå till det inledningsvis nämnda självporträttet av Fisher, som tillkom någon gång mellan 1939 och 1943. Dess komposition är vertikalt betoad, vilket bland annat kroppens ringa bredd bidrar till. Bålen upptar endast lite mer än dukens halva bredd i nederkant, vilket också medverkar till att vertikalererna snarare än horisontalerna i bilden framhävs. Den avbildade rymd med god marginal inom dukens ramar, ett förhållande som gäller både på bredden och höjden. Placeringen av kroppen i kombination med dess icke-monumentala proportioner bidrar till att understryka känslan av vertikalitet i porträttet. Detta medverkar även bakgrunden till, där de vertikala penseldragen i de enfärgade färgplanen är tydligt avläsbara. Samma sorts penseldrag finns i den rosa väggen och återkommer även i den blå väggen såväl som i den svarta rektangeln bakom Fishers nacke. Också hårets slingor är vertikala linjer, ränder av orange och grön färg. Den kalottliknande huvudbonaden är nätt och påminner om en basker; det typiskt modernistiska konstnärsattributet. Starkt intryck gör den granskande och genomträngande blick betraktaren möts av. Ögonens storlek gör att de ser uppspärrade ut, som i rädsla, men kan också vara ett uttryck för koncentration.

Man skulle kunna jämföra självporträttet, och särskilt dess djärva färgkomposition, med Henri Matisse's porträtt av Amélie Matisse från 1905, *Den gröna linjen (Porträtt av fru Matisse)*, särskilt med tanke på att även Fisher använt gröna nyanser för att markera skuggningar i ansiktet.

Ännu mer givande menar jag dock det är att jämföra Fishers självporträtt med en annan kvinnlig svensk modernist, nämligen Tyra Lundgren (1897–1979). Hon målade flera självporträtt, varav *Huvud med vit duk* från 1921 hör till de mest välkända.

Dessa självporträtt påminner mycket om varann samtidigt som de är så





olika. Lundgren är, liksom Fisher, iklädd ett rött plagg på överkroppen och bär huvudbonad. Båda porträtten är målade i trekvartsprofil och dukarna har nästan samma storlek. Ändå skiljer sig självporträtten tydligt åt. Lundgrens gestalt behärskar bildrummet på ett dominerande och självklart sätt. Hennes axlar rör vid dukens båda sidor, en komposition som medför att kroppen uppfattas som bred och bidrar till en stabilitet med förankring nedtill. Monumentalitet i kvinnliga konstnärers självporträtt har av Barbro Werkmäster tolkats som ”det tecken för mänsklig värdighet som de kvinnliga konstnärerna förde in som motvikt till kvinnlig underordning.”¹⁶⁸ Lundgrens huvud och huvudbonad spränger dukens gränser, vilket ytterligare understryker känslan av monumentalitet. Samtidigt förstärks intimiteten, eftersom den avbildade



*Henri Matisse, Den gröna linjen
(Porträtt av fru Matisse) (1905)*



*Tyra Lundgren, Huvud med vit duk
(1921)*

befinner sig nära dukens yta och därmed nära betraktaren. Turbanens veck svänger ned bakom nacken och fortsätter sedan i klädedräktens veck på framsidan av kroppen. Tillsammans bildar de en S-kurva över hela målningen som bidrar med både rörelse och stadga. Lundgren balanserar konflikten mellan subjektposition och objektposition på ett övertygande sätt – mycket tack vare de överdrivet grova ansiktsdragen, den nästan arroganta, långt ifrån inbjudande blicken och självporträttets kraftigt monumentala komposition.

Även om Fishers självporträtt till en början alltså kan tyckas ge uttryck för osäkerhet i större utsträckning än exempelvis Lundgrens, är blicken i Fishers målning så genomträngande att den överröstar alla eventuella signaler om tveksamhet. Som Solfrid Söderlind noterat, utgör seendet ”en konstens grundförutsättning och ögonen anses vara själens spegel. Spegeln är den mag-



iska yta som ger konstnären tillfälle att studera sin egen blick – den blick som vanligtvis naglar fast andra motiv men som i självporträttet för en gångs skull möter sig själv.¹⁶⁹

BLICK, SEENDE, "THE GAZE"

Blicken har varit viktig i självporträtt ända sedan genren under 14- och 1500-talen vann allt större popularitet. Självporträttsgenrens tillkomst bygger som bekant på renässansens uppfattning om konstnären; en unik individ som – till skillnad från den medeltida hantverkaren – har förmåga att se och känna sådant som andra människor inte gör, ett *geni*. Därför blir konstnären märkvärdig, värdig att avporträtteras. Det är ingen slump att exempelvis Albrecht Dürer (1471–1528) år 1500 avbildade sig själv med Kristuslikt utseende. Förutom associationerna till konsthistoriska och dåtida skildringar av mannen från Nasaret, är det konstnärens hand som betonas i självporträttet – ett sätt för Dürer att understryka sin hantverksskicklighet. Samtidigt är den Kristusliknande mannen med konstnärshanden dessutom möjlig att betrakta som just ett geni, den *gudomligt skapande konstnären*, vilket bland andra Görel Cavalli-Björkman noterat.¹⁷⁰

Minst lika viktig som handen i Dürers självporträtt är dock, vilket brukar påpekas, att konstnärens ögon framträder med sådan kraft.¹⁷¹ Ögonen är tillsammans med handen naturligtvis konstnärens viktigaste redskap, men här lyfts själva blicken och *seendet* fram. Hos Dürer och i många efterföljande självporträtt är det dessutom fråga om metaforiskt seende: konstnärens förmåga att beskåda världen och kanske också förmåga till fjärrskådning, att uppfatta tillvarons djupare eller dolda dimensioner – och, för att fortsätta Kristusmetaforiken – ett slags symboliskt seende, ett kunnande, vetande och en specialkänedom om människorna och skapelsen de lever i. Denna typ av självporträtt (och tolkningarna av dem) präglas, som Felicity Edholm noterat, ofta av

the humanist, liberal notion that the individual has some innate, essential self, a true, ultimately realizable identity. This self is at some levels expressed in and through the body and, in particular, the face. The face is the mirror of the soul. [...] Reading the face is our means of knowing the other and of knowing their story. For behind many portraits of this kind is an assumption of a biography, a known or knowable story, for men in particular a story of potential when young and achievement when middle-aged.¹⁷²

En kommentar till Dürers välkända verk utgör Edvard Munchs (1863–1944) målning från 1895, *Självporträtt med cigarett*. Här poserar han med blicken såväl som handen skildrad på ett Dürer-liknande sätt och skriver in sig i den självporträttstradition som bygger på "the humanist, liberal notion that



Edvard Munch, Självpporträtt med cigarett (1895)



Albrecht Dürer, Självpporträtt med pälskantad rock (1500)

the individual has some innate, essential self, a true, ultimately realizable identity.” Här handlar det snarare än renässansgeniet om det *modernistiska* geniet: Munch framställer sig som kännare och förmedlare av tillvarons dolda dimensioner, ångestriden och fjärrskådande, upptagen med existentiell introspektion – ”en människa i samhället men ändå ensam i sin värld.”¹⁷³ Det missförstådda geniet har under hela modernismen varit ett återkommande tema i självporträtt hos bland andra Gustave Courbet, Paul Gauguin, Vincent van Gogh – eller August Strindberg, Olof Sager-Nelson och Peter Weiss för att nämna några svenska exempel.

Den kvinnliga konstnärens självporträtt blir med nödvändighet ett sätt att förhålla sig till genrens historia. Randi Fisher, och många kvinnor före och efter henne, prövar i självporträttet att skriva in sig själv i yrkesrollen, undersöker sin egen konstnärsidentitet gentemot den traditionella och förutfattat maskulina. Som Marsha Meskimmon noterat, har kvinnliga konstnärer under hela 1900-talet erövrat, uppfunnit och utmanat

the modes of self-portraiture which reinforce the masculinity of the artist in both myth and history. This has been a necessary exercise for women who wished to represent themselves as 'the artist', since the standard means by which this was signified were defined in ways exclusive of women.¹⁷⁴

Med hjälp av begreppet *gaze* och den blickteori som utvecklats med utgångspunkt i detta begrepp, kan man studera på vilket sätt kvinnor i konstbilder (såväl som filmbilder) ofta framställts som objekt. Enligt en sådan analysmodell är betraktandet nära förknippat med njutning och avbildade kvin-



nor framställda som passiva ikoner blir föremålet för denna njutning eller betraktarens begär.¹⁷⁵ Även ur detta perspektiv blir naturligtvis blicken i ett självporträtt, och i synnerhet en kvinnas, intressant för analys.

MOTSTRIDIGA IDENTITETER

En kvinnlig konstnär kan inte ta för givet att den privata identiteten överensstämmer med den yrkesmässiga. Ett konfliktområde utgörs exempelvis av familjelivet. Trots att många konstnärer under 1900-talet velat definiera sin livsstil som antiborgerlig och alternativ har idealen när det kommer till familjen förblivit förvånansvärt borgerliga och traditionella också bland konstnärer. Kvinnorna, inte männen, har förväntas lägga penslarna på hyllan och ta ansvar för hem och barn. Privat identitet och yrkesroll skaver, enligt Marsha Meskimmon, betänkligt mot varann.

Furthermore, we may experience contradictory positions within ourselves; some of the roles we 'play' may themselves define us in contradictory ways. For example, a woman artist is in a position in which the social expectations placed upon her as 'woman' are often in opposition to those she experiences as an 'artist'.¹⁷⁶

Här finner vi Randi Fisher. Som dotter till en kvinnlig konstnär i en borgerlig familj hade hon stöd hemifrån i sitt yrkesval och förväntades knappast gifta sig och försaka utbildning eller konstnärskap. Men, även om de sociala förväntningarna på henne från den närmsta kretsen var vidsynta och tillåtande fanns fortfarande samhällseliga normer och förväntningar. Fishers akademiskamrater har väldigt tydligt beskrivit att de starkaste minnena av henne är sådant som knyter samman Fisher med hennes könstillhörighet.¹⁷⁷ Utseendet nämns oftast, hennes skönhet och omtalade popularitet bland de manliga kamraterna och de hemliga förälskelsena.



Randi Fisher, omkring 1940

Den tidigare citerade akademikamraten Helga Henschen har beskrivit Randi Fisher som ”en av de mest ljuvliga varelser man kunde skåda. Liten, späd, stark i anden. Alltid klädd i svart med långt, rakt, mycket ljust hår och stora allvarliga ögon i det bleka vackra ansiktet. En John Bauer-prinsessa, en lysande begåvning.”¹⁷⁸ Som vacker ung kvinna var Fisher hela tiden, enligt akademikamraten Liss Eriksson, ”hårt ansatt” av männen vilket måste bidragit till att hon konstant påmindes om sin könsidentitet.¹⁷⁹

I en så tydlig upplevelse av två motstridiga positioner, konstnärens och kvinnans, verkar Fisher inte funnit självporträttets traditionella uttryck som tillfredsställande. Kanske har hon därför känt sig tvungen att ompröva genrens tradition för att om möjligt göra den till sin egen? Enligt Marsha Meskimmon har kvinnor som målat sina självporträtt förhandlat sig till alternativa vägar och uttryckssätt, eftersom de varit ”oförmögna att framställa sina erfarenheter enligt traditionella tillvägagångssätt som inte ’talade’ till eller för dem.” Och, menar hon vidare, ”deras egna liv och ’verkliga’ historier var anledningarna till att de utmanade genre.”¹⁸⁰

En vacker (ofta avklädd) kvinna, skildrad i skulptur eller i måleri, har i konsthistorisk tradition fungerat som själva sinnebilden för vad konst är. Från antikens skulpterade Afrodite och Venus till modernismens kvinnoporträtt och nakenstudier av Manet, Gauguin, Kirchner, Picasso, de Kooning, Wesselman och åtskilliga andra: kvinnor har under århundraden varit



Lucia och ljus och tomtar och tärnor, pepparkaksgubbar och hjärtan och stjärnor ur Palettskrap 1944. Randi Fisher var lucia vid lussefirandet på Konstakademien i december 1943, ett tillfälle som här återges i karikatyrteckningens form av anonym konstnär.



de som avbildats, konstens objekt. Från renässansen till modernismen har den kvinnliga konstnären haft svårigheter att göra anspråk på konstnärlig subjektivitet på grund av "oförmågan att undfly det tema som färgade och dominerade hennes självporträtt: kvinnlig skönhet som en metafor för konstens skönhet."¹⁸¹ Kvinnliga konstnärer tvingas ständigt förhålla sig till denna insikt, och allra tydligast blir komplexiteten ofta just i självporträttet. Här är kvinnan, som sagt, både subjekt och objekt samtidigt och det gäller för konstnären att finna en

"[That is, it is difficult to find a] form of representation which does not simply objectify the body of 'woman' but, rather, one which represents the woman as subject. The most common feature of women's self-portraiture, the confrontation between subject and object, is a response to this paradoxical position."¹⁸²

En kvinnlig konstnär kan inte förutsätta att bli betraktad som subjekt, inte ens i ett självporträtt. I strävan efter att avbilda sig som subjekt måste hon därför vara medveten om genrens tradition, som ju liksom konstnärsyrkets är mansdominerad. En kvinnlig konstnär tvingas på så vis av självporträttsgenren i sig att bli medveten om vilka uttrycksätt hon har att anamma eller förkasta för att sedan pröva, kombinera, utveckla och välja sina egna strategier. Arbetet med ett självporträtt innebär ett automatiskt medvetandegörande om genrens speciella historia – säkert för både kvinnliga och manliga konstnärer. För en kvinna medför självporträttet emellertid att frågor om den egna identiteten ställs på sin spets: den privata såväl som den yrkesmässiga.

MÅNGDIMENSIONELL KVINNLIQHET

Randi Fisher har valt att i sitt självporträtt avbilda sig med fokus på ansiktet och ögonen. Detta ansikte är alltså det i akademimiljön omtalade och omsvärmade "madonnaliknande" med de stora vackra ögonen.¹⁸³ I självporträttet framtonar dock knappast Fisher som vacker i någon traditionell mening. Kvinnan i målningen befinner sig långt ifrån konsthistoriska idealframställningar av gudinnor, kejsarinnor, drottningar, konstnärshustrur eller allegoriska skildringar av våren, kärleken eller de tre gracerna. Ansiktet ser sjukligt ut i gröna nyanser och under ögonen är mörka påsar markerade. Det gröna förstärks av de mycket starkt rosafärgade läpparna och inte minst ögonens tydliga inramning av rosa linjer, vilka har som effekt att ögonen tycks stå ut från resten av ansiktet på ett spökligt sätt. Det kanske största brottet mot konventionen i vad som traditionellt anses vara ett "vackert" porträtt är just den stirrande blicken. Den är genomträngande och uppfordrande granskande. Att se förbi den är omöjligt.





Edvard Munch, Självporträtt vid fönstret (1940)



Edvard Munch, Självporträtt. Nattvandrandaren (1923–24)





De markerade ögonen, den skärskådande blicken och det gröna ansiktet för, tillsammans med de framträdande penseldragen, associationerna till ett av den tidiga skandinaviska modernismens mest välbekanta verk, Edvard Munchs *Skriet* från 1893.

Fisher väljer att framställa kvinnlighet på ett icke-traditionellt sätt. Genom att avbilda sig *så som hon vill bli sedd* opponerar hon mot den spridda uppfattningen om sin madonnaliknande skönhet. Självporträttet visar att ”kvinnlighet” inte är essentiellt utan föränderligt och mångdimensionellt, och präglad av tillfälliga uppfattningar som ständigt förhandlas och utmanas.

Kanske bär porträttet på flera förbindelser till Edvard Munch, vars verk Fisher med stor sannolikhet kände till och kanske hade sett – på plats i Oslo som barn eller vuxen. Två självporträtt av Munch gestaltar, om än inte lika expressionistiskt som i *Skriet*, konstnärens utsatthet och ångest. Det är *Självporträtt vid fönstret* från 1940 och *Självporträtt. Nattvandraren* från 1923–24. Fishers självporträtt kan sägas ha anknytningar till bägge i färgskala, utförande och motivval; den ensamme, själsligt jagade konstnären i ett kallt rum.

Man kan ta för givet att Fisher var nöjd med sin målning, eftersom hon 1943 skänkte den som lysningsgåva till sin syster Else Fisher och hennes blivande man Ingmar Bergman. Ett misslyckat verk hade knappast använts som gåva vid ett så viktigt tillfälle – och det är intressant att fundera över hur ofta ett porträtt av det egna ansiktet i övernaturlig storlek förekommer som present åt ett bröllopspar.

Självporträtt omkring 1939–40

I ett annat självporträtt möter oss Randi Fisher iklädd manskläder i mörka färger. Kroppens konturer är otydliga under de stora kläderna, och den tycks kunna tillhöra en kvinna såväl som en man. Ansiktet är alldeles naket, osminkat och nästan helt utan några andra färger än hudens. Håret döljs av huvudduken, varför könstillhörigheten heller inte går att bestämma genom hårlängd eller frisyr. Kompositionen är, som i det tidigare diskuterade självporträttet, vertikal – men här ännu mer betonad. Dukens proportioner förstärker detta, men även det faktum att den smala kroppen inte rör vid målningens sidor utan bildar ett mörkare parti i dukens mitt. Den smala kroppen, helt utan kvinnokroppens traditionella former, understryker än mera målningens långsmala karaktär.

Likt Sofonisba Anguissola under 1500-talet framställer sig Fisher (här, liksom i föregående självporträtt) modest och i total avsaknad av smycken eller extravaganta kläder. Inte heller håret spelar någon framträdande roll – i den ena bilden är det helt dolt. På så sätt undviker Fisher att associeras med ”kvinnlig fåfånga” och fokus riktas mot de inre egenskaperna snarare än de yttre attributen.¹⁸⁴





Sofonisba Anguissola, Självpporträtt (1554)

Uppträder konstnären i självporträttet som man? Är hon utklädd, i syfte att, som kvinna, pröva hur den egna identiteten överensstämmer med konstnärskretsens mansdominerade historia? Det verkar handla om ett spel med identiteter och just *maskerad*.

ANDROGYN IDENTITET OCH MASKULIN MASKERAD

The feminine, it is argued by such theorists as L. Irigaray and R. Braidotti, is intimately tied to mimicry and masquerade. There is no 'transcendental' feminine position, merely mimes and parodies of the norm. But, significantly, women are not simply mimics; rather they are able to use mimicry to subject masculine norms.¹⁸⁵

Med hjälp av "härmande" och "maskerad" framtonar Fisher i helfigursporträttet som man eller som androgyn. Hon imiterar mansrollen i klädval och kroppshållning. För kvinnliga konstnärer har det ibland, som Marsha Meskimmon framhåller, varit nödvändigt att göra parodi på de associationer som finns kring konstnärsmymten. Detta för att finna en plats varifrån man själv som konstnär kan tala, uttrycka sig och arbeta.¹⁸⁶

Under hela 1900-talet har kvinnor använt sig av androgyna framställningar i självporträtt, inte sällan för att uttrycka tankar kring kreativitet. Eftersom konstnärlig skaparkraft historiskt förknippats med det maskulina har kvinnor, som valt att arbeta som konstnärer, tvingats förhålla sig till detta genom att utarbeta alternativa modeller där både en feminin och maskulin





Agda Holst, Självporträtt (1925)

sida har betydelse. Under den första hälften av 1900-talet var det populärt att betrakta feminin och maskulin kreativitet som parallellt aktiva i en och samma individ.¹⁸⁷ Är det här vi finner Fisher, i ett försök att i en och samma bild gestalta båda sidorna av sin kreativitet?

Androgyna självporträtt blev populära bland kvinnliga konstnärer under 1920-talet då begreppet "the New Woman" lanserades. Kvinnor, varav många återfanns i konstnärskretsar, som ville signalera en modern och emanciperad livsstil klippte håret kort och klädde sig i byxor. Ett svenskt exempel är konstnären Agda Holst, som också dokumenterat detta i ett självporträtt från 1925, där hon framställer sig själv med mycket androgyn framtoning.

Susanne Kvist menar att denna medvetna hållning är ett sätt för konstnären att hävda sin identitet som modern konstnär i kontakt med båda sidor av sin kreativitet.¹⁸⁸ Kvist framkastar tanken om att de

kvinnliga konstnärerna inte kände någon identifikation med könskonstruktionerna 'manligt' och 'kvinnligt' utan hittade sin kreativa energi i en helhetsupplevelse av sin identitet som inte begränsade deras personliga utveckling eller deras konstnärliga skapande. Det sker en upplösning av de socialt och kulturellt skapade könskonstruktionerna.¹⁸⁹

Kvinnliga konstnärer och författare klädde sig, som Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster noterat, ofta i manskläder under 1900-talets början – "den kvinnliga bohemen lade sig till med manskläder och mansvanor. Hon klädde sig i skjorta, kavaj, byxkjol fluga eller slips och herrhatt."¹⁹⁰ Maria Carlgren har med Siri Derkerts exempel tydligt visat vilken betydelse klädedräk-





ten hade för kvinnliga såväl som manliga konstnärer under den här perioden – både som arena för konstskapande och som identitetssignaliserande attribut.¹⁹¹ Carlgren menar att ”den manliga klädseln för det tidiga 1900-talets kvinnliga konstnärer var just ett tecken på, eller en strävan efter emancipation och en önskan för de kvinnor som sökte sig till konsten att tydliggöra sin frihet visavi den borgerliga kvinnorollen.”¹⁹² Ett berömt exempel är den tyska sångerskan Marlene Dietrich som under 1930-talet ofta bar byxor såväl som herrkostym – en vana som ansågs så provokativ att hon portförbjöds på ett hotell i London och medförde att hon knappt accepterades i Frankrike.¹⁹³ Marsha Meskimon väljer att betrakta kvinnliga konstnärers androgyna framtoning – både den tvetydiga varianten och den mer tydligt maskulina maskeraderna, som en strategi för att sammanfatta inbördes motstridiga roller.¹⁹⁴

Intressant nog finns det ett självporträtt utfört samtidigt som Fishers, som också föreställer en kvinnlig konstnär i manskläder. Det är Frida Kahlos *Självporträtt med avklippt hår* från 1940. Kahlo framställer sig där iklädd mörk manskostym och med kortklippt hår. Mot en tvåfärgad bakgrund sitter konstnären på en enklare trästol med en sax i knät och avklippta hårslingor spridda runt sig. Eva Zetterman har argumenterat för att *inte* tolka detta porträtt i psykoanalytiska termer och menar att varken freudiansk kastrationsångest eller internaliserat kvinnohat bidrar med övertygande analysmodeller. Om bilden istället tolkas, säger hon, som ”en gestaltning av en självrepresentation som kvinna iförd manskläder, fungerar målningen med saxen och det avklippta håret istället som en kritisk återgivning av den kvinnliga rollens begränsande sociala ramar.”¹⁹⁵ Här vill jag dra en parallell till Randi Fisher. Även om hon med största sannolikhet inte sett Kahlos porträtt vid tidpunkten för det egna självporträttets tillkomst, är det ändå intressant att göra en jämförande studie. Båda kvinnorna var som konstnärer pionjärer eftersom de



Michael Dahl, Självporträtt (ca 1700)





var verksamma i en mansdominerad tradition och diskurs: yrkesarbetande kvinnor var ovanligt i Mexiko såväl som Sverige 1940 – även inom konstnärskåren. Båda prövar i självporträtten alternativa identiteter; ”maskerade” i manskläder och kortklippt respektive dolt hår. Båda hade i verkliga livet långt hår, en egenskap som traditionellt sett signalerar femininitet och ibland får symbolisera kvinnlig sexualitet, men som dessa konstnärer valde bort ur sina självrepresentationer.

Låt oss återvända till Fishers huvudduk i självporträttet. Valet av just denna huvudbonad är säkert inte omedvetet. Turbanen blev, som bland andra Anna Lena Lindberg noterat, en konstnärssymbol under 1700-talet och förekommer ofta i porträtt och självporträtt från tiden.¹⁹⁶ (Dess ursprungssyfte var att dölja bärarens rakade huvud då han inte bar peruk.) Det finns således en lång tradition bland konstnärer att bära turban, både i verkligheten och i självporträtt. Kanske anspelar både Lundgren och Fisher i sina modernistiska självporträtt på målningar som exempelvis Michael Dahls 1700-talssjälvporträtt.¹⁹⁷ Genom att iklä sig detta nästan 300-åriga konstnärssattribut prövar eller kanske signalerar Fisher sin yrkestillhörighet.¹⁹⁸

Randi Fisher levde förvisso i en tid då både 1700-talets perukbärande konstnärer och det tidiga 1900-talets ”nya kvinna” var passé. Men, hon var ofta eller alltid klädd i långbyxor, och eftersom det ännu under 1930- och 1940-talen var ovanligt bland svenska kvinnor, väckte hon uppmärksamhet. Flera beskrivningar av henne betonar, som ovan nämnts, den ovanliga klädelsen och hur hon genom den skilde sig från de andra kvinnorna på Konstakademien.¹⁹⁹ Hon upplevdes till och med av vissa ”som vi sade ’lite manlig’!”²⁰⁰

Genom att välja kläder – både i verkliga livet (se exempelvis den tidigare nämnda teckningen ”Konstnärinnor” ur *Palettskrap* 1943) och i självporträttet – som efterliknar manskläder knyter Fisher an till en sfär som, till skillnad från hemmets mer personliga, förknippas med konstnärlig och kulturell verksamhet. Man skulle också kunna kalla hennes klädessätt *cross-dressing*, något som Tiina Rosenberg beskrivit som ett sätt att utforska ”ett tredje kön”. Cross-dressing innebär, enligt henne, ett

överskridande eller avståndstagande från gängse föreställningar om kvinnligt och manligt. Trots att cross-dressing potentiellt är en subversiv handling, fungerar ett fiktivt könsbyte inte automatiskt som ett verkligt överskridande. Vacklandet mellan den manliga och kvinnliga identiteten bör snarare ses som en metafor för sociala och kulturella motsättningar.²⁰¹

Att klä sig på tvärs mot det förväntade innebär således för individen en potentiell frihet från att bemötas utifrån förutfattade meningar. Men, det erbjuder inte frihet i form av anonymitet. Tvärtom vill Rosenberg betrakta cross-dressing som ”ett sätt att gestalta det som är problematiskt i en kultur.”²⁰² I Randi Fishers fall utgjorde könstillhörigheten och konstnärrollen det problema-





Frida Kahlo, Självpporträtt med avklippt hår (1940)



Lennart Rodhe, Självpporträtt (1943)

tiska. Manskläderna blev till ett sätt att låta de dubbla identiteterna kvinna och konstnär mötas i öppen sammandrabbning, det som Whitney Chadwick kallat "an ongoing struggle to reconcile cultural constructions of femininity with what it has meant to be an artist and a woman at specific historical moments."²⁰³ Chadwick har också, liksom Rosenberg, noterat den betydelse som cross-dressing haft. Hon säger:

By temporarily dislodging identities normally fixed by social rules, masking and masquerade have provided women artists with new ways of bringing femininity into representation. Many women artists in the twentieth century have employed cross-dressing and androgyny as strategies through which to challenge and/or unfix the categories of gender and sexuality and introduce ambiguity and fluidity.²⁰⁴

Det är belysande att jämföra Fishers självporträtt med ett dylikt av Lennart Rodhe som är i princip samtida, från 1943. Medan det är uppenbart hur Fisher använder självporträttet för att arbeta med problemkomplex som rör identitet, roll och position är samma genre för Rodhe ett av många möjliga områden för experimenterande i konstnärligt uttryck. Till och med i självporträttet ägnar han sig åt "färgplanens inre relation i kompositionen och dynamiken den ger åt rörelsemönstret i bilden."²⁰⁵ Obekymrat verkar han bära sin hatt – konstnärens vardagsklädsel som signalerar ordentlig samhällsmedborgare och inte modernistisk bohem. Inget experimenterande med varken konstnärsroll eller identitet, basker eller turban.





Bland konstkritiker och konkretister







I. Randi Fisher – 1947 års kvinna

UNG KONST PÅ GALLERI FÄRG OCH FORM I STOCKHOLM 1947

Tillsammans med några konstnär- och akademikamrater deltog, som tidigare nämnts, Randi Fisher i utställningen *Ung konst* som galleri Färg och form i Stockholm arrangerade våren 1947. (Målarna Randi Fisher, Olle Gill, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Lennart Rodhe, Armand Rossander, Uno Vallman samt skulptörerna Knut-Erik Lindberg och Liss Eriksson hade alla varit elever vid Konstakademien samtidigt. Dock inte Olle Bonniér, som aldrig utbildade sig där.) Konstnärerna på utställningen kom ganska snart av konstkritiker att benämnas ”1947 års män” – en beteckning som signalerar ignorans av den kvinnliga konstnären, Randi Fishers, medverkan både på utställningen och i det dåtida konstfältet. Benämningen går tillbaks på gruppen ”1909 års män” och framstår som ett sätt att referera till en etablerad punkt i konsthistorien.²⁰⁶

Också i konsthistorieskrivningen brukar man, trots det inexakta i epitetet, referera till ”1947 års män.”²⁰⁷ Även om det ibland diskuteras och modereras stärker det ändå sin ställning, eftersom det trots allt faktiskt upprepas – även av sina kritiker. Gruppbeteckningen myntades inte av konstnärerna själva. Det kom till i konstkritikers kretsar och antagligen var *Expressens* kritiker Lars Erik Åström först med att nämna det.²⁰⁸ Ändå upprepas ”1947 års män” i de allra flesta konsthistorier som skrivits, som om det vore just ett etablerat gruppnamn. Benämningen är problematiskt på många plan. För det första var det tydligt att konstnärerna själva fjärmade sig från allt vad grupp med fasta medlemmar hette. Lennart Rodhe sa till exempel – ”grupp kallar vi oss ogärna själva för vi vill inte ha någon koteribildning utan vill gärna att andra skall komma med.”²⁰⁹ Också en av skulptörerna som deltog i utställningen *Ung konst*, Liss Eriksson, har dementerat existensen av en sammanhållen grupp. Enligt honom var det inte ”en utpekulerad tendensutställning. Det var en högst fri och oenhetlig samling konstnärer.”²¹⁰

Året efter *Ung konst*-utställningen, 1948, deltog Olle Bonniér, Randi Fisher, Olle Gill, Arne Jones, Einar Lynge-Ahlberg, Nils Nixon, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Palle Pernevi, Lennart Rodhe, Armand Rossander, Bengt Sjögren och Uno Vallman i utställningen *40-talskonst* i Lund. Utställningsarrangörerna Kristian och Stefan Romare framhöll då i katalogen, att det faktum att de deltagande konstnärerna var jämgamla och nyutbildade





ger oss dock alls inga skäl att betrakta dem som en grupp eller att sammanfatta deras konst under någon ism-beteckning. Tvärtom finner vi hos dem hela skalan från den vitala realismen till den intellektuella problematiken. Dessa så olika komponenter har här sammanförts för att utställningen i all sin ofullständighet dock skall ge en så trogen bild som möjligt av 40-talsgenerationens konstskapande med de samband och de motsättningar, som är naturliga för all skeende konst.²¹¹

Här finns alltså tanken om den mångstämmiga fyrtiotalmodernismen tydligt uttryckt, kanske mer precist föreställningen om att flera olika fyrtiotalmodernism^{er} samexisterade. Grupp-beteckningar betackar man sig för, istället betonas ofullständighet och motsättning som intressanta, ja, *naturliga* aspekter. Också Thomas Millroth har senare framfört att det inte var "en grupputställning, bara en samlingsutställning. Bonniér och Rodhe kände till exempel inte ens varandra före utställningen."²¹²

Så småningom har det dessutom uppstått en glidning i betydelsen av "1947 års män." Ibland har det använts för att referera till alla de elva konstnärer som ställde ut på Färg och form-utställningen, vid andra tillfällen endast några av dem. Ofta avses Olle Bonniér, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe – men ibland även Lage Lindell. Ofta nämns också skulptören Arne Jones som en av "1947 års män" – trots att han alltså inte ens var med på utställningen 1947. Dessutom är namnet alltså enkönat, varför en rimlig uttolkning borde vara att någon kvinna *inte* fanns med. Ändå har Randi Fishers namn under de senaste åren börjat nämnas i konsthistoriska översiktsverk.²¹³

Trots den presumtiva förvirring som "1947 års män" alltså kan ge upphov till, har en dåtida konstkritikers uppfinning blivit ett slags konsthistorisk sanning – åtminstone som starkt etablerat begrepp. Som den tidigare nämnda Katy Deepwell beskrivit, var det först under efterkrigstiden som den nu så bekanta normativa modellen för modern konsthistorieskrivning – enligt vilken rivaliserande medlemmar i avantgardegrupper kategoriseras kronologiskt i linje med den internationella utvecklingen (med nationella variationer) för att sedan etiketteras som "stora" eller "mindre" konstnärer och hierarkiskt placeras in som "nyskapare" eller "efterföljare" – utvecklades.²¹⁴ Det som nu kallas "den moderna traditionen" är resultatet av en selektiv process och "ett urval av alla de former av visuell kultur som producerades vid en given tidpunkt".²¹⁵ Med tanke på succén för tillnamnet "1947 års män" är det motiverat att också fråga sig på vilket sätt *andra* dåtida språkliga utsagor (om utställningen *Ung konst* och andra utställningar där Randi Fisher deltog) format konsthistorieskrivningen och på vilket sätt sådana utsagor bidragit till urvalet "av alla de former av visuell kultur som producerades vid en given tidpunkt".²¹⁶ Detta är fokus för min undersökning här.



Konkretismen i kanon och konstkritik

Sedan 1947 har ett antal svenska konsthistoriska översiktsverk skrivits. 1940-talet skildras i dessa med ett klart urskiljbart huvudtema. Ofta ligger fokus på Stockholm, ofta nämns utställningen *Ung konst* och "1947 års män". I princip alla väljer att nämna Olle Bonniér, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe.²¹⁷ Många gör som Gösta Lilja och beskriver Lennart Rodhe som "konkretistgruppens ledare och teoretiker"²¹⁸ eller, som Louise Lyberg, den som "dominerade konkretismen [...] genom sin analytiska förmåga".²¹⁹ Per Bjurström menar att han var den "mer intellektuellt inriktade."²²⁰

Vidare omnämns Olle Bonniér av andra som den intellektuelle och "mest puristiske av dem"²²¹ eller den "mest puristiske och den renlärigaste."²²² Enligt Bo Lindwall och Lars Erik Åström bygger han upp sina verk med "minutiös matematisk beräkning."²²³ Han beskrivs också som "bäst bevandrad i de konkretistiska teorierna."²²⁴

Rolf Söderberg kallar Lage Lindell "subtil och komplicerad" och "en på samma gång egensinnig och receptiv begåvning."²²⁵ Karl Axel Pehrson, menar Sven Sandström, arbetade med nonfigurativ konst under "rigorös stränghet."²²⁶

Konsthistoriska framställningar är ofta, som framförallt feministiska konsthistoriker påpekat under de senaste 30 åren, förvånansvärt enögda och könsblinda. Det sätt på vilket 1940-talet skildrats i svensk konsthistorisk skrivning skiljer sig inte från detta mönster. I konsthistoriska översiktsverk och konstnärsmönografier finns ett slags konsensusuppfattning om hur 1940-talet verkligen såg ut i svensk modernism. Författarna ger i stor utsträckning intryck av att ha en gemensam uppfattning om perioden och dess (manliga) konstnärer. Hur kommer det sig?

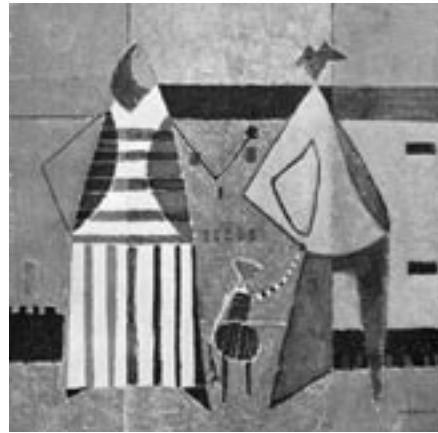


Bodar (omkring 1954)

Berättelserna har naturligtvis ett gemensamt ursprung någonstans. Genom upprepning förstärks detta efter hand. Så småningom ligger ”sanningar” fastlagda. Den amerikanska konsthistorikern Anna C. Chave har kallat dessa konsthistoriska ”sanningar” för ”dominant accounts” och ”standard narratives”.²²⁷ Man talar ännu oftare om *kanon*. Hur kanon skapas har intresserat konsthistoriker, och kanske särskilt då feministiska forskare, ända sedan man under 1970-talet började ifrågasätta den rådande hegemoniska historieskrivningen.²²⁸ Kanoniseringsprocesser har bland andra Linda Nochlin, Rozsika Parker, Griselda Pollock och Nanette Salomon ägnat uppmärksamhet. Linda Nochlin skildrade redan 1971 hur konstvärldens mecenatsystem såväl som dess utbildningsinstitutioner varit betydande komponenter i skapandet av en västerländsk kanon. Dessa, menade hon, hade tillsammans med den inflytelserika romantiska genimyten bidragit till att prioritera manliga konstnärer och utesluta kvinnliga konstnärer ur konsthistorien.²²⁹ Tekniker, inom vilka det funnits många kvinnliga utövare, som textilkonst och keramik, har dessutom nedvärderats och förminskats i den konsthistoriska hierarkin. Redan 1975 visade Gunilla Englund hur textilkonst betraktats som en enbart manuell syssla (som i *handarbete*) utan teoretisk anknytning. Hon menade vidare att ”alla textila yrken som har haft högre status har besatts av män.”²³⁰



Pierre Olofsson, *Gul promenad* (1947).
Visades på Ung Konst.



Olle Gill, *Hus och figurer* (u.å).
Visades på Ung konst.

Rozsika Parker och Griselda Pollock var inne på samma tankegångar några år senare då de beskrev hur textilkonst varit en del av samhällets särskiljande struktur i fråga om kön: konst (exempelvis textil) utförd i den privata sfären är ”kvinnlig” medan konst utförd i den offentliga sfären är ”manlig” (eller *allmänmänsklig*, helt enkelt ”konst.”) Textilkonst har alltså kallats för



konsthantverk snarare än konst och tillskrivits lägre värde på grund av att dess produktion utförts i den privata sfären snarare än den offentliga.²³¹

Nanette Salomon har visat hur vår konsthistorieskrivning i stor utsträckning påverkats av homosocialitet i allmänhet och mansdominerad kollegial beundran i synnerhet, särskilt för den man som brukar kallas den förste konsthistorikern, florentinaren Giorgio Vasari. Enligt Salomon lanserade han 1550 i sin *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* en idealform för konsthistorieskrivande – som är helt dominerad av vita manliga konstnärer ur medelklassen.²³² Vasaris subjektiva biografiska framställningar av renessanskonstnärers yrkes- och privatliv har, menar Salomon, starkt färgat den amerikanske konsthistorikern H W Janson som skrev *Konsten*, den bok som länge använts vid nordamerikanska och europeiska universitetsutbildningar i konsthistoria och oundvikligen även präglat ämnet och dess utövare i stort.²³³ När det gäller modernismens historieskrivning och skapandet av en modernistisk kanon har flera av de här nämnda aspekterna relevans. Jag skulle vilja lägga ytterligare en till de andra, nämligen samtida konstkritik.

KONSTKRITIKENS BETYDELSE I KONSTHISTORIESKRIVNINGEN

Konstkritiken uppmärksammade i hög grad *Ung konst* på Färg och form 1947. Eftersom många konstnärer deltog, förstår man att det inte fanns utrymme att skriva särskilt mycket om var och en. Ändå nämner flera recensenter Randi Fishers namn (även om majoriteten skriver det på felaktigt vis, med *-sch* i efternamnet, som ska vara stavat med enbart *-sh*.²³⁴) Utställningen recenserades i nio stockholmstidningar, som alla citeras i det följande.

*Dagens Nyheter*s recensent, Yngve Berg, menade att barnteckningar var ”utgångspunkten för Randi Fishers av en utsökt kvinnlig sensibilitet präglade verk, för Olle Gills ’Regn’ etc.”²³⁵ *MorgonTidningens* Åke Meyerson ansåg att ”hos Randi Fischer [sic!] och Olle Gill har det glada infallet och lekluften tagit överhand under stark inspiration av Paul Klee.”²³⁶ Gotthard Johansson, som var *Svenska Dagbladets* recensent, skrev att ”det lätta leklynnat representeras av den litet preciose Olle Gill och den spirituella arabeskens unga mästarinna, Randi Fischer [sic!].”²³⁷ *Expressens* kritiker, Lars Erik Åström, menade att ”Olle Gill och Randi Fisher oroar en smula genom sin naivistiska lekfullhet à la Paul Klee och sin smakfulla läckerhet. Deras arbeten, i synnerhet Randi Fishers, har i detta sammanhang en riskabelt insmickrande karaktär.”²³⁸

De här fyra citerade kritikerna påminner om varann i sina omdömen. Alla väljer att sammanföra Randi Fisher med maken Olle Gill och att använda sig av adjektiv som anspelar på lek. Att lämna ett konstkritiskt omdöme som gäller två konstnärer kan nog ibland vara motiverat. Här sammanför emellertid fyra olika kritiker exakt samma två konstnärer (på en utställning med





nio målare). Hur kommer det sig? Just dessa båda konstnärer var gifta. Med stor sannolikhet kan man skönja anledningen till sammankopplingen där: äktenskapets samhörighet antas färga även det konstnärliga uttrycket. Kritikernas gemensamma omdömen för Randi Fisher och Olle Gill skulle i så fall grunda sig på ett utomkonstnärligt samband, vilket får sägas vara en handling som avviker från det konstkritiska uppdraget.

Vidare kan man konstatera att orden lek, lekfull och naiv återkommer hos recensenterna när det gäller att karaktärisera Randi Fishers (och Olle Gills) konst på utställningen. Det kontrasterar mot beskrivningarna av exempelvis Olle Bonniérs verk, som kallas ”rena konkretioner”²³⁹ eller Uno Vallmans ”imponerande kraftprov.”²⁴⁰ Som personlighetskaraktäristika omnämns Armand Rossanders ”brinnande men disciplinera[de] färgsinne,”²⁴¹ Lage Lindells ”virilare temperament”²⁴² och Lennart Rodhes ”stränga allvar.”²⁴³ I jämförelse med dessa framstår Randi Fisher (och Olle Gill) som lättviktig, mindre avancerad konstnär. Kontrasten mellan framförallt Fisher (ibland i sällskap med Gill) och de övriga som tonar fram uttalas explicit av Bo Lindwall.

Jag vill också särskilt nämna Randi Fischers [sic!] oerhört artistiska målningar, lekfulla på ett sätt som osökt erinrar om Paul Klee, som spökar här och var f.ö. Deras färg är blond och det är en lust att se deras yta och att känna på den. Som kontrast till hennes självklara måleri står Rodhes och Olofssons utstuderade, strängt byggda kompositioner.²⁴⁴

Konstkritik är ett viktigt område för meningsproduktion och skapande av värderingar primärt i konstfältet, naturligtvis – men alltsomoftast även långt utanför detta, i en vidare samhällskontext. Från andra hållet kan man tänka sig att den samhälleliga kontexten i form av värderingar i sin tur återspeglas i konstkritiska utlåtanden, eftersom konstkritiken och det omgivande samhället existerar i samspel och inte i parallella universa. Ytterligare en aspekt att ta hänsyn till är att många konstkritiker samtidigt eller senare i livet ofta också är verksamma som konsthistoriker, forskare och konstmuseianställda.²⁴⁵ På så vis är konstkritiken inte sällan en mer eller mindre integrerad del av universitets- och forskarvärlden – det vill säga där konsthistorieskrivningen till stor del skapas.

Den tidigare chefen för Tate Britain-museet i London, Alan Bowness, har hävdat att konstkritiken är en synnerligen viktig beståndsdel för ett framgångsrikt konstnärskap. Enligt Bowness finns det fyra betydelsefulla stadier för konstnären att passera på väg mot berömmelse. Bland dessa ser han konstkritik som mycket avgörande. Det första stadiet, menar Bowness, utgörs av erkännande från kollegor och kamrater. Det andra är uppmärksamhet i konstkritiken, det tredje stöd av mecenater, samlare och gallerister. Det fjärde, slutligen, är publikens gillande.²⁴⁶

Alan Bowness hävdar att uppmärksamheten och intresset från konstkriti-





tiker är viktigt för en konstnär på två sätt. För det första bidrar en kritiker med att i ord formulera det som konstnären uttryckt i bild. Ibland, noterar Bowness, använder till och med konstnärer konstkritikers formuleringar då de talar om den egna konsten.²⁴⁷ Att konstkritikern Sven Alfons exempelvis haft en sådan funktion för bland andra Pierre Olofsson är känt.²⁴⁸ Ett exempel från den brittiska konstvärlden som Alan Bowness nämner är Henry Moore, som använde Herbert Reads formuleringar på samma sätt.

För det andra bidrar naturligtvis en konstkritiker till en konstnärs framgång genom att dennes konst blir en del av det konstkritiska samtalet och det som diskuteras i den aktuella konstdebatten.²⁴⁹ Varför har då konstkritiken betydelse för konstnärens framgång, inte bara i samtiden utan även på lång sikt? Alan Bowness menar att då det väl skapats konsensus i den samtida konstkritiken kring en uppfattning eller värdering, *ändras den väldigt sällan*.²⁵⁰

En viktig anledning är också den här ovan nämnda kopplingen mellan konstkritiken och konstforskningen. Konstkritiker arbetar ofta samtidigt eller senare i livet som konsthistoriker. Därför framstår deras konstkritiska omdömen i efterhand som utsagor av en forskare snarare än en kritiker, vilket eventuellt gör att de tillmäts större trovärdighet. Än viktigare är kanske det faktum att samtida konstkritiska omdömen ofta citeras i konsthistorieskrivningen. Konsthistorikern reflekterar inte alltid över att kritiken speglar sin tid och knappast står fri från samhällliga värderingar.²⁵¹

Som Alan Bowness nämner, är konstkritikerns intresse för ett konstnärskap viktigt också för att köpare, gallerister samlare och konstmuseer ska upptäcka konstnären. Detta har i sin tur betydelse för att konstnärens verk ska kunna möta en större publik och att konstnären i förlängningen ska upplevas som framgångsrik och etablerad.²⁵²

Även om den modell som Bowness beskriver kan tyckas vara väl schematisk och en smula rigid, är tankegången relevant. Naturligtvis är en konstnär beroende av att bli uppmärksam och uppskattad för att etablera sig och möjligtvis sker det efter mönstret Alan Bowness skisserat.

GENUSPERSPEKTIV PÅ KONSTKRITIK

Trots det synsätt på konstens samspel med det omgivande samhället som Bowness och andra framfört hävdar konstkritiker (och konstvetare) ibland att konsten är autonom och fristående från sociala frågor. Min syn ansluter dock till den som framlagts ovan: att värderingar som grundats i konstfältet har konsekvens också i politiken och samhället – och tvärtom.

Ett tydligt exempel på detta är synen på de båda könen och deras funktion som subjekt eller objekt i konsten och samhället. Den brittiska konsthistorikern Lynda Nead menar till och med att ”konstkritiken har legitimerat en





patriarkal syn på kvinnlighet samtidigt som den hävdar sitt oberoende gentemot dagliga politiska frågor i samhället.”²⁵³ En konstkritiker kan alltså, enligt Nead, hävda att han eller hon agerar på en arena som är helt fri från sådana sociala och politiska anspråk som exempelvis jämställdhet eller könsdiskriminering och därmed utan förbehåll inta en fördomsfull eller diskriminerande hållning.

Är det då inte möjligt att läsa ”lekfull” och ”naiv” som neutrala eller rentav positiva omdömen? Konstvetaren Barbro Andersson, som undersökt konstkritiken i svenska dagstidningar från 1965, 1975 och 1985, menar att kritikers ord om kvinnliga konstnärer vid en första anblick ofta uppfattas som berömmande och positiva.²⁵⁴ Lekfullhet, exempelvis, skulle man kanske kunna hävda som en viktig egenskap för en konstnär. Andersson menar dock att

erkännandet av de förment positiva, kvinnliga dygderna fungerar i praktiken som ett förnekande av kvinnors konstnärskap, som framställs som känslostyrt och mer eller mindre slumpmässigt. De kvinnliga konstnärerna målar på lek och intuition, varvid den ’känslighet’ de genomgående tillskrivs framstår som ett uttryck inte för yrkeskompetens utan för ett essentiellt, kvinnligt väsen.²⁵⁵

Enligt konstvetaren Eva Hallin, som också ägnat sig åt receptionsstudier, har det rådande konstnärsidealet i svensk konstkritik under modernismen präglats starkt av en manlig eller maskulin norm.²⁵⁶ Hallin citerar kritikern Erik Blomberg, som 1921 beskrev vilka egenskaper han ansåg typiska för en kvinnlig konstnär. Blomberg menar att

det är vissa egenskaper, som möta oss så genomgående, att de måste betraktas som typiska för det feminina konstnärsllynnet. Osjälvständighet, bristande intensitet och energi, nyckfull rörlighet, och, som en följd, oförmåga att behålla greppet kring ett ämne tills det fått sluten form och enhet. Om dessa hinder för verkligt skapande ha sin grund i könets ’psykofysiska’ särart (och i så fall inte kunna undanröjas) eller i historiska betingelser, därom må de lärde tvista [...]²⁵⁷

De till synes fördomsfulla uttalandena om Randi Fishers konstutövande som 1940-talets konstkritiker gav uttryck för, har kanske sina rötter hos Blomberg. Hans uttalande speglar dock *mellankrigstidens syn* på könsens förutbestämda natur och uppfattningen om den ”psykofysiska särart” som då ansågs prägla kvinnor och män. Samhället och sammanhanget var ganska annorlunda då jämfört med tidpunkten för *Ung konst*, 1947.





Svenskt 1940-tal: genuskontraktet under omförhandling

Genuskontraktet är vad historikern Yvonne Hirdman beskrivit som ”den sociala norm som vid olika tidpunkter existerade vad gäller kön: plats, sysslor, egenskaper”.²⁵⁸ Detta kontrakt omförhandlas i olika sammanhang och vid skiftande tillfällen, exempelvis i samband med förändrade samhällsvillkor. Ett sådant tillfälle är naturligtvis krigssituationen. Under andra världskriget lämnade stora mängder av den manliga befolkningen – i de krigförande länderna såväl som dess grannländer – arbetsmarknaden för att ägna sig åt militära uppgifter. För att uppehålla produktionen tog kvinnor, som innan kriget inte yrkesarbetat, plats i industrin och vid företagen. När det visade sig att kvinnor hade kapacitet att arbeta utanför hemmet i lika stor grad som män, sattes den etablerade föreställningen om lämplig fördelning mellan män och kvinnor i arbetsliv/offentlig sfär och hushållsarbete/privat sfär i gungning.²⁵⁹ Den omkastning av ordningen som nöden påtvingade medförde helt enkelt att den traditionella uppfattningen om mäns och kvinnors förmåga och funktion i arbetsliv och familjeliv blev möjlig att utmana och ifrågasätta.²⁶⁰ När kriget var över, var flera av de återvändande männen dessutom fysiskt såväl som psykiskt skadade och handikappade för livet.²⁶¹ Många återvände naturligtvis inte alls. Av bägge anledningarna kvarstod i viss mån den brist på arbetsföra män som varit akut under själva kriget. Krigets effekter på arbetsmarknad och familjeliv var givetvis starkast i de länder som verkligen deltog i kriget, de europeiska såväl som USA.²⁶² Kriget och dess konsekvenser var emellertid högst märkbar även i flera av de icke krigförande länderna. I Sverige var åtskilliga män inkallade som värnpliktiga och deras frånvaro på arbetsmarknaden och i familjerna var förstås påtaglig. Också konstnärer och konstliv präglades av den extraordinära situationen. För Randi Fisher och kamraterna vid Konstakademien var kriget ständigt närvarande. Den dåvarande akademisekreteraren Erik Lindberg skrev inför Akademiens årliga högtidsdag 1940 att

sedan akademien sist var samlad till firande av sin högtidsdag, har vårt folk genomlevat en tid, fylld av oro och ovisshet inför vad framtiden, ja, den närmaste dagen kunde medföra av alltings omstörtande händelser. Tankar och arbete ha inför detta hot inriktats på omsorger fjärran från dem, vi vant oss ägna vår dagliga gärning. Det vi räknat som vår självklara rätt och obestridda ägo, vårt lands frihet och oberoende, har under den väldiga kamp, som rasat i hotande närhet av våra landamären, plötsligt visat sig kunna ifrågasättas och därför behöva hävdas med stora offer. Värnet av denna rätt och ägo har blivit det centrala i nationens livsyttningar, det vägledande för dess handlande liksom för den enskildes medborgerliga pliktuppfyllelse. Det är givet, att detta även måste gripa in på kännbart sätt på det arbetsområde som är vårt, konstutövningens.²⁶³





Under krigsåren blev Liljevalchs konsthall militärförläggning. Nationalmuseum tömdes på konstverk, om än till förmån för uppskattade tillfälliga utställningar. I Konstakademiens byggnader lät man inreda allmänna skyddsrum.²⁶⁴ Bland Randi Fishers kollegor var Karl Axel Pehrson såväl som Lennart Rodhe värnpliktiga under utbildningstiden.

För bägge könen förde alltså krigsåren och 1940-talet med sig utmaningar av personlig såväl som strukturell karaktär. Uppfattningen om kvinnors och mäns funktion och uppgift i samhället var under omförhandling.

1947: EN DRISTIG KVINNA OCH OKLARA MÄN

Också i konsten återfanns dessa tendenser. Inte bara kvinnan på *Ung konst*, Randi Fisher, beskrevs 1947 som lekfull av konstkritikerna. Även Olle Gills konst uppfattades ju på detta vis. Och, den enda dagstidningsverksamma kvinnliga konstkritikern i Sverige under 1940-talet, Emmy Melin, menade i sin recension av *Ung konst* att "Lage Lindell är också klart dekorativt inriktad men hans *naivistiskt lekfulla* figurkompositioner har en underfundig turnering av djupt allvar och den koloristiska upplevelsen har styrka och egenart."²⁶⁵ Visst ser Melin alltså både allvar och styrka, men även naivistisk lekfullhet hos mannen Lage Lindell. Vidare hävdar Melin, i motsats till de flesta kritikerkollegorna, inte likheter mellan Olle Gills och Randi Fishers konst. Istället finner hon korrespondenser mellan Rodhe och Fisher. Melin skrev att

de som nått de dristigaste greppen är i mitt tycke Lennart Rodhe och Randi Fisher. De har ett säkert och suggestivt koloristiskt register och förmåga att omgestalta sina verklighetssyner i ett suggestivt och fritt bildspråk. De har redan nu en artistisk sensibilitet, som inger stora löften.²⁶⁶



Lennart Rodhe, *Klipplandskap* (1946)





Skådespelerskan (1946). Visades på Ung konst.

Emmy Melin tillskriver dessutom både mannen och kvinnan säkerhet och förmåga såväl som sensibilitet. Olle Bonniér, som av flera kritiker tidigare benämnts som puristiskt renlärig konkretist och ”bäst bevandrad i de konkretistiska teorierna” uppfattas annorlunda av Melin, som i hans målningar finner ”surrealistiska visioner.” Pierre Olofsson beskrivs av Melin som ”förtätad kolorist” och hon kallar honom skämtsamt för ”krumelur.” Hon finner vidare Rossander och Vallman ”knutna till rent dekorativa aspekter” och menar att de arbetar främst med realistiska skildringar.

Däremot är det inte endast mellan Rodhe och Fisher hon ser korrespondenser. Melin beskriver också hur ”Olle Gill, liksom Rodhe, bygger ut ett verklighetsmoment i fri formskapelse” och ser alltså även likhet i dessa båda konstnärers arbetsmetoder, samtidigt som hon menar att Karl Axel Pehrson ”är den mest oklare av målarna. Vartåt han siktar är ännu en smula ovisst.”²⁶⁷ Även *Dagens Nyheter*s Yngve Berg skrev om Pehrson i liknande ordalag – ja, han hävdade faktiskt att både Olle Bonniér, Pierre Olofsson och Pehrson ”verkar mindre färdiga; i varje fall har jag svårare att vinna klarhet om deras intentioner.”²⁶⁸

Den koppling till barnslighet och lek i Lage Lindells arbetsmetod som Emmy Melin noterade lyftes fram också av Alf Liedholm i *Upsala Nya Tid-*





Armand Rossander, *Gröndal* (1947). Visades på Ung konst.

ning. Han menade att ”barnteckningar och Picasso inspirerar slutligen Lage Lindell som visar den kanske personligaste färgsynen med dominanser för kraftigt gult, så i ’Lekande barn’, som i sin underfundighet är värd ett ingående studium.”²⁶⁹

I *Ny Dag* framhöll Hans Granlid att just det lekfulla, barnsliga och naiva inte bara fanns i vissa konstnärers verk – eller hos den enda kvinnan – utan att det faktiskt var ett ledmotiv hos samtliga utställare. Enligt Granlid fanns det hos alla konstnärerna

en utstuderad kompositionell rytmik med linjespel och formenheter harmoniserade, en naivistisk och ytterligt förenklad teckning, som associerar till barnkonst samt en rik och uppdriven färg. Gemensamt är också det artistiskt lekfulla och utstuderat naiva, den ironiskt-humoristiska synen på omvärlden. Lennart Rodhe är väl den som hunnit längst efter denna linje, som också Fischer [sic!], Gill och Lindell följer.²⁷⁰



Lage Lindell, *Lekande barn, Ven* (1945). Visades på Ung konst.





Hans Granlid väljer alltså att understryka likheterna mellan Rodhe, Fisher, Gill och Lindell. Den i konsthistorieskrivningen påstått tydligt urskiljbara skillnaden mellan å ena sidan Bonniér, Lindell, Olofsson, Pehrson och Rodhe och, å andra sidan resten av målarna på *Ung konst* var antagligen inte alls särskilt tydlig 1947. För en dåtida betraktare kunde lika gärna Fisher och Rodhe eller Fisher, Gill, Rodhe och Lindell framstå som särskilda från de övriga utställarna.

Även Sven Lindström lyfte i *Dagsposten* fram Fisher, Gill och Lindell. Han skrev att "originella i sin naivism äro Olle Gill ('Regn'), Randi Fischer [sic!] ('Fågel') och Lage Lindell".²⁷¹ Vidare pekade han ut Rodhe som utrustad med fantasi och känsla, och fann likheter mellan honom och Uno Vallman. "Lennart Rodhe har fantasi och känsla [...] Uno Vallman följer samma linje som Rodhe".²⁷²

Konsthistorieskrivningens tämligen homogena skildring av konsten på utställningen 1947 kan alltså ordentligt modifieras.²⁷³ Bonniér, Lindell, Olofsson, Pehrson och Rodhe framstod *inte* i de flesta konstkritikers ögon som en klart urskiljbar kärngrupp. Lennart Rodhe kunde 1947 lika gärna sammankopplas med Randi Fisher eller Uno Vallman. Lage Lindells verk kunde beskrivas som naiva och lekfulla, liksom Randi Fishers konst kunde beskrivas så. En konstnär, som i efterhand betraktats som en självklar konkretist och viktig bland *Ung konst*-utställarna, Karl Axel Pehrson – nämns knappt överhuvudtaget i recensionerna från 1947. Många uppfattade kanske, likt Emmy Melin, hans målningar som "oklara".

De tidiga efterkrigsåren innebar, som sagt, en möjlighet till omformulering av könsens positioner i arbetslivet och familjelivet. Ingen kritiker associerar 1947 Randi Fishers konstutövande till det som Erik Blomberg 1921 hade kallat *det feminina konstnärsllynnet*; "osjälvständighet, bristande intensitet och energi, nyckfull rörlighet, och, som en följd, oförmåga att behålla greppet kring ett ämne tills det fått slutet form och enhet." I en 40-talskritikers ögon kunde en kvinna vara dristig och säker (Fisher) och en man personlig och subjektiv skildrare av barn (Lindell) eller artistiskt lekfull med fantasi och känsla (Rodhe).

Också översiktsverket *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* som utgavs 1948 vittnar om en öppen syn på det kvinnliga konstnärskapet.²⁷⁴ Här finns bland annat ett helt kapitel som enbart behandlar "Skapande kvinnor i konstens historia" och flera kvinnliga konstnärer nämns i konstnärsoversikterna.²⁷⁵ Gunnar Hellman menar till exempel i *Konsthandboken* att Randi Fisher "företräder ett abstrakt betonat måleri, som kännetecknas av utsökt artistisk välberäkning både med hänsyn till kolorit och dekorativ uppbyggnad av bilden" då han under rubriken "Nittonhundratalets konst i de nordiska länderna" beskriver hennes konst.²⁷⁶ Det finns ingen skillnad i hur Fishers verk karaktäriseras jämfört med de manliga kollegorna. Hennes konststillhörighet understryks inte. Under rubriken "Svenska konstnärsgupper" kategoriseras





Uno Vallman, Hamnen i Honfleur (1947)



Karl Axel Pehrson, Kritpipan (1947). Visades på Ung konst.



Olle Bonniér, Hönshuset (1947). Visades på Ung konst.





Nils Wedel, Uno Vallman, Tage Hedqvist, Lage Lindell, Armand Rossander som ”fyrtiotalskonstnärer: måleriska kubister” medan man under rubriken ”fyrtiotalskonstnärer: radikalt måleri” finner Pierre Olofsson, Olle Bonniér, Karl-Axel [sic!] Pehrson, Lennart Rodhe, Olle Gill, Randi Fischer [sic!].²⁷⁷ Lage Lindell uppfattades 1948 som kubist, Randi Fisher som radikal.

Då tidskriften *Konstrevy* firade 25-årsjubileum 1950 ombads flera svenska konstnärer att skriva något om konsten under det kvartssekel som gått. En av dem, Tyra Lundgren, menade i sin artikel att det under de allra senaste åren var en ”ny begåvad generation som satt in, med Lennart Rodhe, som förefaller ha den största spännvidden, Bonniér, Randi Fisher, Gill och Olofsson m. fl.”²⁷⁸ Lundgren ser alltså Bonniér, Fisher, Gill, Olofsson och Rodhe som de främsta företrädarna för ”de unga” – och lämnar Lindell och Pehrson därhän. De gränser som senare skulle markeras som självklara och tydliga vad gäller grupperingar och företrädare går ännu inte att urskilja under 1940-talet.

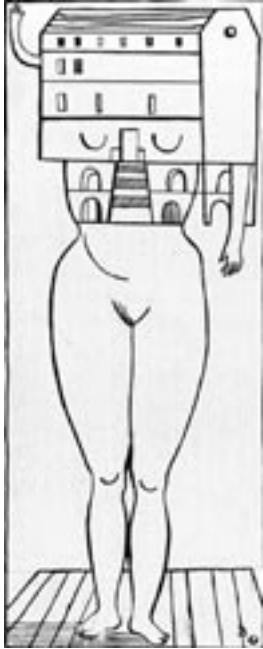
Det är just under denna period, under krigsåren och den första efterkrigstiden, som Randi Fisher utbildar sig till konstnär och skaffar sig sina första erfarenheter som yrkesarbetande. Som jag tidigare visat, var hon mycket framgångsrik i det svenska konstfältet under 1940-talet och det tidiga 1950-talet.²⁷⁹ Hon uppfyllde de aktuella idealen vad gäller konstnärliga förebilder, arbetsmetod, ideologi och konstnärligt uttryck. Sina konstnärliga föredömen fann hon, likt många av de unga på 1940-talet, hos Sven Erixson, i det norska freskmåleriet hos bland andra Edvard Munch och de så kallade freskobröderna samt hos Bauhauskonstnärerna. Randi Fishers arbetssätt var inspirerat av den medeltida bygghyttans kollektiva insats av både konstnärer och hantverkare – något som även flera av kamraterna och kollegorna anammade. Hon var politiskt engagerad och förde in sin socialistiska övertygelse också i yrkesutövandet; hon deltog i sammanhang – utställningar, offentliga uppdrag, fredsarbete – där konsten fick möjlighet att nå en ny publik. Till stilen var hon influerad av morisk och arabisk konst såväl som Paul Klee och De Stijl-konstnärer. Fisher arbetade figurativt och nonfigurativt och efter hand både abstrakt mot det konkretistiska i sina talrika offentliga uppdrag.

På grund av sin könstillhörighet var Fisher unik i fältet – ofta ensam kvinna vid samlingsutställningar eller kollektiva insatser med offentliga arbeten. Kanske är den framgång hon, som kvinnlig konstnär, ändå hade och den position hon trots allt skaffade sig möjlig endast i ett samhälle som det svenska krigstidspräglade, där genuskontraktet är under omförhandling?

SVENSKT 1950-TAL: GENUSKONTRAKTET ÅTERUPPRÄTTAS

Ung konst-utställningen är årsbarn med teckningen *Femme-Maison* (*Kvinnahus* eller *Kvinno-hus*) av Louise Bourgeois. Teckningen kom till då konstnären levde i USA, dit hon flyttat från uppväxtens Paris. *Femme-Maison* är troli-





Louise Bourgeois, Femme-Maison (1946–47)

gen en reaktion på ett surrealistiskt fotomontage med en naken kvinnokropp vars huvud konstnären ersatt med en fågelbur. Bourgeois' syfte var möjligen att kritisera det sätt på vilket surrealisterna ofta skildrade kvinnokroppar; som erotiska blickfång.²⁸⁰ Louise Bourgeois har gjort sig känd som en av de skarpaste kritikerna av det mansdominerade konstlivet och en maskulint präglad konsthistoria. Klarsynt kritiserade hon tidigt den moderna konstens grupperingar som uteslöt kvinnliga konstnärer som hon själv. I *Femme-Maison* riktar Louise Bourgeois också kritiken mot samhällets förutfattade meningar om kvinnors förväntade funktion: den närande och självuppoffrande med familj, hus och hem som första prioritering. I bilden går konstnären så långt som att skildra kvinnokroppen sammanvuxen med huset: kvinnan är instängd och inlåst i hemmet som bokstavligt talat raderar hennes huvud (och tankeförmåga) och förblindar henne, varför rörlighet och aktivitet omöjliggörs.²⁸¹

Är då Bourgeois' kritiska och drastiska syn på kvinnors situation i den amerikanska kontexten 1947 giltig också i ett svenskt sammanhang? Kanske kan den ses som förebådande en annan ordning i det amerikanska såväl som det svenska samhället. Efter den omvälvande perioden under 1940-talet ändrades under 1950-talet förutsättningarna radikalt. Krigsåren övergick på allvar i det kalla kriget, som många upplevde – om möjligt – som ännu mer hotfullt än det krig som pågick 1939–45. I ett klimat präglat av ständigt kärnvapenkrigshot blev det viktigt att skapa ett stabilt samhälle, där kvinnor skötte sitt och män sitt. Det överskridande av gränserna mellan könens förväntade handlingsmönster som samhället sett under 1940-talet försvann alltmer un-



der 1950-talet. Kvinnorna, som på flera håll tagit steget ut på arbetsmarknaden, återvände hem. De manliga krigsveteranerna ansågs mer kompetenta att sköta industrin än de kvinnliga vikarierna. Det är under 1950-talet som husmodersidealet slår igenom på bred front i USA och västvärlden.

Det är också under 1950-talet som de första svenska konsthistorierna om 1900-talet ges ut. I dem, menar jag, finns grunden för den konsthistoriska kanon som sedan dess har blivit den vedertagna när det gäller svensk modern konst. I dessa första översiktsverk skapas berättelser som sedan präglar de efterföljande. Därför är det viktigt att undersöka i vilket konstklimat och samhällsklimat som de tillkom.

Som konsthistorikern Jeff Werner noterat blev Rolf Söderbergs *Den svenska konsten under 1900-talet* tidigt betydelsefull och gavs ut i flera upplagor.²⁸² Första utgåvan kom 1955, och är den första konsthistorieöversikt över svensk modernism i vilken *Ung konst*-utställningen 1947 och de där medverkande konstnärerna diskuteras grundligt.²⁸³ I Söderbergs beskrivning av *Ung konst* och konkretisterna märker man tydligt att han befinner sig mitt i den pågående fas som innebar deras tidigaste etablering. Han diskuterar till exempel i ett särskilt kapitel ("Monumentalkonst") offentlig konst – något som Randi Fisher och hennes kollegor under 1940- och 1950-talen hävdade som ett viktigt arbetsområde för konsten. I de senare utgåvorna av *Den svenska konsten under 1900-talet* är dock detta kapitel signifikativt nog starkt förkortat och mindre detaljerat. I kapitlet med rubriken "1947 års män. Réalités nouvelles svenska falang" nämner Söderberg Randi Fisher och det finns även en reproduktion med som visar en teckning av henne.²⁸⁴

Rolf Söderberg menar att Randi Fisher, likt Uno Vallman, Lage Lindell, Olle Gill och Armand Rossander utgör "den 'konservativaste' fraktionen" som ännu "håller fast vid en lekfull, figurativ stil, i vilken mycket av primitivismens spontanitet och färgglädje lever kvar, men i konstruktiv tillstramning."²⁸⁵



Vinjettbild ur tidskriften *Utsikt*, 1948:3



Vinjetbilder ur *Utsikt*, 1948:9 & 1948:2. T v av Olle Gill och t h Lennart Rodhe.

Söderberg hävdar vidare att Fisher ”har utvecklat en lekfull konstruktiv naivism av charmfull variation” och ser henne, Olle Gill, Lage Lindell och Uno Vallman som ”friska sensualister mer än teoretiker.”²⁸⁶

Lennart Rodhe, Pierre Olofsson och Karl Axel Pehrson däremot, använder enligt Söderberg ”få eller inga naturfragment i sin måleriska facetterade konst, där den förvillande rumsgestaltningen och den rika färgen utgör de mest frappanta stilingredienserna”²⁸⁷

Slutligen karaktäriserar han Olle Bonniér och Olle Bærtling som arbetande i en ”sträng plangeometrisk stil, vilken söker byta ut 20-talskonkretismens starka ytdekorativa verkan mot rikare rörelsemoment och större slagkraft.”²⁸⁸

Rolf Söderberg noterar vidare att Bonniér arbetat med offentlig konst och att Rodhe är influerad av morisk konst. Dessa var båda högaktuella ämnen i tiden, i vilka Randi Fisher då *Den svenska konsten under 1900-talet* utkom, varit starkt engagerad.²⁸⁹ En diskussion om den offentliga konstens betydelse för henne eller vikten av inspirationen från morisk konst hade varit fruktbar för den som 1955 ville karaktärisera Fishers verk. Ändå lämnar Söderberg dessa ämnen därhän. Däremot kan man konstatera, att han återupplivar två teman från några av de recensioner som skrevs i samband med *Ung konst* 1947: han beskriver Fishers konst som lekfull, spontan, naiv, charmfull, sensuell och primitiv och sammanför Fisher och maken Olle Gill, som för att antyda att deras gemenskap i privatlivet också ger avtryck i konsten. Dessa skulle kunna tydas som signaler på att kvinnan i kretsen nu, 1955, börjat definieras som den avvikande, lekfulla och charmiga konstnärshustrun.

Emellertid är det tydligt att Söderbergs text tillkommit i en övergångsperiod. Förvisso beskriver han Fisher som lekfull och charmig – men även männen Vallman, Gill, Rossander och Lindell. Den senare skulle senare komma att uppfattas som en i kärngruppen bland de mest konkretistiskt stiltrogna. Randi Fisher är i Söderbergs ögon en ”frisk sensualist” – men han





skriver samtidigt att Karl Axel Pehrson ”livar den rationella konsten med irrationella och lekfullt lyriska moment.”²⁹⁰

Det finns ännu en kvardröjande öppenhet, likt den man kunde finna i konstkritiken under 1940-talet. Ändå finns här samtidigt tydliga utkast till den annorlunda värderingsmodell som kom att utvecklas under det 1950-tal då man åter i Sverige och västvärlden på nytt slog vakt om en förkrigsliknande genusordning.

1956: en lekande kvinna

Randi Fisher hade sin första separatutställning 1956. Den var omfattande och visade 75 verk i olja, tempera, gouache, akvarell och krita.²⁹¹ Liksom *Ung konst* hölls den på galleri Färg och form. Nedan nämner och citerar jag de recensioner av utställningen som skrevs i de tolv dagstidningar som då utgavs i Stockholm.

Sedan *Ung konst*-utställningen 1947 är separatutställningen det enskilda tillfälle då Fishers konst är mest omskriven i konstkritiken. En jämförande undersökning av recensionerna från 1956 visar att sedan 1947 har en förändring skett. Trots att det bara gått nio år, är skillnaderna påtagliga. Särskilt två saker blir tydliga. För det första, att kritikerna noga läst på i den då nyutgivna Rolf Söderbergs *Den svenska konsten under 1900-talet* (som ju utkom första gången 1955) och blivit påtagligt inspirerade eller påverkade av det som står om konstnären där. För det andra blir det högst märkbart att det omgivande svenska samhällets uppfattningar om mäns och kvinnors sociala funktion förändrats jämfört med 1940-talet – och vidare att dessa värderingar uppenbart avspeglar sig i konstkritiken. Yrkesarbetande kvinnor – inte enbart en lärare eller fabriksarbetare, utan även en kvinnlig konstnär, verkar mötas med betydligt större skepsis 1956 än 1947.

Ett första exempel på recensionsutlåtande av Fishers separatutställning är Lars Erik Åströms, som publicerades den 23 mars i *Aftontidningen*. Enligt honom har

Randi Fishers konst [...] något österländskt över sig, den verkar kalligrafi och de halvt föreställande ornamenten doftar symbol och en ljus och vänlig mystik. Hon arbetar med antydningar som stiliserats och bundits vid ytan i lekfulla och underfundiga krumelurer. Det finns en viss bilderboksstämning i hennes måleri [...] Några lustiga figurer i trä [...] understryker denna personliga karaktär i hennes konst. [...] Skisserna som visas på utställningen har samma graciösa uppbyggnad av korthus och sagobygge.²⁹²

Kritikern beskriver Fishers konst som ”graciös” och präglad av ”personlig karaktär” och nämner på flera ställen ord med kopplingar till barn och barnak-





tiviteter, som ”krumelurer”, ”bilderbok”, ”korthus” och ”sagobygge”. Också *Aftonbladets* kritiker, Hans Eklund, refererar till sagor.

På Färg och Form har man glädjen att konstatera att Randi Fisher är en av våra mest utsökta färgartister. [---] De underbart poetiska sagospelskulisserna från 1947 och 1948 är alltså en strålande realitet för Randi Fisher.²⁹³

Med tanke på att Hans Eklunds recension publicerades först den 27 mars, fyra dagar efter Lars Erik Åströms, är det förstås mycket möjligt att den förre läst och låtit sig inspireras av den senare vad gäller referensen till sagor. Man kan dessutom tänka sig att Åströms och Eklunds sagoupplag har sitt ursprung hos Gustaf Näsström, vars recension i *StockholmsTidningen* publicerades tidigare än de båda förra; den 22 mars. Näsström är nämligen först med att karaktärisera Fishers konst med hjälp av ”saga och sägen”.

Målarinnan Randi Fischer [sic!] har en dragning åt det randiga och rutiga i sin konst, som leker en lustig och skenbart naiv lek med parallella eller vinkelställda linjer. Det är en mycket tidstypisk lek med anor från 40-talets slut, men under hennes händer blir den aldrig doktrinär utan håller sig levande och fri. [---] Hon tycks leva i en värld östanför sol och västanför måne, där allt ur saga och sägen kan inträffa än en gång. Men vid sidan av sin leksna, och flickaktiga fantasi har hon en utpräglad dekorativ syn, en mönsterskapande begåvning [...] som tar sig uttryck både i hennes stafflimålningar med deras spirituella uppdelning [...] hennes speciella dekorationsstil tycks möta kyrkans medeltid på ett tvångsfritt och inspirerat sätt.²⁹⁴

Gustaf Näsström nämner ordet ”lek” fyra gånger och beskriver dessutom Fisher både som ”naiv” och ”flickaktig”.

Hur ser då denna påstått flickaktiga konst ut? Ett av verken på utställningen var temperamålningen *Kakelugnen* (1954). Den är, som titeln anger, en abstraktion med en kakelugn som utgångspunkt. Känner man inte till titeln framstår målningen dock, åtminstone inledningsvis, som helt nonfigurativ. På en grund av grå-beige ligger röda, gula, blå, svarta och vita färgfält placerade så att de tillsammans bildar en rektangel. Den är i sin tur med streck indelad i mindre rektanglar och kvadrater, som delvis följer färgfältens indelning. På tre ställen finns cirkelformer, två gul-orange och en mindre, svart. Penseldragen är synliga i den delvis transparenta temperafärgen, och man kan dessutom skönja övermålade partier, särskilt i det större röda färgfältet. Här finner man också, med undantag för de tre cirklarna, målningens enda avbrott från linjer och rektanglar. Nederst i det röda är en tunn vit slinga tecknad, ett slags sicksackmönster med öglor i nederkant. Är man bekant med målningens titel, ser man kanske slingan som en stilisering av den ornamenterade krans som ofta finns mitt på ugnen eller vid dess krön. Vidare kan man kanske läsa de större gula cirkelformarna som mässingsventiler och





den svarta lilla cirkeln som handtagsknopp på vedluckan. Vill man se fler verklighetsanknutna detaljer, kan den svarta tunna och ofullbordade stående ellipsen i övre högra hörnet bli till en ventilkedja. Att skymta kakelugnen kräver ändå en ansträngning för ögat, som måste se bortom de för kakelugnar mycket ovanliga färgerna, det faktum att kakelugnen verkar sakna bas eller åtminstone förankring i nederkant, samt de stora hack i ugnen som finns i målningens ovan, till vänster i det gula fältet och till höger i det röda. Krönet är inte heller särskilt verklighetstroget; det verkar vara mycket uppluckrat och hänger knappt samman. Man kan förstå att Fisher fann en kakelugn spännande som utgångspunkt för en målning med konkretistisk anstrykning. Kakelplattornas rytmiska kvadratmönster mot kransens ornament, mot cirklarna och den mjukt böjda kedjan på sidan. Det går naturligtvis att säga mycket om denna målning. Ändå är det åtminstone för mig svårt att se hur *graciös*, *naiv* eller *flickaktig* skulle vara givande karaktäristika i dessa fall.

Bo Lindwall recenserade den 26 mars för *Svenska Dagbladet* och fortsätter, antagligen inspirerad av bland andra Gustaf Näsström, att karaktärisera Fisher som en lekande konstnär.

Randi Fisher var en av de unga som 1947 framträdde på Färg och Form och därmed angav riktningen för den radikala svenska konsten under närmast följande år. Hon hörde till de lekfulla, föga fanatiska och mycket artistiska; artisteriet betydde mer för henne än de intellektuella problemlösningarna. Sådan har hon förblivit; hennes utställning i Färg och Form visar det. Men nu verkar lekfullheten ofta systematiserad i oljemålningarna och det är inte lika roligt. Det finns bilder som gör ett litet lättvindigt intryck [...] Den här utställningen skulle ha lämnat mig ganska otillfredsställd trots vackra ansatser i vissa oljemålningar, om där inte funnits dels fina akvareller där det spontana leklynnen ännu tycks oanfrätt, dels skisser till glasmålningar i Västerås domkyrka. [...] de visar vilket konstnärligt allvar Randi Fisher i avgörande ögonblick kunnat mobilisera och förena med sin artistiska leklust.²⁹⁵

Lindwall uppskattar Fisher endast när hon har kvar sitt oanfrätta, ”spontana leklynnen.” Man kan påminna sig Barbro Anderssons slutsats om att kvinnliga konstnärer anses måla ”på lek och intuition, varvid den ’känslighet’ de genomgående tillskrivs framstår som ett uttryck inte för yrkeskompetens utan för ett essentiellt, kvinnligt väsen.”²⁹⁶ I Bo Lindwalls och 1950-talets ögon håller sig Fisher till ett för en kvinna, kanske, passande arbetssätt: lekens.

Som litteraturhistorikern Ebba Witt-Brattström noterat i *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet* är det vanligt att manliga kritiker förhåller sig till en kvinnas text (eller konstverk) som om den eller det vore hennes person. Witt-Brattström kallar, i Mary Ellmanns efterföljd, detta förfarande *könsanalog reception*.²⁹⁷ Enligt Witt-Brattström orsakar betydelseöverföringen från konstnärens verk till hennes person en blockering som förhindrar kritisk analys. Istället för att analysera ägnar sig kritikern åt att, med Witt-Bratt-





Lindansare (1947). Visades på Ung konst.



Kvällsmusik (1945). Visades på separatutställning 1956.





Kakelugnen (1954). Visades på separatutställning 1956.

ströms ord, ”pladdra” om konstnären. Detta var vanligt i litteraturkritiken under 1930-talet, men även i 1950-talets konstkritik. När det gäller Randi Fisher, möter man fenomenet bland annat hos Arne Lindström, som i *Upsala Nya Tidning* menade att

En av de roligaste utställningarna på mycket länge är den som Randi Fischer [sic!] öppnat hos Färg och Form. Hon är en ganska sällsam blandning av naiv berätterska och raffinerad artist. Hon ser motiv överallt omkring sig och motiven förvandlas under hennes händer till allehanda spirituella utläggningar [...] Det är en vital, fantasifull och eggande konst som man har mycken glädje utav.²⁹⁸

Eller, ännu tydligare hos Torsten Bergmark som i *Dagens Nyheter* hävdade att

Randi Fischers [sic!] måleri [...] har en artistisk precision i sin plana dekorativism som associerar till bildvävnad, batik och dylikt. Själva det hantverksmässiga utförandet har något alltför definitivt, som lämnar föga marginal för det irrationella i konstnärinnans föreställningsvärld. Denna poetiska dignitet gör sig ändå kännbar [...] hennes bildvärld är hennes egen, och genom den talar en barnslig ömsinhet, en lekfull fantasi [...] Men spänningen är inte stark i hennes målningar [...]²⁹⁹





Ännu starkare framträder fenomenet i Clas Brunius recension i *Expressen*:

För henne är konst en lek, ett fläktande av lena vindar i lätta kläder. Hon tar vad hon har till hands – en brädbit, en träklump – pillar och skär lite här och där, och vips har hon ett estetiskt föremål. När hon målar undviker hon ofta att ge den färdiga saken karaktär av oljemålning genom att fälla in den i plan med breda träbitar. Mycket snyggt och prydligt, skirt och dekorativt, men inte så märkvärdigt.³⁰⁰

För *Svenska Morgonbladet* recenserade Eugen Wretholm. Han menade att

Randi Fischer [sic!] [...] är en begåvad konstnär som förenar ett fint färgsinne men med en demonstrativ smaklöshet vid inramningen av sina dukar. Hon offerar helt enkelt för mycket åt billigt artisteri, presenterar de enklaste hugskott som konst – eller som skämt med kritiker och publik. Det mesta har en särdeles låg vikt, med undantag av några utomordentliga akvareller. Hon får akta sig för att dra för stora växlar på sin obestridliga charm.³⁰¹

Åke Meyerson skrev om utställningen i *MorgonTidningen*. Enligt honom vittnar den om

vital aktivitet och hämningslöshet, men samtidigt om en viss kritiklöshet i urvalet. En strängare gallring skulle gett ett annat och starkare intryck. Många av hennes bästa förtjänster, där den koloristiska träffsäkerheten är den förnämsta, får sin begränsning i en alltför stark betoning av det anekdotiska, flera av hennes arbeten 'tar slut' i och med att den lilla förkortade humoresken är uppfattad. [...] Också i de små underfundiga tingen, som den blå frukten, märker man att pretentionerna står i ett rättvisare förhållande till resultatet. Det är en svår konst att liksom Klee medvetet kunna förena primitivitetens naivism med en sofistikerat, intellektuellt allvarlig lek.³⁰²

Bland verken på utställningen, som ovan alltså beskrivits med hjälp av uttrycken *barnslig ömsinhet, en lekfull fantasi, prydligt, skirt och dekorativt* fanns även målningen *Gyllene bygge eller på väg mot A* (1952). Här är både bildspråket och färgskalan av mer återhållet slag jämfört med *Kakelugnen*. Fisher har endast använt två färger i kompositionen, som helt och hållet består av gyllene former mot svart botten. På några ställen har hon dessutom fläckvis lagt på blank svart färg ovanpå den matta svarta temperafärgen. Jämfört med *Kakelugnen* är det här mer oklart huruvida det rör sig om en abstraherad verklighetsbaserad bild eller en rent nonfigurativ komposition. Formen i målningens vänstra övre hörn kan betraktas som ett torntak med en rad kvaderblock under, men i övrigt är bilden svår att verklighetsförankra. Titeln *eller* antyder att det rör sig om två bilder i en; dels ett "bygge" – som kan tolkas som *byggnad* men även *komposition* och dels en "väg mot A" vilket är mer svårtolkat. Möjligen åsyftas att kompositionen innehåller en triangelform





som påminner om bokstaven A, eller står A för ett personnamn, en plats eller ett sinnestillstånd. Verket innehåller flera förskjutningar i relationen mellan bakgrund och förgrund, positiv och negativ genom överlappande färgytor på ett sätt som är typiskt för många verk av konkretisterna. Målningen har många möjliga ingångar och tolkningsmöjligheter. Men återigen är det i alla fall enligt min mening svårt att se hur *barnslig ömsinhet, en lekfull fantasi, prydligt, skirt och dekorativt* skulle vara passande beskrivningar i detta fall.

För att återgå till recensionstexterna, är det viktigt att notera att artiklarna av Bergmark, Brunius, Wretholm och Meyerson såväl som den tidigare citerade Näsström hör till förstadsrecensionerna; alla publicerades den 22 mars.³⁰³ Dessa blev betydelsefulla eftersom de med stor sannolikhet lästes av konstkritikerkollegorna vars recensioner infördes dagarna efter. Bergmark, Brunius, Wretholm, Meyerson och Näsström använder alla ord som fantasi, känslighet, spirituellt, artistiskt, poetiskt, naivism och lek i olika former. Också Carl Molin skrev en förstadsrecension. Han menade att

den yttre verkligheten alltid [är] reducerad i hennes bilder. Fantasien, de inre upplevelserna spelar desto större roll. I allt – eller åtminstone i nästan allt – hon gör känner man en utstrålning av hennes personlighet. En spiritualitet som jag inte känner någon motsvarighet till i vår unga konst. En stilla humor som arbetar med oändligt förfinade medel men som stoppar alla stora gester [...] På något sätt känns Randi Fishers utställning så oändligt ren. [...] den underström av ömhet som går genom allt hon gör. [---] Det måste ha varit denna känslighet Dagny Bohlin tog fasta på [...]³⁰⁴

Molin väljer att understryka spiritualitet, personlighet och känslighet i Fishers konst, eller rättare sagt, hos Fisher *själv*. Här kan man påminna sig Ellmanns/Witt-Brattströms begrepp könsanalog reception; att Carl Molin förhåller sig till Randi Fishers konst som om den vore hennes person är väl tämligen tydligt. Hans ”pladder” om Fishers oändligt rena, ömma och känslösa person totalblockerar verkligen ett analytiskt förhållningssätt.

Harry Källmark, som i *Dagen* recenserade utställningen så sent som den 12 april, har tagit fasta på Molins linje och skrev att

konstnärinnan Randi Fisher är mästarinna i färg och redovisar utsökt utformade dukar, präglade av fantasi och känslighet, geometriskt ensriktade och mönsterpräglade. Ett typiskt feminint måleri, utan virilitet.³⁰⁵

Dessa kritiker uppskattar Fishers konst, men på grund av att de anser att hon håller sig till ”ett typiskt feminint måleri” eller är ”utsökt”, ”oändligt förfinad” och ”oändligt ren”. Hon visar även, enligt dem, prov på ”ömhet” och ”känslighet”. Här finner man spår av det som den tidigare citerade Eva Hallin visat; att kvinnliga konstnärer uppskattas av konstkritiker i de fall de anses hålla sig till en underordnad och, enligt recensenterna, typiskt kvinnlig norm.





Främmande sändebud (1956). Visades på separatutställningen 1956.



Gyllene bygge eller på väg mot A (1952). Visades på separatutställningen 1956.



Röd dager (1956). Visades på separatutställningen 1956.



Året därpå, 1957, var det tio år sedan *Ung konst*-utställningen på Färg och form, och galleriet firade detta genom att åter engagera konstnärerna för en samlingsutställning. Alla utom Olle Bonniér, Liss Eriksson och Lennart Rodhe var med. Tioårsjubileet uppmärksammades i dagstidningarna, bland annat av Ulf Linde vars recension för *Dagens Nyheter* med rubriken ”1947 års män” publicerades först, nämligen den 10 april. Han beskrev där Lage Lindell som ”mästerligt rytmisk, hans bilder tänds som en blix i ens ögon – samordningen av ytans delar äger en enhet så klar att man omfattar den i ett andetag” och redogjorde för hur Karl Axel Pehrsons färgklanger

pendlar mellan satanistiska sammanställningar av sepia, ultramarin, eldrött och det senaste akvarellraffinemang. Mycket bygger här på effekter, men dessa effekter är av en så stor poetisk originalitet, av en så förunderlig uppfinningsrikedom att man blir förtjust. Han är en förtrollande målare.³⁰⁶

I en målning av Pierre Olofsson, menade Linde, ”har koloriten vägts på guld-våg både som sommarlätt klang och som partiklar i ett rumsligt maskineri – ju mer man ser på bilden, ju mer engagerad omsorg finner man i den.³⁰⁷ Enligt Linde har vidare ”Randi Fischers [sic!] trankila ornament [...] en spröd charm, en luftig sagostämning som försätter en i behagliga drömmier, men som också kan komma farligt nära en textil spänningslöshet.³⁰⁸

För att beskriva de manliga konstnärernas verk använder Ulf Linde termer som *mästerligt rytmisk, klar enhet, originalitet, uppfinningsrikedom, partiklar i ett rumsligt maskineri*, och för att beskriva Randi Fishers konst *spröd, charm, sagostämning, drömmier, spänningslöshet*. Just som Barbro Andersson noterat blir dessa ord ”termer som används uppskattande, men som framställer kvinnliga konstnärer som objekt med funktionen att behaga och beskyddas snarare än som konstnärliga subjekt.”³⁰⁹

Lars Erik Åströms recension publicerades dagen därpå, den 11 april, i *Svenska Dagbladet*. Också han fann charm i Fishers verk och menade att ”Randi Fishers små akvareller har som vanligt en underfundig och oberäknelig charm men hennes stora målningar är så lösa i sina antydningar att det bara blir impromptubagateller.”³¹⁰ Karl Axel Pehrson, menar Åström, är ”mäktigt uttrycksfull” och Pierre Olofsson, fortsätter han, visar

en utomordentligt stark samling målningar och grafik. [---] Det är roligt att möta honom så här igen, klingande ren i färgen, variationsrik i rytmen och delikat i tekniken. Hans cirkel- och ellipsformer är inspända i energiska kraftfält på ett sätt som förefaller självklart enkelt och klart och ändå är så intressant utstuderat.³¹¹



Samma dag, den 11 april, publicerades Harry Källmarks recension i tidningen *Dagen*. Han intresserar sig i första hand för Karl Axel Pehrson och Pierre Olofsson, vilka han beskriver med ord som *dynamik, rytm, virilitet, konstruktion, intensiv, energisk, vilja* och *målmedveten*. Enligt kritikern har båda dessa konstnärer

med förnyad spänst gripit sig an med rörelsernas dynamik, funktion och tolkningsbarhet. Karl Axel Pehrson är en märklig konstnär, som förmår, förutom rytm och virilitet, även ingjuta känsla och poesi i sina målningar, som eljest bär en sträng konstruktionsprägel. Han ger sina målningar en påtaglig skönhet, utan att för ett ögonblick offra åt kramhandel och nigningar för publiken. Pierre Olofsson låter det virvla på sina dukar. Rörelsen är så komprimerat intensiv, att dess elementa frigör sig från sin fysiska bundenhet och med hjälp av ögats oförmåga att begränsa och avskärma synbilden till ett bestämt avsnitt av duken, rör sig alltsammans i en energisk och högst artig cirkulation. Det är illusionskonst av högsta märke, men en konst som är utstuderad i minsta detalj och fast knuten till en skapande konstnärs vilja. Båda dessa målare är målmedvetna och ytterst skickliga.³¹²

Armand Rossander, fortsätter Källmark, ”varierar ett eget form- och färgspråk på ett intelligent och högst förnämligt sätt” medan Uno Vallman är ”ett fantastiskt utbrott i färg” vars ”vitalitet(en) bygger på att haka på ideligt nya detaljer varefter de gamla förbrukats. [---] Med detta slag av måleri breddar konstnären en mycket personlig, strängt privat väg genom den svenska konsthistorien. Maken till färgexplosioner har inte setts på länge.”³¹³ Randi Fishers konst ägnar Källmark mycket lite uppmärksamhet och slår fast att hon ”håller till på gränsen till det imaginära men dras åt saga och sägen, drömskhet och kontemperation.”³¹⁴

Även P. O. Zennström karaktäriserade i *Ny Dag* Uno Vallman med uttryck som ”oavbruten vitalitet, i explosioner av knallblått och orange (*Från Honfleur*) i ett våldsamt fjällandskap, men säkrare behärskat i ett blomsterstilleben, där de röda färgerna triumfatoriskt ropar ut om sinnenas glädje.”³¹⁵ Karl Axel Pehrsons målningar ansåg Zennström vara ”utsökta, läckra, väl färgvalda kompositioner [...] Med en utomordentlig elegans sätter Pehrson in enstaka gula, gröna och violetta färgaccenter i sina fladdrande ridåmönster [...] Det är vackert, och det är vackert så.”³¹⁶ Avslutningsvis menar Zennström att ”tre fräscha målningar av Randi Fischer [sic!]” vittnar om ”större blygsamhet och finare känsla för färg.”³¹⁷

Kvinnor och kritik

Det sätt på vilket Randi Fishers konst behandlades i 1950-talets konstkritik följer ett mönster som går att finna redan under 1800-talet. Konsthistorikern





Eva-Lena Bengtsson har visat hur konstkritiker som då skrev om Amalia Lindegrens konst framhöll

det positiva i bildernas motiv genom ord som 'oändligt täcka' och 'innerligt förnöjda' och beskriver hennes måleri som 'harmoniskt', 'omsorgsfullt och okonstladt'. Amalia Lindegren hälsas som 'en artist af första rang' och vi inser att hon gör det genom att servera publiken allt detta innerligen småtrevliga.³¹⁸

Den kritiker som Bengtsson citerar ovan menade vidare att Amalia Lindegren i

uttryckets innerlighet och sanning har [...] få medtäflare, och det hvilar en stilla frid öfver dessa intagande kompositioner, som i allt röja sitt ursprung från denna fina qvinliga känsla, så egendomlig för de konstnärligt högt begåfvade af hennes kön.³¹⁹

En annan kritiker, Carl Rupert Nyblom, skrev också om Lindegren och ansåg att det

är barnets lif och historia i alla dess enkla, både rörande och glada skiften, som hon med tjugande sanning och poesi framlockar för våra ögon. Häri röjer sig tydligt hennes qvinlighet, och det till sin fördel samt å ett särdeles tilltalande vis, förnämligast i den ypperliga 'Enkan' och i 'Den sörjande Dalfamiljen'.³²⁰

Eva-Lena Bengtsson konstaterar, att om Amalia Lindegren och hennes samtida kvinnliga kollegor "bara håller sig till 'rätt' område, prisas de."³²¹ Skulle de däremot träda över gränserna vad som ansågs vara acceptabelt och lämpligt för en kvinna "förnekas deras könstillhörighet – 'Hon målar som en man'. Mannens verk utgör normen. Begreppen 'konstnär' och 'kvinna' tycks endast vara förenliga under vissa villkor."³²²

Ytterligare en aspekt kan läggas till de ovan nämnda. Enligt litteraturvetaren Annelie Bränström Öhman blir en karaktäristik som beskriver litteratur (eller konst) i termer av könstillhörighet extremt vag och oklar. Bränström Öhman, som studerat författaren Rut Hillarps reception, menar att

eftersom kvinnorna inte utgjorde någon särskild litterär gruppbildning under 40-talet, är det svårt att tro att 'kvinnlig' avser beteckna några gemensamma motiviska eller formella särdrag, som inte förekommer hos manliga generationskamrater. Avläst som en tidsanknuten litterär klassificering framstår det 'kvinnliga' därmed som mer eller mindre intetsägande.³²³

Om man återvänder till recensionerna av Randi Fishers utställning 1956, kan man notera att könstillhörigheten även lyfts fram i rubrikerna. Några exem-





pel är "Tre knepiga kvinnor ställer ut" (Clas Brunius recension i *Expressen* 22 mars), "Tre konstnärinnor" (Gustav Näsströms recension i *StockholmsTidningen* 22 mars) samt Bo Lindwalls text "Kvinnligt kaleidoskop" (*Svenska Dagbladet* 26 mars). Vilket syfte har det, att på detta vis karaktärisera Fishers konst i könstermer? Det verkar poänglöst om tanken är en stilistisk beskrivning eftersom det under perioden inte fanns en konstnärlig stil som kallades "kvinnlig" eller "feminin". Inte heller fanns det grupperingar av kvinnliga konstnärer där medlemmarna arbetade för att etablera en "feminin konst" eller något liknande.

Genom att referera till "ett feminint måleri" eller ett "kvinnligt kaleidoskop" framstår omdömena som vaga. Kritikerna kan inte lita till en gemensam referensram med läsarna när det gäller tolkningen av dessa karaktäristika. Den innebörd kritikern lägger i uttrycken "feminin" eller "kvinnlig" kan naturligtvis radikalt skilja sig från den betydelse som läsaren uppfattar att dessa ord har. Som Bränström Öhman visar skulle den

betydelse av generell avvikelse som det 'kvinnliga' epitetet indikerar [...] således kunna antas ha sin främsta grund i utomlitterära faktorer, i de åsyftade författarnas gemensamma könstillhörighet. Men i och med att könstillhörigheten omvandlas till eller förutsätts utgöra en välmotiverad [...] indelningsgrund, så kan det 'kvinnliga' epitetet inte heller enkelt avläsas som en könsbestämning av diktarna.³²⁴

Konstkritiken hänvisar alltså, när det gäller en kvinnlig konstnär som Randi Fisher, till utomkonstnärliga begrepp. Ett sådant handlande förutsätter, för det första, att det finns en gemensam uppfattning om vad "kvinnligt" eller "feminint" måleri är och, för det andra, att det fungerar som en begriplig stilistik. Så var knappast fallet. Istället kan sådana karaktäriseringar, som Bränström Öhman noterar, sägas illustrera

genussystemets själva grundstruktur och reproducerande kraft: det 'kvinnliga' särskiljs först från det (outtalat) 'manliga' och får sedan automatiskt betydelse av avvikelse, medan det 'manliga' blir liktydigt med det 'normala' och (allmän-) 'mänskliga'.³²⁵

Också Eva-Lena Bengtsson noterar hur denna särskiljande struktur var aktiv redan i det sena 1800-talets konstkritik. Enligt henne kan man se de dåtida kritikernas

särskiljande av det kvinnliga [som] delvis betingat av en nyfikenhet på vad den feminina minoriteten bland konstnärer tar sig före. Med ökad betoning på det kvinnliga ligger det sedan nära att särskilja kvinnorna som en egen kategori i så måtto att deras konst också ges separata bedömningsgrunder som på längre sikt placerar dem utanför det etablerade konstlivet.³²⁶



Värt att notera i sammanhanget är dessutom den ofta förekommande felstavningen av Fishers efternamn. Flera kritiker använder stavning med *-sch* istället för det korrekta som är *-sh*. Bland recensionerna från *Ung konst* på galleri Färg och form 1947 som nämner Fisher är namnet felstavat i fem av åtta fall, vilket är lite mer än 62 procent. Vid separatutställningen sjunker felstavningen till att förekomma i 33 procent av recensionerna (det vill säga i fyra av tolv texter) för att sedan stiga igen i samband med samlingsutställningen 1957, då Fisher är felstavat i 57 procent av de recensioner som nämner hennes namn – det vill säga fyra av sju kritiker stavar fel.³²⁷ När det står så tydligt att kritikernas kunnande inte ens sträcker sig till rättstavningens nivå undermineras onekligen den ofta auktoritativa konnässörstenen i recensionerna.

Stavfelen är vanliga även på annat håll. Då Randi Fisher formgav bokomslag för Albert Bonniers förlag under 1940- och 50-talen stavades hennes efternamn fel i åtta av 14 böcker. Vid tre tillfällen är namnet rättstavat och i tre böcker nämns hennes namn inte alls. Stavningsförvirringen i fallet Fisher har satt spår också i konsthistorieskrivningen. Namnet är felstavat i den ovan citerade *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* från 1948 och i *Svenska konstnärer. Biografisk handbok* från 1960 – men däremot korrekt stavat i *Allhems Svenskt konstnärlexikon* (1953) samt i *Nytt svenskt konstnärsgalleri* (1966).

I den minnesruna som både *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet* och *Sydsvenska Dagbladet* publicerade vid Fishers död 1997 var namnet felstavat. Nekrologen i *Helsingborgs Dagblad* angav dock den korrekta stavningen. Senaste exemplet på felstavning av Fisher finns i Elisabeth Lidéns text i Sveriges Allmänna Konstförenings *Sveriges konst 1900-talet. Del 1. 1900–1947* från 1999.

KVINNLIGA KONSTNÄRER OCH KONSTKRITIKER

Konstnärer och författare som Amalia Lindegren, Moa Martinson, Rut Hilarp och Randi Fisher är inte ensamma om att ha erfarit allt från ignorans till fördomsfull behandling gränsande till smutskastning från (manliga) kritikers sida. Den brittiska konsthistorikern Tamar Garb har exempelvis analyserat receptionen av de kvinnliga impressionister som var verksamma i Paris under 1800-talets andra halva. Garb har funnit att de i konstkritiken omtalades med utgångspunkt i att de var just *kvinnor*.³²⁸ Orden som användes för att beskriva deras verk var ofta sådana som kännetecknade dåtida ideala kvinnliga egenskaper: ”känslighet”, ”grace” eller ”lätthet.” Genom att anknyta till tidens medicinska och sociala föreställningar om vad som utgjorde ”kvinnlighet” och ”manlighet” synliggör Garb effektivt hur dessa (vrång)föreställningar avspeglades i konstkritiken och hur de till och med föranledde kritikerna att hävda impressionismen som en typiskt ”kvinnlig” stil med dess associationer till yta, personlig, spontan upplevelse och klara, tydliga färger.



Här i Sverige betraktade Albert Engström några årtionden senare Sigrid Hjerténs måleri som ”rena rama idiotien. [...] Det finns vid Gud intet av konst i hennes kråkspark. Låt mig slå fast att hennes försök är humbug. Hennes färg är ful och tunn och dumt kokett.”³²⁹

Ytterligare ett exempel, samtida med Randi Fisher, utgörs av den amerikanska skulptören Louise Nevelson. Hennes konst bemöttes negativt av kritiker på grund av konstnärens könstillhörighet. En konstkritiker menade, att han och hans kollegor som tur var ”learned the artist was a woman in time to check our enthusiasm. Had it been otherwise, we might have hailed these sculptural expressions as by surley a great figure among the moderns.”³³⁰ Ett annat välkänt amerikanskt exempel är Georgia O’Keeffe, vars person snarare än konst ofta uppmärksammas i kritiken. Ideligen omnämns hon på ett fördomsfullt sätt genom att hon framställs som ett slags exotiskt naturbarn, fjärran den professionelle konstnären. En kritiker i *New York Times* hävdade exempelvis att O’Keeffe ”reveals woman as an elementary being, closer to the earth than men, suffering pain with passionate extacy and enjoying love with beyond-good-and-evil delight.”³³¹ Den amerikanska abstrakta expressionisten Lee Krasner fick veta att hennes konst var ”so good you could not know it was done by a woman.”³³²

Enligt Annelie Bränström Öhman gjorde sig Rut Hillarp ”i den utomstående betraktarens ögon, det vill säga ur den tjänstgörande manlige journalists eller tidskriftredaktörens synvinkel” sällan bemärkt som intellektuell eller modernist ”utan som kvinna, vilket i de allra flesta fall blir liktydigt med att framstå som undantaget som bekräftar regeln. Utan att egentligen vara någon särling, pådyvlas hon genom sin könstillhörighet en position som avvikare.”³³³ Amalia Lindegren, Berthe Morisot och Mary Cassatt, Louise Nevelson och Georgia O’Keeffe, Sigrid Hjertén och Randi Fisher – alla kan sägas ha haft den erfarenheten.

Ändå är det viktigt att påminna sig om, att omdömen som dessa kommer och går. Som jag visat här är det möjligt att under vissa perioder i historien betraktas som kompetent konstnär eller modernist trots att man råkar vara kvinna.

2. Konstnär – ingenjör, artist – konkretist

NYTT ÅRTIONDE, NYA IDEAL: DE UNGA PORTRÄTTERAS

I kapitel 1 presenterades och diskuterades Fishers självporträtt, det vill säga hennes egna skildringar av sig själv. Den diskussionen vill jag här anknyta till, men med den skillnaden att det nu är *andras* framställningar av henne (och hennes kollegor) som bildar utgångspunkt.





Randi Fisher och kollegorna stod som sagt för ett helt nytt sorts konstnärsideal, som skilde sig från tidigare decenniers. Skillnaden fanns inte enbart i de konstnärliga uttrycken, utan också i synen på konsten och konstnärens funktion i samhället. Detta nya ideal underströk konstnärerna inte enbart i handling utan även i den egna framtoningen i offentligheten, bland annat vad gäller klädsel. Konstnärerna fungerade på så vis själva som tydliga markörer för detta nya som kunde skönjas i deras konstverk.

Det tidigaste exemplet på en fotografisk presentation av konstnärerna i konkretist-generationen är de bilder som 1952 publicerades i ett nummer av tidskriften *Röster i Radio* samt i *Det unga måleriet. Radions Konsthandbok 2*.³³⁴ Bägge publikationerna utgavs av Radiotjänst, som i det förra fallet ville skapa uppmärksamhet inför ett radioprogram i serien *Det unga måleriet* där de unga konstnärerna skulle medverka. Syftet med serien var, att ”presentera problem och strävanden inom den svenska konsten av idag.”³³⁵ *Det unga måleriet. Radions Konsthandbok 2* var helt enkelt en ambitiös handbok att använda inför, under och efter lyssnandet av detta och andra konstprogram som radion sände. (Man får erinra sig om att televisionen ännu inte gjort sitt intåg i de svenska hemmen 1952, då radion alltså ännu var ensamt etermedium i Sverige.)

Fotografierna återanvändes 1956 då *Konsthandbokens* författare, Karl Axel Arvidsson, tillsammans med Bengt Segerstedt presenterade och porträtterade ett antal konstnärer i boken *Svenskt måleri 1900–1950*.³³⁶ På så sätt kom bilderna att bli än mer spridda än genom de ovan nämnda och mer tillfälliga publikationerna. Varje konstnär ägnas i boken en sida som rymmer ett stort porträttfotografi och ett längre stycke text. Boken skiljer sig på så sätt från de tidigare nämnda *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* från 1948 och Rolf Söderbergs *Den svenska konsten under 1900-talet* från 1955 som i huvudsak är översiktsverk med kortfattade beskrivningar av konstnärerna och utan porträttbilder av dem.

På vilket sätt tonar då konstnärerna fram i dessa samtida porträtt? Pierre Olofsson är fotograferad i sin ateljé. Stående lutar han sig över ett bord med en palettkniv i handen. Med koncentrerad blick iakttar han något utanför fotot, kanske något han just håller på att avbilda. I bakgrunden skymtar långa rader av etikettmärkta färg- och kemikalieburkar. Konstnären bär mörka byxor, vit skjorta och fluga. Olofssons klädsel signalerar något långt bortom den bohemiske konstnären.

Fotografiet av Lennart Rodhe är kanske taget i en ateljésituation, kanske inte. Han är placerad framför ett av sina mest kända verk, *Snurran* från 1948, som syns i bakgrunden.³³⁷ Konstnären är klädd i mörka byxor, tröja och en vit skjorta vars kragknipbar syns i halsen. Aktiv och stående stöder han sig med ena handen mot något. Den andra handen vilar bestämt på höften och blicken är riktad ut ur bild. Han står i kontrapost, avslappnad och poserar framför sin målning.

Uno Vallman sitter ned, till skillnad från de tidigare nämnda konstnärer-





Uno Vallman, 1952



Lennart Rodhe, 1952



Pierre Olofsson, 1952





na. Ändå framstår han inte som passiv; benen är brett isär och med högerhanden tar han spjörn mot knät som om han är på språng eller på väg att resa sig upp. Han är iklädd kritstrecksrändig kostym, skjorta med manschettknappar och slips. Koncentrerat betraktar han något utanför fotografiet. Även Uno Vallman poserar, som Lennart Rodhe, framför ett konstverk. Utan den inramningen hade man med ledning av klädseln lätt kunnat missta honom för en tjänsteman eller kanske chef. Det är intressant att just Vallman är den ende som i porträttserien är riktigt uppklädd i hel kostym och manschettknappar. Han var känd som en genuin arbetarklasskille och gick knappast klädd på detta vis till vardags – inte ens utanför ateljén. Det är tydligt att han poserar som konstnäringsingenjör; en muralmålare stolt framför symbolen för yrket, sitt verk, samtidigt beredd att ta plats vid ett konferensbord för att tillsammans med kostymklädda män – politiker, arkitekter och ingenjörer – diskutera nya konstnärliga uppdrag.

Att bilderna knappast framställer verkliga arbetssituationer understryks då man jämför dem med fotografier av Lennart Rodhe då han arbetade med ett av sina viktigaste offentliga uppdrag – de i Ängby. Här framträder konstnären verkligen under arbete, iklädd praktisk målaroverall och mössa på huvudet för att skydda håret från färgstänk.



*Lennart Rodhe i målaroverall
och mössa, Ängby 1949.*

Konkretist – inte artist

Vad kan porträtten säga om konstnärerna? Jag menar att bilderna är indikatorer på den förändring som skedde i övergången mellan 1940-tal och 1950-tal, då genuskontraktet gick från att vara under tillfällig omförhandling till att





återupprättas. Yvonne Hirdman har beskrivit genuskontraktets skiftande karaktär under 1900-talet i termer av husmoderskontraktet (1930–60), jämlikhetskontraktet (1961–75) och jämställdhetskontraktet (1976–).³³⁸ Hon menar alltså, att trots den strukturella flexibilitet som krigsåren medgav var perioden betraktad ur ett längre perspektiv ändå en del av husmoderskontraktet. Hon har dock konstaterat att ”genuskontraktet som det designats under 1930- och 1940-tal fungerade [...] dåligt under 1950- och 1960-tal”.³³⁹ Nyligen har historikern Johanna Overud djupstuderat genuskontraktets villkor i Sverige under krigsåren, och lanserat begreppet *beredskapskontraktet* för att understryka periodens särskilda karaktär.³⁴⁰ Enligt henne verkar husmoderskontraktet ha fått ”sin reviderade form redan vid planerna på kvinnors insteg i manligt kodade miljöer och uppgifter som den krigsviktiga industrin erbjöd. Här skapades en alternativ genusrelation, lika alternativ som beredskapssituationen i övrigt”.³⁴¹ Den öppenhet som alltså trots allt uppstod var i första hand samhällslig, men fick påtagliga konsekvenser också i konsten och för konstnärsrollen. Detta blev tydligt inte minst i den Stockholmskrets av unga konstnärer som står i centrum här. Som tidigare i kapitlet diskuterats, transformerades krigs- och efterkrigsårens av nöden påtvingade uppblandning av mäns och kvinnors ansvarsområden under 1950-talet till sin motsats. Strävan efter att återvända till en könsbaserad ansvarsfördelning, likt den innan kriget, var stark. Johanna Overud menar att de förskjutningar som uppstod i och med beredskapskontraktet fick konsekvenser under efterkrigstiden som medförde att den andra halvan av perioden för husmoderskontraktet (1945–60) trots allt får betraktas äga en annorlunda prägel än den första (1930–39).³⁴² Denna prägel tog sig uttryck i en mer eller mindre ideologiskt färgad önskan om att återgå till och återuppliva den ”gamla goda tiden” innan krigets fasor bröt ut – en tid då män var män och kvinnor kvinnor; ett slags konsolidiering av könsstereotyperna.

I konstnärsporträtten menar jag att man kan finna spår av denna förändring. Konstnärerna poserar där som tydligt maskulina, med kostym, skjorta, manschettknappar och fluga, utan spår av femininitet. För dem var dock syftet troligen inte i första hand att markera avstånd från kvinnlighet utan snarare att distansera sig från den klichéartade bilden av den moderna konstnären; outsidersn, bohemen och artisten. Som bland andra Peter Cornell noterat, var bohemens ”fattigdom och livsstil [...] från början betingad av en materiell nödvändighet men utvecklades snart till en roll med kodifierade attribut och uniform klädsel”.³⁴³ I Sverige kan man exempelvis tänka på den äldre modernistegeneration som Isaac Grünwald företräder. Han uppträdde åtminstone inledningsvis i sitt konstnärskap som bohem, under en period då föreställningen om konstnären som bohemisk artist var stark. Han möttes till och med av misstro då han vid ett tillfälle hade klätt upp sig i kostym. Den danska konstsamlaren och mecenaten Christian Tetzen-Lund sade då: ”Ni är bra klädd, till och med soignerad. Ni har klocka, som till på köpet går precis.





Ni kan inte vara en riktig konstnär!”³⁴⁴ Senare i karriären, när ekonomin tillät, förvandlade sig Grünewald till dandy. Sedd både ur den aspekten och den tidigare, bohemiskt präglade rollen, var han sannolikt viktig i egenskap av representant för det äldre konstnärsideal som de unga konkretisterna ville kontrastera mot. För dem företrädde han också rent personligen föräldragenerationen. Han var professor på Konstakademien då många av dem var elever där, och Olle Bonniér hade dessutom honom som lärare i Grünewalds egen målarskola.

Till skillnad från Grünewald valde de unga att inte framstå som outsiders i samhället, tvärtom. Den nya tidens konstnärer var samhällsengagerade konstnärssingjörer, och porträttfotografierna kan läsas som tydliga markörer för denna nya konstnärssroll. Sven Auréns tidigare nämnda bok från 1942, med beskrivningar av bland annat det dåtida ”Konststockholm”, diskuterade även föreställningar om konstnärer, eller

de där patentföreställningarna, som folk har ifråga om konstnärer. Eller hade. Ty konstnären själv har ju sett till, att *han mer och mer liknar de borgare*, som han själv tidigare så föraktade. Inte ens den bredskyggiga hatten finns längre kvar som symboliskt inslag i hans klädedräkt. Och än mindre några speciellt lysande hattfärger. Hör man sig för i den gamla hattbutiken Bodeckers vid Fredsgatan, så får man veta, att *numera skall konstnären ha borgerligt korrekta hattar*. Svunnen är den tid, då Albert Engström prompt fordrade en viss, skarp nyans av tegelrött eller Isaac Grünewald inte kunde få brättena nog svajiga. *Nu se herrar konstnärer ut som de direktörer, vilka de hoppas skola köpa deras tavlor.*³⁴⁵

Lika medvetet som Isaac Grünewald poserade i vidbrättade hattar och färgglada kostymer, uppträder konkretisterna i Bertil Danielssons porträttfotografier. Grünewald såväl som Rodhe, Olofsson, Vallman och de andra unga



Uno Vallman, Olle Bonniér, Karl Axel Pehrson, Pierre Olofsson och Arne Jones poserar på Ny Realitet i Göteborgs konsthall 1949.





konstnärerna var yrkestränade i god kunskap om visuella uttryck. De var förstuds mycket medvetna om hur de tog sig ut på bild. Särskilt viktiga var antagligen tillfällena då porträtt togs av en dagstidningsfotograf eller inför en bok.

Konstnärerna skilde sig från äldre generationer såtillvida att de inbjöd till interaktion med samhället och dess representanter. De ville betraktas som och vara – och blev det ganska snabbt också – samhällsengagerade ansvarsaxlande män i linje med det nya mansideal som 1950-talet bar med sig. Tillsammans med andra män i kostym förhandlade de om offentlig konst, projektering av nybyggnationer, stadsplanering, färgsättning i industritillverkning och annat.

KONSTNÄRSINGENJÖREN I TEXT OCH BILD

Konstnärer som ville leva upp till ett sådant ideal anammade ingenjörspregade arbetsmetoder och samarbetade med andra konstskapare – konsthantverkare såväl som arkitekter. Denna strävan hade också ideologiska övertoner. Åtskilliga konstnärer var mer eller mindre uttalat politiskt engagerade med socialistiska förtecken – åtminstone gällde detta många av dem som, likt Randi Fisher, hade Sven Erixson som professor vid Konstakademien. Att använda sina konstnärliga färdigheter så att de kom samhället till nytta och glädje ansågs eftersträvansvärt. Så har till exempel Lennart Rodhe kallat sitt arbete under efterkrigsåren just "samhällstjänst."³⁴⁶ Konkretisterna framhöll ofta likheten i yrkesmetoder mellan till exempel arkitekten och konstnären. De hävdade ett gränsöverskridande arbetssätt konstarnas emellan; ingenjörens, arkitektens och konstnärens samarbete, sida vid sida.

Utvecklingen av en ideal konstnärsroll som snarare lutar åt den socialt engagerade ingenjören än den enslige, inåtvände artisten blir alltmer tydlig. Peter Cornell har noterat detta skifte och menar att just

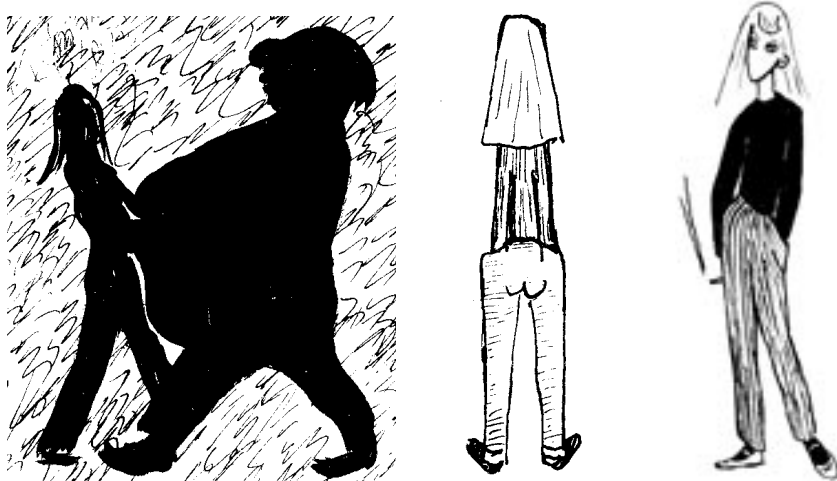
Lennart Rodhes många arbeten för offentliga rum är typiska för denna anti-romantiska och antibohemiska hållning, där konstnären närmar sig ingenjören och arkitekten och tar uppdrag som utgår från människans vardagsliv – det kan, som i Rodhes fall, gälla skolan Nya Elementar i Ängby, personalmatsalen på ASTRA i Södertälje eller posten i Östersund.³⁴⁷

Kollektivt konstnärligt arbete framhölls även av Randi Fisher, som 1950 gick så långt som att beskriva sig själv som en arbetare bland andra arbetare. Hon fick under det sena 1940-talet tillsammans med en grupp kollegor, bland andra Karl Axel Pehrson och Pierre Olofsson, i uppdrag att skapa terazzogolv i ett nybyggt hyreshus i Stockholmsförorten Västertorp. Det var, menade hon



stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsamt som möjligt – var och en med sin detalj.³⁴⁸

De ungas åsikter fick gehör och den konstnärsroll de propagerade för blev accepterad i fältet. För att framgångsrikt röra sig i fältet var denna konstnärsroll alltså ett måste. Dess motsats, det tidigmoderna bohemiska konstnärsidealet var passé. Kunde då Randi Fisher som kvinna inkarnera den analytiska, strikta ingenjören i kostym – den roll som konstnärskollegorna visar upp exempelvis i *Svenskt måleri 1900–1950*?



Randi Fisher avbildad med långbyxor i *Palettskrap*. T v av Elsa Munktell (1942), i mitten av anonym konstnär (1942) och t h av Ulla-Monica Lundström (1943).

Det står klart att hon försökte. Till skillnad från de flesta andra kvinnor i Stockholm vid den här tiden, var hon alltid klädd i långbyxor – hon ”klädde sig väldigt neutralt, och väldigt grått. Inte några starka färger, som jag minns. Och med byxor.”³⁴⁹ Klädseln gick i mörka, anspråkslösa färger och material – hon ”klädde sig lite pojk-flicksaktigt och diskret, inga påfallande färger. Mycket grått, vadmalstyg. Synas men inte märkas.”³⁵⁰ Klädstilen har fångats i några teckningar gjorda av kamrater från tiden på Konstakademien. I den tidigare diskuterade teckningen ”Konstnärinnor” i 1943 års *Palettskrap* blir det tydligt att Fisher redan då skiljer sig från de kvinnliga kamraterna genom sitt medvetna utseende: kläderna, byxor och enkel tröja, understryker en nästan androgyn kroppsbyggnad, skorna är praktiska och saknar klack, hon bär varken på hatt eller handväska. Hon har varken hårbånd, hårspänne eller moderiktig frisyr (som de andra kvinnliga konstnärerna).

Även i 1942 års nummer av *Palettskrap* finns Fisher avbildad iklädd byxor.

Det karaktäristiska långa, jämna håret faller över ryggen på en enfärgad tröja, händerna är nedstoppade i byxfickorna och skorna platta och enkla utan klackar. En teckning av Elsa Munktell i samma nummer av *Palettskrap* visar hur Isaac Grünewald dansar med Fisher – som har byxor på sig.

Redan 1941 tecknade en annan kvinnlig akademikamrat av Randi Fisher. Det var Inki Olsson, som under en krokiteckningslektion släppte fokus på modellen för att istället rikta uppmärksamheten mot den tecknande Fisher. Vi ser henne liggande med ryggen mot betraktaren, och, som det verkar, djupt koncentrerad. Den strama och enkla klädseln syns tydligt. Byxor var i Sverige 1941 ett mycket ovanligt klädesplagg bland svenska kvinnor.



Randi Fisher under krokiteckningslektion 1941. Teckning av Inki Olsson

Hustru och mor – inte konstnär

Låt oss återvända till porträttfotografierna från 1952. Det finns bland dem även en bild av Randi Fisher. Också detta är taget i ateljén, men till skillnad från de andra som står upp, sitter hon ned bakom ett bord, iklädd mörk tröja och ett förkläde. I högra handen har hon en pensel. Den vänstra, på vars ringfinger en vigselring tydligt framträder, ligger vilande på bordet. Håret är struket bakom öronen och blicken riktad nedåt, på teckningen på bordet framför henne. Detta *skulle* kunna vara en faktisk bild av en konstnär i arbete snarare än en bild av mer tydligt poserande karaktär: Fishers kläder är exempelvis sådana man med fördel bär i ateljén. I vilken grad fotografiet egentligen är arrangerat är dock omöjligt att avgöra. Däremot kan man säga att fotogra-



Randi Fisher, 1952

fiet visar en kvinna som kanske, om man så vill, ”klädsamt blygt” slår ned blicken. De manliga kollegorna med blicken bestämt riktad mot betraktaren eller koncentrerat ut ur bild ger känsla av övertygelse och framåtblickande. Intrycket av Fisher blir med introvert. Hennes vigselring, och därmed även status som hustru, redovisas. Vidare kan vi notera att hon passivt sitter ned, till skillnad från majoriteten av de manliga kollegorna i samma porträttserie, som står upp. Den samhällsengagerade konstnäringsenjören Randi Fisher känns i fotografiet egentligen ganska långt borta. Hon skildras annorlunda än de andra. Bilden ger oss kanske en indikation om den nya ordningen i samhället såväl som i konstvärlden: kvinnlig könstillhörighet ska inte kombineras med yrkesarbete.

Efter kvinnornas ibland konkreta och ibland mer symboliska tillfällighetsvistelse i den offentliga sfären under 1940-talet återställdes alltså ”ordningen” under 1950-talet. Arbetsmarknaden såväl som hela den offentliga sfären betonades åter som maskulin och den privata sfären som feminin. Genusforskarna Annika Forssén och Gunilla Carlstedt beskriver hur kvinnor i Sverige efter krigsslutet

utestängdes [...] i stor utsträckning från många lönearbeten, till förmån för de återvändande männen. Debatten om kvinnors plats i samhället fick därmed förnyad kraft. Somliga hävdade, åter, att gifta kvinnor – särskilt om de hade barn – uteslutande skulle ägna sig åt hemmets arbetsuppgifter. Kvin-





norna skulle skonas från dubbelarbete och barnens behov prioriteras. Inom den framväxande psykologiska vetenskapen betonades också betydelsen av en tidig mor-barnrelation. Detta bidrog ytterligare till en idealisering av hemmafrutillvaron.³⁵¹

Det är mot bakgrund av detta vi bör betrakta fotografierna av konstnärerna. Det är också med kunskap om en sådan samhällssituation vi bör läsa Rolf Söderbergs *Den svenska konsten under 1900-talet* eftersom den skrevs just under detta skede. Som tidigare nämnts visar den, när det gäller Randi Fisher, tecken på författarens osäkerhet inför en människa som är *både* kvinna och konstnär. Genom att sammanknyta henne med maken Olle Gill understryker Rolf Söderberg för säkerhets skull Fishers könstillhörighet och påminner läsaren om hennes dubbla funktion som konstnär *och* hustru. Genom att dessutom plocka upp några av de 1947 egentligen ganska ovanliga konstkritiska karaktäriseringarna av Fishers konst som lekfull, spontan och naiv markerade Söderberg 1955 att hon, kvinnan i kretsen, är annorlunda jämfört med de andra. De, som under 1950-talet ofta karaktäriseras som Arvidsson och Segerstedt gör i sin beskrivning av Lennart Rodhes konstnärskap i *Svenskt måleri 1900–1950*:

I tyska skolor föddes Lennart Rodhes intresse för färgernas problematik och där grundlades kanske också hans förmåga att klarlägga estetiska sammanhang i formuleringar som betytt åtskilligt både som incitament och rättesnöre för kamraterna och för konkretismens ställning utåt. Efter akademitiden kom hans viktiga roll som inspiratör och det var då främst formens problem som stod i förgrunden och känslans eliminerande. Han har sedan dess, även i dekorativa uppgifter, med envis kraft skapat konkreta kompositioner, där formerna och färgerna är sig själva nog.³⁵²

Rodhe beskrivs här egentligen som den ideala konstnäringsingenjören: intresserad av ”färgernas problematik” men samtidigt med ”förmåga att klarlägga sammanhang”. Vidare arbetar han även med ”formens problem” och ”*känslans eliminerande*”. Allt detta står i direkt motsättning de egenskaper Randi Fishers konst och konstnärskap (av bland annat Rolf Söderberg) påstås präglas av: känslor, fantasi, spontanitet.

Det sätt på vilket Fishers särställning som kvinna understrukits av bland andra just Söderberg, kulminerade 1956 i samband med den separatutställning hon då hade på galleri Färg och form i Stockholm. Vi kan exempelvis påminna oss Harry Källmarks tidigare citerade recension där hennes könstillhörighet framstår som viktigare än konsten: ”konstnärinnan Randi Fisher är mästarinna i färg och redovisar utsökt utformade dukar, präglade av fantasi och känslighet, geometriskt ensriktade och mönsterpräglade. Ett typiskt feminint måleri, utan virilitet.”³⁵³ Eller, det tidigare citerade Carl Molins resonemang som följde samma linje:





I allt – eller åtminstone i nästan allt – hon gör känner man en utstrålning av hennes personlighet. En spiritualitet som jag inte känner någon motsvarighet till i vår unga konst. En stilla humor som arbetar med oändligt förfinade medel men som stoppar alla stora gester [...] På något sätt känns Randi Fishers utställning så oändligt ren. [...] den underström av ömhet som går genom allt hon gör. [...] Det måste ha varit denna känslighet Dagny Bohlin tog fasta på [...] ³⁵⁴

Året efter, 1957, hade en kamrat från Konstakademien och kollega till Fisher utställning på samma galleri. Det var Margit Ljung, som var gift med Pierre Olofsson. Som en parallell vill jag här bara helt kortfattat citera Martin Strömbergs recension av utställningen i *StockholmsTidningen*, där han menade att Ljung ”öppet och omedelbart demonstrerar [...] sin kvinnliga livsbejakelse och glädje över att få skildra och beskydda hemmets värld.”³⁵⁵ Strömberg lyckas här med konststycket att konstruera ett slags hemmafru-konstnär och dessutom uttrycka sin entusiasm över detta fenomen.³⁵⁶

En del kvinnor som, likt Randi Fisher, har ingått eller förekommit i en krets av manliga kollegor har kunnat dra fördel av sin position. De får, som Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster noterat, på så vis ”ofta konstnärlig stimulans av sina manliga kamrater, särskilt den hon står nära, och kommer med där något nytt händer. Tack vare sin position i en mansgrupp får hon del av den uppmärksamhet som visas män.”³⁵⁷ Detta resonemang stämmer i mångt och mycket in på Fisher. För henne verkar det dock inte ha uppvägt de nackdelar som positionen också medförde. Lindberg och Werkmäster skriver, att som hustru ”till en konstnär och med i hans krets undermineras hennes möjligheter att få en egen kontur. [...] Även om hon signerar sina arbeten med sitt eget namn, som t ex Sigrid Hjertén gjorde, blir hon fru Grünwald (madame Delaunay, Frau Modersohn).”³⁵⁸

Det är möjligtvis en sådan hållning gentemot kvinnliga konstnärer under 1950-talet som också resulterat i den märkliga notis om Randi Fisher i ett konstnärslexikon från 1960, som lyder ”RANDI Christine G., f. Fischer [sic!], föregående maka, målarinna, tecknare, grafiker, f. i Melbourne, Australien, 1920, stud. vid akademien, har utfört konturlösa figursaker m.m. – Repr. i N.M.”³⁵⁹ Fisher beskrivs i *första hand* som maka och *inte* konstnär. ”Föregående maka” syftar på att hon var gift med den förra personen i lexikonet, som är Olle Gill. Hon står alltså noterad under makens efternamn Gill och *inte* Fisher, som var det hon använde livet igenom och med få undantag signerade alla verk med.³⁶⁰ Vidare uppges hon ha ägnat sig åt ”konturlösa figursaker” vilket förstås är en stark nedvärdering av hennes konst.

Ändå är det samme Rolf Söderberg som ovan, som stått för den kanske mest underliga och fördomsfulla skildringen av en dåtida konstnär och hans fru(ar). Det gäller Arne Jones, vars äktenskap med konstnären Margit Jones så sent som 1991 beskrivs av Söderberg som





fullt av schismer. Arnes starka alkoholberoende var naturligtvis en huvudorsak. Margit försökte hejda det, eller åtminstone begränsa det. Men tjat och moralkakor var inte den rätta medicinen. Hon begick också kardinalfelet att i vredesmod hålla ut flaskor i slasken.³⁶¹

(Det saknas reflektioner om det ”kardinalfel” – själva *alkoholintaget* – som var schismernas upphov.) När Margit Jones slutligen lämnade Jones, gifte han om sig med sin sekreterare Maria Edvardsson. Hon var dessvärre, menar Söderberg, *alltför tolerant* visavi drickandet. Resultatet: mästaren blev improduktiv.

Margit hade varit en stridbar men öppen och kontaktvänlig partner. [...] Margit hade också försökt hindra honom från att dricka. Maria hade en annan attityd. Mästarens integritet var huvudsak. När vännerna kom var dörren stängd. Maria sade att Arne höll på att arbeta och inte fick störas. Efter några sådana stopp uteblev vännerna. Marias omtanke var hedervärd men Arne mätte inte bra av den nya isoleringen. Maria var också alltför tolerant visavi drickandet. Hon ville inte påverka. Följden blev långa sjukdomsperioder och improduktivitet.³⁶²

Slutligen vill jag återvända till *Röster i Radio* och den vecka i november 1952 då konstnärerna Randi Fisher, Olle Bonniér och Olle Gill presenterades.³⁶³ På fotografiet möter Olle Bonniér frimodigt betraktarens blick iklädd kavaj, tröja och scarf runt halsen. Olle Gill, som är fotograferad i profil, blickar koncentrerat med allvarlig min nedåt. Klädseln är skjorta med ficka och krage. Båda konstnärerna är frilagda som silhuettbilder med effekten frilagda att de framträder som monoliter utan sammanhang och omgivande bakgrund. Bilderna av både Olle Bonniér och Olle Gill förmedlar intryck av seriösa yrkesutövare avporträtterade för offentligheten. Fotografiet på Randi Fisher betonar emellertid i första hand hennes roll som *mor* snarare än rollen som yrkesutövande konstnär. I hennes knä vid bordet i ateljén sitter dottern Katarina och målar med mammas pensel. Fisher blickar tålmodigt ned mot dotterns hand och söker kanske hindra burken med tuschfärg att falla omkull. Scenen är privat och fotografiet skulle kunna vara hämtat ur familjealbumet. Konstnären håller alltså inte ens själv i penseln – det arbetet sköts av barnet. Trots att Olle Gill är lika mycket förälder till dottern som Randi Fisher är det svårt att tänka sig honom fotograferad med barnet lekande i ateljén.

Genom att skildra Fisher i en privat situation tillsammans med sitt barn understryker man hennes konststillhörighet och hemmahörande i den privata familjesfären och inte den offentliga yrkesvärlden. Fisher är dessutom inte, som de båda andra konstnärerna, frilagd som silhuettfigur. Fotografiet är fyrkantigt och skildrar även bakgrunden vilket har effekten att hon inkorporeras i ett sammanhang både i själva fotografiet och genom att fotografiet formmässigt smälter in i tidningssidans övriga layout. Fisher presenteras på





Randi Fisher med dotter

Resande med en såldad god melåna på en väg där allt finns utom en fisk med i ryggen förvandlar. Island stötar vi. Hälften är Det stora Gennaranna, som finns överallt, det som kan ge glädje och mening åt varje arbete.

Randi Fisher



DET UNGA MÅLERIET

I årets konstutställning som hölls veckan Olle Bonniér, Olle Gill och Randi Fisher. Liksom tidigare har vi haft de representativa konstnärerna som ett uttryck för ett uttalande. Mer än den konst på onsdag kl. 20.25.

Jag har utövat respekt för en melåna som vilken melåna. Att säga ut vad man har på hjärtat har följt med estetisk utgång. Men att uttala sig om ett konstutställande är det enda möjliga i konstens värld. Adressen konstutställning är inte bara ett uttalande, uttalandet är själva konstutställningen. Utställningen är själva konstutställningen. Utställningen är själva konstutställningen. Utställningen är själva konstutställningen.



Olle Bonniér



Förmodligen är det så att alla förtvillingar uttalar sig om gilla om de extrema riktningarna i dagens bildkonst har ett betydelsefullt uttryck utöver av konstnärerna och gilla det verkliga uttrycket och uttalandet för sig och sin.

Följden är att så länge som man inte i hastigheten också bryter utöver av gilla det nya genom att hela tiden springa före med förklaringar och förklaringsbegrepp.

Ty vänt om vara så enkelt redigt kan man väl ändå känna att detta innebär på något vis uttalandet att vara ensamt och medvetandet att det är S-dan inte riktigt inte.

Olle Gill

Sida ur Röster i Radio, 5 november 1952, med Randi Fisher, Olle Bonniér och Olle Gill





fotografi i en privat situation som betonar hennes modersroll och påminner om konsthistoriska madonnabilder med jungfrun och barnet. Trots sin tillfällighetskaraktär har bilder som denna fått stor betydelse, eftersom den tid och det samhälle vars värderingar den speglar sammanföll med den första historieskrivningen, Rolf Söderbergs, om svensk efterkrigskonst.

Vid tidpunkten för den omhuldade *Ung konst* var samhället dock annorlunda. Som jag visat ovan var den strukturella flexibilitet som gällde synen på män och kvinnor i det svenska 1940-talssamhället tydlig även bland konstnärerna. Beredskapstidens påtvingade uppluckring av könspräglade förväntningar på individen medförde större handlingsutrymme för kvinnliga såväl som för manliga konstnärer. Ändå blev Rolf Söderbergs pionjärinsats 1955 vägledande, helt enkelt eftersom han var först och dessutom samtida med de aktuella konstnärerna. Så kom 1950-talets föreställningar om konst, om konstnärsroll såväl som kvinnors och mäns funktion i samhället, vilka Rolf Söderberg explicit och implicit gav uttryck för 1955, att snabbt cementeras i den mängd publikationer som snart följde på *Den svenska konsten under 1900-talet*.





Abstrakt konst i en konkret värld





Gruva (1950)





I. Naturavbildning, abstraktion, konkretion – och inspiration

FISHER – EN ATYPISK STOCKHOLMSMODERNIST?

Randi Fisher uppfattades, som vi tidigare sett, i 1950-talets konstkritik som annorlunda och skild från kretsen av kollegor och kamrater bland konkretisterna. Också i konsthistorisk litteratur finner man hennes konst definierad som egen och särskild jämfört med den samtida konkretistiska rörelsen. Den ovan nämnde Rolf Söderberg menade så tidigt som 1955 att Fishers konst representerade en mer "konservativ" hållning jämfört med i första hand Olle Bonniér och i andra hand Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe. I en återblick på *Ung konst*-utställningen 1947 i *Den svenska konsten under 1900-talet* såg då Söderberg bland konstnärerna "en stilistisk trespaltning. Den 'konservativaste' fraktionen, dvs. Vallman, Lindell, Gill, Rossander och Fisher håller ännu fast vid en lekfull, figurativ stil, i vilken mycket av primitivismens spontanitet och färgglädje lever kvar, men i konstruktiv tillstramning".³⁶⁴ Olle Bonniér, däremot, arbetade enligt Söderberg helt och hållet "i sträng plangeometrisk stil" medan Olofsson, Pehrson och Rodhe "använder få eller inga naturfragment" i sin konst.³⁶⁵

Även om Rolf Söderberg kastar in en brasklapp för att påpeka att tredelningen är "högst generell och flera av konstnärerna har visat benägenhet att flytta sina positioner" har synen på Fisher som inte tillräckligt "sträng" konkretist levt vidare.³⁶⁶ Anledningen kan sägas vara att hon aldrig ansetts arbeta med det syfte som bland andra Bonniér, Olofsson, Pehrson och Rodhe hade, nämligen att skapa bilder som "kan uppfattas som ett ting i sig, och inte som en framställning av mer eller mindre 'naturalistiska' eller 'abstrakta' former mot en bakgrund – utan alltså är en grundyta som själv arbetar dynamiskt på varje punkt".³⁶⁷

Jag menar att det finns skäl att diskutera huruvida en karaktärisering av Fishers konst som "konservativ" eller inte tillräckligt "sträng" är övertygande. I det följande kommer jag därför att kritiskt granska och resonera kring denna ståndpunkt. Samtidigt vill jag föreslå en ny syn på hennes och konkretisternas konst, där konstnärerna i sina verk diskuterar, kommenterar och förhåller sig till varandra och annan samtida konst. En sådan hållning uppfattar jag som mer givande än en där vissa konstnärer och verk skrivs in i mer eller mindre "stränga" eller, om man så vill, "rena" och "typiska" fraktioner som sedan, likt Söderbergs, rangordnas efter explicit eller (oftast) implicit definierade kvalitetskriterier. Men först, åter till Randi Fishers position i några viktiga konsthistoriska verk.





Inte tillräckligt ”sträng”?

Bilden av Fishers konst som atypisk för sin tid och sitt sammanhang lanserades, som tidigare diskuterats, i den samtida konstkritiken och stärktes av Söderbergs konsthistoria 1955 och dess senare utgåvor 1961 och 1970.³⁶⁸ Ännu 1977 fanns uppfattningen kvar, då hos Thomas Millroth som menade att ”Fisher skiljer sig betydligt i sina avsikter från kamraterna. Hon är inte typisk för den modernism, som vid mitten av fyrtioalet odlas i Stockholm; för detta var en stockholmsmodernism.”³⁶⁹ Randi Fisher, fortsätter Millroth, gav sig

inte på formövningar som sammanföll med de andras långt gångna abstraktioner och konkretioner, så som t.ex. Olle Gill kunde göra. I stället strävade hon efter så skiftande uttryck det gick att få inom de ramar hon valt åt sig. Kanske lika skiftande som hon upplevde naturen. Till skillnad från Lindell valde hon mer ett emblematiskt, ytmässigt sätt att arbeta. Samtidigt som hon intresserar sig för snabba karakteristika, betyder miniatyrens dekorativa symmetri och härliga penselarbete mycket.³⁷⁰

Konkretisterna var noga med att markera distans till abstrakt konst, åtminstone sådan som utgår från natur- eller verklighetsintryck. Konkretistisk konst bör, menade de, vara helt självständig och skapa en helt egen verklighet, en *ny* verklighet eller *ny realitet*. Detta begrepp lånades från Paris där den internationella grupperingen Réalités Nouvelles varje år hade vårsalonger för nonfigurativ konst. Några svenska konstnärer hade också varit med på dessa utställningar och 1949 visades helt följdriktigt utställningen *Ny realitet* i Sverige.³⁷¹ Med tanke på att konstnärerna menade sig skapa något alldeles nytt, utan bas i naturen, kom alltså konsten att kallas konkret och inte abstrakt.³⁷² Med kännedom om detta tydliga avståndstagande från naturen som fanns i konkretismen blir Millroths omnämnande av Fishers naturupplevelse (i citatet ovan) ett sätt att starkt markera hennes fundamentala olikhet. Han fortsätter att understryka naturens (och djurens) betydelse för Fisher och menar till och med att hon hade

ett *intensivt* förhållande till naturen, som hon brutit ned på ett skiftande sätt. Än har hon förenklat den till halvt anekdotiska och symboliska bilder med en touch från barnteckningar, än har den nästan blivit emblematiskt, förvandlats till en ytmässig miniatyr. Hon skildrar gärna olika djur. Där arbetar hon med lätta, genomskinliga penseldrag. Med så få stråk som möjligt vill hon karaktärisera och ange motivet.³⁷³

Millroth knyter dessvärre an till 1950-talets förklenande konstkritiker-karakteristika genom att associera kring Fishers konst i termer av barnteckningar, ytmässig och miniatyr. För att beskriva hennes verk använder han ord som emblematiskt/emblematiskt, ytmässigt/ytmässigt och miniatyrens/miniatyr.





Dessa karaktäristika upprepas och förekommer två gånger var på samma sida i Millroths bok *Rum utan filial? "1947 års män"* vilket bidrar till att och denna beskrivning av hennes verk förstärks ännu mer. *Barnteckningar, yt-mässig* och *miniatyr* återupplivas, alltså – men vad intressantare är, även det bekanta *lek*.

Så hade Randi Fisher gjort bl. a. omslaget till Ruth [sic!] Hillarps andra diktsamling, *Dina händers ekon*, som utkom 1948. Omslaget i mörkrött och svart ger först ett intryck av en *lek* mellan spetsiga och trubbiga former, med de spetsiga uppåt och de trubbiga tungt neråt. Men då man läser boken visar det sig att Fisher knutit an till ett kort stycke prosa, *Drottningen*, som är avdelning II. Det är ett stycke om förlorad kärlek och förnedring för att återvinna eller glömma kärleken. Drottningens krona spelar en viss symbolisk roll. Det är drottningens krona Fisher *lekt* med på omslaget.³⁷⁴

Thomas Millroths klagörande arbete med att kartlägga konstnärerna och konsten i och kring konkretismen har varit betydelsefull för konsthistorie-skrivningen och den vidare forskningen om tidsperioden och konstnärskapen. Därför är det märkligt att han, när det gäller Fishers konst, faller in i en alltför bekant refräng. Den ekar från 1950-talets konstkritik och Rolf Söderbergs konsthistoria – den senare sammanfattade i *Den svenska konsten under 1900-talet* sina intryck av Fisher genom att hävda att hon ”utvecklat en *lekfull* konstruktiv *naivism* av *charmfull* variation”.³⁷⁵

I det följande vill jag diskutera vad som kortfattat nämndes tidigare, nämligen huruvida en definition av Fishers konst som ”konservativ” eller inte tillräckligt ”sträng” ur konkretistisk synpunkt är övertygande. Genom att lyfta fram och analysera några av hennes verk är syftet att kritiskt granska hennes påstått intensiva förhållande till naturen och den av flera konstkritiker och konsthistoriker hävdade starka verklighetsförankringen i hennes bilder.

Konkretismen i Sverige

Randi Fishers konst har alltså beskrivits som starkt beroende av naturen och naturintryck och alltför figurativ för att kunna anses vara representativ för ”den modernism, som vid mitten av fyrtioalet odlas i Stockholm” i allmänhet och konkretismen i synnerhet.³⁷⁶ Om det finns någon anledning att särskilja henne, menar jag dock att det inte skulle vara på grund av en alltför naturavbildande och figurativ stil. Snarare på grund av att mycket av hennes konst – åtminstone stafflimåleriet – är mer *abstrakt* än konkret. Det är emellertid en vansklig diskussion att föra, eftersom flera av de andra i konkretistkretsen också arbetade abstrakt snarare än konkret under perioder både före och efter 1947. Det kan sägas gälla Lage Lindell, Pierre Olofsson och Karl Axel Pehrson såväl som Lennart Rodhe.³⁷⁷ Diskussionen återkommer till dessa nedan.





Hur såg då den svenska konkretismen ut? Den var starkt influerad av internationella inspirationskällor, inte minst av stilriktningar och konstnärer som varit aktiva redan innan kriget. I konstnärgruppen *Art Concret*, som bildats 1929, fanns dessutom en svensk anknytning genom Otto G. Carlsund. Tillsammans med de övriga gruppmedlemmarna Theo van Doesburg, Jean Hélion, Leon Tutundjian och Marcel Wanz publicerade han 1930 gruppens manifest. Samma år utställde de också *post-kubistisk konst* i Parkrestaurangen på Stockholmsutställningen. I katalogen till denna utställning skrev Carlsund att målarnas syfte var att

befria åskådaren från tvånget att begrunda 'motiv' (en sak som under inga omständigheter kan ha något direkt med måleriets estetik att göra) för att istället låta en formlös färgkomposition i ena fallet eller en formfast, icke föreställande färgkomposition i andra fallet, omedelbart spela på sinnet.³⁷⁸

Senare beskrev Carlsund konkret konst, *art concret*, som en "konkretiseringsprocess som försiggår vid överföringen av en tankebild till form och färg" och menade vidare att "tankebilderna skall vara en nyskapelse. Den får inte vara igenkännlig från tidigare färgformsammansättningar, inte härma natur och inte arbeta med djupdimensionen (nonfigurativ planplastik)."³⁷⁹ Otto G. Carlsund kom också att bli viktig för konkretisterna såtillvida att de, liksom tidigare han, starkt propagerade för den offentliga konsten.³⁸⁰ Ideologiskt såväl som teoretiskt och metodologiskt och var han därför en inspiration och förebild för dem som var unga efter kriget.

Andra förebilder fanns också. Lennart Rodhe framhöll ofta den schweiziske Bauhaus-utbildade konstnären Max Bill som inspirationskälla. I ordalag som liknar om Carlsunds menade Rodhe 1948 att

konsten idag behöver förnyas rent formellt. Det fordras numera något helt annat av bilden, ty liksom färgen ej längre är bunden vid naturen, bör även linjerna tillerkännas ett egenvärde och slippa ifrån tvånget att avbilda.³⁸¹

Oavhängighet av natur och alla föreställande former av realism framhävs, inte förvånande, även av Olle Bonniér då han 1948 i mer omfattande form definierade den konkretistiska konsten. I artikeln "Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning" beskrev han den utveckling som, enligt honom, leder fram till skapandet av ett konkret konstverk.³⁸² Enligt Bonniér är en bild konkret "när den kan uppfattas som ett ting i sig, och inte som en framställning av mer eller mindre 'naturalistiska' eller 'abstrakta' former mot en bakgrund – utan alltså är en grundytta som själv arbetar dynamiskt på varje punkt".³⁸³

Hos Bonniér finner man återklanger från den ovan nämnde Max Bills uttalanden om den egna konsten. Så tidigt som 1936 menade Bill att "kon-





Första sidan i Olle Bonniérs artikel "Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning". Ur *Prisma*, 1948

kret konst kallar vi varje konstverk som uppstått mot bakgrund av sina egna originala medel och lagar – utan ytterligare efterlikningar av naturfenomen eller transformation, alltså icke genom abstraktion”.³⁸⁴

Hur kommer man då dit? Som Bonniérs artikelrubrik antyder, beskriver han hur måleriets tradition tar sin utgångspunkt i att avbilda naturen på ett realistiskt sätt. Nästa steg är, enligt honom, att abstrahera dessa naturavbildningar till former som endast vagt påminner om verkligheten. Dessa båda arbetssätt föregår, menar Olle Bonniér, den konkretistiska konstnärens metod, vilken inte alls tar avstamp i verkligheten. Tvärtom finns dess grund i idéer, vilka sedan gestaltas i det konkretistiska konstverket. Ett sådant verk bör dessutom, fortsätter Bonniér, ge en stark upplevelse av dynamik och rörelse. Därför gäller det att ”fastställa en universell, dynamisk rörelse samt att gestalta en relativ tredje dimension, rummets, och en därur uppstådd fjärde, tidens. Att kunna låta åskådaren i ett statiskt, konkret ting (målningen) avläsa mobila, abstrakta krafter.”³⁸⁵ Enligt Olle Bonniér bildar färgplanen i ett sådant konstverk, en *konkretion*,

en total enhet som samtidigt är rikt differentierad: ett flätande om och kring vartannat, som föder ett obegränsat antal *mångrum*, vars lägen inte kan definieras. Allt i kompositionen är relativt, labilt, i ständig växling: varje ytdels dynamiska kraft är än positiv än negativ, alltefter ögats inställning till de omgivande kraftfälten. Bilden är än yta än rum – mångrum – men alla dessa rum är helt och hållet relativa och tvingar ögat att vandra vidare: här finns ingen fast punkt.³⁸⁶

Den innehållsmässiga aspekten i konkretistiskt måleri, skriver Olle Bonniér, är inget avsiktligt utan snarare ett resultat av bilden. Innehålllets dimension, säger han





är en femte, psykisk och i högsta grad abstrakt dimension, som uppstått ur de fyra övriga – verkets slutliga sista, utkristalliserade essens: den dimension som dröjer kvar i åskådarens upplevelsevärld, sedan han lämnat verket.³⁸⁷

Angående perspektivet och rytmen mellan yta och djup i konkret konst skrev Gunnar Bråhammar 17 år efter Bonniér följande:

Att perspektivet i den konkretistiska bilden slopas innebär dock inte att djupet går förlorat. Tvärtom! Bilden kan få ett obegränsat djup anser dessa konstnärer, men ett djup där bildplanen ständigt återgår till ytan. Ett dynamiskt spel mellan yta och djup eftersträvas, en bild i vilken det inte går att avgöra vad som är förgrund eller bakgrund, där varje del är aktiv.³⁸⁸

Och, fortsätter han,

den sammansatta karaktären av yta-djup nås, om bilden byggs med enbart hela plan. Planen fogas till varandra så att de än bildar mönster på ytan, än rycker fram eller tillbaka i förhållande till bildytan och ger upphov till plastiska formationer. Tolkningssjöhöheterna är inte låsta, ett plan kan än uppfattas som botten, än som lock till en kub.³⁸⁹

MELLAN ABSTRAKTION OCH KONKRETION

Randi Fisher hade redan 1938 haft möjligheten att i Sverige bekanta sig med måleri av kubismens mest kända företrädare, Pablo Picasso, då hans *Guernica* ställdes ut på Liljevalchs konsthall. Spår av kubismens intresse för det uppbrutna perspektivet finns bland annat i Fishers *Vitt målarbord* från 1946, som ställdes ut på *Ung konst* 1947.

En konstnärs arbetsredskap finns placerade centralt i bilden. Här finns penslar i varierande storlek och grovhet, ett kolstift, en palettkniv, några pennor eller kritor, en linjal och en palett på något som antagligen är en bordsskiva. En flaska står till vänster, till höger ligger något som liknar ett vattenglas och kanske tre svampar. I bakgrunden skymtar dukar, pannåer, pappskivor och en ram.

De av föremålen som framträder tydligt gör det enbart på grund av att de är placerade på en vit grund. Färgerna är i övrigt ganska dova och mörka. Det mesta går i blå och gröna nyanser, med rött och orange som balanserande inslag. Ingenstans finns skuggor. Det enda som antyder tredimensionalitet är att dukarna, pannåerna och pappskivornas ytor delvis skymms eftersom de verkar befinna sig bakom eller nedanför bordsskivan. Denna antydning till djupperspektiv motsägs emellertid av bordsskivan som är uppvänd mot bildytan, nästan som om den vore avbildad uppifrån. Detta motsägs i sin tur av att flaskan på bordet är avbildad från sidan. Paletten i bildens mitt är avbildad





rakt uppifrån. Ändå upplevs den, placerad bredvid flaskan, som även den avbildad från sidan. I så fall skulle den balansera stående på sin smala kant i nittio graders vinkel mot bordets yta, något som knappast är troligt.

Målningens komposition skulle kunna läsas som ett försök till upphävande av traditionell rumslig gestaltning. Bildens platthet är påtaglig, med inslag av djupverkan på några ställen. Konstnären har här parallellt använt sig av olika perspektiv och konfronterat dem med varann. Resultatet blir, att betraktarens blick hela tiden manas vidare och får svårt att finna en viloplats.

Med undantag för konstnärskredskapen är bilden egentligen uppbyggd av en rad färgplan. Ett utgörs av bordets vita yta, med en grönbrun vinkel till vänster och ett blårött band i övre högra hörnet. Ett annat finns i målningens övre vänstra hörn, med en kvadrat i huvudsakligen svart, som följs till höger av ett ljusblått vertikalt band. Till höger om detta finns i sin tur två grönbruna former, som följs av en vitgrön. Tvärs genom den vita formen och delvis över de grönbruna ligger en vinkelform i huvudsakligen rött och orange. Det svarta återkommer sedan i målningens övre högra hörn. Som för att ytterligare understryka tvådimensionaliteten är en ram i ljus brun nyans målad kring dukens ytterkant. *IVitt målarbord* sammanför Fisher tvådimensionellt med tredimensionellt, figurativt med nonfigurativt.

En stor del av Randi Fishers produktion är abstrakt i bemärkelsen att ”den avbildande (föreställande, figurativa) bildfunktionen är kraftigt reducerad och istället betonas samspel mellan färger, rytmer och former, med eller utan symbolföreställningar” – för att använda sig av en lexikalisk definition.³⁹⁰ Faktum är att detta framförallt gäller verk som är gjorda från 1948 och framåt, det vill säga vid tiden för publiceringen av Bonniérs ”Naturavbildning Abstraktion Konkrektion”. Ett av många exempel är linoleumtrycket *Hus i mitten* från 1949.³⁹¹ Dess bildyta är uppdelad i två fält; ett inre i huvudsakligen röd färg och ett yttre i grön nyans, som bildar ett slags ram kring det förra. I det gröna färgfältet finns utsparade vita ytor som bildar linjer och geometriska former. Några av dem kan leda associationerna till hus och byggnader: fönster i en husfasad (i övre högra hörnet) eller till tvätt på torklina (nedre högra hörnet) på en innergård. Kanske kan man se ett trapphus avbildat uppifrån i den spretiga formen strax ovanför tvätten. *Hus i mitten* har vissa likheter med en gouachemålning av Paul Klee från 1919, som också verkar vara arkitektur i upplösning; abstraherad, renodlad och stiliserad till geometriska former. Endast tack vare titeln, *Stadslandskap med gula fönster* och ett utsnitt överst i mitten där ett kyrktorn bredvid ett vitt tak med två skorstenar skymtar fram, kan man (åtminstone för ett ögonblick) förankra bilden i en yttre verklighet.

Även i Fishers bild finns ett inslag som är särskilt verklighetsförankrat, nämligen de två spegelvända siffrorna på vänstersidan: en etta och en femma (och bredvid möjligtvis en bokstav). Kanske har konstnären sett spår av skrift på en brandvägg eller betraktat ett butiksfönster från insidan med sina spegelvända siffror och inspirerats av det. Metoden har av den brittiska konst-





Vitt målarbord (1946). Visades på Ung konst.



Hus i mitten (1949)



historikern Briony Fer beskrivits som att använda sig av ”readymade images” – ett slags citerande av omgivningen där utsnitt av verkligheten blir delar i en abstrakt målning.³⁹² Man kan tänka sig ränderna på en lastbil eller segelbåt, eller, som hos Fisher, några spegelvända siffror på en vägg eller ett fönster. Fer använder ”readymade images” för att beskriva konst av amerikanen Ellsworth Kelly, som var samtida med Fisher. Något senare, i början av 1960-talet, arbetade svenskan Barbro Östlihn på ett liknande sätt. Hon fotograferade byggnader och delar av byggnader i New York med svartvit film och gjorde abstrakta målningar med utgångspunkt i fotografiernas detaljer.³⁹³

Hus i mitten knyter på sätt och vis an till ett verk Fisher gjorde året innan, 1948. Det gäller det tidigare nämnda omslaget för Rut Hillarps bok *Dina händers ekon*.³⁹⁴ Också här har konstnären endast använt tre färger; svart, rött och vitt. Den röda färgen förefaller utgöra bildens grund, på vilken stora svarta former ligger. Den i mitten har uppåt avsmalnande spetsar och den till höger består av tre rektangulära block staplade ovanpå varann. Men, eftersom de svarta formerna faktiskt hänger ihop med ett horisontellt band längst ned, kan man lika gärna välja att se all svart färg i bilden som en enda sammanhängande form. Då skulle plötsligt det svarta kunna bilda grund och det röda fungera som ovanpåliggande former, närmre ytan. Några detaljer bryter dock mot illusionen om den svarta färgen som målningens grund: de fyra begynnelsebokstäverna i författarens förnamn och i de tre ord som bildar bokens titel. Dessa bokstäver förefaller vara utskurna hålrum i den svarta formen varför den röda underliggande färgen lyser igenom och betraktaren läser bokstäverna som röda. Därmed förstärks känslan av att det röda är grund och det svarta yta. Allra närmast ytan befinner sig i ett sådant seende de vita detaljerna, det vill säga de bokstäver som är skrivna med vit färg. Utan texten hade



Paul Klee, *Stadslandskap med gula fönster* (1919)



Omslag till Rut Hillarps *Dina händers ekon* (1948)



Pierre Olofsson, *Tingel Tangel* (1948)

Fishers röd-svarta komposition förefallit som ett bra exempel på ett skiftande mångrum där grund och yta ständigt växlar plats med varann, ungefär som i Pierre Olofssons *Tingel Tangel* (1948) eller *Krumelur* (1949).

Med tanke på boktiteln är det kanske lätt att betrakta den svarta formen i mitten med sina spetsar som en hand eller ett handavtryck – ett *eko* av en *hand*. Boken innehåller ett textstycke kallat *Drottningen*, varför den som läst *Dina händers ekon* kanske associerar till en krona prydd med triangelformade ädelstenar och kreneleringen på ett slott i den röd-svarta kedjan av block i högerkanten. Färgvalet för kronan ger dock knappast intryck av ett gyllene, sprött och glittrande smycke utan snarare en tvingande tyngd i mörkaste malm, vilket är kongenialt med innehållet i *Drottningen* där kärleken mellan en man och kvinna skildras som djupt komplicerad och präglad av svartsjuka, habegär, våld och skuld.

”Frånvaron av betonade yttre likheter med fysisk verklighet” i abstrakt konst innebär alltså inte nödvändigtvis att ”ett abstrakt konstverk behöver sakna associationer till fysiska företeelser eller till levande sammanhang”.³⁹⁵ Fishers målning *Brunnsöga* (även den från 1948) kan sägas vara ett exempel just på detta, eftersom det är svårt att i den finna något som representerar en yttre verklighet – åtminstone om man inte känner till dess titel. I *Brunnsöga* bildar en liggande mörkbrun rektangel på en ljus brun botten, grund för några färgfält i blått, vitt, ljusgrönt och rött. Det största färgfältet ligger i rektangelns mitt och är en blå fylld cirkel omgärdad av ett vitt band. En mindre fylld cirkel i samma färg finns en bit nedanför till höger, inringad av ett ljusgrönt färgfält. Genom den större blå cirkeln löper en vit linje diagonalt nästan ända upp till den mörkbruna rektangelns övre högra hörn. Mitt över den blå cirkeln delar sig linjen i två smalare. Från diagonallinjens slut löper en tunnare vit linje vertikalt rakt ned för att sluta i den mindre blå cirkelns underkant. På så vis sammanknyts de två blå cirkelarna med vita linjer. Den vertikala linjen förefaller ha en fortsättning som löper till vänster





Brunnsöga (1948)

ovanför diagonallinjen i en svag båge, delvis ifylld med rött. Den slutar vid den mörkbruna rektangelns vänstra sida i en vit form, kanske en arkad med fem valvbågar stående på högkant. Den tidigare nämnda vita diagonala linjen har sin början längst ned i arkaden eller kolonnaden. Utöver dessa element innehåller målningen en teckning av sex ockrafärgade linjer i den större blå cirkeln och till vänster om densamma fem vita fläckar. Även några brunröda fläckar finns spridda här och där.

Kompositionen framstår som nonfigurativ, baserad på cirkeln och rektangeln. Medveten om titeln – *Brunnsöga* – kan man emellertid se den blå cirkeln som en brunnsöppning betraktad ur fågelperspektiv, den diagonala linjen som hävarm till det rep i vilket den vattenfyllda hinken längst ned till höger är fästad. Hävarmen är till skillnad från brunnsöppningen skildrad från sidan och hinken både i sidoperspektiv och uppifrån samtidigt. Arkadformen skulle kunna markera att någon typ av arkitektonisk konstruktion omger brunnen; en arkad eller åtminstone en byggnad, stenmur, eller stenlagd gårdsplan. Kanske finns också i den en kommentar till Pierre Olofsson, i vars arbete just arkader förekom ofta under åren runt 1948.



Pierre Olofsson, vinjetzteckning från Prisma, 1948:2





Verklighetscitat, ”readymade images” förefaller spela en viktig roll i detta verk som också skulle kunna beskrivas som närmast kubistiskt i sitt mot ytan uppvända mångperspektiv. Betoningen av ytan förstärks dessutom genom den målade ram som Fisher gjort i en ljusare brun ton runt den mörkbruna rektangel i vilken målningens beståndsdelar finns. Ramen förstärker upplevelsen av tvådimensionalitet, och intrycket av en inramad, platt bild.

Även *Två fåglar ett bär* (som likt *Dina händers ekon* och *Brunnsöga* är från 1948) och *Sommarnatt* (u å) verkar, åtminstone inledningsvis, sakna likheter med en yttre verklighet.³⁹⁶ Men om man söker referenser med utgångspunkt i titlarna kan man överst i *Sommarnatt* skymta gavlarna till två fiskebodar och i dess mitt former som liknar om roddbåtar betraktade uppifrån. I *Två fåglar ett bär* finner man, med ledning av titeln, två diagonalt placerade, starkt stiliserade fågelhuvuden i utsparat vitt.³⁹⁷ Vidare kan man också betrakta cirkeln i verkets mitt som ett (överdimensionerat) bär. Bägge verken innehåller flera avsnitt som däremot inte går att entydigt hänvisa till fysisk verklighet. Det beror på att Fisher i dessa renodlar de geometriska formerna i större grad än i *Hus i mitten*. De smala linjer som hon flitigt använde där saknas nästan helt och hållet i *Två fåglar ett bär* och än mer i *Sommarnatt*. Istället är cirkeln och triangeln bärande former: i *Sommarnatt* har hela kompositionen cirkelns form, vilket ytterligare understryks av den vita cirkeln i verkets mitt. Man kan tänka sig kompositionen som en kluven apelsin, där ytan är indelad i triangelformade avdelningar som var och en utgör ett avskilt bildrum.

En liknande komposition finns i *Hjul* (u å). Bilden publicerades bredvid fotografiet av Randi Fisher i den *Röster i radio*-artikel från 1952 som diskuterades i kapitel 2 – varför *Hjul* således bör ha tillkommit senast detta år.³⁹⁸ I



Två fåglar ett bär (1948)





Sommarnatt (u å)

den blickar åtta inbördes olika trekantiga ansikten mot betraktaren från en form som, likt den i *Sommarnatt*, påminner om en kluven citrusfrukt. Precis som i de två ovan nämnda verken spelar den vita färgen i form av utsparade ytor stor roll i *Hjul*. Här finns emellertid ytterligare intressanta aspekter som visar hur Fisher vidareutvecklar växelspelet mellan djup och yta. Man kan börja med att betrakta den mörkgrå grunden som djup, på vilken ansikten med hjälp av utsparade vita linjer och områden bildar yta. Detta kompliceras av att papperet är ljust, varför den grå djupdimensionen förstås är ditmålade (alltså egentligen *yta*) och att ansiktenas vita inslag egentligen är en del av *djupet* (papperet). Genom att Fisher dessutom låter de vita fält, som bildar mellanrum mellan ansiktena, bli grund för en figur – med öga, mun, kropp, armar, ben och fötter av svarta penseldrag – kastas åter relationen mellan djup och yta om. Ögat tvingas växla mellan olika skikt. I *Hjul* har Fisher använt sig av de tre geometriska grundformerna cirkeln, kvadraten och triangeln som utgångspunkter. Som en markering av detta finns, uppradade längs en linje dessa former i miniatyr längst ned till vänster. Målningens byggstenar ligger där liksom väntande på rad, redo att användas och komponeras. Sammanfattningsvis kan *Hjul* – såväl som flera andra verk av Fisher – sägas vara abstrakta såtillvida att de innehåller ”fragmentariska inslag av avbildning eller höggradig stilisering”.³⁹⁹

Abstrakt konst kan alltså beskrivas som bilder där ”den avbildande (föreställande, figurativa) bildfunktionen är kraftigt reducerad” och där ”samspel mellan färger, rytmer och former, med eller utan symbolföreställningar” istället betonas.⁴⁰⁰ Men även en bild bestående ”av enbart geometriska grundformer eller penseldrag” är också abstrakt.⁴⁰¹ Denna tudelade definition av abstrakt konst hämtas här från ett svenskt konstlexikon från 1990-talet, men





Hjul, (u å)

definitionen fanns så tidigt som 1932. Då beskrevs i det första numret av den i Paris utgivna tidskriften *Abstraction-Création* två möjliga vägar till nonfigurativ konst. Den första av dessa angavs vara en långtgående abstraktion av naturformer, den andra att använda sig av geometriska former – ”directly by a purely geometric conception of order”.⁴⁰² *Abstraction-Création* gavs ut av en löst hopfogad sammanslutning med samma namn, som skapats i början av 1930-talet med Auguste Herbin som ledare.⁴⁰³ Allteftersom den abstrakta konsten hade tagit sig allt fler uttryck i Europa under 1900-talets första decennier genererade den debatt och diskussion bland konstnärer och teoretiker. Då *Abstraction-Création* skapades var målet, enligt Fer, att införliva alla de skilda tendenserna inom den allomfattande kategorin abstrakt konst.⁴⁰⁴ Det fanns mellan 40 och 50 medlemmar som publicerade sig i tidskriften och cirka 400 ”medlemmar och vänner” i hela Europa.⁴⁰⁵ Med stor säkerhet var således *Abstraction-Création* inte alls främmande för konstnärerna i 1940- och 1950-talens Sverige, särskilt inte med tanke på att *Art Concret*-gruppen med Otto G. Carlsund i spetsen upp gick i *Abstraction-Création* 1932, och särskilt inte med tanke på att flera Bauhaus-konstnärer (bland dem den av Lennart Rodhe ovan nämnde Max Bill) var inblandade i gruppen.

Namnet *Abstraction-Création* är spännande eftersom det också skulle kunna användas som ett slags positionsangivelse för att beskriva den plats på vilken Randi Fishers konst inte sällan befann sig: det vill säga precis mellan abstraktion och kreation (eller konkretion). Ett exempel på detta utgörs av målningen *Tre arter* från 1951 i vilken Fisher åter arbetat med det abstrakta genom att använda sig av geometriska former.⁴⁰⁶ Denna gång återkommer cirkeln som bärande inslag. På den långsmala, liggande pannån finns tre fyllda cirklar i ljusbrunt, orange och sandfärg. Utrymmet mellan pannåns

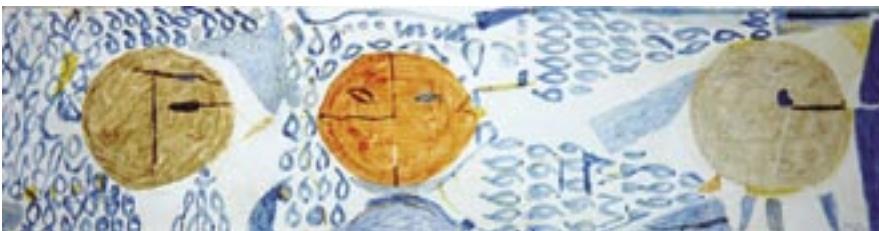




vänsterkant och den ljusbruna cirkeln vänstersida är ungefär lika stort som avståndet till nästa cirkel, den orange. Sedan växer avståndet till den tredje cirkeln som finns längst till höger, ganska nära pannans högra kant. Cirkelarna omges av grupper med ljus blå ofyllda mandelformade figurer och av mer kantiga, fyllda färgytor i varierande toner av blått. Överallt finns också utsparade vita ytor. Är detta ett helt nonfigurativt verk, eller egentligen konkret utan referenser till verkligheten? Det verkar så. Även titeln *Tre arter* är – ovanligt nog i Fishers stafflimåleri – ”nonfigurativ” såtillvida att den inte, som i exempelvis *Brunnsöga*, *Sommarnatt*, *Hus i mitten* och *Två fåglar ett bär* ger någon tolkningsledning. Dock finns inte något betonat mångrum, skiften mellan djup och yta, som skulle karaktärisera målningen som konkretistisk.

Fishers samtida produktion kan bidra med tolkningsingångar till *Tre arter*. Året innan dess tillkomst, 1950, gjorde hon omslaget till Ulla Isakssons roman *Ytterst i havet*.⁴⁰⁷ I denna bild vilar kompositionen på cirkeln, rektangeln och triangeln. En vit utsparad halvcirkel i mitten verkar bilda en nedgående sol vid horisonten. Formen fylls till en hel cirkel genom det halvcirkelformade mönstret på den blå (havs)ytan under solskivan. Men kan se det som solens skimmer över vågorna, men även, naturligtvis, som ett fiskenät. Nätets maskor är rombformade, det vill säga dubblerade trianglar. Här har Fisher, liksom i *Sommarnatt*, sammanfört cirkelformen med marinmotivet. Kanske är det i detta sammanhang vi ska betrakta *Tre arter* och se den som en vidare bearbetning av ett redan presenterat tema? De blå mandelformerna som omger cirkelarna i *Tre arter* skulle då kunna tolkas som hav, vatten eller vågor. Här blir i så fall de abstraherade ”citat” ur verkligheten som konstnären tidigare använt i *Ytterst i havet* till helt abstrakta former i sin egen rätt utan yttre referenser.

I de vertikala band som bildar marginalerna till omslagsbilden för *Ytterst i havet* finns detaljer som inledningsvis för associationerna till en slags ornamenterad tavelram. Efter hand framträder dock till vänster silhuetter av båtar och kanske, en rad stiliserade stenar. En radiomast skymtar överst till höger ovanför ett sjömärke i nedre hörnet. Även i de horisontella banden finns detaljer: i den nedre förlagsnamnet och några få streck som skapar illusionen av ett eller två fiskebodas, växter och ett staket med grind, samt i den övre horisontalen, författarnamnet. Detta blir på så vis en del av ramen;



Tre arter, (1951)





Omslag till Ulla Isakssons
Ytterst i havet (1950)

flera av bokstäverna i namnet har former som korresponderar med de vertikala strecken, trianglarna och cirklarna i båtsilhuetterna, radiomasten och sjömärket, de stiliserade stenarna, fiskebodarna och växterna.

Den "obegripliga" konkretismen – diskussioner och debatter

Abstrakt konst har av den kanadensiska konsthistorikern Mark A. Cheetham kallats "the most daring change in (and challenge to) Western painting since the Renaissance" – och sett ur det perspektivet är det egentligen inte särskilt förvånande att den länge varit omdiskuterad och kritiserad av konstnärer såväl som teoretiker.⁴⁰⁸ För att återknyta till den svenska situationen under efterkrigstiden, var det här den *konkreta* snarare än den *abstrakta* konsten som orsakade debatt. Även om konstnärer som Hilma af Klint, Agnes Cleve, Nell Walden, Siri Derkert, Otto G. Carlsund, GAN och andra redan under 1910-, 1920- och 1930-talen arbetat med abstrakt konst hade det inte orsakat samma starka reaktioner som konkretismen gjorde från 1947 och framåt. Kanske framförallt på grund av att konkretisterna i mångas ögon framstod som en grupp som på bred front i samlingsutställningar och med hjälp av förespråkare bland konstkritikerna lanserade en ny programmatisk stil.

Konkretisterna strävade som nämnts efter att nå folket med sin konst och ville hellre låta det spontana bildintrycket tala till betraktaren än en figurativ bild, vars innehåll behöver tolkning och förkunskaper. Trots detta väckte deras konst ofta negativa reaktioner från en oförstående publik och ibland till och med aktivt motstånd.⁴⁰⁹ Lennart Rodhes och Olle Bonniérs försök att förklara syftet med sin konst vid en debattkväll i Folkuniversitetets regi 1947, sammanfattades i *Svenska Dagbladet* med det lakoniska konstaterandet att





lekmannapubliken hade ingen möjlighet att göra sig gällande mot de klartänkta målarna. [---] Kvällen visade hur svårt det är att övertyga en större publik om det berättigade i radikal konst. Om publiken förstod den, skulle den ju inte vara förnyande och väsentlig.⁴¹⁰

Att det av konstnärerna omhuldade ”folket” inte alltid förstod sig på konkretistisk konst var förstås ett dilemma. Men, ”lekmän” hade, som artikel-författaren ovan konstaterar, svårt att kanske både sätta ord på sin kritik och dessutom göra sin röst hörd i den offentliga debatten. Den starkaste kritiken kom sålunda från andra samtida konstnärer som själva arbetade på ett helt annorlunda vis. En som kritiserade det som han upplevde som konkretismens avsaknad av spontanitet var konstnären Rune Hagberg, jämgammal med konkretisterna och autodidakt. Hans konst är influerad av japansk kalligrafi och verken har beskrivits som spontana ögonblicksbilder.⁴¹¹ Hagberg gick 1955 så långt som att hävda att konkretisternas

bilder tenderar att bli totalt avindividualiserade men utan att få ett universellt andligt djup. [---] De har utvecklat sig till tecken som står för andra tecken i dag: teknokratins och den auktoritära materialismens kyligt opersonliga tecken. [---] Spontaniteten står därför i en våldsam opposition till vår tidens tendens till teknokratisk nedfrysning.⁴¹²

Hagberg fortsätter att beskriva sin syn på den konkreta konsten och den konkretistiske målaren, och menar att

han återger ingen vision (bildidé) förrän den är inregistrerad, kontrollerad och godkänd enligt de stela (så ser åtminstone jag det) regler han omfattar. Han bearbetar alltså sin vision. Arbetsättet är så långt från ett spontant arbetsätt man kan tänka sig. Mönstren måste liksom vara tillgängliga för förnuftet.⁴¹³

Rune Hagberg vände sig även emot orienteringen mot det rationella och verbala, som han menade sig finna i konkretisternas konst. Enligt honom skildrar konkret konst ”en verklighet vars skarpeggade element ofta tenderar mot att ha en geometrisk karaktär och värderade, klassificerade och valda efter en sorts bildlogik om vilken man kan säga att den till sin natur är rationell: konstnären kan t. ex. mer eller mindre uttrycka den i ord”.⁴¹⁴ Hagberg understryker vidare att han i konkret måleri upplever en avsaknad av handens och därmed själens avtryck. Enligt honom har en konkretistisk målars hand ”inte någon som helst chans att via det direkta manuella föredraget direkt registrera ett upplevt själsligt skeende”.⁴¹⁵ Hagberg går så långt som att hävda att ”trots sin avantgardism är detta måleris skapelseakt till sin natur besläktad med skapandet i ett traditionellt imitativt måleri”.⁴¹⁶

Också en annan samtida konstnär, Evert Lundquist, uttryckte skepsis





gentemot konkretisterna och påstod att deras konst låg alltför nära sakliga, logiska diagram och vetenskapliga scheman. Han upplevde att ”en ny akademism kväva och förblinda den ungdomens vårliga livskänsla och omedelbara levande friskhet och *spontana naturupplevelse* som aldrig är så stark som då och sedan ofta aldrig återkommer”.⁴¹⁷ Istället hävdade Lundquist fantasin och spontanitetens betydelse för konstskapande och menade att konst inte ”är resultat av reflexion och logik utan är ett *fantasiens rena* och *spontana* utflöde – att konsten skapas genom *intuitionen* och är en fantasiens säregna kunskapsförmåga, – och *är dennas omedelbara* uttryck”.⁴¹⁸ Trots att konkretisterna tydligt uttalade önskemål om att låta konsten verka i människors vardagsliv och föredrog offentliga uppdrag och vandringsutställningar landet runt hellre än vad de ibland kallade salongskonst i storstadsgallerier, kritiserar Evert Lundquist dem för att vara artister snarare än konstnärer genom att citera den tyske konsthistorikern Max J. Friedländers yttrande ”*artisten älskar konsten, men konstnären livet*”.⁴¹⁹ Lundquist vänder sig sedan nästan i desperation till en yngre, kommande konstnärsgeneration: ”*Det är på Er generation det beror att rädda bildkonsten från ett raffinerat ’vetenskapligt genomanalyserat’ självmord, från esteticismens sterila lekar – ut till en befruktande ’livsnärhet’*”.⁴²⁰

Konkretismen var, som nämnts, Stockholmsförankrad. Samtidigt, på andra platser i landet var det helt andra strömningar som tilldrog sig konstnärers uppmärksamhet. I Göteborg framväxte, under Endre Nemes tid på konstskolan Valand, ett allt starkare intresse för fantasins och det undermedvetnas betydelse. I Malmö var imaginisterna verksamma under 1940- och 50-talen. De målade ”poetiska och trotsiga sagor från det omedvetnas sjunkna världar [...] Fågeln förvandlades till fisk, fisken till kvinna, ögon blev till solar och perspektiven öppnades”.⁴²¹ Kristina Mezei kallar dem ”våra senkomna surrealist” eftersom de hade ”den franska surrealismens storhetstid bakom sig och i efterhand kunde de tillgodogöra sig dess viktigaste tankar från mellankrigstiden”.⁴²² Bland imaginisterna fanns C.O. Hultén, aktiv som konstnär såväl som skribent. Också han riktade kritik mot konkretismen, som han kallade ”en riktning av utpräglat intellektuell natur”.⁴²³ Hultén ställde sig, liksom ovan citerade Hagberg och Lundquist, tveksam inför den konkreta konstens avstånd till spontanitet. För en konstnär som arbetar med utgångspunkt i fantasin, med hjälp av slumpen och understryker betydelsen av konstnärlig kreativitet är en sådan kritik egentligen ganska självklar.

För imaginisterna var ”fantasistimulansen det viktiga inte den analytiska möjligheten” enligt C.O. Hultén som också lyfter fram associationens och suggestionens betydelse.⁴²⁴ Han frågar sig hur Olle Bonniér ”på fullt allvar [kan] tro att man kan bortse från formens associativa verkan. En skyggslappsvärld för en *puritan* kan möjligen upprättas av detta konstgrepp, men någon konstnärligt hållbar grund går det nog inte att få”.⁴²⁵

Det framgår tydligt att konkretisternas konst naturligtvis endast utgjorde en av flera parallella dåtida konstriktningar. Med fördel kan man påminna





sig Gill Perrys beskrivning av modernismen som ett flerstämmigt, ”a complex network of ideas, debates, artistic practices and struggles around the idea of the ’modern’” – en karaktärisering som också betonar det dynamiska och den vitaliserande effekt som debatter, liksom den ovan refererade, ofta har.⁴²⁶

Den konkretistiska konsten kritiserades inte sällan med den utgångspunkt som C.O. Hultén visar ovan – att konkret konst är en angelägenhet endast för renlärliga puritaner. På samma sätt har inte endast konkret konst utan också abstrakt konst i allmänhet kritiserats, vilket bland annat lyfts fram av Briony Fer. Christian Zervos, som 1926 grundat tidskriften *Cahiers d’art*, fick då han 1930 kritiserade abstrakt konst för att vara ”overly cerebral, arid, dry and impoverished”⁴²⁷ svar på tal av *Abstraction-Création* som istället hävdade sin uppfattning om abstrakt konst som ”universal, logical, optical, autonomous and pure”.⁴²⁸ Briony Fer menar att abstrakt konst under 1920-talet hade kommit att ingå i ett helt kluster betydelser, associationer och givna tolkningsramar, som ”purely optical, for example, or expressive of a transcendent purity”.⁴²⁹ Sammanfattningsvis säger Fer att ”the abstract had become entrenched in a language of absolutes, predicated on the belief that certain forms had the capacity to express a higher, ideal reality”.⁴³⁰

RENHET OCH (FEMININ) FARA I KONSTEN

Sambandet mellan abstrakt konst och begreppet *renhet* har studerats av den ovan nämnde Mark A. Cheetham, som menar att renhet varit betydelsebärande i konstutövandet för de konstnärer, bland annat Kandinsky och Mondrian, som arbetat med abstrakt och nonfigurativ konst. Även för Kazimir Malevitj utgjorde det rena utgångspunkt för skapandet. I samband med att *Poslednyaya futuristicheskaya vystavka kartin: o. 10* (ungefär *Den sista futuristiska utställningen: o. 10*) visades i dåvarande Petrograd 1915 presenterade han texten *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm* (ungefär *Från kubism och futurism till suprematism: Den nya verkligheten i måleriet*), i vilken han deklarerade sitt närmande till det nonfigurativa.

I have transformed myself in the zero of form and fished myself out of the rubbishy slough of Academic art. I have destroyed the circle of the horizon and escaped from the circle of objects, the horizon-ring that has imprisoned the artist and the forms of nature. The square is not a subconscious form. It is the creation of intuitive reason. The face of the new art. The square is the living, royal infant. It is the first step of *pure* creation in art.⁴³¹

Malevitj beskriver vägen till suprematism som steg längs en utvecklingsbana från ”akademisk konst” och ett befriande från naturavbildandet till det ”intuitiva skapandets logik” i vilken kvadraten står i centrum. Malevitjs text, som brukar beskrivas som ett manifest, ger otvetydigt intryck av att ha givit





eko hos Olle Bonniér och hans "Naturavbildning Abstraktion Konkretion" 33 år senare – vad gäller innehåll såväl som rubrik. Det *rena* konstskapandet menade Malevitj alltså vara eftersträvansvärt. Mark A. Cheetham, som framlyft paralleller till Malevitjs resonemang både hos Kandinsky och Mondrian, går så långt som att hävda att den abstrakta konsten präglats av en *renhetens retorik* som fungerat begränsande. Han menar att strävandet efter renhet och dess retorik speglar en essentialistisk uppfattning om konst, vilken finns redan hos Platon. Hans föreställning om den perfekta konsten som icke-naturavbildande är i Cheethams framställning grundläggande för renhetens retorik i den abstrakta konsten. Med tanke på konkretismens starka position i konsthistorien som ett slags första exempel på abstrakt/nonfigurativ svensk konst (trots att det, som sagt, i själva verket funnits flera föregångare) är det relevant att studera dess grundläggande idéer också i ett internationellt perspektiv. I retoriken kring abstrakt konst menar Fer och Cheetham att *renhet* är ett återkommande begrepp, varför vikten av att vara *ren* (eller *pure*) ständigt framhålls. Det är också på dessa punkter som Fer och Cheetham förhåller sig kritiska till den abstrakta konstens anspråk. I detta finns en likhet med konkretismen i Sverige såtillvida att kritiker här varit tveksamma till och ifrågasatt dess aspirationer på att framställa en helt ny verklighet eller realitet – det som av Fer i citatet ovan kallas "a belief that certain forms had the capacity to express a higher, ideal reality." De svenska kritikerna stannar dock vid att beskriva konkretistisk konst som en angelägenhet för "puritaner" strävande efter "renlärighet". Mark A. Cheetham för resonemanget ett steg längre och hävdar att den abstrakta konstens retorik även har starka drag av exkluderande praktik. Han menar att

abstraction's obsession with purity seeks the perfection of stasis through processes of purification that are so relentlessly exclusive – of the diagonal principle, if we take an example from art's plastic means, or more significantly, of the 'female element,' in Mondrian's Neoplasticism – that the only hope for 'evolution' lies in the direction of art's absorption into a very male authoritarianism.⁴³²

Cheetham betraktar alltså *uteslutandet* som en grundsten i den abstrakta konstens retorik. Han framhåller vidare att denna exkluderande metod anförs i termer av kön – för Mondrian, till exempel, gällde det att balansera och stabilisera den feminina principen med hjälp av dess motsats, den maskulina principen. Detta skedde rent konkret i hans måleri genom att den horisontella linjen (som enligt Mondrians uppfattning representerade det feminina) balanserades av sin motsats, den "maskulina" vertikala linjen. Även om Mondrian således inte uteslöt den feminina principen i sina verk, strävade han efter att utesluta *det kroppsliga* – en princip som enligt honom var feminin i sig. För Mondrian hörde kroppslighet emellertid inte enbart samman med





Piet Mondrian, Komposition med blått och gult (1932)

det feminina, utan också med det materiella, det naturliga, det nyckfulla, det obestämbara och den böjda linjen – som alla i Mondrians ögon representerade tredimensionalitet och därför motsatsen till den platta yta och renhet han eftersträvade.

Trots att Piet Mondrian menade att både den feminina och maskulina principen var nödvändiga för att uppnå harmoni, balans och därmed renhet i måleriet, uttalade han sig mycket negativt om det feminina och kvinnor. Han skrev exempelvis 1917 att ”As *tradition*, the female element clings to the old art and opposes anything new – precisely because each new art moves further away from the natural appearance of things”.⁴³³ Briony Fer menar att enligt Mondrian var ”representation of any kind [...] a ’predominantly female art’. And the ’feminine’ connoted what he called the ’tragic’, that is, the fear of the new, the attachment to the old”.⁴³⁴ Fer går så långt som att säga att ”for Mondrian, a woman is incapable of abstract thought, so she is ’never completely an artist’”.⁴³⁵

Räddningen från det potentiella hot som det feminina, det materiella, det naturliga, det nyckfulla och obestämbara innebar – för Mondrians konst och den abstrakta konsten i allmänhet – blev, hävdar Mark A. Cheetham, att vidhålla den abstrakta konstens auktoritärt maskulina prägel. Det är ur ett sådant perspektiv intressant att påminna sig karaktäristiken av Randi Fishers konst från 1956: ”utsökt utformade dukar, präglade av fantasi och känslighet, geometriskt ensriktade och mönsterpräglade. Ett typiskt feminint måleri, utan virilitet”.⁴³⁶

Briony Fer noterar, att det största hotet mot den abstrakta konstens renhet verkar finnas i det dekorativa – som i sin tur mycket ofta sammankopplas med den feminina principen eller med kvinnor i allmänhet. ”The dangers





of the picturesque, of 'little watercolours', of the merely decorative, threaten art's purity, which is characterised by robustness and muscularity", säger Fer och erinrar om Clement Greenbergs artikel "The Crisis of the Easel Picture" från 1948 i vilken han menar att ett konstverk bör komma så nära dekoration som möjligt och ändå samtidigt förbli staffimåleri.⁴³⁷ För Greenberg innebär kvalitet förmågan att skapa ren konst – *inte* dekorativ men samtidigt inte heller mekanisk – likt de "teknokratins och den auktoritära materialismens kyligt opersonliga tecken" Rune Hagberg 1955 menade sig se i konkretistisk konst.⁴³⁸ I sammanhanget är det belysande att åter påminna sig om de många utlåtanden om Randi Fishers konst från 1956. Ingen konstkritiker menade att *hennes* verk var mekaniska "kyligt opersonliga tecken" utan flera utpekade tvärtom det dekorativa inslaget. Detta skulle således kunna uppfattas som att hennes verk ansågs vara alltför dekorativa och därmed hamna på fel sida i den balansakt mellan mekaniskt och dekorativt som den abstrakta, eller den konkretistiska konsten måste föra.

Den abstrakta konstens könspräglade dimensioner har även diskuterats av Charles Harrison och Paul Wood. I ett resonemang – som förvisso gäller en något senare tidsperiod men är intressant även i detta sammanhang – om abstrakt konst av Kenneth Noland och Anthony Caro menar de att

in practice those who have not been convinced of the aesthetic power of these works and of the necessity of their abstraction have rarely found any other strong reasons for being interested in them, while those accustomed to applying some other measure to art than the Greenbergian test of quality of effect have tended to see the works of Noland and Caro alike as merely symptomatic objects – symptomatic, perhaps, of a culture in which class- or gender-based preferences are dignified and mystified with the status of objective taste.⁴³⁹

Om man prövar att betrakta konkretismen som präglad av en implicit, men ändå, maskulint präglad exkluderande praktik är det naturligtvis intressant att i en sådan kontext studera Randi Fishers konst. Ett slags exkluderande av henne blev tydlig i konstkritiken under 1950-talet, men man kan även notera hur hon i hög grad varit utesluten i konsthistoriska översiktsverk om svensk konst eller modern svensk konst. Jag har i kapitel 2 berört hur hon på grund av sin konststillhörighet inte ansetts passa in i rollen som konstnär med stort K. Det finns emellertid en möjlighet att betrakta hennes trots allt framgångsrika konstnärskap i termer av socialt, kulturellt och ekonomiskt kapital, som jag på annat håll diskuterat.⁴⁴⁰ Om en individ innehar tillräckligt hög grad av dessa kapitalformer kan det för kvinnor negativa *könskapitalet* (det vill säga konststillhörigheten) i viss grad kompenseras. Här vill jag pröva en ny syn på Fishers konst och hennes position i kretsen av konkretister genom att följa en dåtida ofta förekommande referens – nämligen den till Paul Klee.





2. Ny (sorts) realitet. Intervenerande strategier

LEKFULLA OCH INTERNATIONELLA IMPULSER

I samband med *Ung konst* 1947 (och senare) hade konstkritiker påpekat för Fisher att hennes måleri påminde om Paul Klees.⁴⁴¹ Möjligheterna till studier av internationell modern konst var dock begränsade i det sena 1940-talets Sverige. Moderna Museet fanns ännu inte och få gallerier hade möjlighet att så snart efter kriget visa samtida europeisk konst. Därför blev Stadsbibliotekets konstavdelning en viktig källa till kunskap om modern konst för Fisher, liksom för flera av hennes generationskamrater. Det var där, i bokform, som hon första gången mötte Klees konst.⁴⁴² Ytterligare en möjlighet för henne att orientera sig i det internationella materialet i allmänhet och Klee i synnerhet, fanns genom kollegan Pierre Olofsson. Han och hustrun Margit Ljung-Olofsson tillhörde Fishers nära vänner.⁴⁴³ Enligt Thomas Millroth var Pierre Olofsson ”en av dem som ivrigt satte sig in i modernismen och lärde känna den del av historien som gått Sverige förbi under 20- och 30-talen. Hans väg gick genom Paul Klee, Kandinsky och Bauhaus.” Klee var för Olofsson en viktig inspirationskälla; enligt Millroth ”en av Pierre Olofssons favoriter. För övrigt kände Olofsson mycket väl till *Der Blaue Reiter* liksom Kandinskys skrift *Über das Geistige in der Kunst*”.⁴⁴⁴

Syftet är här inte att föra något i bevis, utan snarare att visa på och uppmärksamma de många paralleller som är möjliga att iaktta hos Fisher och Klee. Båda har intresserat sig för flera olika sorters konstnärliga tekniker och på så vis varit gränsöverskridande i sitt yrkesutövande. De har också gemensamt ett blandat och varierat uttryck; bägge konstnärerna har arbetat abstrakt såväl som figurativt. Dessutom finns ett slags överensstämmelse i synen på det konstnärliga uppdraget: Fisher förespråkade kollektivt skapande i linje med det arbetssätt som Klee utövade och undervisade i under sin mångåriga verksamhet vid Bauhaus.⁴⁴⁵ Trots att deras konstnärskap skilde sig åt geografiskt och tidsmässigt kan man alltså finna många beröringspunkter.

Även om de ovan kort skisserade gemensamma likheterna mellan konstnärskapen alla är intressanta att diskutera djupare, vill jag här ta fasta på ytterligare en; den om lekens och lekfullhetens presumtiva betydelse i deras respektive konst och konstskapande. Som tidigare diskuterats, har Fishers konst av konstkritiker och konsthistoriker oupphörligen beskrivits som *lekfull*. Beskrivningen klingar negativt – inte minst då den ställs mot *stränghet*, *strängt allvar*, *renlärig*, *intellektuell* eller *kraftprov*, vilka är exempel på konstkritiker-karaktäristika som ofta används om Fishers manliga kollegor.⁴⁴⁶ Som nämndes inledningsvis i detta kapitel, har synen på Fisher som lekande och





inte tillräckligt ”sträng” konkretist levt vidare genom att den upprepats också i konsthistorieskrivningen.

Det finns emellertid skäl att inte förhålla sig enbart negativ till konstkritikernas och konsthistorikernas till synes avoga inställning gentemot Randi Fisher. Ovan har jag visat hur sammansatta de skeenden som resulterar i ett slags konsensusuppfattning egentligen är, och vill därför här fortsätta moderera bilden genom att återvända till den allestädes närvarande lekfullheten.

Lek är ett ord bland vars synonymer finns *skoj, skämt, nöje, lättja, tidsfördriv, fritidssyssla, sysselsättning för nöjes skull, behandla på ett avspänt sätt, hantera tanklöst* och *fingra på*. Med tanke på dessa, är det ganska självklart att man uppfattar en karaktäristik av en konstnärs arbete som *lek* som negativ eller rentav nedsättande. Om man emellertid bortser från de till en början negativt upplevda associationerna kan man också påminna sig att många konstnärer fascinerats av just lek och dess fantasibaserade frihet – inte minst under modernismen. Lekens lustfyllda koncentration och skapandeflöde ligger naturligtvis *i sig* nära konstskapandets tillstånd.

Ett intressant tankeexperiment är att tänka sig Fisher som en sådan konstnär: som använder sig av lekens kvaliteter och potentiella inspiration som konstnärlig metod. Min kritik av konstkritikens och konsthistorieskrivningens sätt att använda lek-karaktäristiken när det gäller Fishers konst fördjupas i så fall från att gälla dess *förekomst* till dess *tillämpning*. När det gäller det (miss)bruk av lek-karaktäristiken som jag vänder mig emot är konstkritikern Clas Brunius recension från 1956 i *Expressen* representativ:

För henne är konst en lek, ett fläktande av lena vindar i lätta kläder. Hon tar vad hon har till hands – en brädbit, en träklump – pillar och skär lite här och där, och vips har hon ett estetiskt föremål. När hon målar undviker hon ofta att ge den färdiga saken karaktär av oljemålning genom att fälla in den i plan med breda träbitar. Mycket snyggt och prydligt, skirt och dekorativt, men inte så märkvärdigt.⁴⁴⁷

Ordet *lek* tillämpas här i klart nedsättande mening, och vad viktigare är: för att beskriva ett slumpmässigt förfarande, bakom vilket det inte finns något styrande subjekt.

Skulle man däremot välja att betrakta lek som en medveten och kritisk strategi från Fishers sida, öppnar det för en ny och annorlunda syn på hennes konst. Hennes metod kan då betraktas som ett sätt att förhålla sig till kollegorna, deras konst och tillvägagångssätt; Bonniérs renlärighet och Rodhes intellektualism. Fishers arbete skulle på så vis kunna betraktas som medvetet intervenerande och kommenterande den konkretistiska konsten. Hennes position skulle därmed kunna jämföras med den som Cheetham menar att Paul Klee hade visavi den abstrakta konsten: hans konstnärligt lekfulla (*ludic*) inställning som intervenerande i den abstrakta konstens diskurs.⁴⁴⁸





Fisher skulle, ur en sådan synvinkel, kunna beskrivas som en konstnär med stark integritet och ett eget, konsekvent genomförande i yrkesutövandet. Hon skulle, likt Klee, kunna betraktas som ”a sophist whose playful aloofness prevents him from being persuaded by purity’s rhetoric”.⁴⁴⁹ Fishers manliga kollegor diskuterade kritiskt varandra, varandras konst och annan samtida konst både verbalt och, naturligtvis, i bild. Varför skulle Randi Fisher inte ha gjort det? Om man uppfattar 1940- och 50-talens svenska konstfält som ”a complex network of ideas, debates, artistic practices and struggles around the idea of the ’modern’” är det tämligen självklart att hon laborerade med och förhöll sig till tidens idéer.⁴⁵⁰

För att vidare belysa hennes gränsöverskridande förmåga vill jag återknyta till den tidigare citerade artikeln om konkretisterna som C.O. Hultén skrev 1950. Han, som alltså företrädde vad som närmast brukar betecknas som konkretisternas motpol, imaginismen, spådde då att ”tiden inte är långt borta då figurationen på nytt gör sig gällande i de konkretas arbeten.” Som ett tecken på detta såg han Randi Fishers konst och menade att ”redan står den mera fria och med naiv friskhet arbetande Randi Fischer [sic!] som den konstnärligt starkaste”.⁴⁵¹

Imaginsterna och konkretisterna brukar alltså skildras som varandras motsatser i konstnärliga uttryck såväl som syften. Motsättningen har nyligen beskrivits som ”den erotiskt laddade figurationen mot den renodlade formen, det undermedvetna mot det ambivalenta rummet.”⁴⁵² Det faktum att en företrädare för imaginismerna så explicit uttrycker uppskattning för Fishers verk är därför intressant. Man kan betrakta hennes vägran inför att låsa sig för *någon* metod, teknik, teori eller, som man så vill, doktrin, som ett sätt att pröva tidens trender mot varann. På så vis kanske hon vann en större konstnärlig frihet.

Om man däremot vill se det ur diametralt motsatt perspektiv, kan man, som Thomas Millroth, betrakta Hulténs entusiasm för Fishers verk som något ”anmärkningsvärt” och ta det som bevis för ”hur egen hon var i sin bildvärld. Hultén visar hur mycket hon avvek från ’gruppen’ för samtiden”.⁴⁵³

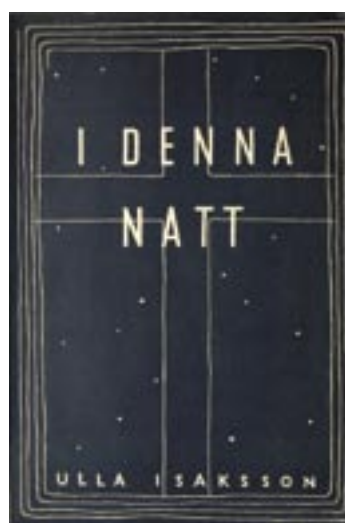
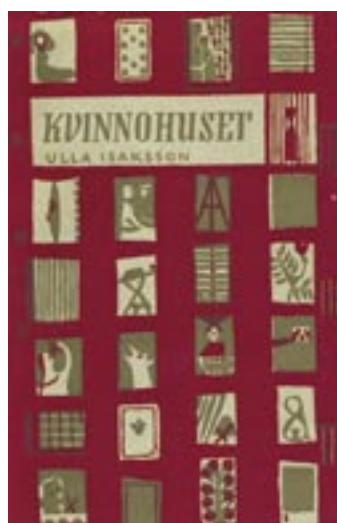
Storlek och skala

En annan aspekt som anförts som exempel på Fishers annorlundahet, är den skala hon oftast arbetade i när det gällde stafflimåleri; med jämförelsevis relativt små dukar, pannåer och papper. Den tidigare diskuterade *Två fåglar ett bär* mäter 12,5 centimeter på höjden såväl som bredden och är naturligtvis ett extremt exempel på detta – men när det gäller måleri och grafik är få av Fishers verk mer än en meter i omfång. Dessutom arbetade hon upprepade gånger med bokomslag, vilka av naturliga skäl sällan har omfattande dimensioner; flera av de av Fisher formgivna omslagen har ett standardmått på 17 gånger 13 centimeter.



Detta faktum förefaller, åtminstone hos kritiker, jämföras med oförmåga till inte bara stora format utan till "storhet" som konstnär. Det är tydligt att exempelvis Uno Vallmans stora dukar i kritikerögon blir ett tecken på konstnärlig förmåga och duglighet. Hans konst beskrivs i termer av "oavbruten vitalitet" och våldsamt. ⁴⁵⁴ Fishers bokomslag är ibland rika och detaljerade, ibland effektivt enkla kompositioner som påminner om affischens bildspråk. Kanske utgjorde denna konstform en extra intressant utmaning för Fisher, vars utbildning på Tekniska skolans reklamtecknarlinje säkert kom till nytta här. Uppgiften, att inom ett på förhand givet format och med ett givet textinnehåll (författarnamn och titel), skapa en bild som fångar både bokens innehåll och tillför en ny estetisk dimension till texten, verkar att ha passat henne utmärkt. Konstverk i liten skala, likt Fishers bokomslag, måste dock inte, som Briony Fer visat, med nödvändighet innebära intimitet eller lågmäldhet. Fer anför exemplet Mark Rothko som ofta valde konstgalleriernas minsta rum för sina största dukar i syfte att uppnå närhet till betraktaren. En målning i stor skala innebär följaktligen inte tvunget distans, utan kan lika gärna signalera intimitet. Stor skala kan tvärtom jämföras med en *förstoring*, som i ett förstorat fotografi, en *närbild*. Närhet åkallar dessutom det avstånd på vilket målningen är gjord från, det vill säga konstnärens position. Genom att antingen använda liten skala eller stor skala kombinerat med småskaliga lokaler kan konstnären inbjuda betraktaren till att för ett ögonblick ta konstnärens plats och återkallar för henne eller honom det skapande ögonblicket.

Ulla Isakssons roman *Kvinnohuset* utgavs 1952 med Fishers omslag. ⁴⁵⁵ Det kan sägas bestå av en bild som i sin tur är uppbyggd av en rad mindre bilder eller bildrutor; konstnären har framställt omslaget som en tänkt fönsterklädd



Omslag till Ulla Isakssons *Kvinnohuset* (1952) och *I denna natt* (1942)



Stig Lindberg, spelkort (1958)

fasad på *Kvinnohuset*. De 25 bildrutorna är således samtidigt fönster, som alla innehåller egna kompositioner: ibland med en figur eller silhuett, ibland med mer renodlade, endast geometriska former. Omslagets komposition är på så vis enhetligt samlad och ger ändå utrymme för mångfald och variation: det rytmiska upprepadet av fönstrens rektanglar ger balans och konsekvens men erbjuder samtidigt möjlighet till individuella variationer i både färg och form i varje bildruta. Omslaget speglar såtillvida kongenialt romanens handling, vars många parallella människoöden knyts samman av det faktum att samtliga lever i samma hus i likadana lägenheter. Romanens huvudpersoner är ensamstående, yrkesarbetande kvinnor som lever i kollektivhuset *Kvinnohuset* – en byggnad, som enligt bokens baksidestext är en ”modern stenkub med gemensam matsal och små lyhörda dockskåpsvåningar”.⁴⁵⁶ Det är fönstren i dessa dockskåpsvåningar Fisher skildrar; några med horisontellt randiga neddragna persienner, andra med gardiner vars vertikala linjer och veck balanserar persiennernas tvärgående ränder. I andra fönster finns silhuettfigurer, som trots att de är tecknade med få penselstreck ändå äger tydligt individuella drag. Två fönsterrektanglar är ersatta med spelkort vars dimensioner – förutsett att man tänker sig övriga rektanglar som just fönster – är gigantiska. De anspelar på att en av bokens huvudpersoner (man ser henne i ett av fönstren) spår i kort, men antyder kanske också att *Kvinnohusets* invånare själva är som spelkort; att deras livsöden är utbytbara eller endast brickor i ett spel. Enligt den tidigare citerade baksidestexten ”skildrar Ulla Isaksson ’hur kvinnor möter männens krav, männens arrangemang, männens åsikter om vad kvinnan skall vara’ – och kanske är det ur det perspektivet man kan tänka sig *Kvinnohusets* kvinnor som spelkort: arrangerade i hierarkisk ordning utifrån den given (patriarkal) struktur – genusordningen.

Samtidigt kan man påminna sig att kortspelsmotivet var populärt i samtiden – det användes bland annat av Stig Lindberg. Ändå får Fishers tillämpande av temat i detta sammanhang sägas framstå som långt ifrån hans humoristiska och glättiga prägel på ämnet.



I omslaget till *Kvinnohuset* har Fisher låtit omslagets lång- och kortsidor medverka i bilden såtillvida att de bildar *Kvinnohusets* väggar, tak och golv. Denna effekt har hon använt sig av även i omslaget för en annan av Isakssons romaner, *I denna natt* (1942). Bokens fysiska form bildar här också omslagsbildens ram: det är ett fönster vars ram är lika med bokens kanter. *Kvinnohusets* fönsteröppningar är alltså ett tema Fisher använt tidigare. Associationerna kan gå i två riktningar; boken som ett fönster och ingång till en annan värld eller fönstrets form tolkad som ett kristet kors – religiösa tvivel och ”andlig torka” är ledmotiv i romanen.⁴⁵⁷

I omslaget för *Klänningen* (1959) har konstnären åter använt sig av effekten att låta bildens kanter vara en del av bildkompositionen – fast på rakt motsatt sätt jämfört med föregående exempel.⁴⁵⁸ Här skär nämligen omslagets lång- och kortsidor av motivet på ett verkningfullt sätt – vi ser endast ett utsnitt av den kvinnokropp som bär titelns klänning. Omslaget är helt uppbyggt av konvexa och konkava former, som genom att de färglagts på ett visst sätt bildar illusionen av en torso och hals. Formerna är enkla och renodlade, kanske ett spår av det faktum att konstnären 1959 intensivt i flera år arbetat (och ännu arbetade) med glasmålningarna för Västerås domkyrka.

Ett bokomslag som kom till efter *Kvinnohuset* men före *Klänningen* är *Kvinnan och skuggan* till romanen med samma namn från 1954 av Johanne Ström.⁴⁵⁹ Här återkommer spelet mellan yta och djup i fokus på samma sätt som i de tidigare nämnda *Dina händers ekon* och *Hjul*. På omslagets grå-gröna rektangulära botten har Fisher inom ramarna för en mindre rektangel målat svart-vita romber och trianglar. Mellan dem bildas automatiskt också



Omslag till Ulla Isakssons *Klänningen* (1959) och Johanne Ströms *Kvinnan och skuggan* (1954)



romb- och triangelformer i den grågröna grunden. I dessa såväl som i de svartvita finns stiliserade ansikten med ögon, näsa och mun (de flesta har även ögonbryn). Ett ansikte är djuriskt snarare än mänskligt. På samma sätt som i de ovan nämnda bilderna innehåller även denna endast tre färger. Likt bokstäverna i omslaget till *Dina händers ekon* ger ansiktsteckningarna här intryck av att vara utskurna i de vita respektive svarta formerna så att den grågröna grunden lyser igenom. På detta sätt liknar ansiktena också dem i *Hjul*. Omväxlande är dock ansiktsdrag i *Kvinnan och skuggan* tecknade med svarta eller vita penseldrag på det grågröna, varför vitt och svart såväl som grågrönt omväxlande har positiv respektive negativ funktion i kompositionen. Till skillnad från *Dina händers ekon* men i likhet med *Hjul* finns det i *Kvinnan och skuggan* en färg som entydigt bildar grunden; den grågröna.

Fisher har använt färger omväxlande i titelns ord: bokstäverna i "kvinnan" är vita medan "och skuggan" svarta. På det viset understryker färgerna ordens innebörd; kvinnan är "vit" (och måhända oskuldssfull, ren, ung) och skuggan "svart" (mörk, hotfull, farlig) – kanske som de svarta skuggade ansiktena under texten. Som kvinnorna och kvinnoansiktena i omslagsbilden för *Kvinnohuset* kan gruppen ansikten i *Kvinnan och skuggan* associeras till kortspel: de är rombformiga som ruter men förefaller också vara detaljer i en större enhet; en spelplan, kanske ett svartvitt schackbräde. Som i *Klänningen* ligger glasmåleriets formspråk nära; romberna i *Kvinnan och skuggan* kan betraktas som glasbitar sammanfogade för att tillsammans bilda en större bild.

I flera av Fishers bokomslag såväl som i hennes stafflimåleri finns likheter med glasmåleri; inte minst i sättet att bygga kompositioner med hjälp av mindre beståndsdelar, gärna med cirklar eller tre- och fyrkantiga former. Kanske hade idéerna sina rötter i Paul Klees måleri, som innehåller liknande fenomen. I *Stadsbild (Röd-gröna accenter)* från 1921 är det tydligt, men även i den tidigare nämnda *Stadslandskap med gula fönster* från 1919. Med sina kalejdoskopiskt sammanställda färgformer bär den glasmålningens karaktär – och innehåller dessutom flera avbildade (mer eller mindre abstraherade) gulskimrande glasrutor (titelns *fönster*).

Dessa två målningar är också exempel på Klees ofta småskaliga verk – det förra mäter endast 29,5 gånger 22,3 centimeter och det senare 42 gånger 42,5 centimeter. Mark A. Cheetham har anfört Paul Klees förkärlek för mindre format som ett exempel på konstnärens intresse för gränsöverskridande och vägran att följa trender eller uppfylla det förväntade. Cheetham menar att Klee, genom att

focusing on the particular – and working in a small format, very much against the contemporary and especially the more recent 'masculinist' pretensions of sublime scale found in abstract painting – Klee inhabits what can be argued to be a 'feminine' space, one that is hybrid in its interests and thus quintessentially impure, and which is resistant to the hegemony of essentialism.⁴⁶⁰





Paul Klee, *Stadsbild (Röd-gröna accenter)* (1921)

Enligt ett sådant synsätt blir alltså Paul Klees val av skala ett sätt att signalera sin "orenhet" och samtidigt motstå det hegemoniska och påtvingade ideal som Cheetham menar att den abstrakta konsten kan upplevas bära på. Det är intressant att här dra paralleller till Fisher och betrakta hennes intresse för bokomslagets speciella visuella utmaningar som ett sätt att visa på en alternativ arena för sin konst, en plats där den inte bara hade chans att nå ut till en långt större publik jämfört med galleriernas besökarantal, men även för att medvetet ifrågasätta den "essentialismens hegemoni" som hon kanske upplevde i konkretismen. Bokomslagen gav henne dessutom möjlighet att och vara aktivt gränsöverskridande genom att i så stor utsträckning arbeta inom en hybrid genre.

Teknik och material

Låt oss återvända till C.O. Hulténs artikel om konkretismen. Han menade där att "då det konkreta söker fastställa det ogripbara rummet, upprättar man endast en ny ögats illusion, samtidigt som man förnekar den största realiteten i ett måleri: materialets".⁴⁶¹ Denna iakttagelse är särskilt viktig med tanke på en konstnär som arbetar med andra material än staffimåleriets. När det gäller exempelvis glasmåleri utgör materialet en sådan ofrånkomlig "realitet" – något som Randi Fisher kom att bli varse under det långa arbetet under 1950-talet med glasmålningar till Västerås domkyrka.

Paradoxalt nog, eller, om man så vill, *talande nog* är Fishers nonfigurativa och abstrakt-konkreta verk vanligast förekommande i material och tekniker som *inte* är staffimåleriets. Glasmåleriet är det tydligaste exemplet på detta.





Västerås domkyrka

Arbetet med att restaurera Västerås domkyrka inleddes i början av 1950-talet. I samband med dessa planer utlystes i februari 1953 en pristävling angående glasmåleri för de fönster som finns på västpartiets norra och södra sida.⁴⁶² Eftersom den västra delen, som är domkyrkans äldsta, härrör från 1200-talet ville restaureringsarkitekten Erik Lundberg förstärka dess medeltida karaktär genom att placera glasmålningar i de spetsbågiga fönstren.⁴⁶³ Randi Fisher, som redan då hade stor erfarenhet av offentliga arbeten, bestämde sig för att delta i tävlingen. Under våren 1953 rekvirerade hon tävlingshandlingarna och arbetade sedan under de följande månaderna med skisser till tre stora glasmålningar.⁴⁶⁴ Hon inlämnade sedan sitt förslag i december.⁴⁶⁵

Juryn, som bestod av restaureringsarkitekten Erik Lundberg, konstnärerna Otte Sköld, Hilding Linnqvist och Olle Nyman samt kyrkans representanter, fick in 54 förslag bland annat från Ralph Bergholtz, Einar Forseth, Erland Melanton och Lennart Mörk.⁴⁶⁶ I januari året därpå, 1954, meddelades att man inte utsett någon förstapristagare, utan tre andrapristagare; Randi Fisher tillsammans med Fritiof Swensson och Julia Lünings.⁴⁶⁷ Till dessa tre utdelades dessutom en prissumma på 3 000 kronor vardera.⁴⁶⁸ Veckan efter hölls i domkyrkan en utställning av tävlingsförslagen.⁴⁶⁹ I december enades juryn till slut om att Fishers och Swenssons förslag skulle utföras. Randi Fishers förslag, menade juryn, var

ett intressant förslag, som vilar på färgens och linjeteckningens verkningsmedel, försmående lika väl figurframställning som den tankemässiga symbolen. Varje fönster utgör i och för sig en enhet, vilken låter färgen lysa upp och djupna ömsevis, samtidigt som färginslag av annan art glimtvis tona upp. Därtill äro de olika fönstren såväl inom respektive väggar som tvärs över kyrkorummet samkomponerade med lugn stegring framåt koret. Med ett utförande, som bemästrar materialproblemen och glasarbetstekniken i lika hög grad som skissen i skala 1:20 låter färg- och ljusproblemen komma till sin rätt, skulle förslaget otvivelaktigt vara ägnat att tillgodose kyrkorummets krav.⁴⁷⁰

I Västerås-målningarna kunde hon kombinera katedralens medeltida stämning med sitt modernistiska formspråk, något hon under arbetets gång argumenterade för i en intervju. Hon sade sig vilja

undvika det vanliga, de traditionella figurer och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt naivt – och det är jag väldigt rädd för. [...] Det är väl inte heller direkt meningen att kyrkobesökarna skall sitta och titta på fönstren, koncentrera sig på motiv o.s.v. Jag vill i stället försöka att genom färger och linjer åstadkomma en viss stämningsverkan. Det första fönstret har jag därför t.e.x tänkt mig dominerat av en mörkare färgton, jag





Alfred Manessier, glasmålning i kyrkan i Les Bréseux (1948)



Henri Matisse, skiss till glasmålning för Chapelle du Rosaire i Vence (1948–51)





väljer blått, det andra går över i en varmare röd ton och det tredje blir mera ljus – alltså, jag syftar till en ljusstegring ju längre in i kyrkan man kommer.⁴⁷¹

I Västerås använde Fisher sig av ett helt genomfört nonfigurativt formspråk, tydligare än i stafflimåleriet. Hennes val visar på konstnärlig medvetenhet inte minst i jämförelse med övriga tävlingsförslag; både Fritiof Swenssons och Julia Lünings förslag är figurativa. Att nonfigurativt glasmåleri fungerade också i kyrklig miljö var i Fishers samtid över huvud taget en relativt ny tanke. Nonfigurativt glasmåleri fanns förvisso under medeltiden i cisterciensisk arkitektur och den mönster- och ornamentbaserade estetik som blev populär under det sena 1800-talet prövades i viss mån även för glasmåleri i kyrklig miljö, bland annat av Arts and Crafts-konstnärer i Storbritannien och Margaret Macdonald och Charles Rennie Mackintosh i Skottland. Ändå är det ett annorlunda sätt att använda det nonfigurativa i glasmålningar för kyrkoarkitektur som gör sig gällande under 1940-talet. Snarare än en ornamentsbaserad jugend- eller art nouveau-stil handlade det nu om att applicera den sorts abstrakta uttryck som hade tagit sin början i kubismen och som varit grundläggande i nästan alla 1900-talets konststriktningar. Det nya var således att *den* sortens nonfigurativt glasmåleri fungerade även i kyrkliga sammanhang. Ett av de tidigaste exemplen på detta är Alfred Manessiers glasmålningar från 1948 i kyrkan i det sydfranska samhället Les Bréseux nära den schweiziska gränsen. Några år senare, 1954, färdigställde Jean Bazaine nonfigurativa glasmålningar för baptisteriet i kyrkan Sacre-Coeur i Audincourt, beläget några mil norr om Les Bréseux. Mer välkänt är kanske att Henri Matisse mellan 1948 och 1951 arbetade med glasmåleri för Chapelle du Rosaire i sydfranska Vence; dock snarare abstrakt än nonfigurativt. Faktum är att Alfred Manessiers pionjärinsats från 1948 uppmärksammades i Sverige just då tävlingen om glasmålningar till Västerås ägde rum. Ulf Hård af Segerstad skrev nämligen 1953 en artikel om Les Bréseux-glasmålningarna i *Paletten*, där även bilder på verken förekom.⁴⁷² Nonfigurativt glasmåleri i kyrklig miljö låg således i tiden och den initierade Västerås-juryen måste på så vis ha uppfattat Fishers förslag som framsynt och anknytande till den internationella konstvärlden.

De tre stegen

På viket sätt gestaltade då Fisher sina glasmålningar för Västerås domkyrka? Den första målningen, den blå, innehåller gröna, turkosa och intensivt klarblå toner. Associationerna går till himmel och lövverk eller havets vatten. Men, själva glasstyckena är sammanfogade på ett sätt som snarare för tankarna till jordens element; mönstret som blyspröjsarna bildar kan liknas vid en skifferlagd stig.

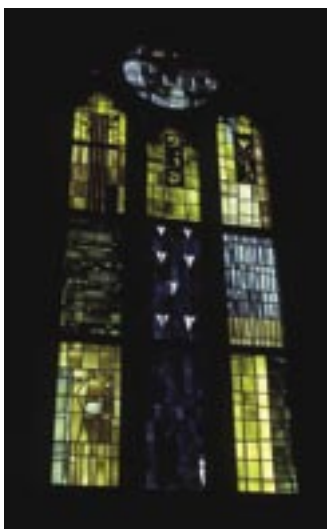




De tre stegen (detalj). Glasmålningar i Västerås Domkyrka (1954–60)

I den gula målningen återfinns orange och gula såväl som gröna, grön-blå och grön-bruna toner. Här letar sig flera geometriska figurer in. Man kan finna cirkelformen, här som ett hjul med ekrar eller likt en uppskuren citrusfrukt samt i den grönaktiga månskärnan som vilar högst upp. Det finns trianglar som bildar mönster och ibland timglasliknande figurer, men även rektanglar återupprepade i gallerliknande mönster.

Den röda målningens färger spänner från rosafärgat till violett, men innehåller även indigo och blått. Glasstyckena är större jämfört med de två andra



De tre stegen (detaljer). Glasmålningar i Västerås domkyrka (1954–60)





målningarna. Även här återfinns triangelformen i flera varianter, tydligare och större än i den gula målningen. Triangeln brukar i kristen ikonografi stå som symbol för treenigheten, en möjlig tanke också här. I målningens nedre högra hörn blir några triangelformer till två människoliknande gestalter. Glasmålningarna kallade konstnären för *De tre stegen*. Titeln ger fria tolkningsmöjligheter. Stegen skulle kunna ses som tre steg i närmandet av det heliga – bildligt talat ett andligt sinnestillstånd, bokstavligt talat kyrkans heliga mittpunkt, altaret i öster. Man kan också se stegen som tre perioder i människolivet eller delar av en dag. Det blå skulle då stå för morgonen och ungdomen, det gula för middagstid och medelålder – och det röda för skymning, kväll och ålderdom. Man kan också tänka sig tron, hoppet och kärleken som tema. Glasmåleriets formspråk färgade Fishers andra samtida projekt. Bokomslaget för Maria Wines diktsamling *Stenens källa* är täckt med ett svart rutnät som breder ut sig över den gröna färgen på ett sätt som ligger nära blyspröjsarnas mönster i en glasmålning.⁴⁷³



Omslag till Maria Wines *Stenens källa* (1954)

DEN MEDELTIDA KATEDRALENS BETYDELSE FÖR EN "UNG GOTIKER"

Att arbeta i en medeltida kyrka måste tydligt ha påmint Fisher, som ju kallats för "ung gotiker" om gotikens katedralbyggen och dess bygghyttor.⁴⁷⁴ Under denna tid var, som Ann-Marie Sälde noterat, "glaskonstnären och glasmästaren förenade i en person. Hans konst och hans hantverk var helt integrerade." Vidare understryker Sälde att "glasmästaren arbetade i ett anonymt kollektiv. Glasmåleri var ett hantverk som alla andra".⁴⁷⁵ Tanken på konstnären som





en del av ett anonymt kollektiv är tankegångar som också fanns hos Randi Fisher.⁴⁷⁶ För henne var Bauhausskolan och det medeltida Bahütte-ideal som skolan förespråkade med stor sannolikhet en viktig inspirationskälla. På Bauhaus fanns mycket riktigt också en glashytta där man arbetade med glasmåleri. Ett av de mest kända arbetena från denna verkstad är de glasmålningar som utfördes till *Sommerfeld Haus* i Berlin 1920–21.

Huset ritades av Walter Gropius för en privat beställare, Adolf Sommerfeld. Detta projekt var, enligt Marcel Franciscano, det första tillfället då Bauhaus att helt och hållet kunde realisera målet att förena konstarna i arkitekturen.⁴⁷⁷ Idéhistorikern Staffan Källström menar att Gropius i *Sommerfeld Haus* fick möjlighet att

tillsammans med sina studenter skapa en total livsmiljö åt beställaren. Detta var ett projekt som byggde på de idéer om ett samarbete mellan arkitekten och konstnären/hantverkaren som Bauhaus ville stå för och som hade sina rötter i medeltiden.⁴⁷⁸

Arbetsmetoden var alltså kollektiv. Glasmålningarna utfördes, efter Joseph Albers ritningar, av en grupp elever och placerades rakt ovanför husets huvudentré.

När man studerar dessa glasmålningar från 1921 och Randi Fishers Västeråsmålningar, slås man inte enbart av de gemensamma idealen vad gäller arbetsmetod. Det finns även ett uppenbart motiviskt släktskap. De numer förstörda glasmålningarna i *Sommerfeld Haus* bestod av åtta rektangulära paneler med överstycken. Sex av panelerna hade spetsiga avslutningar uppåt och placerade parvis så att de bildade tre huvudfält i mitten av kompositio-



Glasmålningar i Sommerfeld Haus (1921)





nen. Varje panelpar avslutades med ett triangulärt överstycke. På båda sidor om de tre huvudpanelerna fanns helt rektangulära paneler med kvadratiska överstycken. Var och en av de åtta panelerna var i sin tur horisontellt indelade i mindre stycken, så att varje panel bestod av tre mindre enheter ovanpå varann. Tretalet återkommer ständigt. Hela kompositionen påminner mycket om den gotiska katedralens spetsbågiga fönster.

Även *De tre stegen* har talet tre som bas. Också här finns, i de gotiskt spetsbågiga fönstren, tre ”huvudpaneler” – dels vart och ett av kyrkfönstren, dels finns i varje målning tre spetsiga paneler. Dessa är dessutom, likt dem i *Sommerfeld Haus*, indelade i tre mindre horisontella enheter. Men den största likheten ligger ändå i glasmålningarnas komposition. Randi Fisher har valt ett nonfigurativt motiv där grundformerna, som i Bauhausverken, utgörs av rektangulära och triangulära glasstycken. Likheten mellan glaset och skiffersten som finns i Västeråsmålningarna återfinns också i Sommerfeldmålningarna. Även Fisher blandar avsnitt med relativt strikt upprepade ruttmönster med mer fri komposition där glasstycken i oregelbundna storlekar blandas.

Det är naturligtvis svårt att belägga att Randi Fisher sett just glasmålningarna från *Sommerfeld Haus* i verkligheten eller på foto. Det är inte heller min önskan att föra något sådant i bevis. Jag vill snarare visa på vilka internationella impulser som hon *mycket väl kan ha tagit till sig*. De arbetsmetoder och konstnärliga ideal som Bauhaukskolan stod för var väl överensstämmande med hennes egna. Som nämnts var Paul Klees konst troligtvis en av Fishers främsta inspirationskällor. Genom hennes kännedom om Klee finns förstås kopplingen till Bauhaus, där han arbetade som lärare mellan 1921 och 1931.⁴⁷⁹ Klee var dessutom 1922–24 huvudlärare i glasverkstaden.⁴⁸⁰

Glasmålningar i Ängby kyrka, Bromma

Parallellt med Västeråsmålningarna arbetade Randi Fisher med ytterligare ett glasmåleriprojekt: Ängby kyrka i Bromma. Fishers morbror, Björn Hedvall, var som nämnts kyrkans arkitekt och systerdottern fick uppdraget att göra glasmålningar; en för korfönstret och nio för sidofönstren. Byggnadsarbetet inleddes 1957 och kyrkan stod klar för invigning i oktober 1959.⁴⁸¹ Även i dessa glasmålningar är motivet abstrakt med oregelbundna glasstycken komponerade i spetsbågiga fönster.

Liksom i Västerås återfinns här geometriska grundformer; rektangeln, triangeln och i koret även cirkeln. Färgerna i korets målning domineras av blå nyanser med inslag av vinrött och mossgrönt.⁴⁸² Glaset längs södra sidan är vita eller genomskinliga och här står blyspröjsarnas mönster ensamma för det nonfigurativa motivet.⁴⁸³ Glaset för samtliga målningar framställdes i Ralph Bergholtz glasverkstad i Skåne, för korfönstret användes högbränningsteknik och till sidofönstrens målningar användes antikglas.⁴⁸⁴





Interiör, Ängby kyrka, Bromma.

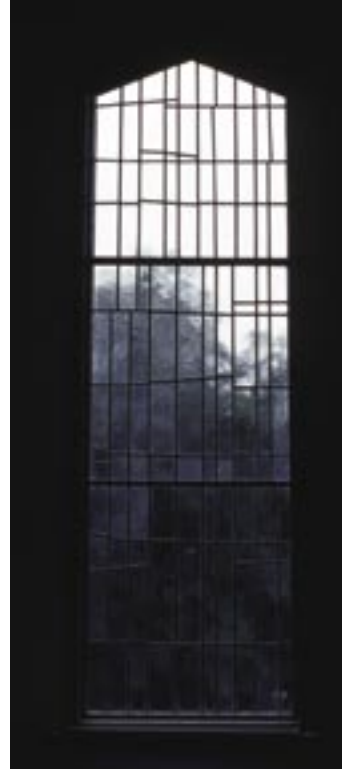
Högbränt glas är en teknik som Ralph Bergholtz utarbetade på 1950-talet och under 1960-talet ytterligare kom att utveckla tillsammans med Randi Fisher. Tekniken syftar till att framställa glas som å ena sidan släpper igenom så mycket ljus som möjligt, men som å andra sidan inte är genomsiktligt. Alltför genomsiktligt glas medför att betraktaren ser igenom glasmålningen i hög grad, vilket bryter koncentrationen på målningen till förmån för den utomhusmiljö som finns på andra sidan glaset. Bergholtz har själv beskrivit högbränningstekniken och förklarar att glaset vid framställningen upphetas

så nära smältpunkten som möjligt och får då en 'keramisk' karaktär, som sprider ljuset utan att hämma det. 70 % mer genomfallande ljus kan man på detta sätt räkna med. Härigenom kan glasfärgen bringas till sitt fulla klangvärde utan att belysningen i rummet blir alltför dämpad.⁴⁸⁵

Ett moment i denna metod är att reliefmönster läggs in i glasets yta vid bränningen. Reliefernas syfte är att framkalla "en yta av oregelbundna linser, som sprider ljuset, håller kvar färgen och släpper in ljus utan att vara genomsiktligt".⁴⁸⁶ Mönstren görs, ofta med hjälp av en kavel, i en bädd av kaolin och krita på vilken glaset sedan placeras för bränning. Då det smälter överförs mönstren från kaolinnet och kritan till glasets yta.

I glasmålningen i Ängbykyrkans kor kan man tolka den vita cirkeln som ett hjul från vars centrum en vit ljuskägla strålar; kanske en uppgående sol. Figuren kan också tolkas som ett träd, som i det bibliska Livets träd med omgivande blå himmel och rötter ned i den röda och gröna jorden. Eller, en symbolisk framställning av Kristi törnekrona med omgivande röda blodsdroppar.





Glasmålningar i Ängby kyrka. T v koret och t h södersidan (detalj)

Målningarna i Ängby är enkla och på en gång ytterst effektfulla. Man känner deras samspråk med den omgivande arkitekturen; stram och ren men samtidigt varm och mjuk. Det nästan grottlignande kyrkorummet påminner om en krypta trots att det är mycket högt i tak. Det finns bara sidofönster längs södra väggen, vilket också bidrar till den omslutande karaktären – ljuset hindras att genomkorsa rummet från söder och ut på norrsidan.

Ängbymålningarna utfördes samtidigt som Västeråsmålningarna, och de kompositionsmässiga likheterna är stora. I Ängby går Fisher dock möjligen steget längre – stramheten i det nonfigurativa är här mycket påtaglig. I sidofönstrens målningar har konstnären gått så långt att hon dessutom valt bort färgen – och gjort *monokroma* glasmålningar i vitt.

OFFENTLIG KONST: ”EN MYCKET STOR OCH ALLVARLIG UPPGIFT”

Även om den offentliga konsten sedan länge starkt intresserat Fisher, hade hon ändå under 1950-talet parallellt fortsatt med stafflimåleriet och deltog ofta i utställningar på museer och gallerier. Tveksamheten inför stafflimåle-





riet växte sig dock allt starkare under 1950-talets sista år då hon så intensivt arbetade med offkonst. I den intervju hon gav 1957 i samband med arbetet i Västerås, antyder hon att hon nu övergivit stafflit till förmån för den offentliga konsten. Hon uppger att

Jag målade tavlor... men det var som ett arbete ut i luften. På ett helt annat sätt känner jag det inför de uppgifter jag fått att medverka vid uppförandet av nybyggnader. Jag tycker det är en positiv insats, jag känner mig aktiv. Och detta att medverka till att en kyrka blir vackrare och mera stämningsrik – det känner jag som en mycket stor och allvarlig uppgift.⁴⁸⁷

Uttalandet påminner om Lennart Rodhes yttrande om sin inställning till offentlig konst:

Man kände det som en väldigt stor händelse, då man fick göra en målning i en skola eller i ett posthus. Då var man beredd att offra flera år för detta. Inte för att lösa ett konstnärligt problem bara, utan för att man tyckte det var värt att göra just där.⁴⁸⁸

Fisher följde sin övertygelse och släppte från 1959 helt måleri i olja, gouache och akvarell. Under tioårsperioden fram till 1969 arbetade hon enbart med offentlig konst, framför allt i glas men även textil.

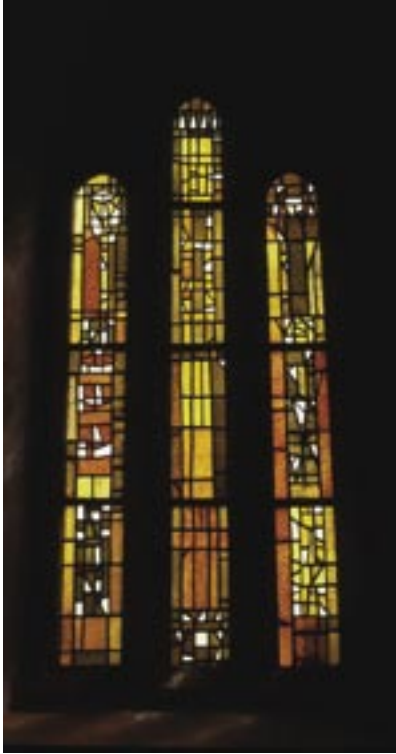
Glasmålning i Voxtorps kyrka

År 1958 drabbades den medeltida kyrkan i Voxtorp utanför Kalmar av ett blixtnedslag, och under de närmsta åren följde ett restaureringsarbete för att återställa byggnaden. Restaureringsarkitekten var densamma som då också ledde restaureringen av Västerås domkyrka, Erik Lundberg. Som en del i återställandet av Voxtorps kyrka rekonstruerades ett korfönster från 1400-talet och glasmåleri av Randi Fisher beställdes för det nya fönstret.

Glasmålningen i Voxtorp är lik *De tre stegen* i Västerås domkyrka. Voxtorpsmålningens grundformer utgörs, som i Västerås, av rektangulära och triangulära glasstycken. Liksom målningarna där har även den i Voxtorp talet tre som bas. Också denna består av tre vertikala paneler indelade i tre horisontella avdelningar.⁴⁸⁹ Även här rör det sig om spetsbågiga former, men i Voxtorp sträcker sig dock, till skillnad från Västeråsmålningarna, mittpanelen högre än de båda omgivande och dess spets utgör spetsen också för hela fönstret.

Den genomgripande färgskalan går i gult med nyanser i brunt, orange och ockragult. Även vita partier finns på flera ställen, samt några små röda stänk. Liksom i Västerås finns här ett skifferstensliknande mönster i spelet mellan glasstyckena och blyspröjsarna.





Glasmålning i koret, Voxtorps kyrka (1958–60). Th detalj.

Glasstyckena är täckta av de för högbränt glas karaktäristiska reliefmönstren. Dessa består här av ränder och cirkelformade fördjupningar, på många ställen kors inskrivna i en omslutande cirkel (eller kvadrat); det medeltida konsekrationsskorsets form. Effekten av att använda reliefer i glaset blir mångfaldig. De viktigaste aspekterna är de som nämnts tidigare: samtidigt som sikten genom glaset är låg sprids ljuset på ett rikare sätt eftersom det bryts annorlunda jämfört med släta glasstycken. Ljuset spelar konstant och ger målningen intryck av att ha liv och rörelse. Dessutom får glasmålningen, för den som går nära och betraktar reliefmönstren, ytterligare ett bildplan utöver det primära intryck som färgerna och formerna ger på håll.

Genom att i mittpanelen använda stora och på höjden placerade rektangelformade glasbitar har konstnären fyllt denna med betonade vertikaler i större utsträckning än vad som är fallet i de två sidopanelerna, vars glasstycken på flera ställen är mindre och i många olika färger. I mittpanelen förekommer vitt glas mer sällan än i sidopanelerna med följderna att dess färgskala blir något mer sammanhållen än sidornas. Det vita i mittpanelen är koncentrerat till de två översta och den understa horisontalavdelningen, i den översta delen som triangelformade bitar ställda på sin bas bredvid varann. Trianglarnas spetsar kröns av orangefärgade mindre glasstycken. Tillsammans bildar formerna en struktur som kan associeras till en krona, kanske Kristi törnekrona eller en kungakrona för den återuppståndne gudasonen i himmelriket.



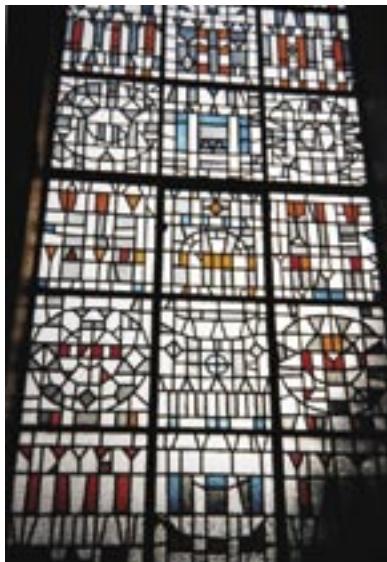


Bibliska associationer kan eventuellt även spåras i den vita figur som återfinns i den vänstra sidopanelens översta avdelning. Kanske ser vi här den helige andes vita duva som med huvudet före flyger ned mot jorden eller en människogestalt med huvud och uppsträckta armar. I de röda små glasstycken som finns utspridda i samtliga tre paneler kan man tänka sig en hänvisning till de lågor som tändes i lärjungarna under den första pingsten.

Oavsett hur mycket kristen ikonografi man väljer att se är symboliken – här liksom i Västerås och Ängby – associativ och knappast övertydlig. Fisher arbetar i första hand med den färg- och formmässiga kompositionen eftersom det är hennes huvudintresse. Man kan påminna sig hennes tydliga avståndstagande från ”de traditionella figurer och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt naivt...”²⁴⁹⁰

Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka, Malmö

Under 1930-talets första år planerades och uppfördes i östra Malmö ett sjukhusområde för att hysa den dåvarande mentalvårdens byggnader. Arkitekt för hela anläggningen, som stod klar 1935, var den då nyetablerade arkitekten Carl-Axel Stoltz.⁴⁹¹ Till sjukhusområdet ritade han även en kyrka som invigdes samma år.⁴⁹² Trots att Östra sjukhusets kyrka byggdes under 1930-talet, dröjde det emellertid till 1963 innan den fick sina glasmålningar.⁴⁹³ Konstnären var Randi Fisher och målningarna bekostades dels av patienterna på sjukhuset och dels genom medel från en fond.⁴⁹⁴



Glasmålningar i Östra sjukhuset, Malmö (1963). T v koret (detalj) och t h rundfönster.





Fishers uppdrag utgjordes av två verk: en glasmålning i rundfönstret på ingångssidan och en i det rektangulära, höga fönstret vid dopfunten på korets sidovägg. Konstnären har använt sig av blyspröjsat glas framställt i högbränningsteknik, liksom i kormålningarna i Ängby och Voxtorp. Båda målningarna i Malmö har kvadratiska, rektangulära och triangulära glasstycken som grundformer. Den höga rektangulära målningen i koret är indelad i kvadratiske avdelningar, som ligger nio på höjden och tre på bredden. Även den runda målningen innehåller kvadratiske avdelningar, det finns tre sådana avdelningar på höjden och tre på bredden i målningens mitt. På alla omgivande fyra sidor finns avskurna kvadratiske avdelningar vars kanter följer fönstrets cirkelform.

Liksom i Västerås, Ängby och Voxtorp använder sig Fisher i Malmömålningarna av nonfigurativt bildspråk. Som i de tidigare glasmålningarna innehåller rundfönstrets målning oregelbundna mönster byggda av geometriska former. Till skillnad från Västerås, Ängby och Voxtorp, där Fisher i varje verk koncentrerar sig på en huvudfärg och laborerar med nyanser och skiftningar i denna, använder hon emellertid i den runda Malmömålningen flera olika färger. Här finns flera nyanser av rött och blått, en intensiv gulorange färg samt mossgrönt. Också vita bitar spelar en viktig roll i kompositionen.

Även om det övergripande uttrycket är nonfigurativt innehåller dock målningen några former som kan associeras till figurer. I det kvadratiske fältet ovanför mittkvadraten finns två blå ytor vilka kan tolkas som människor stående på ömse sidor om en behållare eller säng i gult och vitt. Det skulle kunna läsas som Jesu födelse, med barnet i krubban omgivet av Maria och Josef. I kvadratfältet omedelbart under mittkvadraten återfinns former som på ett liknande sätt påminner om människor, tre stycken, klädda i röda färger med gula huvudbonader. Figurerna skulle kunna vara de tre vise männen.

I kvadraterna på båda sidor om födelsescenen kan man till vänster eventuellt läsa in en stjärna med gulvita strålar ned mot jorden och till höger tänka sig två änglfigurer. Alltsammans, särskilt figurerna i de båda senare kvadraterna, är dock mycket associativt återgivet och målningen kan likaväl läsas utan detta figurativa innehåll i tankarna.

Om glasmålningen i rundfönstret i första hand bygger på samspel och kontraster mellan färg, är glasmålningen i koret snarare strukturerad kring linje och form. Glasstycken i vitt dominerar som grund, i vilken grått, blått, orange och rött glas bildar mönster. Högbränningsteknikens reliefer är i hela målningen, särskilt i det vita glaset, mycket påtagliga. En återupprepad rytm finns i de cirklar och stapelformade rektanglar som omväxlande återkommer i målningens kvadratiske avdelningar. Staplarna förekommer på rad bredvid varann; ibland tre, ibland fyra och på något ställe fem stycken. Också triangelformen är vanlig här.

Denna målning skiljer sig från både rundfönstrets och Fishers tidigare glasmålningar. Här finns inte färgskiftningarna från Västerås, Ängby och





Voxtorp, där Fisher målar med sjok av glasstycken i samma färg men olika valörer. Här finns inte heller den runda glasmålningens täta färgkomposition: de färgade glasstyckena skiljs tvärtom från varann genom det vita glaset.

NONFIGURATIVT UTTRYCK I OFFENTLIG KONST

I de här diskuterade konstverken drar Randi Fisher det medeltida idealet till sin spets. Hon väljer att, likt en gotisk konstnär, förena glaskonstnären och glasmästaren i en person och därmed integrera konsten och hantverket. Dessutom tar hon sin konst från ett samhällsligt sammanhang till ett kyrkligt – i Västerås dessutom till en medeltida gotisk katedral. Fisher tog, som konstnärerna på Bauhaus, idén om konstnärsingenjören på allvar och ville verkligen arbeta gränsöverskridande i flera roller på en gång. Hon insisterade på att göra så mycket som möjligt – förutom glasbränning – på egen hand. I en artikel om Västeråsglasmålningarna rapporterar *Vestmanlands Läns Tidning* att

Randi Fisher visar en praktisk handskicklighet som imponerar – och glasexperterna betecknade hennes arbete som mycket noggrant. – Man lär sig väldigt mycket under samarbetet här, säger fru Fisher själv. Jag vill gärna lära mig göra så mycket som möjligt själv. Och hon tycks ha en glupsk aptit på tekniska saker, maskiner och verktyg.⁴⁹⁵

Reportern är överväldigad av den tekniska färdighet konstnären uppvisar. ”Glasexperterna” – troligtvis de anställda på NP Ringströms glasmästeri där intervjun utfördes – intygar dessutom denna skicklighet. Vidare uppges Fisher ha ett glupskt intresse för ”tekniska saker, maskiner och verktyg” – konstnären, hantverkaren och ingenjören framtonar här i en och samma person. Samtidigt avslutar hon intervjun med att markera sin humanistiskt färgade syn på tekniken när hon säger ”att bygga maskiner och redskap endast för att förstöra – det är fruktansvärt, ohyggligt, omänskligt!”⁴⁹⁶ Maskiner är vettiga redskap i konstnärligt syfte men kan omvandlas till vapen.

Åter blir Fishers konstnärsroll tydlig. Hon är den politiskt medvetna konstnären som förenar konstnärligt uttryck med hantverkskunnande och teknisk skicklighet. På så vis är hon själva inkarnationen av den slags idealkonstnär som då, 1957, var etablerad och i högsta grad accepterad i fältet. I samma intervju som citeras ovan nämner Fisher också att hon ser uppdraget i Västerås som en ”mycket stor och allvarlig uppgift”. Precis som Lennart Rodhe definierat sina offentliga uppdrag som ”en väldigt stor händelse” vilken han var ”beredd att offra flera år för” eftersom det var ett sätt att låta konsten finnas i folks vardag. Deras syn på konstens roll stämmer väl överens.

Dessutom blir hennes orientering mot det nonfigurativt uttrycket i glasmåleriet helt genomfört, ett val som tekniken och materialet kan ha bidragit





till att stärka. Fisher visar också att skala inte har med kön att göra. Hon var kvinna och kapabel till gigantiska dimensioner i både Västeråsmålningarna och Ängbykyrkans kormålning.

En fältframgång

Genom att skaffa sig uppdraget i Västerås stärkte Fisher sitt symboliska kapital. Uppgiften var minst sagt monumental och tog sex–sju år i anspråk för henne. Det är det enda av hennes arbeten inom glasmåleriet som är någorlunda känt för en större publik.

Allt hade dessutom föregåtts av ett långsamt och omständligt juryarbete. I juryn fanns Otte Sköld såväl som Hilding Linnqvist och Olle Nyman – alla innehavare av konsekrerade positioner i fältet som överintendent och Nationalmuseichef (Sköld) respektive professorer vid Konstakademien (Linnqvist och Nyman) och dessutom utsedda till jurymedlemmar av konstnärernas egen organisation – KRO. Att bli utvald av dessa var naturligtvis en fältseger för Fisher. I tävlingen konkurrerade hon ut välkända konstnärer både inom stafflimåleriet och glasmåleriet; Erland Melanton, P.O. Ultvedt, Bo Notini, Sten Kauppi, Lennart Mörk, Knut Gruva samt Ralph Bergholtz och Einar Forseth för att nämna några.⁴⁹⁷ Segern gav också avsättning i form av ekonomiskt kapital; dels en prissumma på 3 000 kronor men framförallt en trygg inkomst under flera år för Fisher.

Också arbetet i Ängbykyrkan i Bromma stärkte Fishers position i fältet. Tack vare gott socialt kapital skaffade hon sig uppdraget att utföra glasmålningar i den av morbrodern Björn Hedvall uppförda kyrkan. Genom Hedvall fanns dessutom en koppling till en äldre etablerad glasmålare, Einar Forseth. De båda var goda vänner och bodde sedan 1927 grannar i varsitt egenhändigt ritat hus på Hallingsbacken i Bromma.⁴⁹⁸ Forseth är förstås känd som glasmålare (i både kyrkliga och profana sammanhang), men även för en rad muralmålningar i offentliga miljöer och naturligtvis för mosaikerna i *Gyllene salen* i Stockholms Stadshus. Han hyste, likt Fisher, ett starkt intresse även för det tekniska utförandet och arbetade själv handgripligen med glaset.⁴⁹⁹

Via en annan strategisk kontakt, kollegan Lennart Rodhe, hade Randi Fisher träffat den skicklige glasbrännaren Ralph Bergholtz. För Västerås-målningarna valde hon så småningom bort NP Ringströms glasmåsteri i Stockholm och använde istället Bergholtz verkstad för att bränna glaset. Även för Brommamålningarna var han anlitad och Fishers målningar fick därmed den ovanliga lyster som han med sin särskilda brännteknik åstadkom. Både i Västerås och Bromma tog Fisher chansen att samarbeta med arkitekter såväl som hantverkare – en erfarenhet som ökade hennes kulturella kapital och stärkte hennes möjligheter att utföra flera liknande arbeten med gott resultat.

Uppdraget i Voxtorp får man tänka sig att Fisher fick tack vare sitt sam-





arbete med arkitekten Erik Lundberg i Västerås. Han förmedlade kontakten mellan konstnären och församlingens restaureringskommitté.⁵⁰⁰ Genom förvärvat socialt kapital blev hon anlitad som konstnär för ytterligare ett offentligt verk och förstärkte därmed sin ställning i fältet.

I de fyra verken för kyrklig miljö i Västerås, Bromma, Voxtorp och Malmö använder sig Fisher av ett nonfigurativt formspråk. Mer än i stafflimåleriet använder hon det helt nonfigurativa uttrycket baserat på geometriska grundformer. Hon säger sig, som sagt, vilja ”undvika det vanliga, de traditionella figurer och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt naivt – och det är jag väldigt rädd för”.⁵⁰¹ Uttalandet är i högsta grad intressant eftersom Fisher ofta beskyllts för att vara alltför motiviskt orienterad för att räknas som intressant och radikal. Omdömet ”naiv” är dessutom ett av de allra vanligaste som konstkritiker använt för att karaktärisera hennes konst.⁵⁰²

Här, i den offentliga konsten, finner hon ett språk som rör sig mot det konkretistiska i större grad än något av hennes stafflimåleri uppvisar. Hon kombinerar det mest extrema samtida ideala arbetssättet (att arbeta med offentlig konst) med det mest extrema samtida konstnärliga uttrycket (det nonfigurativa eller konkreta) – en egentligen ganska konsekvent kombination.

I dessa verk, särskilt i Västeråsmålningarna, anammar hon Bauhaustanken inte bara vad gäller arbetsmetod utan även motiviskt. Via sitt sociala nätverk och kollegor, bland annat i form av kamraternas utflykter till konstrummet på Stadsbiblioteket och Pierre Olofssons ovan nämnda kunskaper, kunde hon bilda sig en uppfattning om den internationella modernismen. Det uttrycksmässiga släktskapet i Västeråsmålningarna med Joseph Albers glasmåleri i *Sommerfeld Haus* i Berlin 1920–21 är exempelvis nämnt i diskussionen ovan. I Västerås, såväl som i Ängbykyrkans glasmåleri, visar Fisher sin medvetenhet om internationell modernism. I Ängby gör hon dessutom en djärv koppling till en av det modernistiska måleriets stora utmaningar, monokromen. I genomskinligt eller, som det kallas, *vitt* glas utför hon hela nio målningar.

Nonfigurativt – abstrakt – naturavbildande

I det skissmaterial till glasmålningarna för Västerås domkyrka som Fisher arbetade med 1954–61 åskådliggörs spänningsförhållandet mellan abstrakt, konkret och nonfigurativt i hennes konst. Materialet, som finns vid Skissernas museum i Lund, visar hur Fisher verkar ha använt det gotiska fönstret som utgångspunkt för en rad kompositioner innan hon nådde det slutgiltiga resultatet.⁵⁰³

I några skisser finns avdelningar i vilka Fisher låtit glasstyckena vara mycket stora och hennes avsikt verkar ha varit att låta dem brytas av endast en





eller två enstaka blyspröjsar. Dessa kontrasteras mot avdelningar med större detaljrikedom, flera spröjsar och glasstycken.

Här och var i de helt nonfigurativa kompositionerna finns plötsliga figurativa inslag. På ett ställe bildar de svarta tuschlinjerna konturerna till en grupp fiskar i ett fiskstim, på ett annat skymtar två giraffer med långa halsar fram.

Fisher verkar, då hon funnit föreställande drag i de svarta streckens linjespel, fogat in detaljer som förstärker verklighetsassociationerna. Ett kronologiskt omvänt arbetssätt, där djuren först kommit på plats och sedan de omgivande nonfigurativa kompositionerna, verkar mindre troligt.



Skisser till glasmålningar i Västerås domkyrka (u å)

Den tidigare nämnda positionen *mellan* abstrakt och konkret finns även här, fast då snarare som mellan figurativt och nonfigurativt. Skisserna kan inte sägas vara konkreta eller konkretistiska, dock nonfigurativa. Det intressanta är, att Fisher verkar vänt på Olle Bonniérs tågordning naturavbildning-abstraktion-konkretion. Hos henne har naturavbildningen kommit till sist och inte tvärtom. Fishers ordning blir nonfigurativt-abstrakt-naturavbildande.

I de slutgiltiga skisserna och i de färdiga glasmålningarna finns dock inga naturavbildande element. Endast i skisserna, som på sätt och vis ligger närmre det skapande ögonblicket än det färdiga konstverket, arbetar Randi Fisher med denna mångdimensionella metod.

Under tiden som de tre glasmålningarna för spetsbågefönstren färdigställdes fick Fisher ytterligare ett uppdrag för Västerås domkyrka, nämligen att göra en glasmålning också för ett rundfönster på samma sida som de tre





Skisser till glasmålningar i Västerås domkyrka (u å)

första. Efter några utkast i skiftande färgskala och komposition, fastnade man för ett som huvudsakligen har gröna toner. Det är, både i skissen och det färdiga utförandet, helt nonfigurativt.

I det rika skissmaterialet till glasmålningarna i Västerås, liksom i Randi Fishers stafflimåleri och bokomslag finns, som jag visat ovan, tydliga tecken på ett aktivt bearbetande, ifrågasättande och kommenterande av tidens tankegångar kring konstnärliga uttryckssätt. Jag vill återknyta till Bridget Elliott och Jo-Ann Wallaces strävan efter att *inte* betrakta kvinnliga modernister som offer i en misogyn diskurs utan istället som just *aktiva* i utvecklandet av förhandlingsstrategier gentemot och i samspel med modernismens diskurs. Deras beskrivning av modernistiska kvinnliga konstnärer som "positioned as both objects and subjects of modernist networks, institutions and discourses, negotiating (and occasionally acquiescing to) inherited positions and creating new ones" stämmer väl in på Randi Fisher.⁵⁰⁴





Konstnär i folkets tjänst





Stridsvagnen/Stridsvagnshelvetesgap (1948)



L'art Suédois 1913–53 på Galerie Denise René i Paris 1953. Medurs fr v Arne Jones (i basker), Olle Bonniér, Lennart Rodhe, Lars Rolf, Pontus Hultén, Olle Bærtling, Oscar Reutersvärd och Karl Axel Pehrson.





I. Politiskt engagemang

KONSTNÄR, INGENJÖR, PACIFIST

Randi Fisher var engagerad och övertygad pacifist. Ett tydligt exempel på hennes antikrigshållning är målningen *Stridsvagnen/Stridsvagnshelvetesgap* från 1948. I den har hon med stark inlevelse skildrat krigets fasor. Verket visades första gången på Kunstnernes Hus i Oslo 1948, i en utställning som hade till syfte att manifesteras att konstlivet där åter levde efter kriget och nazisternas ockupation. Fishers deltagande med just detta motiv visar på hennes sympati och medkänsla för Norge och en tydlig krigskritik. För Randi Fisher och många av kollegorna var det självklart att låta sina politiska ideal genomsyra yrkesutövandet.

Konstnärsingenjör i folkhemmet

Den tidigare anförda tanken om konkretisterna som konstnärsingenjörer blev tydlig i de fotografier som Bertil Danielsson tog för Sveriges Radios räkning i början av 1950-talet. Även i det fotografi från 1953, där några svenska konstnärer i samband med en utställning i Paris poserar, påminns man om detta ideal. Konstnärerna möter betraktaren med allvarliga blickar, välkammade frisyrer, noggrant knutna slipsknutar och polerade skor. Alla utom en bär kavaj, de flesta med vit näsduk uppstickande ur bröstfickan. Fotografiet föreställer Olle Bonniér, Arne Jones, Lennart Rodhe, Lars Rolf, Karl Axel Pehrson, Oscar Reutersvärd, Olle Bærtling och Pontus Hultén. Konstnärernas klädsel och stil skiljer sig inte särskilt mycket från konsthistorikerna Hultén och Reutersvärd. Konstnärernas framtoning i fotografiet speglar det förändrade konstnärsideal som etablerades under efterkrigstiden. Om vi inte visste att Bonniér, Jones, Rodhe, Rolf, Pehrson och Bærtling var konstnärer till yrket skulle vi kanske gissa på kamrerer eller ingenjörer; flitiga och effektiva målmedvetna yrkesutövare.

Många av de konstnärer som inledde sina yrkesbanor under 1940-talet var mer eller mindre uttalat politiskt engagerade med socialistiska förtecken – åtminstone gällde detta många av dem som, likt Randi Fisher, hade X-et som professor vid Konstakademien. Att använda sina konstnärliga färdigheter så att de kom samhället till nytta och glädje ansågs eftersträvanvärt. Lennart Rodhe beskrev, som tidigare nämnts, sitt arbete under efterkrigsåren just "samhällstjänst."⁵⁰⁵ Randi Fisher tog också del av de ideologiska strömningarna och beskrivs av kollegor som politiskt medveten.⁵⁰⁶ Flera konstnärer





var också engagerade i vänsterföreningen Clarté, andra i den fredsrörelse som efter kriget växte sig stark. Detta medförde en ideologiskt färgad hållning också genemot konsten. Hos Randi Fisher och hennes kollegor fanns, som Thomas Millroth noterat,

en vilja att samarbeta med de andra konstarna. Drömmen om att ingripa med sin konst i samhällets utformning byggde inte bara på krav på att väggar sparades i byggnader åt konstnärerna. Där fanns också tankar på kollektivism, ett samarbete som inte bara skulle omfatta bildkonstnärerna.⁵⁰⁷

Kollektiv konsthistoria

Den amerikanske konsthistorikern David Shapiro hör till dem som tidigt intresserade sig för och argumenterade för en kollektivistisk snarare än individualistisk syn på konsthistorien och i synnerhet modernismen. Istället för att betona enskilda individers kreativitet som sprungen ur introspektion vill Shapiro framhäva den betydelse samarbete, diskussion och inspiration dessa individer emellan haft och har – något som skulle kunna leda till en förnyad uppfattning om konsthistoriens skeden och utveckling.

Den kollektiva tanken kan tolkas på två sätt; dels den ovan nämnda sidan där stimulans och utbyte konstnärer emellan betonas, men även i form av rent praktiskt samarbete med gemensamma konstverk och andra projekt. Vilken sida av den kollektivistiska tanken man än väljer att betona, menar jag att man med utgångspunkt i det kollektiva skapandets betydelse kan väcka nya frågor om modernismen, och inte minst modern offentlig konst, där nya infallsvinklar öppnar sig.

Synen på modernismen som en stafett med avlösare längs en rak bana utsluter möjligheten för parallella historier eller icke-linjära rörelser att existera. Den ger inte utrymme att undersöka modernismens alternativa historier, att se den som ett fålt av många berättelser med flera olika röster. Konsekvensen av en sådan historiesyn blir att en berättelse dominerar på bekostnad av andra. Modernismen går istället att betrakta som en kollektiv historia med mångfald av både individer, konstnärliga tekniker och genrer. Enligt Shapiro är det fruktbart att föreställa sig konsthistorien som ett samarbetsprojekt mellan konstnärer snarare än att till varje pris hålla fast vid bilden av det individuella skapandet.

The 'preventive aesthetician' attempts to enforce an artistic purity that is neither psychially nor socially realistic or healthy. The artists of our time have produced notorious matrices in which 'purity' and 'danger' have functioned as parts of an experience of the field. [---] We must establish a theory of collaboration to counteract some of the more extreme Romantic and modern





versions of individual creation. [--] We may think of all of Modernism as crystallizing in great collaborative movements: Impressionism, Post-impressionism, Cubism, Fauvism, Expressionism, Futurism, Orphism, Vorticism, Dada, Suprematism, Surrealism, Abstract Expressionism, Pop Art, minimalism, earthworks.⁵⁰⁸

David Shapiro knyter vidare an till den feministiska kritiken av den romantiska konstnärsmynen och synen på kreativitet som en angelägenhet för isolerade individer och enskilda hjältar, och menar att

it is a cliché to realize that these movements were communal and not the motions of a single mind in a kind of solitude. But I think it is well to recall that the greater myth of the hero sometimes deforms this communal sense, and we begin to have a van Gogh without Gauguin, a Cézanne who does not sign himself student of Pissarro, an Orphism without the marriage of Sonia and Robert Delaunay and collaborating poets, Dadaism without the pacifistic friendships involved.⁵⁰⁹

Även Riitta Konttinen, som intresserat sig för ämnet, menar att

i själva verket utgör samarbetet mellan två konstnärer i dess mest etablerade form en motsats till genikulten; där förnekas det enastående hos den skapande individen och man närmar sig hantverks- eller verkstadstraditionens kollektiva anonymitet. Samarbetsprincipen står i motsats till [...] kraven på individualitet, originalitet och det unika.⁵¹⁰

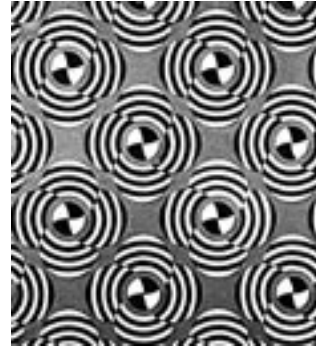
Ryska rötter

Ett tidigt exempel på kollektivistiskt förhållningssätt finns hos de ryska konstnärer som var aktiva under perioden kring revolutionen i landet 1917. Även om den politiska övertygelsen aldrig blev lika genomgripande hos de svenska konstnärerna som de ryska, kan man skymta rötterna där. Från revolutionsåren och fram till Stalins tillträde 1932, arbetade många konstnärer (bland dem Aleksandra Ekster, Liubov Popova, Aleksandr Rodtjenko, Varvara Stepanova och Vladimir Tatlin) med att omsätta sin konst i praktisk och samhällsnyttig funktion. Konsten skulle, menade de, i ”produktivistisk anda” vara till för folket och inte borgerligheten; något som resulterade i att konstnärerna allt mer koncentrerade sig på design, fotografi och film.⁵¹¹

Bland de ryska modernisterna fanns också konstnäringsingenjören som ideal. I *Det realistiska manifestet* beskrev Naum Gabo 1920 konstskapande på ett sätt som har tydliga teknologiskt präglade förebilder.

Med lodlinjen i handen, med ögonen skarpa som en linjal, med en ande spänd som en cirkel... skapar vi vårt verk som universum sitt, som ingen-





Design för kläder, bokomslag, textil och teater av fr v Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodtjenko, Aleksandra Ekster, Varvara Stepanova och Liubov Popova





jören sina broar, som vetenskapsmannen sina formler och planetbanor. [---] På gator och torg framför vi vårt budskap i övertygelsen om att konsten inte får bli något fritidsnöje för de besuttna, någon tröst för de uttröttade eller något rättfärdigande för de falska. Konsten skall följa människorna överallt där deras outtröttliga liv strömmar och verkar... I verkstaden, vid matbordet, i arbetet och förströelsen, under arbetsdagar och fridagar... hemma och på gatan... så att livets låga hos människan inte slocknar.⁵¹²

Svenska rötter

Även i Sverige fanns föregångare i förespråkandet av kollektivt skapande, bland andra Georg Pauli, som i *Konstens socialisering. Ett program* från 1915 argumenterade för en visionär konstpolitik och omorganisation av konstnärsutbildningarna. Enligt Pauli gällde det att för eleverna ”*samverka gemensamt till det bästa möjliga resultatet; detta bör vara en sporre till ädel kraftansträngning, även om den enskilde elevens andel i regeln ej signeras.*”⁵¹³

En tidigare nämnd föregångare är Otto G. Carlsund. Han var för Fisher mera näraliggande i tiden och hade 1947 bland annat argumenterat mot ”det överdrivna pristävlandet” och förespråkade istället ett ”direkt *samarbete* från första början mellan arkitekt och artister.”⁵¹⁴

Konstarternas syntes i 1940-talets Sverige

De ungas kollektivistiska ideal blir tydliga i en enkät från 1949 angående konst i Stockholms planerade tunnelbana. I enkäten, som genomfördes av tidskriften *Konst och kultur*, var flera av de unga konstnärerna tillfrågade. Randi Fisher menar i sitt svar att ”konstnärerna skall få ta hand om väggarna i samarbete med arkitekterna” och Olle Bonniér anser, att det lämpligaste inte är ”att utlösa tävlingar för detta ändamål eller låta några målare de eller de stoltsera i ensamma majestät, utan man bör låta detta problem lösas kollektivt.”⁵¹⁵ Både Lage Lindell och Pierre Olofsson poängterar i sina enkätsvar samarbetets betydelse i utsmyckningen av tunnelbanan. Lindell anser att det bör ”vara ett samarbete mellan konstnärer, arkitekter och ingenjörer på ett så tidigt stadium som möjligt. [---] Vill man göra verklighet av att låta arkitekter, ingenjörer och konstnärer tillsammans lösa den nya T-banans problem, så tror jag, att målarna och skulptörerna just nu är mogna för ett sådant samarbete” och Pierre Olofsson slår helt enkelt fast, att ”arkitekter, ingenjörer och konstnärer böra redan på ett tidigt stadium samarbeta.”⁵¹⁶ Skulptören Arne Jones menar att en grupp konstnärer bör utföra ”en väl dirigerad kollektiv komposition.”⁵¹⁷ Även här är alltså det kollektiva idealet tydligt. Associationerna går till Bauhausskolans *Bauhütte*-ideal och medeltidens katedralbyggen där flera olika yrkesgrupper bidrog med sin specialitet. Två år tidigare





hade kritikern Sven Alfons mycket riktigt, som tidigare nämnts, kallat dem för ”unga gotiker”.⁵¹⁸

Önskan om att låta konsten verka i samhället var stark hos konkretisterna. Genom offentliga uppdrag fanns ett sätt att nå ut. Konkretismen, hävdade dessutom många, borde vara särskilt väl lämpad för detta då den ansågs ”till sin natur klasslös och demokratisk eftersom den inte krävde någon särskild utbildning; dess rumsliga dynamik baserades ju på gestaltpsykologiska lagar som betingades av människans biologiskt grundade perceptionsförmåga”⁵¹⁹ – detta som Sven Alfons kallat intresset för det ogripbara rummet och lek mellan yta och djup.

I ovan citerade nummer av *Konst och kultur* diskuterar redaktören Per-Olov Zennström – själv akademiutbildad konstnär jämnårig med konkretisterna – ambitionerna hos den nya generationen som han menar inte längre nöjer sig med att ”måla tavlor att hängas upp i salonger och utställningslokaler” utan önskar ”hela väggar och hela rum” att arbeta med. Konstnärernas uppgift, säger Zennström, är nu istället att arbeta med konst för offentliga rum och i samband med detta noterar han vidare hur

den ’konkreta’ konsten – gemenligen kallad ’abstrakt’ – förmedlat ett ökat intresse för hantverket i dess olika former och en strävan att vidga det formella registret utöver oljemåleriets speciella teknik, för att direkt kunna angripa väggen och bidra till rummets utformning.⁵²⁰

På detta vis, fortsätter Zennström, skulle konstnärens förbindelse med både hantverkaren och arkitekten kunna etableras på nytt och han framhåller just Bauhauskolans ”befruktande samarbete mellan bildkonst, hantverk och arkitektur.”⁵²¹

Konkretisterna betraktade det som sin uppgift att låta konst och arkitektur korsbefrukta varandra och på så vis låta konsten nå ut till ”folket” – även till dem som inte går på museernas och galleriernas konstutställningar.

Konsten till folket!

Redan 1930 hade *Riksförbundet för bildande konst* grundats i Sverige. Förbundet ordnade vandringsutställningar som åkte landet runt med svensk och internationell konst. Som namnet antyder var de konstpedagogiska ambitionerna centrala, och genom att arbeta med vandringsutställningar kunde man dessutom låta människor i hela riket ta del av konsten. En sådan organisation tilltalade förstås konstnärer med social medvetenhet varför Randi Fisher och hennes kollegor flitigt deltog i Riksförbundets utställningar. I liknande anda arbetade – dock i mindre skala – flera konstnärer i Stockholm, bland dem Fisher, i gruppen *Folkdekor*. Denna sammanslutning hade bildats inom





Föreningen konsten och folket som under några år utgav tidskriften *Konst och Kultur*.⁵²² Folkdekor hade som syfte att föra konsten till folket och målet var ”att bidra till ett levande och självständigt kulturliv inom arbetarorganisationerna, till större kulturaktivitet bland medlemmarna.”⁵²³ Vidare ansåg Folkdekors medlemmar att ”det väsentliga i den konstnärliga inriktningen är, att det här gäller konst för gemenskapen, inte för enskilt hemmabruk.”⁵²⁴ Thomas Millroth menar att man

märker i alla de här strävandena en medveten vilja att bryta konstnärrens isolering i och från samhället. Konstnärerna skulle gärna arbeta kollektivt och utföra nyttigt arbete. Därför kom inriktningen att huvudsakligen ligga på miljögestaltning, färgsättning.⁵²⁵

Lennart Rodhe blev 1981 tillfrågad av Thomas Millroth huruvida konkretismen var

lika mycket en rörelse av social eller politisk art, där konsten skulle ut till folket, där konstnärerna skulle få väggar att måla på. [...] Konkretismen var väl då en rörelse för att konsten skulle ut till allmänheten och få ett socialt fäste i lika hög grad som ett nytt sätt att formulera sina bilder?⁵²⁶

Varpå Rodhe svarade

Absolut! Det var det väldigt mycket. Man kände det som en väldigt stor händelse, då man fick göra en målning i en skola eller i ett posthus. Då var man beredd att offra flera år för detta. Inte för att lösa ett konstnärligt problem bara, utan för att man tyckte det var värt att göra just där. Och mina kamrater dom jobbade ju mycket hårt för att föra ut konsten.⁵²⁷

Även Arne Jones var övertygad om konstens sociala funktion. Han menade att ”den ’modärna konsten’ egentligen är socialt inställd. Socialt inställd – betyder att den är inställd på att skapa miljö. Den är inställd på att vara en faktor i *kollektivet*.”⁵²⁸ Enligt Egil Malmsten, som var akademikamrat med Randi Fisher, var ”den här socialistaktiviteten bland konstnärerna [...] mycket påtaglig.”⁵²⁹

Uppfattningen om att konsten borde spridas i folklagren och komma till användning i samhälleliga och politiska sammanhang var utbredd, även om alla inte engagerade sig så uttalat som konstnärerna i Folkdekor. Denna grupp utvecklades så småningom till att bli *Konstnärernas fredskommitté*, vilkas medlemmar också ”delade åsikten att konsten skulle ut till folket, stå i folkets tjänst.”⁵³⁰ Egil Malmsten har berättat hur kommittén 1950 skapades.

Det var i ett hörnrum på Svenska fredskommittén. Vi satt på golvet och det var fruktansvärt trångt. Siri Derkert var där, minns jag. Och Olle Gill, Lage





Lindell, Randi Fischer [sic!], Jerker Eriksson, Sven-Olof Ehrén [sic!], Stig Claesson, Hans Ekvall. Bland andra, sammanlagt var över hundra konstnärer med i kommittén. Det fanns en väldig entusiasm då. [---] Vi gjorde plakater till demonstrationer. Jag minns hur Sven Storm, Uno Wallman [sic!], Randi och jag stod och textade banderoller i timmar. [---] Särskilt Randis plakat var ibland så vackra att man tyckte det var synd att de skulle ut i snålblåsten. Och så fort det skulle hållas ett stort fredsmöte skulle vi göra dekorationer.⁵³¹

Ett initiativ som Konstnärernas fredskommitté kanske ter sig naivt idag. Men, på sin tid uppfattades det allvarligt och som ett vänsterradikalt hot i den svenska kallakrigspolitiken. Material om kommittén är idag därför svåråtkomligt. Enligt Jan Myrdal finner den som

intresserar sig för Konstnärernas fredskommitté och dess offentliga konstnärliga insats i början av femtiotalet [...] näst intill ingenting i svenska bibliotek och arkiv. (Annat än i den politiska polisens register [...]) Det trots att det rör sig om generationens mest kända konstnärer och deras verk. Bilderna har utplånats.⁵³²

Huruvida konstnärernas bilder och texter om kommittén verkligen har förstörts eller om man undlåtit att registrera dylikt material i biblioteken och arkiven är svårt att exakt säkerställa. Vad som däremot står klart är att materialet – bilderna såväl som texter om kommitténs arbete – ansetts kontroversiellt och att dessa konstnärliga insatser idag är nästintill okända.

Randi Fisher var alltså aktivt engagerad i dessa frågor och använde sitt konstnärliga kunnande för att stödja de politiska idéer hon trodde på. Redan fyra år tidigare, 1946, hade Fisher tillsammans med flera jämnåriga och äldre kolleger deltagit i en stor utställning för att fira Clartés 25-årsjubileum i kärhuset på Holländargatan. Vera Nilsson visade sin monumentala och starkt expressionistiska fredsappell *Penning contra liv* och bland övriga deltagare märktes Albin Amelin, Liss Eriksson, Sven Erixon, Peter Weiss samt X-etelevorna Nils Gehlin, Olle Gill, Lage Lindell, Egil Malmsten, Catharina Nilsson, Pierre Olofsson, Britta Reich Eriksson, Lennart Rodhe och Uno Vallman. De var

konstnärer, som 'velat manifesterat sin anslutning till Clartés syften och sin tacksamhet mot föreningen för att den hållit idédebatten levande' [...]. För de utställande var detta mer än en vanlig utställning, det var en viktig manifestation och uppslutning bakom socialistiska ideal.⁵³³

Just Erixon kom två år senare, 1948, att inleda arbetet med en stor fresk för Huddinge kommunalhus. Centralt i fresken skildrar han ett demonstrationståg med arbetarnas slagord "ned med kapitalismen" och "8 timmars arbetsdag" tydligt placerade. Runt omkring arbetar människor tillsammans;





kvinnor i en fabrik, män på byggnadsställningar och en familj kring en midsommarstång. Det politiska motivet såväl som platsen för konstverkets utförande – ett kommunalhus i förorten – markerar här, liksom deltagandet i Clarté-utställningen, X-ets uppfattning angående konstens och konstnärens funktion i samhället. Det socialistiskt präglade konstnärskapet hos de ovan nämnda konstnärerna anknuter också till den tidigare diskuterade Bauhaus-förebilden.

Hägersten och Västertorp – Stockholms idealsamhällen

Efterkrigstiden såg en ljus utveckling skönjas efter de mörka åren och arkitekturpolitiken präglades av stark framtidstro. Nu kunde nya idéer om bostadsplanering och boende realiseras. Som Eva Rudberg noterat, var

den sociala ambition, som låg bakom [1950-talets] kraftfulla satsning på bostadsbyggandet, var en del av det 'Folkhem' som Per Albin Hansson skisserat redan på 1920-talet: samhället som en familj, där man solidariskt hjälptes åt, där den starke stödde den svage. Ett av de konkreta uttrycken för detta blev de bostäder – 'folkhem' – som uppfördes med samhällets stöd.⁵³⁴

Förorterna Västertorp och Hägersten uppfördes efter kriget som ett slags idealsamhällen, likt dem Sven Markelius 1945 beskrev i *Stockholms generalplan Det framtida Stockholm*. Enligt Markelius bör

målet för allt samhällsbyggande [...] vara att skapa bästa möjliga miljö för individernas liv. Människornas bostäder, deras arbetsplatser, gatorna som de färdas på, staden som helhet, allt ska bidra till att ge dem en känsla av trivsel och tillfredsställelse. [...] Stadens organisation i stora drag skall ge största möjliga ekonomiska effektivitet och därmed befrämja en allmän standardhöjning. Bostäder och bostadsområden skall utformas så, att invånarnas skilda kulturella behov tillgodoses och deras känsla av samhörighet och delaktighet i samhället vidgas.⁵³⁵

Den journalist som i *Dagens Nyheter* 1949 rapporterar från förorten, konstaterar mycket riktigt hur "viljan att skapa Västertorp till idealsamhället är stark" och meddelar vidare att ambitionen är att göra "området till ett levande samhälle med sin egen 'personlighet'. Vill ha ett centrum med en komplett och livligt pulserande affärsgata, ungdomsgårdar, bio, kondis, restauranger, bibliotek etc."⁵³⁶

I Västertorp och Hägersten fick människor möjlighet att bo naturnära och vackert medan pendeltåg transporterade dem in till arbetsplatserna i centrala Stockholm. Förorterna skapades efter tanken om ett "community center" eller grannskap, där ambitionen var att framhäva samhällets sociala funktioner





– både kulturella och kommersiella behov skulle tillgodoses genom teatrar, konsthallar, bibliotek och biografier såväl som affärer och caféer. Även sjukvårdsinrättningar uppfördes i förorterna.⁵³⁷

Direktör vid den byggfirma, Olsson & Rosenlund, som byggde flera av bostäderna både i Hägersten och Västertorp var Fritz H. Eriksson; en konstintresserad affärsman med djupt engagemang i svenskt konstliv. Sedan Färg och Form stiftats 1932, hade han varit gruppens styrelseordförande. Han var också skattmästare och styrelseledamot i Sveriges Allmänna konstförening, och dessutom ordförande i arbetsutskottet för Riksförbundet för bildande konst samt styrelseledamot i stiftelsen Konstnärernas hjälpfond. Under flera decennier var hans konstsamling en av de mest omfattande privatsamlingarna i landet.⁵³⁸

Fritz H. Erikssons intresse för konsten var alltså mycket stort, och dessutom påtagligt även i hans yrkesutövande. Genom Erikssons initiativ hade redan 1945 Hägerstens kulturella förening bildats. Föreningen skulle tillvarata sociala, kulturella och konstnärliga intressen då de nya bostadsområdena uppfördes i Hägersten och Västertorp.⁵³⁹ På Erikssons förslag bildade föreningen fonder, där pengar sparades för varje ny lägenhet som såldes. På så vis skapades kapital att lägga på offentlig konst i området. Detta system förde Eriksson också vidare till Västertorp, där Västertorpsfonden skapades för samma ändamål.⁵⁴⁰ Ett direkt resultat är de 21 skulpturer som finns uppförda i Västertorp – varav 16 donerades av Fritz H. Eriksson själv.⁵⁴¹

Genom Hägerstens kulturella förening kom också ytterligare två offentliga konstverk till, denna gång fresker i stort format; Vera Nilsson och Otte Sköld utförde varsin målning i Västertorps folkskola. Nilssons verk *Sagan om solen och stormen* och Skölds *Vindens saga* stod båda klara 1951. Ett annat exempel på Erikssons önskan att inkorporera konst och kultur med boendet i förorterna är att det i Västertorp skapades ett provisoriskt konstmuseum, som med tiden skulle permanentas. Konstnärstateljéer inreddes – och flera konstnärer, bland dem Arne Jones, skaffade sig också ateljélokaler här.⁵⁴²

Förorterna framstod, ter det sig, som potentiella idealsamhällen på många plan. Tack vare landets icke krigsdrabbade ekonomi, en socialdemokratisk framtidstro, engagerade individer bland byggherrar och arkitekter – samt konstnärer kunde flera visioner realiserades i och med dem.

BOOKTRYCKARVÄGEN, HÄGERSTEN

Under 1944 utförde Randi Fisher freskplattor för några entréer på Bokbindarvägen i Hägersten. Byggherre för dessa nya flerfamiljshus var just Fritz H. Eriksson.⁵⁴³ Något år senare, då Eriksson var vice direktör för Sociala Bostads AB Västertorp, lät han åter bygga hus i Hägersten.⁵⁴⁴ Även denna gång engagerades konstnärer. Uppdraget, som innebar ”dekorationer och färgsätt-





Väggmålning på Boktryckarvägen i Hägersten (1945–46)

ning till 12 entréer och en barnkrubba” gick till Randi Fisher, Olle Gill och Pierre Olofsson.⁵⁴⁵ Under vintern 1945–46 arbetade de bland annat med att måla stora väggmålningar i husens entréer och trappuppgångar. På ett kongenialt sätt anknyter vägarnas namn i dessa Hägerstenskvarter till medeltida hantverksyrken; dessa verk återfinns på Boktryckarvägen och Fishers ovan nämnda freskplattor på Bokbindarvägen.

Randi Fisher har i sina målningar koncentrerat sig på vardagslivet och dess aktiviteter. En trappuppgång är fylld av skridskoåkande barn och vuxna, en annan med lantliga scener där folk åker häst och vagn och kor betar längs vägen. Väggarna i en tredje trappa är täckta med ett tapetliknande medal-



Väggmålning på Boktryckarvägen i Hägersten (1945–46)





Olle Gill, väggmålning på Boktryckarvägen i Hägersten (1945–46)

jongmönster där människor i silhuett äter, vattnar blommorna i sitt hem eller samtalar. En port har exotiskt tema; här har Fisher målat en teaterscen som påminner om ett antikt drama eller möjligen en tjurfäktning i en amfiteater. Olle Gill har med tre färger, gult, grönt och violett, valt att skildra bondens liv med skörd, traktor och halmbalar.

Pierre Olofsson har gjort en ganska traditionell landskapsmålning med motiv från den skånska ön Ven; små fiskebåtar ligger förtöjda längs stranden i Sankt Ibb där hus med spetsiga tak tycks luta sig mot varann. Olofsson och Gill hade tillbringat sommaren 1944 tillsammans på Ven hos konstnärskollegan Gustav Rudberg och Olofsson ägnade sig ofta åt landskapsmotiv därifrån under denna tidsperiod.⁵⁴⁶



Pierre Olofsson, väggmålning på Boktryckarvägen, Hägersten (1945–46)



KVARTERET SKIDBINDSLET, VÄSTERTORP

Utbyggnaden av förorterna kring Stockholm skedde i hög takt under åren efter andra världskriget. Efter Hägersten gick arbetet vidare till det område som skulle bli ytterligare en del i förortskomplexet; Västertorp. Också här uppförde Fritz H. Eriksson hus, denna gång ett helt kvarter som stod färdigt 1949.⁵⁴⁷ Bengt Gate var arkitekten och även vid detta tillfälle engagerades konstnärer för att utföra offentliga arbeten. Uppdraget denna gång – ”trappgolven och dessutom färgsättning av trapphus, kök, balkonger m. m.” – utfördes under sommaren av en grupp på elva konstnärer, bland dem Randi Fisher.⁵⁴⁸ I en artikel om uppdraget i *Konstrevy* beskriver hon inledningsvis gruppen av konstnärer som ett ”arbetslag” och skildrar sedan sina erfarenheter av arbetet.

Sommaren 1949 utfördes på uppdrag av Fritz H. Eriksson ett arbete i kvarteret Skidbindslet i Västertorp (arkitekt var Bengt Gate) av följande arbetslag [...]. Det är mycket stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsamt som möjligt – var och en med sin detalj.⁵⁴⁹

Den konstnärliga insatsen i Västertorp, där bland annat hela 70 trappgolv kom till, betraktades av konstnärerna som kollektiv. Följaktligen signerades varken de konstnärligt utformade cementgolven eller något annat. Randi Fishers uttalande är i sammanhanget signifikativt och ger en antydning om de egalitära ideal som präglade både arbetet i Västertorp och resten av hennes konstnärskap.

Karaktäristiskt är också att konstnärerna lärde sig terazzotekniken för trappgolven – ”gjutna i färgad cement med krossad sten av olika slag” – av en hantverkare, som de alltså samarbetade med på plats i hyreshusen.⁵⁵⁰



Gjutet golv i terazzo på Vasaloppsvägen, Västertorp (1949)



Många av dem hade på samma vis lärt sig också fresktekniken av hantverkare – de italienska stuckatörer och målare som arbetade i Augusto Contes ateljé på Kungsholmen dit X-et tog sina akademielever. För Erixson, med sin respekt för och lojalitet gentemot hantverket, sin anspråkslösa och icke-elitistiska hållning till konsten och konstnärsrollen var detta en viktig del av elevrenas utbildning.

Randi Fishers uttalande om att hon upplevde arbetet i Västertorp som ”stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsamt som möjligt – var och en med sin detalj” präglas också av en antielitistisk hållning.⁵⁵¹

Några kvarter längre ned på samma väg tillkom samma år, 1949, verk av ytterligare en av de konstnärer som förekom i samma krets som Fisher; Arne Jones. Vid porten till Vasaloppsvägen 60 placerades två reliefer av honom, *Harlekin* och *Kolumbine*.⁵⁵² Likt trappgolvens mönster är dessa figurer uppbyggda av geometriska element även om det föreställande här är samtidigt är tydligt. Också han intresserade sig, som vi sett bland annat i hans tidigare nämnda uttalande angående konsten i tunnelbanan, starkt för integrationen mellan konst och arkitektur. Flera av hans skulpturala verk – som exempelvis *Människans broar* och *Katedral* – associerar dessutom till just arkitektur. En *Katedral* – som ”bär på en förhoppning om ökat samarbete mellan arkitekter och konstnärer och är en sinnebild för uppbyggnaden av det nya Sverige” – finns också placerad i Västertorp.⁵⁵³

Tidigare under året hade även Erixson utfört konstnärliga arbeten att placeras på samma adress som *Harlekin* och *Kolumbine*; Vasaloppsvägen 60. Under några dagar i april arbetade X-et med fyra freskplattor som fortfarande finns i husets entré.⁵⁵⁴ De skildrar människor i ett idylliskt samhälle; en träd-



Sven Erixson, fresk för Huddinge kommunalhus (1948–49)





gårdsfest, flickor som barfota plockar blommor, men även en grupp soldater på promenad. Plattorna är detaljstudier ur den freskmålning i Huddinge kommunalhus, som tidigare nämnts, vilken X-et arbetade med 1948–49.

Huddingefresken kan ses som ”en berättelse om arbete och fritid, om årets folkliga sysselsättningar, om årstidernas växling. Den utspelas både i nutiden och det förgångna”.⁵⁵⁵ Dess tema med samspel människor emellan (i både arbete och fritid) vittnar om en socialistisk vision. Freskens demonstrerande arbetare, slagorden ”8 timmars arbetsdag” och ”ned med kapitalismen” tillsammans med verkets placering i Huddinge kommunalhus, bidrar till detta intryck. Det politiska intresset, viljan att skapa konst för ”vanliga människor” och synen på konstnärsrollen (som ”arbetare”) utgör alla ideal vilka Fisher hämtade inspiration till hos X-et. Signifikativt nog har han dessutom återgett sig själv i sin ursprungliga hantverkarroll, som målargesäll, i fresken.

BARNTEATER MEDBORGARHUSET, HÄGERSTEN

Det finns ytterligare ett offentligt verk av Randi Fisher i Hägersten. I den nya förorten byggdes inte endast hyreshus; så småningom tillkom även ett medborgarhus invid ett torg omgivet av butiker. I detta medborgarhus inrättades en barnteater, i vilken ett sluttande golv med cirka 200 sittplatser leder ned mot en stor scen, sex meter bred och elva meter djup. Randi Fisher fick uppgiften att till teaterns scen göra en ridå, som kom att bli hennes första offentliga uppdrag i textil. Arbetet slutfördes 1957. Verket är i linne, utfört i applikationsteknik av Bitte Morhagen och Alice Wallgård på Handarbetets vänner.⁵⁵⁶ Ridån är cirka 3,75 meter hög och nästan 9,5 meter bred och bekostades med hjälp av donationer från Hägerstensborna själva.⁵⁵⁷

Fisher använde sig av ett tema som var vanligt förekommande också i hennes måleri; cirkus. Färgerna går i klara pastellaktiga toner – gult, orange, rosa-rött, ljus violett och lindblomsgrönt. Mot dessa kontrasterar svarta detaljer. På var och en av ridåns åtta vertikala våder finns figurer; en tiger, en kvinna i lång klänning, en gestalt på enhjuling samt några clowner med randiga, prickiga och rutiga dräkter. Alla är sammansatta av geometriska former, kroppsdelarna är stiliserade och snarare antydna än redovisade. Ändå är figurverkan stark.

Liksom förorterna hade kommit att bli en ny företeelse i det svenska samhället, var också byggandet av en barnteater i allra högsta grad nyskapande. *Dagens Nyheter* skrev vid invigningen att

när Hägersten och Västertorp inviger det vackra nybyggda medborgarhuset om söndag öppnas också en alldeles unik teater. Hägersten är den första plats i Europa – Sovjet möjligen undantaget – som får en teater som byggts just för att vara en barnens egen scen.⁵⁵⁸





Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, vattenfärg (u å)

Att just Sovjetunionen nämns är intressant. Förutsatt att anspelningen rör de radikala konst- och kultursatsningar i statlig regi som genomfördes där under revolutionsåren efter 1917 visar tidningscitatet på hur progressiv svensk stadsplanering och kulturpolitik måste ha framstått under 1950-talet. Att uppföra en barnteater i förorten är ett tydligt exempel på idealet att föra ut konsten till folket, och Randi Fisher måste ha antagit uppdraget med glädje.



Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, vattenfärg (u å)



Tidningen Dagbladet Nya samhället, Sundsvall

Ytterligare ett uppdrag med politisk anknytning var det som Fisher tillsammans med dåvarande maken Olle Gill fick i början av 1950-talet för den socialdemokratiska dagstidningen *Dagbladet Nya Samhället* i Sundsvall. Tidningen lät 1951–52 uppföra en ny tidningsbyggnad som ritades av Lennart Uhlin på Kooperativa Förbundets arkitektkontor. För byggnadens trapphus gjorde Fisher och Gill plattor i emalj, som utfördes på Gustavsbergs badkarsfabrik i Stockholm.

Användandet av emaljteknik för väggmålningar var helt nytt och de tidigaste experimenten skedde på Gustavsberg 1949 av bland andra Egon Møller-Nielsen och Stig Lindberg.⁵⁵⁹ Ett av de tidigaste verken gjordes av Endre Nemes. På fabriken började han 1950 tillsammans med Acke Oldenburg arbeta med emaljbränningen för ett monumentalt verk, *Zodiakklockan*.⁵⁶⁰ Målningen beställdes av en byggnadsfirma för en husvägg i Västertorp och placerades på sin plats våren 1951.⁵⁶¹ Samtida med detta verk, som brukar anses vara Sveriges första offentliga konstverk i emalj, är alltså Fisher och Gills emaljverk i Sundsvall.⁵⁶²

Tidningshusets emaljmalningar är placerade vid trapphusets avsatser. Fisher har gjort fyra, Gill två. Alla har motivisk anknytning till Sundsvall eller tidningen. Gills båda verk visar en stadsvy och ett vinterlandskap utanför staden. Fisher har koncentrerat sig på uppdragsgivaren, tidningen. Hon skildrar *Dagbladets* sätter, dess tryckpressar och läsare, samt förutsättningarna för tidningens tillkomst; arbetarrörelsens demonstrationståg och röda fanor, samt timmerhantering, sågverk och pappersmassfabrik.

Fisher använder sig av geometriska grundformer för att bygga upp motiven. Triangeln, cirkeln och rektangeln förekommer ofta, som i den triangelformade skildringen av timmerhantering där cirklar på rad, linjer eller kvadrater bildar mönster i mindre avgränsade avsnitt.



Sätter. Emaljmalning på Dagbladet Nya Samhället, Sundsvall (1951–52) (detalj)



T v demonstrationståg och t h timmer. Emaljmålning på Dagbladet Nya Samhället, Sundsvall (1951–52) (detaljer)

En liknande komposition använde sig Fisher av i ett samtida verk, det tidigare nämnda omslaget för Ulla Isakssons roman *Kvinnohuset* från 1952, där fönster i en husfasad bildar ett vävliknande ruttmönster (se bild s. 144). I varje fönsterkvadrat finns olika mönster eller figurer, antydda med få streck eller geometriska figurer. Uttrycket både i bokomslaget och emaljmålningen påminner om textilens; ett lapptäcke med olikmönstrade tyglappar eller återkommande rapporter i en väv. På så vis betonas ytan och tvådimensionaliteten, men den som vill kan också bland cirklar och linjer se trästockarnas ändträ eller de nysågade plankornas staplar.

Även i den målning som skildrar ett demonstrationståg återfinns de geometriska formerna. Grunden finns i flera liggande rektangulära färgfält över vilka människor med triangelformade kroppar och cirkelformade huvuden paraderar och bildar sicksack-mönster. De röda fanorna är rektangulära och triangulära. Just som i föregående målning saknas tredimensionalitet och djupkänsla; precis som timmerhanteringen skildras demonstrationen genom att flera sekvenser och händelseförlopp staplas ovanför varann i våningar. Motivet är intressant, inte minst eftersom det är en av få gånger som Fisher använder sig av ett så pass uttalat politiskt sådant. Fanornas röda färg dominerar starkt och den rytmiska upprepningen av triangelformade människokroppar ger ett effektivt intryck av en stor folkmassa. På ett podium står två svartklädda män i hatt – kanske arbetarledare som håller tal eller möjligtvis arbetsgivaren, fabriksägaren. Motivet passade förstås för den socialdemo-





kratiska tidningen som var konstnärernas uppdragsgivare, men även Randi Fishers egna politiska övertygelse. Här arbetar samma konstnär som några år tidigare ställde ut i Clartés regi och samtidigt som emaljmalningarna utfördes var engagerad i Konstnärernas fredskommitté.

Konstnärernas Riksorganisation

Fishers politiska intresse tog sig även uttryck i fackligt engagemang. Hon var 1948–51 ledamot i styrelsen för *Konstnärernas Riksorganisation*, KRO.⁵⁶³ Under den aktuella perioden, då Nils Sjögren var ordförande, uppstod konflikter i styrelsen om huruvida KRO skulle samarbeta med Folkrorelsernas Konstfrämjande genom att låta sig representeras av två personer i dess styrelse. Motståndarna till detta menade att Konstfrämjandet ägnade sig åt ”konsthandelsverksamhet” vilket man ansåg kunde få ”betänkliga följder” för KRO. Frågan debatterades livligt vid årsmötet 1951 och resultatet blev att KRO avstod från samarbete.

Randi Fisher förespråkade dock samarbetet och skrev i organisationens medlemsblad tillsammans med Siri Derkert, Nils Gehlin, Felix Hatz, Johan Lundqvist, Lennart Rodhe, Sven Sahlberg och Nisse Zetterberg att de

som medlemmar i KRO:s styrelse härmed [vill] understryka, att bakom vår positiva inställning till frågan om KRO:s representation i styrelsen och arbetsutskottet för Folkrorelsernas Konstfrämjande, ligger övertygelsen att KRO genom en sådan representation på ett naturligt och riktigt sätt kan bidra till att förverkliga ett samarbete, som bör kunna bli till gagn för landets konstliv.⁵⁶⁴

För Randi Fisher blev frågan avgörande. Konstfrämjandets vilja att med pedagogiska medel göra människor intresserade av och köpa modern svensk konst stämmer väl överens med hennes syn på konstens funktion i samhället, och det är inte svårt att förstå hennes ställningstagande i saken. Då KRO nekade samarbete med Konstfrämjandet avslutade hon sitt uppdrag i KRO-styrelsen.⁵⁶⁵

Även en annan politiskt färgad debatt utbröt i KRO-styrelsen under Fishers tid där. Hon ansåg, tillsammans med Edvin Öhrström, att KRO borde slås samman med konsthantverkarnas organisation. Trots att de var ”mycket bestämda” utgjorde de emellertid en minoritet i styrelsen, varför ett samgående aldrig realiserades.⁵⁶⁶ Enligt styrelsemedlemmen Nils Gehlin ansåg motståndarna till detta initiativ att hantverk inte var ”tillräckligt andligt.”⁵⁶⁷ Som i fallet med KRO och Konstfrämjandet framkommer här Fishers antielitistiska förhållande gentemot konsten; i detta exempel hennes önskan om att integrera konstarna och inte skilja mellan konstnär och konsthantverkare.



KONSTNÄRSINGENJÖREN RANDI FISHER

Redan som ung akademielev rönt Randi Fisher framgång i konstens fält. Tidigt arbetade hon med den konstform som då var konsekrerad av fältets ”kulturfurstar” och mäktiga institutioner – offentlig konst. Etablerade agenter i fältet som Sven Erixson och Otte Sköld ägnade sig åt denna konst samtidigt som de var professorer vid Konstakademien och, i Skölds fall, så småningom chef på Nationalmuseum. De tidskrifter som hade konsekrerade positioner, framför allt *Konstrevy* och *Paletten*, ägnade den offentliga konsten stor uppmärksamhet – i *Konstrevy* som vi sett med ett helt temanummer 1950. I detta nummer skev Randi Fisher dessutom en artikel om aktuella offentliga uppdrag hon själv hade arbetat med. Året därpå, 1951, hade *Konstrevy* ytterligare ett nummer som dominerades av konstnärlig miljögestaltning. Numret innehöll en artikel av Hilding Linnqvist om muralmålari och Bo Beskow skrev om sitt arbete med glasmålari i Skara domkyrka. I artikeln ”Kyrklig konst i Frankrike” diskuterades de glasmålningar som Henri Matisse slutfört i Rosairekapellet i Vence i början av sommaren samt även offentlig konst av bland andra Fernand Léger, Georges Rouault, Jean Bazaine och Joan Miró. Även ny svensk offentlig konst redovisades; bland annat verk i Västertorp av Vera Nilsson, Otte Sköld och Endre Nemes samt det arbete som Randi Fisher, Olle Gill och andra konstnärer då nyligen utfört på Hotell Malmen i Stockholm.⁵⁶⁸ När Lennart Rodhes väggmålning för teckningssalen på Nya Elementarläroverket i Ängby stod klar 1953, skrev Ulf Linde en lång artikel i *Paletten* om detta verk och den glaserade tegelvägg konstnären färdigställt 1952 i Östersunds nya posthus.⁵⁶⁹ I samma nummer knöt redaktionen också an till äldre tiders väggmålari genom att publicera en artikel om Piero della Francesca – en av renässansens mest omtalade freskmålare. Året innan, 1953, hade *Paletten* dessutom publicerat en översiktspresentation av nytt svenskt väggmålari i Västsverige.⁵⁷⁰

Även i den mindre etablerade tidskriften *Konst och kultur* var offkonst ett hett debattämne. Också här uttalade sig Fisher, som vi sett, om konstnärlig utformning av det offentliga rummet – till exempel 1949 angående tunnelbanan. Trots sin ungdom hade hon vid den här tiden flera års erfarenhet av att arbeta med offentliga uppdrag och att framträda med en artikel i ämnet i *Konstrevys* temanummer ”om aktuell svensk dekorativ konst” 1950 var ett sätt för henne att stärka sitt symboliska kapital. Även hennes medverkan i *Konst och kultur* hade denna effekt.

Genom sitt sociala kapital, den här gången kontakten med Sven Erixson, fick Fisher sitt första offentliga uppdrag i Hägersten 1944. Denna kontakt skulle visa sig viktig, eftersom Erixson i sin tur förmedlade kontakten med Fritz H. Eriksson, som ju var byggherre i Hägersten. Han var också ordförande i Färg och form, den konstnärsgrupp som X-et var medlem av.



Via kontakten med Fritz H. Eriksson skaffade sig Fisher ytterligare tre uppdrag i Västertorp/Hägersten: väggmålningarna på Boktryckarvägen, färgsättningen i kvarteret Skidbindslet med golven i terazzoteknik och ridån i Medborgarhusets barnteater.

X-et och Fritz H. Eriksson innehade ytterst etablerade positioner i fältet (som bekant innehade Eriksson en rad betydelsefulla uppdrag, bland annat som hedersledamot i Konstakademien). Dessa båda mäktiga män delade Fishers konstsyn och åsikter om konstens funktion i samhället.

Precis som Lennart Rodhe hyste Randi Fisher ett intresse för äldre textilkonst, vilken hon kom i kontakt med genom sin mor, textilkonstnären och textilläraren. Flera svenska konstnärer fann i Norge spännande förebilder. Textilkonstnären Hannah Ryggen, ”freskobröderna” Per Krogh, Axel Revold och Alf Rolfsen tillsammans med Edvard Munch är alla ofta omnämnda av såväl X-et som Fisher och hennes jämnåriga kollegor. Genom sitt sociala kapital, i detta fall sin norska släkt, kunde Fisher enkelt besöka landet och var en av de som väldigt tidigt efter krigsslutet 1945 begav sig dit. Tillsammans med Olle Gill reste hon även till nordnorska Svolve på Lofoten för att måla. Samhället hade sedan 1901 (då Anna Boberg som första svenska konstnär kom dit) varit ett populärt resmål för svenska och norska konstnärer.⁵⁷¹ Anstormningen av svenskar var särskilt intensiv under 1930-talet, då både X-et och Albin Amelin vistades där för att arbeta i det nordliga ljuset.⁵⁷²

Intresset för det norska stärkte Fishers kulturella kapital – kännedom om norsk konst verkar ha betraktats som värdefullt i fältet. Detta kapital var välbekant och blev både erkänt och stärkt då hon 1947 tilldelades ett särskilt Munch-stipendium för att resa till Norge – hon kunde alltså konvertera kulturellt kapital till dito ekonomiskt.⁵⁷³ Samma stipendium tilldelades också de äldre och i fältet mer etablerade konstnärerna Siri Derkert och Albin Amelin, vilket visar att det var ett prestigefyllt sammanhang.⁵⁷⁴



Sven Erixon, Svolve (1934)





Svolvær, Lofoten (1946)

Intresset för offentlig konst var ett uttryck för Fishers syn på konstens roll i samhället, men samtidigt ett tecken på hennes uppfattning om konstnärsrollen. Hon var välorienterad i de rådande konstnärsidealerna bland de unga i fältet, enligt vilka (som nämnts) konstnären anammade ingenjörspräglade arbetsmetoder och samarbetade med andra konstskapare – konsthantverkare såväl som arkitekter.⁵⁷⁵ Detta ideal var spritt bland de konstnärer som under 1940-talets andra halva sökte etablera sig i fältet. Fisher delade sina åsikter med flera kollegor; Lennart Rodhe, Olle Bonniér, Arne Jones bland andra. På så sätt kan man säga att hennes kulturella kapital i kamratkretsen måste ha betraktats som gott.

Randi Fishers politiska engagemang framstår som starkt. Under den aktuella perioden var det socialistiska idealet gällande i fältet bland de ”unga arga” – och hos vissa av de etablerade. Flera av Fishers kamrater engagerade sig i kampen mot fascisterna i Spanien under inbördeskriget på 1930-talet och några, bland dem Gustav Rudberg och Lage Lindell, reste själva till Spanien. Intresset för politik var också en del av Fishers symboliska kapital. Eftersom vänsterengagemang av de unga (och X-et) betraktades som en del av konstnärskapet blev ett ideologiskt ställningstagande ett sätt att stärka sin position i fältet. Genom att, som Fisher gjorde, delta i en konstutställning i Clartés regi, visade hon att hennes övertygelse om konstnärens och konstens roll i samhället stämde överens med de andra kollegornas. Samtidigt fick hon tillfälle att delta i samma utställning som de med bättre positioner i fältet än hon själv; Albin Amelin, Sven Erixson och Vera Nilsson bland andra.





Julkort för Konsumtionsföreningen i Stockholm med omnejd (1949)

Uppdraget för den socialdemokratiska tidningen i Sundsvall där samarbete skedde med Kooperativa Förbundets arkitektkontor markerar naturligtvis ett politiskt engagemang. Uppdragsgivaren och orten – Sundsvall, långt utanför konstvärldens centrum – såväl som lokalen, ett trapphus, är i linje med ett radikalt konst till folket-ideal. Randi Fisher valde, som vi sett, dessutom att använda ett politiskt motiv i en av emaljmalningarna där – något som Olle Gill avstod från till förmån för landskapsbilder. Kooperativa Förbundet i Stockholm (som då hette Konsumtionsföreningen Stockholm med omnejd) gav även Fisher i uppdrag att 1949 göra en gouachemålning för det årliga julkort som förbundet sände till medlemmarna.

Fisher avancerade framgångsrikt i fältet. Genom att hela tiden införskaffa nytt symboliskt kapital och konvertera det hon redan hade stärkte hon sin position. Hon ägnade sig åt och engagerade sig i frågor kring offentlig konst, som var ett etablerat område och en konsekurerad arbetsform. Med sitt engagemang i sociala frågor stärkte hon sin position och som facklig representant i KRO skaffade hon sig mycket värdefullt socialt kapital. Hon hade också gott om kulturellt kapital, var förtrogen med vilka internationella konstnärliga inspirationskällor som var aktuella, var väl insatt i och sympatiserade med det konstnärsideal, konstnärsingenjören, som konkretisterna framhöll. Av födseln hade Fisher dessutom redan med sig symboliskt kapital på detta område; hennes mor var som bekant konstnär och fadern faktiskt ingenjör. Hon hade arvet av båda dessa i sig – rent biologiskt naturligtvis, men framförallt insocialiserat och kulturellt inpräglad.





2. Andligt sökande

DET STORA GEMENSAMMA

Resande med en okänd god mulåsna
på en väg där allt finns att se
att få med i vagnen
förvandlat.
Ibland stjälpes vi.
Hjälpen är Det stora Gemensamma,
som finns överallt,
det som kan ge glädje och
mening åt varje arbete.

Så beskrev Randi Fisher 1952 sin konst då hon av tidningen *Röster i radio* i samband med en serie konstprogram – ”Det unga måleriet” – ombads göra ett uttalande.⁵⁷⁶ Hon valde, till skillnad från kollegan Olle Bonniér och maken Olle Gill i samma artikel, diktens form. Fisher beskriver konstskapande som en resa med åsna och vagn, ett mycket ålderdomligt färdssätt. Mulåsnan är ”god” men ”okänd” och ibland havererar resan. Då står tilliten till ”Det stora Gemensamma som finns överallt, det som kan ge glädje och mening åt varje arbete.” Här framstår Fishers tro på ett kollektivt konstnärligt ideal i nästan religiösa termer, det gemensamma som glädjeskapande och meningsgivande i konstnärens arbete. Beskrivningen skulle kunna passa in på det medeltida katedralbygget – rent konkret genom att vagn såväl som kanske åsna kunde vara nog så viktiga verktyg i byggnadsarbetet och att skapandet ofta ”stjälpte” då de gotiska valvbågarna på grund av alltför vidlyftiga kalkyler rasade in – men även genom de andliga övertonerna i beskrivningen av livet, konstnärskapet eller skapandet som en resa och förstås övertygelsen om ”Det stora Gemensamma som finns överallt” – ett slags panteistisk gudsuppfattning. Randi Fisher skildrar den moderna konstnärens arbete med hjälp av metaforer som lika väl skulle kunna beskriva det medeltida katedralbygget.

Den medeltida konstnären i sin verkstad tonar ofta fram som konstnärligt föredöme hos konstnäringsingenjören Fisher – och särskilt när det gäller en sådan teknik som glasmåleriets, som hon kom att ägna mycket tid åt, går tankarna kanske naturligt till de gotiska katedralernas verkstäder. I en intervju från 1969 understryker hon tillsammans med dåvarande kollegan och maken Ralph Bergholtz samarbetets vikt och menar att konst ”är att uppenbara. Det är det som är livsviktigt. Vem som sedan gör det är likgiltigt”.⁵⁷⁷ I Randi Fishers fall sträcker sig emellertid det ideal som personifieras av den medeltida





konstnären också utanför glasmåleriets område, något som blir synligt vid flera tillfällen under hennes yrkesliv.

Socialistisk-andlig övertygelse

Det Bauhauspräglade ideal i vilket den medeltida katedralen intar en central position framstår som viktigt för Randi Fisher. Precis som Bauhauskonstnärerna – vilka blev till samhällets ingenjörer snarare än kyrkans konstnärer – arbetade hon, som vi sett, med samhälleliga uppdrag. Även om Fishers politiska ideal var socialistiska fanns hos henne parallellt också ett andligt intresse och religiöst engagemang. Som tidigare nämnts, blev hon tidigt i barndomen intresserad av kväkarrörelsen, vilken hon lärde känna framför allt genom sin moster Agda Hedvall och sin gudmor Emilia Fogelklou.⁵⁷⁸ Fisher var medlem både av Vännernas samfund och Sigtunastiftelsen.⁵⁷⁹ Kväkarnas stilla, nästan meditativa och icke-ceremoniella andakter verkar ha lockat henne såväl som rörelsens betonande av en tolerant kristen grundsyn där övertygelsen om varje människas godhet, alla religioners betydelse, omtanken om medmänniskan samt vikten av engagemang i sociala frågor och anti-våldsmetoder framhålls. Också i Sigtunastiftelsen fann hon ett slags kristen humanistisk hållning;

där skulle [...] människor med olika bakgrund mötas i ömsesidig respekt och med en vilja att lära av varandra. Två spänningsfyllda förhållanden fäste grundarna vid stiftelsens start särskild vikt vid: ekumeniken och klasskampen. Genom att sammanföra grupper som annars inte kom i samtal med varandra önskade de minska motsättningarna mellan statskyrka och frikyrka, mellan arbetsgivare och arbetare, mellan handens och tankens arbetare – för att låna den tidens ordval.⁵⁸⁰

Inte minst hos Sigtunastiftelsen verkar alltså Randi Fishers ideologiska och andliga övertygelser sammanstrålat; att ”minska motsättningen mellan handens och tankens arbetare” är en beskrivning som passar bra in på den likställning mellan ”fri konst” och ”hantverk” som hon sökte uppnå. Likaså var klasskampen förstås något som intresserade den socialistiskt orienterade Fisher och ekumeniken verkar också för henne varit självklar; hon gjorde exempelvis glasmålningar och andra konstverk för frikyrkor såväl som Svenska kyrkan.⁵⁸¹ De socialistiskt-kristna tankegångarna fanns i tiden, och har bland annat uttryckts av kollegan Arne Jones, som hävdade att ”socialismen och kristendomen är mina korrelat”.⁵⁸²

Inte endast syntesen mellan konst, ingenjörskonst, konsthantverk och arkitektur var viktig för Randi Fisher. Hon medverkade även vid tillställningar som sökte integrera konst och musik, exempelvis då *Kammarmusikföreningen* – som bildats 1948 av bland andra Karl Birger Blomdahl och Göte Carlid – ordnade konserter med modern musik och samtidigt visade konstutställ-



ning med modernt måleri. Ett sådant tillfälle på Stockholms Stadshotell blev framgångsrikt; ”minst tio tavlor lyckades man sälja, Randi Fisher, Lennart Rodhe och Pierre Olofsson”.⁵⁸³ Bauhaus-andan sträckte sig således hos de unga konstnärerna också in i musikens fält. Precis som hos Walter Gropius och många andra fanns hos Fisher, som vi ska se nedan, dessutom tydligt kombinationen av viljan till samhällsomvandling och det inre, religiöst präglade sökandet efter en förlorad andlighet.

Kormatta för Sofia Magdalena kyrka, Askersund

Under 1950-talet antog Randi Fisher uppdraget att utarbeta en kormatta för Sofia Magdalena kyrka i Askersund.⁵⁸⁴ Verket, som är i flossateknik, utfördes av Libraria någon gång mellan 1953 och 1958.⁵⁸⁵ Motivet är nonfigurativt och domineras av geometriska former. De mest framträdande färgerna är gult, rosa, svart och vitt. Även mindre färgfält av grönt och blått förekommer.

Mattans form är rektangulär, och den täcks till större delen av en cirkel, som går i gula toner och inramas av ett rutmönster i svart och vitt. I cirkelns mitt sträcker en vit spetsig triangel ut sig. Dess mitt genomkorsas av ett kryss samt ett brett band som löper tvärs över. Överallt i verket återfinns triangeln i olika skepnader, spetsigt utdragen eller mer trubbig och liksidig. Kompositionen har en viss symmetri i cirkeln och de korsande huvudlinjerna, men alla detaljer är asymmetriska.



Kormatta, Sofia Magdalena kyrka, Askersund. Libraria (1953–58)

EN MORISK MATTA

Den svart-vita strukturen som löper kring mattans kant är karaktäristisk för Randi Fishers konst. Mönstret återfinns i flera av hennes verk, både textila och andra. Så finner vi det exempelvis i ridån för barnteatern i Hägerstens medborgarhus, i *Två fåglar ett bär* och *Hus i mitten*.⁵⁸⁶ Mönstret associerar också till glasmåleri; bly- eller betongspröjsar i en mörk färg vars nät breder ut sig över underliggande färger och glas. Liksom under medeltiden, då katedrallernas glasmålningar ibland komponerades med utgångspunkt i mönstrade mattor eller bokilluminationer, finns en sådan ”motivisk koppling” mellan olika tekniker här.⁵⁸⁷

Randi Fisher hade 1953–54 vistats på den spanska ön Teneriffa. Här mötte hon lämningar av en moriskt inspirerad kultur, inte minst i den gamla huvudorten Orotava, varifrån hon målat några motiv. Kanske var det här hon första gången såg arabiska mönstrade arkitektoniska detaljer i kakel eller skärmar, på väggar, fasader och golv.

Det moriska och/eller arabiska intresserade flera konkretister. För att inspireras av denna kultur, dess konst och arkitektur sökte de sig till Medelhavsområdet. Så reste exempelvis Olle Bonniér 1949–50 till Spanien, Kanarieöarna och Marocko.⁵⁸⁸ Lage Lindell var under perioden 1946–48 både i Spanien och Nordafrika.⁵⁸⁹ Lennart Rodhe reste till Algeriet våren 1950, och senare under året till Marocko och Spanien.⁵⁹⁰ I sin reseberättelse beskriver han den marockanska staden Fez som sina ”drömmars stad” och att han där ”finner vad jag drömt om” – ja, han är ”alldeles fascinerad av deras kultur” och ”tilltalas oerhört av deras konst, den är levande och riktig”.⁵⁹¹ Några år efter Randi Fishers vistelse på ön 1953–54, besökte också Lennart Rodhe Teneriffa och staden Orotava.⁵⁹²

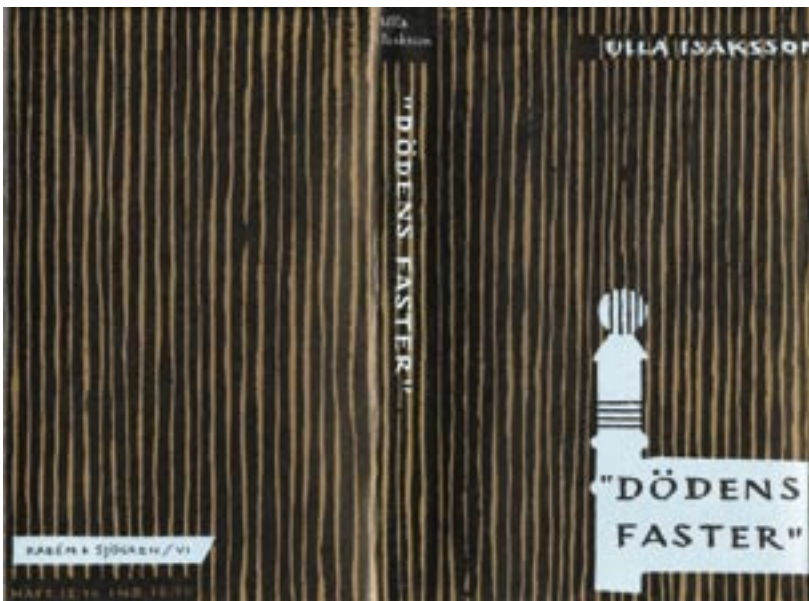
Fishers intresse för det moriska finner man också i den akvarellmålning som hon under denna period gjorde för Lennart Hellsings bok *Kanaljen i seraljen*.⁵⁹³ Författaren gav 1956 tretton svenska konstnärer i uppdrag att tolka var sin vers som han skrivit.⁵⁹⁴ Randi Fishers akvarell hör till versen ”Kalifen



Utsikt från Orotava (1953)



"Kalifen av Oartzarsante", akvarell ur Lennart Hellsings Kanalen i seraljen (1956)



Omslag till Ulla Isakssons "Dödens faster" (1954)





av Oartzarsante” och visar figurer – bland dem nämnda kalif samt ”paschan av Jaffa” – i ett stiliserat landskap.

Akvarellen påminner om akvarellerna *Utsikt från Orotava* och *Apelsinträd* från Teneriffa – samma utsparade vita fläckar återfinns i de cirkelformade träd Kronorna, till exempel. Utsparade former i vitt finns även på andra ställen, ofta i bladliknande former. De kan ses antingen som palmblad eller händer – kanske alluderande på den vante som versen kretsar kring. Till stor del bygger emellertid målningen på geometriska grundformer; rektangeln, triangeln och cirkeln. Flera av dessa former upprepas i rapportliknande mönster som påminner om arabiskt träsnideri eller kakelmönstrade väggar.

Också i ett bokomslag från 1954 för Ulla Isakssons novellsamling *”Dödens faster”* återkommer det arabiska temat. Omslaget täcks helt av ett linjemönster i svart och brunt – som träsnideri – med en tornförsedd byggnad i silhuett på framsidan.

Fishers kormatta i Askersund knyter an till muslimsk textilkonst. Muslimska bönemattor är traditionellt komponerade så, att man i deras mönster alltid finner en nischformad figur. Den anger mattans riktning och bör under bönen vändas mot Mecka. På liknande sätt är Fishers kormatta komponerad. Den stora centrerade triangeln kan ses som en nisch, som pekar framåt och österut, mot kyrkans altare, och tydliggör mattans sammanhang och funktion. Men, även i dess övriga detaljer menar jag att man kan finna kopplingen till arabisk konst. Sambandet redogörs nedan.

JORDISKT PARADIS I KONKRETA FORMER

Kring den centrala triangeln finns fyra kvadratiska fält, vilka är avdelade med tydliga linjer eller fåror. En fåra är gul eller guldfärgad, den mittemot röd eller rosafärgad. Eftersom den stora triangeln delvis är placerad i dessa båda fåror, finns här även vita och blå fält. De två övriga fåror är både gula, röda och grön-blå. Längs med dem slår bladaktiga former ut i grönt och blått. I fälten mellan de fyra fårorna skymtar växtliknande röda och gröna slingor.

Hela kompositionen påminner starkt om ett vanligt motiv i arabisk textilkonst; den paradisiska trädgården. Detta motiv är och har varit populärt även i muslimsk trädgårdskonst. Muslimska härskare har vid åtskilliga tillfällen under historiens lopp sökt återskapa den islamiska föreställningen om det himmelska paradiset i gigantiska trädgårdsanläggningar invid palatsbyggnader eller mausoleer. Denna trädgård finns även nämnd i Koranen på flera ställen.⁵⁹⁵

Traditionen att anlägga paradisträdgårdar stammar dock ursprungligen från beduinstammar. I öknen skapade de oaser att vila i mellan långa ritter eller marscher genom sanden. Oaserna komponerades efter särskilt mönster, enligt den föreställning man hade om paradisträdgårdens utseende.





Detalj av kormatta i Sofia Magdalena kyrka, Askersund (1953–54)

Trädgårdar förekommer som motiv också i muslimsk textilkonst. Paradsträdgården avbildas då vanligen uppifrån; dess fyrkantiga komposition passar för en kvadratisk eller rektangulär väv. Samtidigt utgör dessa mattor en möjlighet att symboliskt ”ta paradiset med sig” även om man, likt en beduin, befinner sig på resa och under en tid inte har möjlighet att vistas i en verklig oas.

En i sammanhanget intressant parallell är att Randi Fisher på ett ganska konkret sätt ägnat sig åt just denna resa genom öknen mellan två oaser. I keramik har hon nämligen skildrat tre ridande figurer, insvepta i heltäckande klädedräkter och med arabisk huvudduk. Gestalterna rider på dromedarer, som på sidorna är schematiskt mönstrade som om en matta eller ett tygstycke hänger ned från sadeln. Tömmarna löper längs med varje dromedars hals vidare upp till figurens huvud där de blir till hoprullade band ovanpå huvuddukarna. Dessa figurer utfördes på Bo Fajans i Gävle, troligtvis någon gång under 1950-talet, då Fisher en kort tid arbetade där.⁵⁹⁶ Här finns alltså ytterligare ett tecken på konstnärens intresse för arabisk kultur.

Den paradisiska trädgårdens mönster bygger på fyrtalet, varför många anläggningar är uppdelade i kvadrater eller rektanglar samlade kring en mittpunkt. I varje kvadrat finns växter planterade, både träd, buskar och blommor. Mellan kvadraterna löper vattenfårar vars vatten springer från ett gemensamt brunnskar eller fontän i mitten på den plats där kanalerna korsar varann. Detta centrum är i den muslimska föreställningen en symbolisk livets källa. Härifrån strömmar de fyra livgivande floderna, Eufrat och Tigris, Nilen och Ganges – fyllda med vatten, vin, mjölk och honung.⁵⁹⁷

Vattnet är naturligtvis kärnan i ett samhälle vars vardag präglas av solens





Tre ridande figurer på dromedarer (troligen 1950-tal)

hetta och öknens torrhet. Trädgården eller oasen blir i en sådan omgivning något mirakulöst, något som likt paradiset utgör källan till och förutsättningen för liv. Endast den som vet att hushålla med vatten – att bygga vattenkanaler, konstbevattna, plantera växter – kan överleva och bli härskare i (eller över) ett sådant klimat.

I Askersund-mattan återfinns just dessa fyra livgivande floder eller kanaler. Deras kulörer – blågrönt, rödrosa, vitt och guldgult – kan lätt associeras till de livgivande vätskorna vatten, vin, mjölk och honung. Längs fårorna i mattan kan man se växter som slår ut – stora frodiga triangelformade blad såväl som blommor i form av mindre röda cirkelformer och vita prickar. Om man väljer att betrakta det omgivande svartvita mönstret som en modern ”öken” – ett stadslandskap med svarta husfasader, lysande vita fönster och neonskyltar – blir mattans cirkelformade centrum till en oas i modern mening; en plats mitt i staden med livgivande vatten, grönska och själsligt lugn.

Genom att kombinera ett samtida modernistiskt bildspråk med ett arabiskt-historiskt inspirerat stoff skapar Fisher en syntes både mellan stilar och mellan tidsperioder. Den medeltida konstnärens arbete för kyrkan omsattes av 1940- och 1950-talskonstnärerna, som vi sett, till ett arbete för samhället. I kormattans oas kan både den medeltida kyrkobesökaren, den resande beduinen och den moderna förortsmänniskan vila själen.

Kormattan i Askersund visar på Fishers strategi för att markera sin position i fältet; hon låter sig inspireras av den moriska kulturen. Ämnet utgjorde som sagt ett stort intresse hos flera konkretister. En av de flitigaste Nordafrikaresenärerna bland dem, Lennart Rodhe, ägde till och med ”stora planschverk om morisk ornamentik och afrikansk vävkonst, och han [hade] metodiskt gått igenom de formala förloppen i dem, tecknat av dem gång på gång.”⁵⁹⁸

Verket i Askersund knyter sammanfattningsvis an till arabisk konst på två sätt; dels genom den riktade nischen mot altaret och öster, dels genom kompositionen efter det i arabisk trädgårds- och textilkonst vanliga motivet den





paradisiska trädgården. Genom att arbeta med offentlig konst i kyrklig miljö uppfyller hon åter det ”gotiska” konstnärsidealet, också genom att hon även här samarbetar med hantverkare – de människor på Libraria som vävde mattan. På en gång visar Fisher dessutom att hon, liksom Lennart Rodhe, hyser intresse för internationell modernism och historisk textilkonst såväl som arabisk kultur och ”den islamiska bildvärldens intrikata mönsterskapelser.”⁵⁹⁹

Glasmåleri i ”konstens periferi”

För att prioritera glasmåleriet flyttade Randi Fisher omkring 1960 från Stockholm till Skåne för att arbeta i Ralph Bergholtz glasverkstad i Brunnby. Efter några års samarbete gifte de sig 1963. Under 1960-talet utförde de (tillsammans och ibland på var sitt håll) glasmålningar, varav flera tog många års arbete i anspråk, för cirka 20 kyrkor. Många av dem ritades av arkitekten Johannes Olivegren.⁶⁰⁰

Denna intensiva period innebar dessutom annan konstnärlig verksamhet, resor till Italien och inte minst dottern Pias födelse. Under slutet av decenniet och i början av 1970-talet arbetade Fisher med egna offentliga verk, bland annat två stora glasmåleriuppdrag för Norrtälje kyrka och Garda kyrka på Gotland. Hon hade också en separatutställning på Gummessons i Stockholm där hon visade inte mindre än 83 verk.⁶⁰¹



Fisher & Bergholtz, glasmålningar i korfönster, Åmotfors kyrka 1966 och Biskopsgårdens kyrka, Göteborg 1960 (detaljer)





Glasmålning i Norrtälje kyrka (1969)

Kanske kan flytten till Skåne, bort från Stockholm och ”konstens centrum” även ses som ett symboliskt avståndstagande från en konstvärld Fisher tröttnat på och upplevde som alltför upptagen av kottier, konstkritik – och kanhända konkretism. Som hon uppgav i samband med färdigställandet av glasmålningarna i Västerås, tillfredsställde stafflimåleriet henne inte längre varför hon sökte andra mål med sitt skapande. Utan att i alltför hög grad överdriva hennes egen religiositet är det naturligtvis viktigt att notera, att hon ägnade sin konstnärliga verksamhet kyrkans byggnader: Svenska kyrkans såväl som frikyrkor.

Kollegorna från konkretisterna började så småningom arbeta med abstrakt måleri och installationskonst (Olle Bonniér), återvände till naturin-



Fisher & Bergholtz, glasmålning i Betlehemskyrkan, Göteborg (1966) (detalj)

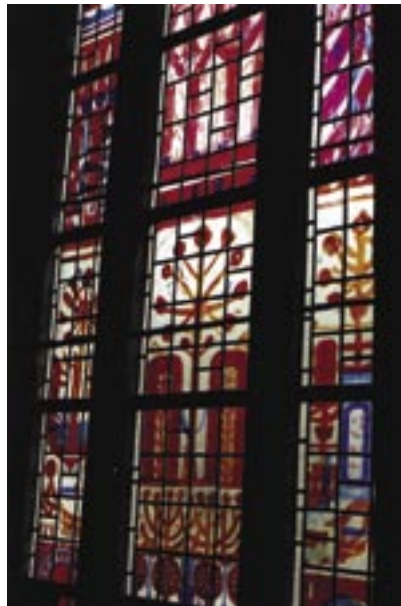




spirerad och fantasibaserat måleri (Karl Axel Pehrson). Lennart Rodhe och Arne Jones blev professorer vid Konstakademien.⁶⁰² Fisher höll emellertid fast vid de ursprungliga tankarna om kollektivt skapande (nu tillsammans med Bergholtz), att inkarnera medeltidsförebilden som konstnär, ingenjör och hantverkare i en person och att nå ”folket” med konsten. När det gällde glasmåleri fungerade Fisher och Bergholtz som både konstnärer, ingenjörer och hantverkare. De fanns med från början till slut: i planering, i diskussioner med beställare och uppdragsgivare, för att räkna på materialåtgång och arbeta med ritningar och planlösningar. De skisserade, komponerade och ritade kartonger, brände glas, applicerade blyspröjsar och göt betong. Fishers hållning här skiljer sig från den ståndpunkt Lennart Rodhe intog gentemot utförandet av glasmåleri. Han betonade nämligen å sin sida att

jag har sagt, att jag inte skall bränna glas själv. Jag skall inte ens skära en glasbit själv. Jag har gjort vävnader, men jag har bestämt, att jag väver inte. [---] Jag menar, mästerkocken sätter inte sina egna potatisar. Jag sätter inte heller min potatis själv.⁶⁰³

Förvisso markerar Rodhe i samma uttalande respekt för hantverkaren som utför hans arbeten eftersom han ”inte vill göra ett hantverk som andra gör bättre”.⁶⁰⁴ Ändå är det intressant att notera Rodhes och Fishers diametralt motsatta inställning. Den blir synlig också i ett fotografi som *MorgonTidningen* publicerade i samband med att Lennart Rodhes glasmålning *Frukt-*



Glasmålning i koret, Garda kyrka, Gotland (1969–70)





trädgården färdigställdes på Handelsbankens stockholmskontor hösten 1957. Fotot visar en stående Rodhe med högerhanden hängande vid sidan och vänsterhanden lätt stöttande en glaspanel. Han tittar ned mot en huksittande man på golvet som arbetar med glaset. Bildtexten lyder: ”Konstnären Lennart Rodhe övervakar monteringen av sin glasvägg”.⁶⁰⁵

I glasmåleriet och i utförandet av det fanns för Fisher möjligheten att anamma en konstnärsroll som för henne måste ha framstått som idealisk. I ett sådant perspektiv kan hennes flytt till konstens ”periferi” (med traditionella konsthistoriska mått mätt) såväl som engagemanget i glasmåleriet betraktas som en fullständigt självklar konsekvens av 1940-talets ställningstaganden.

GEOGRAFISKT KRINGFLACKANDE OCH ANDLIG MÅNGSIDIGHET

Med tanke på Fishers tidigare nämnda socialistiskt-andliga övertygelse blir också den sorts yrkesverksamhet hon valde under 1980-talet konsekvent. Med hull och hår engagerade hon sig då i anonymt frivilligarbete och vände sig tidvis nästan helt bort från konsten. Vännen Iris Lundvik menar att Fisher avhöll sig från att låta konsten livnära henne på grund av den kommersiella prägel konstlivet enligt henne hade; ”och det var ju emot hela henne, att göra pengar på saker”.⁶⁰⁶ Kritiken av konstens och samhällets kommersialism hade, som vi sett, tidigt varit viktigt för Fisher. Ett tidigt exempel på intresset för internationell solidaritet hade kommit till konstnärligt uttryck redan 1960 då Fisher för posten gjorde ett frimärke på tema *Världsflyktningåret 1959–1960*.

Kanske hade några händelser i Fishers privatliv under 1970-talets sista år särskilt stor inverkan på detta beslutsamma agerande. På sommaren 1977, då



dottern Pia Bergholtz var 14 år, skilde sig Randi Fisher och Ralph Bergholtz – även om äktenskapet i praktiken varit över sedan en tid. Samma sommar dog modern Eivor Fisher vid 93 års ålder. Den man som Fisher levte med sedan några år, Arne Feron, dog plötsligt året därpå, 1978, då de båda var på gemensam resa i Göteborg. Fishers yngsta dotter Pia Bergholtz flyttade till USA i slutet av 1970-talet för att gifta sig och hade redan 1981 fått sitt första barn. Kanske var det åter dags för Randi Fisher att lämna ett sammanhang





Tv märken för Greenpeace (början av 1980-talet). Th skylt för Svalorna (omkring 1982) textad av Fisher



Kort och teckning till Iris Lundvik, omkring 1982





som måhända inte längre kändes som hennes. Hon bröt i alla fall upp för att leva ett annorlunda liv. Under 1980-talets första fem år var Fisher bosatt i Köpenhamn för att arbeta i internationella ideella organisationer – ibland med konst, ibland med annat. Försörjningen kom från arbete i en matkantin och som städare.⁶⁰⁷

Hon var bland annat engagerad i *Tøj til Afrika*, som 1972 grundades av den danska *Kommunistisk ArbejdsKrets (KAK)*.⁶⁰⁸ Genom att helt enkelt organisera insamlingar av kläder som transporterades till Afrika för att skänkas till människor där, arbetade Tøj til Afrika med att stödja frihetskamperna i en rad kolonialiserade länder.⁶⁰⁹ Det uttalade syftet var att avskaffa kapitalismen och imperialismen. Eftersom frihetskampen i Afrika väntades resultera i en ekonomisk kris för kolonialmakterna och västvärlden i stort, betraktades stödet till frihetskamperna som ett konkret verktyg för att – om än på lång sikt – främja också en världsomspännande socialistisk revolution.⁶¹⁰ De afrikanska länderna sågs som de föregångare vilka skulle inspirera Europa och resten av jorden.

Även om Fishers insats för Tøj til Afrika inte verkar ha varit av konstnärlig art, arbetade hon som konstnär för danska Greenpeace i Köpenhamn. Hon skapade bilder till organisationens tidskrift och formgav informationsmaterial. Två av de märken hon formgav för Greenpeace finns bevarade.⁶¹¹

Tøj til Afrika har vissa likheter med den internationella *Emmausrörelsen*.⁶¹² Därför är det kanske följdriktigt att Fisher under det tidiga 1980-talet också arbetade för den ideella föreningen *Svalorna* i Lund som är knuten till Emmaus.⁶¹³ För Svalorna gjorde hon vykort, formgav affischer och annat material för att främja föreningens hjälpverksamhet till länder i Asien och Afrika.⁶¹⁴

Likt Tøj til Afrika har Emmausrörelsen en grundsyn präglad av socialistiska ideal, strävan efter internationell solidaritet och rättvis världsordning.⁶¹⁵ Det passar väl in på Fisher, som ”tyckte mycket illa om det kommersiella, hon återkom till det ständigt. Mycket, mycket.”⁶¹⁶ Fisher tog engagemanget för Svalorna och Emmaus på allvar och reste flera gånger till sammankomster i Frankrike och besökte även rörelsens grundare, Abbé Pierre.⁶¹⁷

Under Köpenhamnstiden var Randi Fisher innebonde, men bytte detta mot att skriva sig hos vännen Ingrid Söderqvist i Helsingborg 1985.⁶¹⁸ Hon menar, att Fisher inte ”ville ha för många ägodelar. Hon ville inte äga mycket. Om hon hade pengar ville hon ge dem till människor som behövde dem. Jag tror hon hade kunnat ge bort sin sista slant”.⁶¹⁹

Året därpå, 1986, reste Randi Fisher till Indien för att i Anantapur besöka den plats där människor söker andlig ledning genom gurun Sai Baba. Två år senare, 1988, reste hon till Nicaragua, troligtvis med en hjälporganisation. Under några år som följde arbetade hon med glasmåleri tillsammans med dottern och konstnären Katarina Gill, som ärvt Glasverkstaden i Brunnbys då Ralph Bergholz dött 1988.

Snart är Fisher åter ute på resa, denna gång till det land där hon föddes,





Australien. Också Nya Zeeland besöktes. Hon hälsade på dottern Pia med sin stora familj i USA. Nästa resa, 1995, gick till Kuba. Under de intensiva kringresande åren drog Fisher på sig lungbesvär, vilket så småningom ledde till hennes död 1997. Hon efterlämnade en ryggpåse med enkla ägodelar, de konstverk familjen ägde och skisser och annat material som blivit kvar i Glasverkstaden.

Det som kanske ger intryck av att vara ett sorgligt slut på ett rikt konstnärskap är ändå, menar jag, egentligen ett tecken på den enormt starka konsekvens i handling, politiska ideal och moraliskt-andlig strävan som Randi Fisher både personligt och konstnärligt tidigt anammade och förblev trogen till slutet.

Bön – dikt är överallt. Kan ibland inte skiljas åt. Somliga märker det inte... Det är så vidsträckt ring i ring – ihop med allt annat, med arbetets ringar, med leks ringar och upplevelses ringar. Bön kanske förnekas av många. Eller får den nya namn.⁶²⁰ – Randi Fisher



Summary

The purpose of this doctoral dissertation in Art History is to present and discuss the art of the Swedish female artist Randi Fisher (1920–97). By using pictorial analysis as well as cultural sociology I have aimed at a critical contribution to Swedish art historical writing about Modernism and modern art. Important outlines and questions have discussed the construction of artisthood in relation to gender issues, especially during the forties and fifties.

In line with British art historians Rozsika Parker and Griselda Pollock, the purpose is to combine the reinvention of so called "unknown" artist with a deconstructivist perspective on art history and its methods.

Another important line of inquiry have been provided by French theorist Pierre Bourdieu and his thoughts about the rules in the art field. Randi Fisher's position in the field and the ways in which she negotiated it is another important issue.

Chapter 1 mainly discusses Fisher's social position as an artist, starting in interpretations of some early self-portraits. Other aspects are her gender, the tradition that comes with artistic profession and education as well as her class and family position. Fisher's social and thus professional position turns out to be an advantageous one; her parents being artists, her family of upper-middle intellectual class, her uncle an architect, her sister a ballet dancer (and married to famous film director Ingmar Bergman).

Chapter 2 discusses her position as "Woman of 1947" – that is, a single woman in a company of male artists who, in Swedish art history are known as "the men of 1947". Focus lies on the relations between the artists and between them and influential art critics, working at Stockholm's daily newspapers at the time. Analysis show how art critics speak differently about women and men, female and male artists.

Chapter 3 is about abstract and so called concrete art – in relation to one another. The international theoretical tradition in this field is presented, and the Swedish compared to it. Fisher's art is discussed in terms of scale, genre and technique, and she is compared to Bauhaus artist Paul Klee. Her interest in public art is discussed and presented, especially her book covers, textiles and stained glass paintings.

Chapter 4 further shows Fisher's interest in public art and her political engagement both in and outside art. Her vagabond-life during the 1980s and 1990s shows an interest for artistic and individual freedom, visible already during the 1940s.



The discussion focuses on how Fisher held on to idealistic, anti-hierarchical ideals throughout her artistic life, always reminded by others (implicitly or explicitly) of her gender. In what ways was it possible for her to be a free modern artist, mother and wife at the same time? In what ways have Swedish art history shaped by ideas about gender, men and women?



Noter

- 1 Bandinspelad intervju Catharina Nilsson och Nils Gehlin 9 mars 1999, i författarens ägo.
- 2 Toril Moi, "Att erövra Bourdieu" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1, s. 3–25. (I original "Appropriating Bourdieu: feminist theory and Pierre Bourdieu's sociology of culture" i *New Literary History* 1991:22).
- 3 Moi 1994, s. 15.
- 4 Thomas Millroth, *Rum utan filial? "1947 års män"* Lund 1977.
- 5 Thomas Millroth, *Lage Lindell* (SAK publikation nr 90) Stockholm 1981, *Lennart Rodhe* (SAK publikation nr 98) Stockholm 1989, *Olle Bonniér. Och varför inte dansa?* (SAK publikation nr 104) Stockholm 1995, *Liss bildhuggare* Stockholm 1994, *Pierre Olofsson* Höganäs 1992.
- 6 Se till exempel Ulf Linde, "Karl Axel Pehrson" i *Konstrevy* 1954:4 eller "Karl Axel Pehrson" i *Ord & Bild* 1957:6.
- 7 Se till exempel Ulf Linde, "Lennart Rodhes väggar" i *Paletten* 1954:1.
- 8 Se till exempel Ulf Linde, "Olle Bonniér" *Ord & Bild* 1957:2. En del av denna artikel finns även publicerad i förfs *Efter hand. Texter 1950–1985* Stockholm 1985.
- 9 Ulf Linde, *Efter hand. Texter 1950–1985* Stockholm 1985.
- 10 Ulf Linde, *Lennart Rodhe* (Bonniers små konstböcker) Stockholm 1962.
- 11 Ulf Linde, *Karl Axel Pehrson* Stockholm 1987.
- 12 Per Bjurström, *Karl Axel Pehrson* (SAK publikation nr 101) Stockholm 1992 samt *Lennart Rodhe: Bagateller* Stockholm 1995 och *Lennart Rodhe: blockteckningar & reseskisser* Stockholm 1995.
- 13 Gunnar Bråhammar, "Konkretisterna" i *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund* (red. Ragnar Josephson et al.) Stockholm 1965, s. 205–43.
- 14 Lars-Göran Oredsson, *Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med paket i långa banor i Östersunds posthus* (lic.avh.), Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Åhus 1991.
- 15 Linda Fagerström (Åkesson), *Randi Fisher. En studie i hennes konstnärskap och reception 1947–1957* magisteruppsats, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet 1997.
- 16 Linda Fagerström (Åkesson), *Offkonstnär, kvinna och modernist. Randi Fisher och det svenska konstfältet 1939–1960* (lic.avh.), Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet 2001.
- 17 Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology* London 1981, s. 49.



- 18 Griselda Pollock, "Preface" i Griselda Pollock (red.), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings* London 1996, s. xvi.
- 19 Sarah E. Webb, "Epilogue. Mark Making, Writing, and Erasure" i Kristen Frederickson & Sarah E. Webb (red.), *Singular Women. Writing the Artist* Berkeley, Los Angeles & London 2003, s. 241.
- 20 Parker & Pollock 1981. Detta är bokens genomgående tema, men diskuteras särskilt explicit på s. 3, 48f, 169f.
- 21 Parker & Pollock 1981, s. 3.
- 22 Margareta Gynning, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv* (diss.) Stockholm 1999, s. 7f. Mina kursiveringar.
- 23 Ann-Catrine Eriksson, *Rummet som konstverk – om konstnärsparet Charles Rennie Mackintosh och Margaret Macdonald* (diss.) Umeå 2003, s. 9. Mina kursiveringar.
- 24 Eva Zetterman, *Frida Kahlos bildspråk. Ansikte, kropp & landskap: representation av nationell identitet* (diss.) Göteborg 2003, s. 12. Mina kursiveringar.
- 25 Ett exempel på detta är Hayden Herreras *Frida. A Biography of Frida Kahlo* New York 1983.
- 26 Mary D. Sheriff, "'So What Are You Working On?' Categorizing *The Exceptional Woman*" i Frederickson & Webb (red.), Berkeley, Los Angeles & London 2003, s. 53.
- 27 Sheriff 2003, s. 53f.
- 28 Ibidem.
- 29 Bridget Elliott & Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings* London 1994, s. 16.
- 30 Katy Deepwell, "Introduction. Women and Modernism" i Katy Deepwell (red.), *Women Artists and Modernism* Manchester & New York 1998, s. 2.
- 31 Deepwell 1998, s. 3.
- 32 Elliott & Wallace 1994, s. 16.
- 33 Ibidem
- 34 Se exempelvis Zetterman 2003, Henrik Ranby, *Harald Boklund. Kosmopolitiskt, regionalt och nationalromantiskt i Skånes arkitektur 1890–1930* (diss.) Lund 2002, och Gynning 1999, Gunilla Linde Bjur, *Arkitekt vid industrialismens genombrott. Adolf Edelsvärd – en yrkesbiografi* (diss.) Göteborg 1999, Jeff Werner, *Nils Nilsson* (diss.) Göteborg 1997, Britt-Inger Johansson, *I tidens stil. Arkitekten Agi Lindegrens liv och verk* (diss.) Uppsala 1997.
- 35 Werner 1997, s. 16.
- 36 Ibidem. Jfr Parker & Pollock 1981.
- 37 Eva Österberg, "Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault" i *Det roliga börjar hela tiden. Bokförläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996* Stockholm 1996, s. 324.



- 38 Österberg 1996, s. 330.
- 39 Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* Stockholm/Stehag 1996, s. 25 (i original *Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman* Oxford UK & Cambridge USA 1994)
- 40 För mer detaljerade rekapitulationer av den feministiska konstforskningens historia, se till exempel Gill Perry, "What is Feminist Art History?" i Gill Perry (red.), *Gender and Art* New Haven & London 1999, s. 20–25 eller Anna Lena Lindberg, "Inledning" i Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* Stockholm 1995, s. 9–21 samt "Kvinnoforskning inom konstvetenskapen i Sverige" *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1992: 1, s. 58–62 eller Sara Arrhenius, "En blick från sidan: bild, genus och det omedvetna" i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier* Stockholm 2001, s. 9–25. I *Dictionary of Women Artists* (red.) Delia Gaze, London 1997 ingår Mara R. Witzling, "Feminism and Women Artists" s. 152–58 samt Bridget Elliott, "Modernism and Women Artists", s. 146–52, båda artiklarna med ambitiösa bibliografier.
- 41 Joan W. Scott, "Genus – en användbar kategori i historisk analys" i Christina Carlsson Wetterberg & Anna Jansdotter (red.) *Genushistoria. En historiografisk exposé* Lund 2004 (i original "Gender: A Useful Category of Historical Analysis" i förfs *Gender and the Politics of History* London 1988).
- 42 Ida Blom "Från det moderna till det postmoderna subjektet. En historikers reflektioner" i Carlsson Wetterberg & Jansdotter 2004, s. 261 (i original "Fra det moderne til det postmoderne subjekt. En historikers refleksjoner" i *Nyt Norsk Tidskrift* 1995:2).
- 43 Linda Alcoff, "Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory" i *Signs* 1988:3, vol. 13, s. 405–36.
- 44 Alcoff 1988, s. 407.
- 45 Blom 2004, s. 261.
- 46 Alcoff 1988, s. 421.
- 47 Alcoff 1988, s. 434.
- 48 Alcoff 1988, s. 435.
- 49 Linda S. Klinger, "Where's the Artist? Feminist Practice and Poststructural Theories of Authorship" *Art Journal* Summer 1991:2 vol. 50, s. 39–47.
- 50 Klinger 1991, s. 45f.
- 51 Alcoff 1988, s. 435.
- 52 Se t ex Nina Lykke, "Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen" i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 2003:1 samt Eva Borgström, "Intersektionalitet. Ett nytt genusvetenskapligt begrepp" i *Genus* 2004:3/4.
- 53 Blom 2004, s. 261.

- 54 Sandra Harding, "Rethinking Standpoint Epistemology: What is 'Strong Objectivity'?" i Evelyn Fox Keller & Helen E. Longino (red.) *Feminism and Science* Oxford 1996, s. 240.
- 55 Elliott & Wallace 1994, s. 1f.
- 56 Perry 1999, s. 198.
- 57 Bonnie Kime Scott, "Introduction" i Bonnie Kime Scott (red.), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology* Bloomington & Indianapolis 1990, s. 4. "Modernism as caught in the mesh of gender is polyphonic, mobile, interactive, sexually charged." Den svenska översättningen är citerad ur Annelie Bränström Öhman, *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* (diss.) Umeå 1998, s. 19.
- 58 Pierre Bourdieu, "Men vem har skapat skaparna?" i förfs *Texter om de intellektuella (En antologi redigerad av Donald Broady)* Stockholm/Stehag 1992, s. 58 (i original "Mais qui a créé les créateurs?" föreläsning vid École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs 1980, samt publicerad i förfs *Questions de Sociologie* Paris 1980.)
- 59 Moi 1994, s. 3–25.
- 60 Moi 1994, s. 5.
- 61 Deepwell 1998, s. 5.
- 62 Elliott & Wallace 1994, s. 2.
- 63 Margareta Wallin Victorin, *Föreningen Original-träsnitt. Grafik och grafiker på ett tidigt modernistiskt konstfält* (diss.) Göteborg 2004, Susanne Kvist, *Hyllningar till konstnärlig frihet. En studie av Christos och Jeanne-Claudes konstnärskap* magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet 1999, Barbro Andersson, *Positioner och strategier. Kvinnliga konstnärer i modern konstkritik* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1990. Andersson arbetar med en doktorsavhandling där svenska konstnärer under tidigt 1990-tal står i fokus för fältanalysen. Se även Barbro Andersson, "Postmodernism som avantgardestrategi" i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998, s. 217–35.
- 64 Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet* Stockholm 1997 och Margareta Fahlgren, *Spegling i en skärva. Kring Marika Stiernstedts författarliv* Stockholm 1998 är båda verk tillkomna i projektet "Kvinnorna på det litterära fältet 1880–1980" som 1993–96 pågått vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. Eva Lilja, "Skaldinnans rörelser på fältet" i Broady 1998, s. 159–72. Artikeln är en omarbetad version av "Skaldinnan på fältet" som publicerades i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1, s. 40–48.
- 65 Broady, "Inledning: en verktygslåda för studier av fält" i Broady 1998, s. 11. Donald Broady, professor vid institutionen för lärarutbildning vid Uppsala universitet, har själv eller tillsammans med Mikael Palme givit ut åtskilliga texter om och av Pierre Bourdieu på svenska.

- 66 Pierre Bourdieu, "Fältets tre tillstånd" i *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* Stockholm/Stehag 2000, s. 89–260.
- 67 Se Anna Lena Lindberg, "Den bildkonstnärliga institutionens framväxt i Sverige" i *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier* (diss.) Lund 1991 (1988), s. 29–68.
- 68 Broady, 1998, s. 11.
- 69 Se vidare Broady 1998, s. 19f.
- 70 Donald Broady, "Inledning" i Bourdieu 2000, s. 18.
- 71 Bourdieu 1992, s. 76.
- 72 Broady 1998, s. 11.
- 73 Broady 1998, s. 13.
- 74 Ibidem.
- 75 Donald Broady, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (diss.) Stockholm 1997 (1990), s. 177. Min kursivering.
- 76 Broady 1997 (1990), s. 177, not 17.
- 77 Intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 78 Broady 1998, s. 13.
- 79 Broady 1998, s. 16.
- 80 Bourdieu 2000, s. 332.
- 81 SAOB 1924.
- 82 *Nationalencyklopedien* <http://www.ne.se> (23 oktober 2004).
- 83 Broady 1998, s. 13.
- 84 Bourdieu 1992, s. 60.
- 85 Lilja 1998, s. 162.
- 86 Lilja 1998, s. 163.
- 87 Donald Broady, "Enligt konstens alla regler" *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1994:1, s. 27.
- 88 Pierre Bourdieu, *Den manliga dominansen* Göteborg 1999 (1 original *La Domination Masculine* Paris 1998).
- 89 Lilja 1998, s. 163.
- 90 Ibidem.
- 91 Moi 1994, s. 4.
- 92 "1938 fick Sverige sin första abortlag, som tillät abort på mycket begränsad medicinsk indikation efter prövning av dåvarande medicinalstyrelsen. 1946 utökades lagen i och med att abort kunde beviljas av socialmedicinska skäl, s.k. förutsedd svaghet. 1963 tillkom en paragraf, som medgav abort om kvinnan ätit läkemedel, som kunde misstänkas vara fosterskadande, under tidig graviditet. 1974 infördes den nu gällande abortlagen." *Socialstyrelsens allmänna råd 1989:6 om tillämpningen av abortlagen*, SOSFS 1989:6 (M).
- 93 För en närstudie av livsomständigheterna för kvinnor i Sverige under

denna tid, se Yvonne Hirdman, ”Konsten att vara kvinna. Stilleben, Sverige 1950” i Birgit Sawyer & Anita Göransson (red.), *Manliga strukturer och kvinnliga strategier. En bok till Gunhild Kyle* Göteborg 1987, s. 292–307.

- 94 Citerad i Moi 1994, s. 3f.
- 95 Moi 1994, s. 4.
- 96 Ibidem.
- 97 Moi 1994, s. 15.
- 98 *Tanken och handen. Konstfack 150 år* Gunilla Widengren (red.) Stockholm 1994, s. 144.
- 99 *Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän. (Med biografiska uppgifter af B. Lundstedt)* Ny tillökad upplaga Stockholm 1910.
- 100 *Ur Gävle stads historia. Utgiven till femhundraårsjubileet* Philibert Humbla & Nils Sigfrid Norling (red.) Gävle 1946, s. 703f.
- 101 Bandinspelad intervju med Else Fisher Bergman, 23 november 1999. I författarens ägo.
- 102 *Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän.*
- 103 *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok* Band G–H Stockholm 1944.
- 104 Claes Caldenby (red.), *Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur* Stockholm 1998, s. 380. Se också Ann-Mari Berglund, *Arkitekt SAR Björn Hedvall. Modernism inom en klassisk ram* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1998.
- 105 Ejnar Fisher, *Dagbok 1904–1906* (opag.) Arkivet, Insektavdelningen vid Seksjon for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
- 106 Se till exempel Ejnar Fisher, *Dagbog over insekter; fra vaaren 1893 til høsten 95* eller *Dagbog 1900–1901* (opag.) Arkivet, Insektavdelningen vid Seksjon for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
- 107 Faktum är att Ejnar Fishers föräldrar stavade sitt efternamn på tyskt vis, med -sch. I samband med sin flytt till Australien ändrade dock Ejnar stavningen av *sitt* efternamn, eftersom den engelska stavningen med -sh var det vedertagna sättet att stava namnet där. För konsekvensens skull stavar jag dock efternamnet likadant överallt.
- 108 Ejnar Fisher, *Dagbok IV, 1918–1922* (opag.) Arkivet, Insektavdelningen vid Seksjon for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
- 109 Ibidem.
- 110 Ejnar Fisher, ”Oplevelser og iakttagelser i Australien” i *Norsk Entomologisk Tidsskrift* 1927:4, s. 200.
- 111 ”Spanska sjukan, benämning på den svåra influensaepidemi som svepte över världen 1918–19 och som bedöms ha orsakat ca 20 miljoner människors död. [---] I Sverige dog under den egentliga epidemin 1918–19 ca 35 000 personer och under 1920 ytterligare 3 000. Här liksom i den övriga världen var dödligheten högst bland personer mellan 20 och 40 år. Den



- nya influensavarianten ledde ofta till lunginflammation med häftigt och riskfyllt förlopp”. *Nationalencyklopedien* på <http://www.ne.se> 25 februari 2005.
- 112 *Sällskapet Nya Idun 1885–1935. Femtioårshistorik. Medlemsförteckning* Stockholm 1935, s. 52.
- 113 *Sällskapet Nya Idun 100 år. Perioden 1935–1985: historik – invalda medlemmar* Stockholm 1984, s. 3.
- 114 *Sällskapet Nya Idun 1885–1935* s. 43.
- 115 *Sällskapet Nya Idun 1885–1935* s. 44.
- 116 *Sällskapet Nya Idun 100 år*, s. 36.
- 117 *Sällskapet Nya Idun 100 år*, s. 44.
- 118 *Sällskapet Nya Idun 100 år*, s. 41.
- 119 Emmy Melin, *Föreningen Svenska konstnärinnor 1910–1960* Stockholm & Uppsala 1960, s. 9ff samt s. 52.
- 120 *Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän* 1910.
- 121 Sven Sundin, *Södergården. Sveriges andra hemgård 1916–1986* Stockholm 1986, s. 29.
- 122 ”*Birkagården* s.k. hemgård i Stockholm, den första i Sverige, grundad 1912 på initiativ av Natanael Beskow och Ebba Pauli. År 1916 grundades *Birkagårdens folkhögskola* som landets första folkhögskola med externat.” *Nationalencyklopedien* på <http://www.ne.se> (27 juli 2004). ”*Hemgård* benämning på en fritidsverksamhet som knyter an till den s.k. hemgårdsrörelsen. Denna har sitt ursprung i de ”settlements” som grundades i Storbritannien på 1880-talet. I en tid präglad av klassmotsättningar och sociala orättvisor ville man utifrån den kristna broderskapstanken arbeta för gemenskap över sociala, kulturella och religiösa skiljelinjer.” *Nationalencyklopedien* på <http://www.ne.se> (27 juli 2004).
- 123 Sundin 1986, s. 29.
- 124 *Minnesskrift utgiven med anledning av Svenska tobaksmonopolets tjugofem-åriga verksamhet den 1 juni 1940. 1915–1940* Stockholm 1940, s. 409.
- 125 Mellan åren 1919–39 var andelen kvinnor bland fabriksarbetarna cirka 75 procent. *Minnesskrift...* 1940, s. 377.
- 126 För mer detaljerade uppgifter om Emilia Fogelklou, se Ingrid Meijling Bäckman, *Den resfärdiga. Studier i Emilia Fogelklous självbiografi* (diss.) Lund 1997 samt *Gnosis. Tidskrift för en andlig kultur* 1989:2–4
- 127 Se till exempel Emilia Fogelklou, *Brev till vännerna* (urval och inledning av Gunnel Vallqvist) Stockholm 1979.
- 128 Emilia Fogelklou, *Barhuvad* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1950, s. 214. Mi är Fogelklous namn på sig själv.
- 129 Ibidem.
- 130 Bandinspelad intervju Ulla Isaksson 24 oktober 1998. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 131 Bandinspelad intervju Else Fisher Bergman, 23 november 1999. I författarens ägo.





- 132 I odaterat brev till Else Fisher Bergman. Kopia i författarens ägo.
- 133 Enligt <http://www.kvakare.se/kortet.sthlm> (10 april 2005).
- 134 Bandinspelad intervju Ulla Isaksson 24 oktober 1998. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 135 Intervju Katarina Gill 24 augusti 1999. Nedtecknad, i författarens ägo. Se även kap. 4 angående Fishers andliga intresse.
- 136 Om Kvinnliga medborgarskolan och Fogelstadgruppen, se Lena Eskilsson, *Drömmen om kamratsambället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad* (diss.) Umeå 1991.
- 137 Elisabeth Tamm (1880–1958) politiskt och socialt verksam, kommunalnämndsordförande, landstings- och riksdagsledamot, Kerstin Hesselgren (1872–1962) yrkesinspektör, socialpolitiker, ordförande i *Frisinnade Kvinnors Riksförbund*, riksdagsledamot i både första och andra kammaren, Ada Nilsson (1872–1964) läkare, socialt och politiskt verksam, pionjär på det socialmedicinska området, Elin Wägner (1882–1949) journalist och författare, ledamot av Svenska Akademien, Honorine Hermelin (1886–1977) lärare, pedagog, rektor på Kvinnliga medborgarskolan i Fogelstad, kommunfullmäktigeledamot, Sveriges första kvinnliga skolstyrelseordförande. (Uppgifterna hämtade från *Kära Ili, Käraste Elin. Emilia Fogelklou och Elin Wägner växlar brev åren 1924–1949* (inledning och urval av Gunnel Vallquist) Delsbo 1988, s. 23f samt Eskilsson 1991, s. 29–46.)
- 138 Broady, ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält” i Donald Broady 1998, s. 13.
- 139 Se bland annat intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997.
- 140 Broady, 1998, s. 13.
- 141 Bia Mankell, *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst* (diss.) Göteborg 2003, s. 9.
- 142 Hon är inte längre upptagen som elev i katalogen från 1942–43. Se Kungl. Akademien för de Fria Konsterna, *Kungl. Konsthögskolan. Katalog läroåret 1942–1943*, s. 2f.
- 143 Kungl. Akademien för de Fria Konsterna, *Kungl. Konsthögskolan. Katalog läroåret 1940–1941*, s. 2f.
- 144 Se exempelvis intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo samt intervju Egil Malmsten 23 januari 2001. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
- 145 Intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad i författarens ägo.
- 146 Se vidare Barbro Werkmäster, ”Fruentimmers-Afdelningen. Om de första kvinnliga eleverna vid Konstakademien och om inrättandet av en särskild avdelning för dem” i Eva-Lena Bengtsson & Barbro Werkmäster (red.) *Från Amalia Lindegren till Julia Beck* Stockholm 1997, s. 50–69.





- 147 Se Kungl. Akademien för de Fria Konsterna, *Kungl. Konsthögskolan. Katalog läroåret 1940–1941* s. 2f samt *1941–1942* s. 2f. Det var i Målarskolan som de flesta kvinnliga eleverna vid KA fanns. I Skulpturskolan dominerade männen stort, i Arkitektskolan förekom under Fishers tid vid KA endast en kvinna, Maj Sisefsky, som var elev 1940–42. När det gäller det totala antalet elever vid KA under det tidiga 1940-talet utgjorde kvinnorna 31 respektive 29 procent under läsåren 1940–41 och 1941–42.
- 148 Sven Aurén, *Livet i Stockholm. Människor i närbild* Stockholm 1942, s. 217.
- 149 Gustaf Näsström citerad i Aurén 1942, s. 218. Aurén anger inte källan för citatet.
- 150 Aurén 1942, s. 223.
- 151 Helga Henschen, *Åren med Peter* Stockholm 1991, s. 19.
- 152 Ibidem.
- 153 Intervju Margareta Rodhe 20 september 2001. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo. M R var gift med Lennart Rodhe från 1952 fram till hans död 2005.
- 154 Intervju Katarina Gill 25 mars 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 155 Henschen 1991, s. 20.
- 156 Ulla-Monica Lundström, ”Konstnärinnor” teckning i *Palettskrap* 1943 (opag.) Stort tack till Catharina Nilsson och Nils Gehlin som hjälpt till med identifikationen av personerna på bilden.
- 157 Se Kungl. Akademien för de Fria Konsterna, *Kungl. Konsthögskolan. Katalog läroåret 1942–1943*, s. 2f.
- 158 Se Kungl. Akademien för de Fria Konsterna, *Kungl. Konsthögskolan. Katalog läroåret 1940–1941* resp. *1941–1942*, *1943–1944*, s. 2–3 i samtliga.
- 159 Nils Gehlin, ”Kärlek från hans första ögonkast” teckning i *Palettskrap* 1943 (opag.) Stort tack till Nils Gehlin som hjälpt till med identifikationen av personerna på bilden.
- 160 Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists’ Self-Portraiture in the Twentieth Century* London 1996, s. 8.
- 161 Mankell 2003.
- 162 Liz Rideal, *Mirror Mirror. Self-Portraits by Women Artists* London 2001
- 163 Whitney Chadwick (red.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* Cambridge, Mass. & London 1998 samt Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women’s Self-Portraits* New York 1998.
- 164 Diane Apostolos-Cappadona & Lucinda Ebersole, *Women, Creativity, and the Arts. Critical Autobiographical Perspectives* New York 1995.
- 165 Mary D. Garrard, ”Here’s Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist” i *Renaissance Quarterly* 1994:3, vol 47.
- 166 Barbro Werkmäster, ”Av bild – själv bild – bild själv. Om kvinnliga konstnärers självporträtt” i *Konsthistorisk Tidskrift* 1991:2 (vol. 60).
- 167 Garrard 1994, s. 556. Min översättning. Citatet i original lyder: ”the dif-





- ferentiation of herself as artist (the subject position) from herself as trope and theme for the male artist (the object position).”
- 168 Werkmäster 1991, s. 90.
- 169 Solfrid Söderlind, ”Förord” i Cecilia Widenheim, *Självporträtt på Grips-holm* Stockholm 1996, opag.
- 170 Görel Cavalli-Björkman, ”Självporträttets roller” i *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel* Görel Cavalli-Björkman med Eva-Lena Karlsson et al. (Nationalmusei utställningskatalog nr 626) Stockholm 2001, s. 19 samt Görel Cavalli-Björkman, ”Konstnären” i *Ansikte mot ansikte...* 2001, s. 101.
- 171 Se bl a Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* Chicago 1993 samt Ernst Kris & Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* New Haven 1979.
- 172 Felicity Edholm, ”Beyond the Mirror. Women’s Self Portraits” i Frances Bonner (red.), *Imagining Women. Cultural Representations and Gender* Cambridge 1992, s. 159f.
- 173 Bo Nilsson, ”Den helige målaren. Om karisma i självporträtt” i *Ansikte mot ansikte...* 2001, s. 28.
- 174 Meskimmon 1996, s. 62.
- 175 Se vidare den numer välkända texten Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” *Screen* 1975:3 (vol. 16) på svenska ”Visuell lust och narrativ film” i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konsteorier* Stockholm, 2001.
- 176 Meskimmon 1996, s. 13.
- 177 Exempelvis i intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999, bandinspelad och nedtecknad i författarens ägo, intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997 nedtecknad, i författarens ägo samt intervju Egil Malmsten 23 januari 2001 bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
- 178 Henschen 1991, s. 17.
- 179 Intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
- 180 Meskimmon 1996, s. 73. Min översättning. Citatet i original lyder: ”Unable to represent their experiences in traditional modes which did not ’speak’ to them or for them, they negotiated alternative paths. Their own lives and their own ’factual’ histories were the reasons why they challenged the genre”.
- 181 Garrard 1994, s. 575. Min översättning. Citatet i original lyder: ”inability to escape the topos that colored and dominated her self-presentations: feminine beauty as a metaphor for the beauty of art.”
- 182 Meskimmon, 1996, s. 27.
- 183 Intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.



- 184 Garrard 1994, s. 583.
- 185 Meskimmon 1996, s. 97f.
- 186 "More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak." Meskimmon 1996, s. 62.
- 187 Meskimmon 1996, s. 133.
- 188 Susanne Kvist, *Androgynitet som uttryck för modernitet. En genusteoretisk analys av Agda Holsts självporträtt 1925* kandidatuppsats i konstvetenskap, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet 1998.
- 189 Kvist 1998, s. 25f.
- 190 Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster, "Kvinnor i svenskt avantgarde 1910–1940" i Lea Vergine, *Andra hälften av avantgardet 1910–1940. Kvinnliga målare och skulptörer inom de tidiga avantgardistiska rörelserna* Stockholm 1981, s. 295.
- 191 Maria Carlgren, *Marginaliserad modernism. Siri Derkert som klädskapare och modeteckningen som estetiskt objekt* magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet, 1999
- 192 Carlgren 1999, s. 25.
- 193 Mona Skagerfors, *Ytans magi. Crossdressing och annat* Stockholm 1996, s. 95f.
- 194 Meskimmon 1996, s. 82.
- 195 Zetterman 2003, s. 166.
- 196 Anna Lena Lindberg, "Ulrica Fredrica Pasch och det 'evigt kvinnliga'" i Anna Lena Lindberg (red.), *Ulrica Fredrica Pasch 1735–1796* Norrköping 1992, s. 18 samt "Ulrica Fredrica Pasch och Konstakademien" i Eva-Lena Bengtsson (red.), *Ulrica Fredrica Pasch och hennes samtid* Stockholm 1996, s. 12.
- 197 Dahls porträtt uppmärksammas även av Lindberg, dock i första hand på grund av konstnärens arbetsrock.
- 198 Se även Alexander Roslins porträtt *Den franske målaren Claude Joseph Vernet* från 1767 (olja på duk, 65 x 54 cm, Nationalmuseum. NM 1533) eller Martin van Meytens *Självporträtt (med turban)* omkr. 1727 (olja på duk, 45 x 38 cm, Nationalmuseum NM 2757).
- 199 Bandinspelad intervju Egil Malmsten 23 januari 2001. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 200 Intervju Elsa Munktell 30 juni 2000. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 201 Tiina Rosenberg, "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater" i *Svenska teaterhändelser 1946–1996* Lena Hammergren et al. (red.) Stockholm, 1996 s. 339.
- 202 Rosenberg 1996, s. 339.
- 203 Whitney Chadwick, "How do I look?" i Rideal 2001, s. 10.
- 204 Chadwick 2001, s. 17.
- 205 Cecilia Widenheim, "Lennart Rodhe" i förfs *Självporträtt på Gripsholm* Stockholm 1996, s. 42.



- 206 I gruppen ingick bland andra Tor Bjurström, Nils Dardel, Leander Engström, Isaac Grünevald, Einar Jolin, August Lundberg och Gösta Sandels. De fick sitt namn av den dåtida konstkritikern August Brunius efter en känd utställning i Stockholm just 1909. För vidare diskussion, se exempelvis Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet. Del 1. 1900–1947* Stockholm (SAK publikation nr 108) 1999, s. 38ff samt 156.
- 207 Se till exempel Louise Lyberg, "1880–1980" i *Svensk konsthistoria* Mereth Lindgren et al. Lund 2002 (1986), s. 440, Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975* Stockholm (SAK publikation nr 109) 2000, s. 28, Lidén, 1999, s. 156, Bo Lindwall *Då och nu. Svenskt konstliv under 150 år* Stockholm (SAK publikation nr 91) 1982, s. 117, KG Nilsson, "Ett landskap öppnar sig (inledning)" i Sune Nordgren (red.), *Konkret kalejdoskop* Åhus 1981, s. 11, Beate Sydhoff, "Vår egen tid" i *Bildkonsten i Norden* (del 5) Stockholm 1973, s. 77 ff, Rolf Söderberg, *Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekelskiftet till 60-talet* Stockholm 1955 (s. 311 ff), 1961 (s. 166 ff) och 1970 (s. 231 ff) eller Gösta Lilja, *Svenskt måleri under 1900-talet* Stockholm 1968, s. 117.
- 208 I recensionen av utställningen *Ung konst* under rubriken "Konstkrönika" *Expressen* 27 april 1947.
- 209 Marianne Kärre (sign. *Mareng*), "Sjävlärd 40-årig debutant fick Lindahlsstipendium" *Dagens Nyheter* 16 januari 1949.
- 210 Intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
- 211 *40-talskonst* utställningskatalog Skånska konstmuseum Universitets konstmuseum i Lund 1948, s. 4.
- 212 Millroth 1977, s. 13.
- 213 Se till exempel "I utställningen ingick, förutom ovan nämnda Bonniér, Lindell, Olofsson och Rodhe, målarna Randi Fischer [sic!] (kvinna!) [...]" Lidén 1999, s. 158 (Randi Fishers efternamn är felstavat i hennes text) eller den biografiska noteringen om Randi Fisher i *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960* (Moderna Museets utställningskatalog nr 297) Stockholm 2000, s. 302 som säger "Deltog som enda kvinna på utställningen *Ung konst 1947* på Färg och form och räknas till den konkretistiska gruppen '1947 års män'."
- 214 Katy Deepwell, "Introduction" i Deepwell (red.) 1998, s. 3.
- 215 Ibidem.
- 216 Ibidem.
- 217 Sven Sandström nämner dock inte Pierre Olofsson i "Konsten efter 1945" i förfs *Konsten i Sverige* Stockholm 1991 (1974).
- 218 Lilja 1968, s. 123.
- 219 Lyberg 2002 (1986), s. 445.
- 220 Per Bjurström, *Tre decennier svensk grafik* Stockholm (SAK publikation nr 85) 1976, s. 37.



- 221 Olle Granath, *Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä* Stockholm 1975, s. 10.
- 222 Lyberg 2002 (1986), s. 445.
- 223 Bo Lindwall & Lars Erik Åström, "Från sekelskifte till 40-tal" i *Bildkonsten i Norden* (del 4) Stockholm 1973, s. 168.
- 224 Bjurström 1976, s. 42.
- 225 Söderberg 1961 (1955), s. 167.
- 226 Sandström 1991 (1974), s. 398.
- 227 Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power" *Arts Magazine* 1990:5, s. 44f.
- 228 Förutom de feministiska pionjärerna på detta område finns också andra utmanare av hegemonin. I svenska sammanhang är ett känt exempel Bengt Olvångs *Våga se! Svensk konst 1945–1980* från 1983 som med en skildring av 1960- och 1970-talets konsthistoria hade det uttalade syftet att bidra med en motberättelse till framförallt Olle Granaths *Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä* Stockholm 1975.
- 229 Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?" i *Art News* 1971:9, omtryckt i Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker (red.), *Art and Sexual Politics* New York & London 1973 samt i Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* USA 1988 & London 1989. I svensk översättning "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" i Lindberg (red.) 1995.
- 230 Gunilla Englund, "När Adam plöjde och Eva spann" i Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), *Kvinnor som konstnärer* Stockholm 1975, s. 29.
- 231 Se exempelvis kapitlet "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts" i Parker & Pollock 1981, i allmänhet och s. 70 i synnerhet.
- 232 Giorgio Vasari, *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* från 1550. Andrautgåvan kom 1568. På svenska första gången 1926.
- 233 Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission" i Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.), *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe* Tennessee 1991. Även publicerad i Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology* Oxford 1998. Jansons *Konsten* (på engelska *The History of Art*) har tills idag kommit i sex upplagor på originalspråk.
- 234 För en vidare diskussion om betydelsen av att efternamnet stavas fel, se s. 101.
- 235 Reservation görs för att det möjligen finns ytterligare enstaka andra. (Sökandet kompliceras av att få recensioner har utställningens titel i rubriken; i själva verket har *Ung konst* många gånger recenserats i en sammanfattande "Konstkrönika" på ett sätt som var vanligt i dagstidningar under den aktuella perioden.)
- 236 Åke Meyerson, "40-talister" *MorgonTidningen* 5 maj 1947. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.

- 237 Gotthard Johansson, "Konstens 40-talister" *Svenska Dagbladet* 30 april 1947. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 238 Lars Erik Åström, "Konstkrönika" *Expressen* 27 april 1947.
- 239 Åström, 1947.
- 240 Alf Liedholm, "Ung konst. Två stockholmsutställningar" i *Upsala Nya Tidning* 5 maj 1947.
- 241 Liedholm, 1947.
- 242 Johansson, 1947.
- 243 Åström, 1947.
- 244 Bo Lindwall, "Konstrond" i *Aftontidningen* 22 april 1947.
- 245 De konstkritiker som förekommer i denna undersökning, var i majoriteten av fallen verksamma i konstfältet även som konsthistoriker.
- 246 Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises To Fame* (Walter Neurath Memorial Lectures: 21) London 1989, s. 11. "There are four successive circles of recognition through which the exceptional artist passes on his path to fame. I will call them peer recognition, patronage by dealers and collectors, and finally public acclaim."
- 247 Bowness, 1989, s. 21.
- 248 "Alfons kände jag, han var med och snackade. På sätt och vis hade han snackat fram delar av sin artikel tillsammans med oss" uppger Pierre Olofsson i Millroth, 1992, s. 29. Se även Millroth 1977, s. 232. Artikeln som åsyftas ovan är Sven Alfons "Unga gotiker. Rapsodi kring en utställning" i *Konstrevy* 1947:3. Texten kom att bli viktig för konkretisternas fortsatta utveckling, men diskuteras inte närmre här, eftersom min undersökning gäller konstkritik i dagspress. Alfons artikel är dessutom en presentation av konsten snarare än en recension av densamma.
- 249 Bowness, 1989, s. 25.
- 250 Bowness, 1989, s. 28.
- 251 Se vidare Fagerström (Åkesson), 1997, s. 76 ff samt 83f.
- 252 Bowness, 1989, s. 39.
- 253 Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* London 1992, s. 55. Min översättning. Citatet lyder i original: "(it has worked to) legitimize patriarchal views of femininity whilst claiming to be set apart from the daily political concerns of society."
- 254 Barbro Andersson, *Positioner och strategier. Kvinnliga konstnärer i modern konstkritik* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1990.
- 255 Andersson 1990, s. 25.
- 256 Även Anette Göthlund har intresserat sig för detta, bl a i *Kvinnokonst och manskritik – en studie av hur den patriarkala konstideologin speglats i kritiken av kvinnors konst* kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1987.
- 257 Eva Hallin, *Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mel-*



- lankrigstidens konstkritik och andra texter om konst* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1989, s. 35. Citatet är hämtat från Erik Blombergs recension i *StockholmsTidningen* 10 april 1921 av Kvinnliga konstnärers utställning på Liljevalchs konsthall. Hallin hämtar Blomberg-citatet från Melin, 1960. Se även Eva Hallin, "Det feminina konstnärslinnet" *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1992:1 (en bearbetning av uppsatsen).
- 258 Yvonne Hirdman, "Om genuskontrakt" i *Häftan för kritiska studier* 2000:2, s. 30.
- 259 Yvonne Hirdmans välbekanta beskrivning av genussystemet bygger på två grundläggande förutsättningar. Den första är *dikotomi*: isärhållandet, att manligt och kvinnligt inte bör blandas, den andra är *hierarki*: mannen är norm och utgör "det allmängiltiga." Se vidare Yvonne Hirdman, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1988:3, s. 49–63.
- 260 Se vidare Yvonne Hirdman, "Konsten att vara kvinna. Stilleben, Sverige 1950" i Birgit Sawyer & Anita Göransson (red.), *Manliga strukturer och kvinnliga strategier. En bok till Gunhild Kyle* Göteborg 1987, s. 292–307.
- 261 Se vidare Maureen G. Shanahan, "Vad gör en man till man? Hur det maskulina skapas" i Anna Lena Lindberg (red.) *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet* Lund 2002, s. 137–68 för en diskussion om dessa samhällseffekter efter det första världskriget.
- 262 Angående situationen i USA, se bl a Michael Kimmel, *Manhood in America. A cultural History* New York 1997 (1996), s. 223 ff eller Susan Faludi, *Stiffed. The Betrayal of the Modern Man* London 1999, s. 3–101 (på svenska *Ställd. Förräderiet mot mannen* Stockholm 2000.)
- 263 Erik Lindberg, "Sekreterarens berättelse om Kungl. Akademiens verksamhet sedan högtidsdagen 1939. Avgiven till högtidsdagen 1940" i *Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1940* Stockholm 1940, s. 11.
- 264 Lindberg 1940, s. 35.
- 265 Emmy Melin, "25 år efter Isaksons död" *Arbetaren* 26 april 1947. Min kursivering.
- 266 Melin 1947. Melin är ganska ensam bland kritikerna 1947 om att stava Fishers efternamn korrekt.
- 267 Melin 1947.
- 268 Melin 1947.
- 269 Liedholm 1947.
- 270 Hans Granlid, "Konstronden" i *Ny Dag* 26 april 1947. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 271 Sven Lindström, "Nordiskt, franskt, svenskt" i *Dagsposten* 29 april 1947. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 272 Lindström 1947.



- 273 Detta har antytts också av Lindwall 1982, s. 117 samt av Thomas Millroth, bl. a. i "Måleriet och skulpturen" i *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1915–1950* Lund 2002, s. 237.
- 274 *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* (red.) Oscar Reutersvärd & Hans Eklund Stockholm 1948. Tack till Eva Hallin som gjorde mig uppmärksam på denna publikation.
- 275 Kapitlet "Skapande kvinnor i konstens historia" är skrivet av Oscar Reutersvärd.
- 276 Gunnar Hellman, "Nittonhundralets konst i de nordiska länderna" i *Konsthandboken* 1948, s. 456. Fishers namn är dock felstavat i boken.
- 277 *Konsthandboken* 1948, s. 515.
- 278 Tyra Lundgren, "Kort revy över 25 år svensk konst" i *Konstrevy* 1950:6, s. 274.
- 279 Se Linda Fagerström (Åkesson), *Offkonstnär, kvinna och modernist. Randi Fisher och det svenska konstfältet 1939–1960* (lic.) Lund 2001.
- 280 Whitney Chadwick, "An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation" i Chadwick (red.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* Cambridge, Mass. & London 1998, s.13 ff
- 281 För en mer omfattande diskussion av feministiska tolkningsmodeller av Louise Bourgeois *Femme-Maison*-bilder, se Julie Nicoletta, "Louise Bourgeois's Femme-Maisons: Confronting Lacan" i *Woman's Art Journal* 1992/1993:2, s. 21–26.
- 282 Jeff Werner, "Svansviftningens estetik. Modernismen ur provinsens perspektiv" i *Utopi & verklighet. Svensk... 2000*, s. 100.
- 283 Söderberg 1955. Senare upplagor 1961 och 1970. Som tidigare nämnts, omtalas utställningen och de medverkande konstnärerna för första gången i bokform i *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* 1948.
- 284 Teckningen är en svartvit vinjettbild från 1948 ur tidskriften *Utsikt*. Vinjetteckningar ur samma tidskrift av Lennart Rodhe och Olle Gill finns också reproducerade i detta kapitel hos Söderberg.
- 285 Söderberg 1955 s. 312.
- 286 Söderberg 1955 s. 313.
- 287 Söderberg 1955 s. 312.
- 288 Ibidem.
- 289 För inflytandet av arabisk konst i Fishers verk, se kap. 4. Om Fishers offentliga konst, se Fagerström(Åkesson) 2001.
- 290 Söderberg 1955 s. 317.
- 291 *Randi Fisher Färg och form utställningskatalog nr 338*, Stockholm 1956. Dessutom utställdes en mosaik samt objekt i trä.
- 292 Lars Erik Åström, "Konstronden" *Aftontidningen* 23 mars 1956.
- 293 Hans Eklund, "Konstkrönika" *Aftonbladet* 27 mars 1956.
- 294 Gustav Näsström, "Tre konstnärinnor" *StockholmsTidningen* 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.



- 295 Bo Lindwall, "Kvinnligt kaleidoskop" *Svenska Dagbladet* 26 mars 1956
- 296 Andersson 1990, s. 25.
- 297 Ebba Witt-Brattström, *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet* (diss.) Stockholm 1988, s. 107. Mary Ellmann använde uttrycket *sexual analogy* i samband med receptionen av kvinnliga författare redan 1968 i *Thinking About Women*, men i en annorlunda kontext än Witt-Brattströms.
- 298 Arne Lindström, "Monumentalt och fantasifullt. Konsttrond i Stockholm" *Upsala Nya Tidning* 31 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 299 Torsten Bergmark, "Konstkrönika" *Dagens Nyheter* 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 300 Clas Brunius, "Tre knepiga kvinnor ställer ut" *Expressen* 22 mars 1956
- 301 Eugen Wretholm, "Kandinsky" *Svenska Morgonbladet* 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 302 Åke Meyerson, "Konstkrönika" *MorgonTidningen* 22 mars 1956.
- 303 Utställningen öppnade lördagen den 17 mars. Nästa helgfria arbetsdag då galleriet hade öppet och kritikerna hade möjlighet att se utställningen, borde ha varit tisdagen den 20 mars. Man kan således tänka sig, att recensionerna skrevs onsdag 21 mars och kunde publiceras den 22 mars.
- 304 Carl Molin, "Kandinsky – banbrytaren. Konstkrönika" *Dagstidningen Arbetaren* 22 mars 1956. Dagny Bohlin var Fishers lärare vid Tekniska skolan 1937–39 och uppmuntrade henne att söka sig vidare till Konstakademien. Den "spiritualitet" både Molin och Näsström (i *Stockholms-Tidningen*) nämner den 22 mars, återfinns även hos Egil Malmsten två dagar senare i "Konstronden: människovärld – drömvärld" i *Ny Dag* 24 mars samt hos Arne Lindström 31 mars (i *Upsala Nya Tidning*).
- 305 Harry Källmark, "Konsthistoriskt tvärsnitt" *Dagen* 12 april 1956.
- 306 Ulf Linde, "1947 års män" *Dagens Nyheter* 10 april 1957. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 307 Ibidem.
- 308 Ibidem. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 309 Andersson 1990, s. 25.
- 310 Lars Erik Åström, "Utställningsrond: ett tioårsjubileum" i *Svenska Dagbladet* 11 april 1957.
- 311 Ibidem.
- 312 Harry Källmark, "Konstkrönika: dominerande samlingsutställningar" i *Dagen* 11 april 1957.
- 313 Ibidem.
- 314 Ibidem.
- 315 P. O. Zennström, "Åtta på Färg och Form" i *Ny Dag* 11 april 1957.
- 316 Ibidem.
- 317 Ibidem. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
- 318 Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*





- (diss.) Uppsala 2000 s. 120. Författaren citerar här en anonym kritiker vars artikel med rubriken "Konstexpositionen III" publicerades i *Post- och Inrikes Tidningar* nr 178, 3 augusti 1866.
- 319 Osign., "Konstexpositionen III" i *Post- och Inrikes Tidningar* nr 178, 3 augusti 1866. Citerad efter Bengtsson, 2000, s. 120.
- 320 Carl Rupert Nyblom, "Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866" i *Svensk Litteratur-Tidskrift* 1866, s. 334. Citerad efter Bengtsson, 2000, s. 120.
- 321 Bengtsson 2000, s. 125.
- 322 Bengtsson 2000, s. 125f.
- 323 Annelie Bränström Öhman, 1998, s. 35. Notera att Fisher skapade omslaget för Rut Hillarps andra diktsamling *Dina händers ekon* då den utgavs 1948. (Den första, *Solens brunn. Dikter* kom 1946.)
- 324 Ibidem.
- 325 Bränström Öhman 1998, s. 36.
- 326 Bengtsson 2000, s. 125.
- 327 Bland recensionerna från 1957 i vilka Fishers namn nämns har jag citerat fyra. Det finns ytterligare tre, i vilka Fishers namn endast omnämns i uppräknningar eller kortare ordalag: Gerd Reimers, "30 utställare" i *StockholmsTidningen* 11 april 1957, Sven Lövgren, "1909–1947–1957" i *Morgon-Tidningen* 11 april 1957 (Fishers namn är felstavat i båda recensionerna) samt Hans Eklund, "Grupperingar i måleri och skulptur" i *Aftonbladet* 14 april 1957. Clas Brunius nämner inte Fisher i sin recension av utställningen ("Aprilskoj och allvarsamt i konstens värkompotter" i *Expressen* 11 april 1957), vilket inte heller Eugen Wretholm (i "Konstkrönika. Rundlar och djupvattensskimmer" i *Morgonbladet* 18 april 1957) gör.
- 328 Tamar Garb, "Gender and Representation" i Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison (red.), *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century* The Open University 1993, s. 286f.
- 329 Citerad efter Maria Lind, "Sigrid Hjertén och Isaac Grünewald – melankoli och virtuositet" i Ingamaj Beck & Barbro Waldenström (red.), *Dubbelporätt. Konstnärspår i seklets början* Stockholm 1995, s. 114. Engströms uttalande fälldes i en recension av en utställning 1918.
- 330 Citerad efter Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* London 1996 (1990) s. 306f.
- 331 Citerad efter Chadwick 1996 (1990), s. 345.
- 332 Citatet hämtat från Sue Wragg, "Lee Krasner: Mrs Jackson Pollock" i Gabriele Griffin (red.) *Difference in View. Women and Modernism* London 1994 s. 133.
- 333 Bränström Öhman 1998, s. 97.
- 334 "Det unga måleriet" *Röster i radio* 5 november 1952 samt Karl Axel Arvidsson, *Det unga måleriet. Radions konsthandbok 2* Stockholm 1952.



- 335 Radiotjänst, "Förord" i Arvidsson, 1952, s. 5.
- 336 Karl Axel Arvidsson & Bengt Segerstedt, *Svenskt måleri 1900–1950* Stockholm 1956.
- 337 Verket finns idag på Moderna Museet. Det inköptes ursprungligen av Moderna Museets vänner för att sedan skänkas av dem till museet då det öppnade 1958.
- 338 Yvonne Hirdman, "Om genuskontrakt" i *Häften för kritiska studier* 2000:2.
- 339 Yvonne Hirdman, "Genussystemet" i *Demokrati och makt i Sverige. Maktutredningens huvudrapport* (SOU 1990:44), s. 88.
- 340 Johanna Overud, *I beredskap med Fru Lojal. Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget* (diss.) Stockholm 2005.
- 341 Overud 2005, s. 220.
- 342 Overud 2005, s. 219–25.
- 343 Peter Cornell, "Rollhäfte. Konstnärsrollen i fokus" i *Utopi och verklighet. Svensk... 2000*, s. 29.
- 344 J-P Hodin, *Isaac Grünewald* Stockholm 1949, s. 97.
- 345 Aurén, 1942, s. 224. Mina kursiveringar. Den omnämnda hattbutiken Bodeckers hade alltså adress Fredsgatan – samma som Konstakademien.
- 346 Oredsson, 1991, s. 27. Samhällsengagemanget hade för de flesta konstnärer även konkret politiskt-ideologiska aspekter. Många av dem var engagerade i vänsterföreningen Clarté, andra i den fredsrörelse som efter kriget växte sig stark. För dem blev det naturligt att låta sina politiska ideal genomsyra konstnärsrollen och det konstnärliga utövandet.
- 347 Cornell 2000, s. 33.
- 348 Randi Fisher, "Konst i hyreshus" i *Konstrevy* 1950:3, s. 165.
- 349 Bandinspelad intervju Ulla Isaksson 24 oktober 1998. I författarens ägo.
- 350 Bandinspelad intervju Egil Malmsten 23 januari 2001. I författarens ägo.
- 351 Annika Forssén & Gunilla Carlstedt, *Varsågod och var stark. Om kvinnors liv, arbete och hälsa under 1900-talet* Lund 2003, s. 20.
- 352 Arvidsson & Segerstedt 1956, s. 70.
- 353 Källmark, 1956.
- 354 Molin, 1956.
- 355 Martin Strömberg, "Tingens poesi och struktur" i *StockholmsTidningen* 4 oktober 1957.
- 356 Margit Ljung-Olofsson är en av många kvinnor som tvingats prioritera makens konstnärskap framför det egna. Antagligen var glädjen "över att få skildra och beskydda hemmets värld" ambivalent. Intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 357 Lindberg & Werkmäster 1981, s. 291.

- 358 Ibidem.
- 359 *Svenska konstnärer. Biografisk handbok* Malmö 1960, s. 123. Randi Fishers efternamn är felstavat.
- 360 Jag har under arbetets gång endast stött på ytterst få verk som är signerade Randi Fisher-Gill.
- 361 Rolf Söderberg, *Arne Jones* (SAK publikation nr 100) Stockholm 1991, s. 89.
- 362 Söderberg 1991, s. 139.
- 363 "Det unga måleriet" *Röster i radio* 5 november 1952 s. 7.
- 364 Söderberg 1955, s. 312.
- 365 Ibidem.
- 366 Ibidem.
- 367 Olle Bonniér, "Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning" *Prisma* 1948:2, s. 89.
- 368 Se kapitel 2, s.87 ff, 112 ff.
- 369 Millroth, 1977, s. 49.
- 370 Ibidem.
- 371 Utställningen visades först i regi av Göteborgs konstförening på Göteborgs konsthall 5–20 februari 1949 och senare under året som vandringsutställning på flera platser i landet.
- 372 Se s. 122 ff. för en mer omfattande definition av och diskussion om konkretistisk konst.
- 373 Millroth 1977, s. 48f. Min kursivering.
- 374 Millroth 1977, s. 152. Rut Hillarps förnamn är felstavat i Millroths bok. Orden lek och lekt är kursiverade av mig.
- 375 Söderberg 1955, s. 313. Orden lekfull, naivism och charmfull är kursiverade av mig.
- 376 Millroth 1977, s. 49.
- 377 Och även i "konkretistisk" skulptur, exempelvis Arne Jones verk.
- 378 Otto G. Carlsund, "Introduktion" i *Internationell utställning av post-kubistisk konst. Stockholmsutställningen 1930*, s. 5. (Katalogen även tryckt i faksimil i *Om och av Otto G. Carlsund* sammanställd av Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg, Stockholm 1989, s. 71–120.)
- 379 Otto G. Carlsund, "Kort introduktion i *Art Concret*" i *Otto G. Carlsund. Skisser och studier till muralmålningar* katalog, Konstnärshuset, Stockholm 1947, s. 3. (I faksimil i Brunius & Moberg 1989, s. 125–38.)
- 380 Angående Carlsund som föregångare för konkretisternas syn på offentlig konst, se Fagerström (Åkesson) 2001, s. 34 samt 52.
- 381 Lennart Rodhes svar i enkäten "Har surrealismen spelat ut sin roll?" i *Prisma* 1948:1.
- 382 Bonniér 1948:2.
- 383 Bonniér 1948, s. 89.
- 384 *Fogtdals Konstlexikon*, (huvudred. Sven Sandström), Malmö 1993–97, band 2, s.47.

- 385 Bonniér 1948, s. 92.
- 386 Bonniér 1948, s. 93.
- 387 Ibidem.
- 388 Bråhammar, 1965, s. 213.
- 389 Bråhammar 1965, s. 211f.
- 390 *Fogtdals konstlexikon* (huvudred. Sven Sandström) Malmö 1993–97, band 1, s. 12.
- 391 Det ställdes ut på *Ny Realitet* 1949 (i Göteborg) och 1950 (vandringstställning), på galleri Färg och form i Stockholm 1949 samt på Nationalmuseum 1953, som också äger trycket idag.
- 392 Briony Fer, föreläsning 6 november 2003, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet.
- 393 Se vidare Annika Öhrner, *Barbro Östlihn. Liv och konst* Norrköping 2003, s. 41 ff.
- 394 Rut Hillarp, *Dina händers ekon* Stockholm 1948.
- 395 *Fogtdals konstlexikon* (huvudred. Sven Sandström) Malmö 1993–97, band 1, s. 12.
- 396 Verket *Sommarnatt* finns i Bjurström, *Teckning, måleri, grafik. Tekniker inom bildkonsten* Stockholm 1956. Därför kan *Sommarnatt* dateras till 1956 eller tidigare. Boken utgavs först som bibliofilutgåva med signerade verk av konstnärerna. Senare kom ytterligare en utgåva.
- 397 Verket visades bland annat på utställningen *40-talskonst* 1948 på Skånska Konstmuseum i Lund och på *Ny Realitet*, Göteborgs konsthall 1949.
- 398 Se sidan 115.
- 399 *Fogtdals konstlexikon* (huvudred. Sven Sandström) Malmö 1993–97, band 1, s. 12.
- 400 Ibidem.
- 401 Ibidem.
- 402 Briony Fer, *On Abstract Art* New Haven, Conn. 1997, s. 58. Citatet ”a purely geometric conception of order” används här efter Fer, men finns på originalspråk i *Abstraction-Création* 1932:1, s. 1.
- 403 Förutom Auguste Herbin (ordförande) fanns bland grundarna Georges Vantongerloo (vice ordförande), Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Georges Valmier och Frantisek Kupka.
- 404 Fer 1997, s. 58.
- 405 ”Abstraction-Création” i *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press) på <http://www.groveart.com> (22 maj 2004).
- 406 Verket visades på utställningen *God konst i alla hem. HSB:s utställning* på Liljevalchs konsthall 1951.
- 407 Ulla Isaksson, *Ytterst i havet* Norlins förlag, Stockholm 1950. Fisher började arbeta med formgivning av bokomslag redan 1942 och gjorde 22 stycken fram till 1959, framförallt för Isakssons romaner men även till Maria Wines diktsamlingar.



- 408 Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* Cambridge 1991, s. xi.
- 409 Angående konkretisternas strävan om att nå folket med konsten, se Fagerström (Åkesson) Lund 2001, s. 53 ff.
- 410 Sign. Seger, ”En del målar kor, andra målar trianglar” *Svenska Dagbladet* 24 oktober 1947. Här citerad från faksimil i Millroth 1992, s. 29.
- 411 Se vidare Carl-Johan Malmberg & Rune Hagberg, *Gränsens position* Galleri Olsson Stockholm 1989.
- 412 Rune Hagberg, ”Försvar för spontanitetens form” i *Tre essäer om spontaniteten* (1955) publicerad av Galleri Hedenius, Stockholm 1967. Återtryckt i och här citerad ur Bo Nilsson (red.), *Konstnären som kommentator. Svenska konstnärstexter från 1948 till idag* Åhus 1983, s. 43. Hagberg nämner inte någon av konkretisterna vid namn, men det är tydligt att det är dessa och eventuellt även den konkreta konstens internationella företrädare som avses.
- 413 Hagberg 1967 (1955), s. 38.
- 414 Ibidem.
- 415 Ibidem.
- 416 Hagberg 1967 (1955), s. 37.
- 417 Nilsson (red.), 1983, s. 35. (Artikeln från 1951, opublicerad.) Kursiveringarna ursprungliga.
- 418 Lundquist 1983 (1951), s. 32. Kursiveringarna ursprungliga.
- 419 Lundquist 1983 (1951), s. 35–36. Kursiveringarna ursprungliga. Max J. Friedländer (1867–1958) var verksam i Tyskland och Nederländerna med nederländskt medeltidsmåleri som huvudsakligt forskningsområde.
- 420 Lundquist 1983 (1951), 35. Kursiveringarna ursprungliga.
- 421 Kristina Mezei, ”Imaginsterna – ett stycke svensk konsthistoria mellan 1941 och 1957” i Birgitta Flensburg & Kristina Hultman (red.), *Det imaginära & det konkreta* (katalog, Norrköpings konstmuseum & Malmö konstmuseum) Norrköping 2004, s. 11.
- 422 Mezei 2004, s. 12.
- 423 C.O. Hultén, ”Den uppskjutna revolutionen” i *Lundagård* 1950:6, s. 121.
- 424 Hultén 1950, s. 122.
- 425 Ibidem. Min kursivering.
- 426 Gill Perry, ”Introduction: Gender, Modernism and Feminist Art History” i Gill Perry (red.), *Gender and Art* New Haven & London 1999, s. 198.
- 427 Fer 1997, s. 58. Karakteriseringen är inte ett direkt citat utan Fers sammanfattning av Zervos ställningstaganden i en serie artiklar publicerade i *Cahiers d'Art* under 1930, närmare bestämt i nr 3 (s. 113), nr 5 (s. 225), nr. 6 (s. 281) och nr 7 (s. 343).
- 428 Ibidem. Formuleringen är Fers.



- 429 Fer 1997, s. 57.
- 430 Ibidem.
- 431 Kazimir Malevitj, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm* Petrograd 1915. Här citerad i engelsk översättning (*From Cubism and Futurism to Suprematism: the New Realism in Painting*) ur Mel Gooding, *Abstract Art* London 2001, s. 15. Min kursivering.
- 432 Cheetham 1991, s. xv.
- 433 Piet Mondrian, "The New Plastic in Painting" i *The New Art – The New Life* 1917. Här citerad efter Fer 1997, s. 41.
- 434 Fer 1997, s. 41.
- 435 Ibidem.
- 436 Källmark, 1956.
- 437 Fer 1997, s. 43 formulerar det "makes it a heroic act for a work to come som near decoration and yet remain an easel painting".
- 438 Hagberg 1967 (1955), s. 43. Hagberg nämner som sagt inte någon av konkretisterna vid namn, men det är tydligt att det är dessa och eventuellt även den konkreta konstens internationella företrädare som avses.
- 439 Charles Harrison & Paul Wood, "Modernity and modernism reconsidered" i *Modern Art: Practices and Debates. Modernism in Dispute. Art Since the Forties* Paul Wood, Jonathan Harris et al. New Haven, 1993 s. 181.
- 440 Se Fagerström (Åkesson) 2001, s. 122ff.
- 441 Arvidsson, 1952, s. 41.
- 442 Ibidem.
- 443 Intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 444 Millroth 1992, s. 19.
- 445 Paul Klee var lärare vid Bauhaus 1920–33, både i Weimar och Dessau.
- 446 Se Kap. 2.
- 447 Brunius, 1956.
- 448 Cheetham 1991, s. 140.
- 449 Cheetham 1991, s. 149.
- 450 Perry, 1999, s. 198.
- 451 Hultén 1950, s. 122. Fishers efternamn är felstavat i artikeln.
- 452 Birgitta Flensburg & Göran Christenson, "Förord" i Flensburg & Hultman (red.) 2004, s. 5.
- 453 Millroth 1977, s. 49.
- 454 Se exempelvis den i kap. 2 citerade P. O. Zennström som i *Ny Dag* 11 april 1957 skrev att Uno Vallman ägde en "oavbruten vitalitet, i explosioner av knallblått och orange (*Från Honfleur*) i ett våldsamt fjällandskap, men säkrare behärskat i ett blomsterstilleben, där de röda färgerna triumfatoriskt ropar ut om sinnenas glädje."
- 455 Ulla Isaksson, *Kvinnohuset* Rabén & Sjögren, Stockholm 1952.
- 456 Baksidestext, *Kvinnohuset* Rabén & Sjögren, Stockholm 1952, andra upplagan.



- 457 Baksidestext, *I denna natt* Svenska missionsförbundet, Stockholm 1942.
- 458 Ulla Isaksson, *Klänningen* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1959.
- 459 Johanne Ström, *Kvinnan och skuggan* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954. Författarnamnet är pseudonym för Kerstin Tibell.
- 460 Cheetham 1991, s. 148f.
- 461 Hultén, 1950, s. 122.
- 462 Tävlingen utlystes bland annat i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation, 1953:1, s. 14.
- 463 Gunnar Ekström, *Västerås Domkyrkas inventarier genom tiderna* Västerås 1994 (1976), s. 141.
- 464 Randi Fisher, brev till Domkyrkotävlan Västerås, 5 mars 1953, där tävlingshandlingar rekvireras. Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.
- 465 Randi Fisher, brev till pastorsexpeditionen i Västerås, 14 december 1953. Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.
- 466 Einar Forseth tävlade under pseudonymen Carl Andreasson (enl. Osign., "Tävlingen för Västerås domkyrka avgjord" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1954:1, s. 7.)
- 467 Ekström 1994 (1976), s. 141.
- 468 Osign. 1954:1, s. 7.
- 469 Utställningen visades 24–31 januari och hade cirka 2 000 besökare.
- 470 Osign. 1954:1, s. 8.
- 471 Blomquist 1957.
- 472 Ulf Hård af Segerstad, "Abstrakta kyrkfönster" i *Paletten* 1953:4, s. 120f.
- 473 Maria Wine, *Stenens källa* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954.
- 474 I Alfons 1947.
- 475 Sälde, Ann-Marie, *Bo Beskows glasmålningar i Skara domkyrka och deras relation till efterkrigstidens franska glasmåleri* (diss.) Uppsala 1988, s. 45.
- 476 Se vidare kap. 4.
- 477 Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years* Chicago & London 1971, s. 43.
- 478 Källström 2000, s. 213.
- 479 *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau* (Utställningskatalog Bauhaus-Archiv och Museum für Gestaltung) Berlin 1988, s. 420.
- 480 Ibidem.
- 481 Bengt Collste, *Ängbykyrkan* Bromma 1969, s. 2.
- 482 Målningen mäter ca 800 x 90 cm.
- 483 Var och en av dessa målningar mäter 260 x 83 cm.
- 484 Enligt uppgift i *Randi Fisher*. Mapp med pressklipp, sammanställningar över utställningar samt listor med glasmålningar utförda på Glasverkstaden i Brunnby. Dokumenteringsarkiv för modern konst, vid Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet.



- 485 Ralph Bergholtz, "Glasmålning och nutida arkitektur" i *Paletten* 1955:1, s. 17.
- 486 Ralph Bergholtz intervjuad i Margareta Thulin, "Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet" i *Arbetet* 20 oktober 1969.
- 487 Gustaf Blomquist, "Konstnär i arbete: tålmodigt pussel att måla glasfönster till domkyrkan" *Vestmanlands läns tidning* 19 oktober 1957.
- 488 Millroth 1981, s. 61.
- 489 Mittpanelen är 205 cm hög, sidopanelerna 174 cm. Varje panel är 20 cm bred.
- 490 Blomquist 1957.
- 491 Tyke L. Tykesson & Björn Magnusson Staaf, *Arkitekterna som formade Malmö. En modern stad växer fram 1878–1945*, Stockholm & Malmö 1996, s. 240. Stoltz ritade under den aktuella perioden även de byggnader som från och med 1936 kom att inkorporeras med de äldre byggnaderna i Malmöhus slott till Malmö Museer. Under de följande åren kom han att bli en av Malmös mest flitigt anlitade arkitekter och från 1942 var han stadsarkitekt i staden. Se även verkförteckning för Carl-Axel Stoltz i Tykesson & Magnusson Staaf 1996, s. 271.
- 492 Kyrkan är idag avkonsekrerad och används bland annat som konstnärsateljé.
- 493 Glasmålningarna invigdes 21 november 1963 enligt Osign., "Två dekorativa" i *Kvällsposten* 22 november 1963.
- 494 Gunnar Bråhammar, "Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka" i *Kirsebergs församlingsblad* juni–september 1964.
- 495 Blomquist 1957.
- 496 Ibidem.
- 497 "Domkyrkotävlan. Adresser till pristagare och honorerade" dokument i Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.
- 498 Ann-Mari Berglund, *Arkitekt SAR Björn Hedvall. Modernism inom en klassisk ram* kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1998, s. 29.
- 499 Se vidare Ingrid Böhn-Jullander *Einar Forseth. En bok om en konstnär och hans verk* (Monografier utgivna av Stockholms kommun 46) Stockholm 1982 s. 95 eller Åke Stavenow, *Einar Forseth. Monumentalkonstnär och glasmålare* Malmö 1958, s. 15.
- 500 Exempelvis var det till arkitektkontoret Fisher skickade skisser till glasmålningen, som sedan vidareförmedlades därifrån till restaureringskommittén i Voxtorp. Se brev från arkitektkontoret Erik Lundberg till kyrkoherde M. Wiesland, 22 mars 1960 i Voxtorps församlings arkiv, prästgården i Halltorp.
- 501 Blomquist 1957.
- 502 Fagerström (Åkesson) 1997, s. 55, 66, 71 samt 74ff.
- 503 Arkivet, Skissernas museum, Lund, mapp *Randi Fisher*.

- 504 Elliott & Wallace 1994, s. 16.
- 505 Oredsson 1991, s. 27.
- 506 Se bl a intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
- 507 Millroth 1977, s. 225. Min kursivering.
- 508 David Shapiro, "Art as Collaboration. Towards a Theory of Pluralist Aesthetics 1950–1980" i Cynthia Jaffee McCabe (red.), *Artistic collaboration in the twentieth century* Washington D.C. 1984, s. 45f.
- 509 Shapiro 1984, s. 46.
- 510 Riitta Kontinen, *Konstnärspår* Keuru 1991, s. 184f.
- 511 Se vidare t. ex. Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922* London 1986 (vilken är den senaste reviderade versionen av hennes klassiska *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922* från 1962).
- 512 Naum Gabo, *Det realistiska manifestet*. Citerat ur *Paletten* 1963:4, s. 138.
- 513 Georg Pauli, *Konstens socialisering. Ett program* 1915, s. 19. Min kursivering.
- 514 Otto G. Carlsund, "Byggnadens konstnärliga utsmyckning" i *Byggnästaren* 1947:10, s. 149f. Min kursivering.
- 515 "Abstrakt konst eller reklam för 'konserverad gröt?'" enkät i *Konst och kultur* 1949:3, s. 6. Min kursivering.
- 516 *Konst och kultur* 1949, s. 7. Min kursivering.
- 517 Ibidem.
- 518 I Alfons 1947. Min kursivering.
- 519 Cornell 2000, s. 34.
- 520 Per-Olov Zennström, "Konstnärerna till tunnelbanan" i *Konst och kultur* 1949:3, s. 3.
- 521 Ibidem.
- 522 "Jag var ledande eller organisatör inom *Konst och kultur*. Inom Föreningen konsten och folket kom jag på att vi skulle starta en verksamhet som kallades för *Folkdekor*. Det var jag som hittade på det här. Och det gick ut på att man skulle måla dekorationer åt föreningar." Bandinspelad intervju Egil Malmsten 23 januari 2001. I författarens ägo.
- 523 Egil Malmsten, "Ett konstnärskollektiv" i *Konst och kultur* 1949:2, s. 21.
- 524 Ibidem.
- 525 Millroth 1977, s. 164.
- 526 Thomas Millroth, "Samtal med Lennart Rodhe" i Sune Nordgren (red.), *Konkret kalejdoskop* Åhus 1981, s. 6of.
- 527 Millroth 1981, s. 61. Rodhes svar är delvis citerat även på s. 158 och s.162.
- 528 Nina Öhman (red.), *Arne Jones* Stockholm 1993 (Moderna Museets utställningskatalog nr 252), s. 33. Min kursivering.
- 529 Bandinspelad intervju Egil Malmsten 23 januari 2001. I författarens ägo.

- 530 Gertrud Gustafsson, "Vi ger oss inte. Vi börjar om igen. Om Konstnärernas fredskommitté" i *Paletten* 1981:1, s. 20.
- 531 Gustafsson 1981, s. 19.
- 532 Jan Myrdal, "Apropå en fördröjd bibliografi" i *Folket i Bild/Kulturfront* 1996:8, s.14.
- 533 Millroth 1977, s. 73.
- 534 Eva Rudberg, "Från folkhem till välfärdsstat. Bostadsbyggandet under 1950-talet" i Karin Gustavsson & Lars-Eric Jönsson (red.), *Minnen från framtiden. H55: 1955–1995* Helsingborg 1995, s. 24.
- 535 Sven Markelius, *Det framtida Stockholm. Riktlinjer för Stockholms generalplan* Stockholm 1945, s. 102.
- 536 Joson (sign.), "Gena parkstigar ersätter trottoarerna. Konstnärer får ateljéer i Västertorps stjärnhus" i *Dagens Nyheter* 18 maj 1949.
- 537 För grannskapsenheter och s.k. community centers se vidare Eva Rudberg, "1940–1960. Bostadspolitik med förändrade förutsättningar" i *Funktionalismens genombrott och kris: svenskt bostadsbyggande 1930–80* Arkitekturmuseet Stockholm 1989 (1980), s. 92–97.
- 538 *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok* Stockholm 1944, s. 449. Se även Sara Axelsson, "Fritz H. Eriksson och konsten" i *Konst i Hägersten II (Hägerstensbygden)* Hägerstens hembygdsförening 2002, s.23.
- 539 Sven Ringmar, *Västertorps skulpturer en rundvandring i och kring Västertorpsparken. En liten vägledning* Hägersten 1988, s. 4.
- 540 Osign., "Stor skulpturdonation" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1953:3, s.13.
- 541 Ringmar 1988, s. 3.
- 542 Millroth, 1992, s. 52. Lennart Rodhe tog över ateljén efter Arne Jones.
- 543 Fisher 1950, s. 165.
- 544 Vid denna tidpunkt var Eriksson även ledamot i Statens konstråd (fram till 1961), ordförande i styrelsen och arbetsutskottet för Folkrörelsernas konstfrämjande och styrelseledamot i Föreningen konst i skolan samt revisor för Nationalmusei vänner. *Vem är vem. Stor-Stockholm* Stockholm 1962, s. 354.
- 545 Fisher 1950, s. 165. Se vidare även Linda Fagerström (Åkesson), "Muralmålningar av Randi Fisher" i *Konst i Hägersten II (Hägerstensbygden)* Hägerstens hembygdsförening 2002, s.37 ff.
- 546 Millroth 1992, s. 23.
- 547 Vid denna tidpunkt hade Eriksson dessutom blivit invald som hedersledamot i Konstakademien. Ringmar 1988, s. 32.
- 548 Fisher 1950, s. 165. Som tidigare nämnts bestod gruppen utöver Randi Fisher av Olle Bonniér, Per-Erik Böklin, Olle Gill, Lage Lindell, Margit Ljung-Olofsson, Einar Lynge-Ahlberg, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Sölv Winblad.
- 549 Ibidem.

- 550 Ibidem.
- 551 Ibidem.
- 552 Som tidigare nämnts, var Arne Jones en av de konstnärer som hade sin ateljé i Västertorp – just på Vasaloppsvägen. Där var han också bosatt under några år.
- 553 Märten Castenfors, ”Biografi” i Öhman (red.), 1993, s. 8.
- 554 Freskplattorna är daterade 6, 8, 22 samt 23 april av konstnären.
- 555 Åström 1967, s. 115.
- 556 Ridån har på baksidan en märklapp som säger ”Utförd av Handarbetets vänner”. Upplysningar om namnen Bitte Morhagen och Alice Wallgård kommer från Elisabeth Isaksson, HV i telefonsamtal 9 mars 2005.
- 557 Artikel i *Dagens Nyheter* (1957, utan signatur och datum) i klippsamling på *Vår teater*, Medborgarhuset i Hägersten.
- 558 Ibidem.
- 559 Agneta Kjällman, *Två emaljmalningar från 1950. Endre Nemes en pionjär* kandidatuppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet 1999, s. 11.
- 560 Endre Nemes, ”Endre Nemes berättar” i *Emalj* (Liljevalchs konsthall utställningskatalog nr 345) Stockholm 1979, s. 13.
- 561 Osign., ”Endre Nemes’ emaljklocka” i *Konstrevy* 1951:5–6, s. 231.
- 562 Se till exempel Thomas Millroth, *Endre Nemes* Stockholm 1985, s. 219.
- 563 *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1948:2, s. 2 samt 1951:2, s. 9. Fisher var suppleant under två tvåårsperioder.
- 564 *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation, 1951:2, s. 5.
- 565 ”Årsmötet” (Protokoll från årsmöte i KRO 13 mars 1951) *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1951:2, s. 9. Nils Gehlin avgick vid årsmötet i mars året därpå då hans tvåårsperiod var till ända. Vid de flesta sammanträden under sitt sista år undvek han att närvara. Även Nils Sjögren avgick vid årsmötet 1952. Sven Erixson gick så långt som att i början av 1952 begära utträde ur KRO.
- 566 Bandinspelad intervju Catharina Nilsson & Nils Gehlin 9 mars 1999. I författarens ägo.
- 567 Ibidem.
- 568 Se *Konstrevy* 1951:5–6.
- 569 Ulf Linde, ”Lennart Rodhes väggar” i *Paletten* 1954:1, s. 11–15.
- 570 Nils Ryndel, ”Nyare monumentalmåleri i Västsverige” i *Paletten* 1953:4, s. 127–31. I artikeln presenteras verk av Knut Irwe, Nils Wedel, Bengt Kristenson och Endre Nemes.
- 571 Else Bredrup, *Kunstneren, Borgeren, Samlaren Kjeld Langfeldt* Tromsø 1995, s. 5. (Tromsø Kunstforening småskrift spesial 8/1995) Tack till direktør Anne Aaserud på Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø som gjorde mig uppmärksam på denna skrift.
- 572 Ibidem.



- 573 "Stipendiater" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1947:2, s. II.
- 574 Stipendiet hade skapats av ett överskott från en utställning med Edvard Munch tidigare samma år på Liljevalchs konsthall och Göteborgs konstmuseum.
- 575 Se kapitel 2 för vidare diskussion om detta.
- 576 "Det unga måleriet" *Röster i radio* 5 november 1952, s. 7.
- 577 Margaretha Thulin, "Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet" i *Arbetet* 20 oktober 1969. Thulin omnämner Fisher som Bergholtz "maka" och rubriken (i singularis) syftar också enbart på honom. Ändå uttrycker sig Bergholtz själv i termer av "vi" och "oss" upprepade gånger i intervjun.
- 578 Bandinspelad intervju Else Fisher Bergman 23–24 november 1999. I författarens ägo.
- 579 Intervju Katarina Gill 24 augusti 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 580 Sigtunastiftelsens hemsida http://www.sigtunastiftelsen.se/sig_main.htm (21 juni 2001) Mina kursiveringar.
- 581 Senare i livet skulle hon även att komma intressera sig för indisk religion. För att meditera och söka upp den indiske andlige ledaren Sai Baba reste hon 1986 till Anantapur, Indien.
- 582 Arne Jones, "Arne Jones anteckningar" i Öhman (red.), 1993, s. 41.
- 583 Millroth 1977, s. 225. Se även *40-talets röst* program från Värmlands nations musikcirkel 30–31 oktober, Uppsala 1948. Konstnärerna Böklin, Fisher, Gill, Jones, Nixon, Olofsson, Pehrson, Pernevi, Rodhe, Weiss och Ängkvist visade konst, Blomdahl och Carlid spelade, Birgit Cullberg dansade, Maria Wine och Erik Lindegren läste dikter.
- 584 Kyrkan hette fram till 1965 Askersunds stadsförsamlings kyrka.
- 585 I *Libraria 1953–1958* Stockholm 1958 presenteras verket, dock utan att årtal nämns. Enligt telefonsamtal 27 oktober 2000 med Gunnel Berggren, konservator på Libraria, finns heller inga uppgifter i Librarias arkiv som kan datera verket. Emellertid finns ett antependium av Randi Fisher i samma kyrka utfört på Libraria 1955, varför det inte är otänkbart att också kormattan är från denna tidpunkt.
- 586 Se s. 126, s. 130 och s.184.
- 587 Sälde 1988, s. 27f.
- 588 Millroth, 1995, s. 167.
- 589 Millroth, 1981, s. 25ff.
- 590 Millroth, 1989, s. 75.
- 591 Lennart Rodhe, "Reseberättelse" i *Meddelanden från Konstakademien* Stockholm 1951.
- 592 Bandinspelad intervju Margareta Rodhe 20 september 2001. I författarens ägo.
- 593 Lennart Hellsing, *Kanaljen i seraljen* Stockholm 1956.





- 594 De andra var Sven X-et Erixson, Lars Gunnar Holmquist, Roland Kempe, Stig Lindberg, Egon Möller-Nielsen, Stellan Mörner, Endre Nemes, Olle Olsson-Hagalund, Karl Axel Pehrson, Erik Prytz, Armand Rosander och Uno Vallman.
- 595 Steen Estvad Petersen, *Paradiset den islamiske have* Köpenhamn 1991, s. 25. Framställningen av paradiset som en plats där fyra floder rinner fram är flitigt använd även i kristen ikonografi.
- 596 Bandinspelad intervju Else Fisher Bergman 23–24 november 1999. I författarens ägo.
- 597 Johan Mårtelius, ”Med pannan mot marken” i *Landskap Utsikt* 1997:2, s. 15.
- 598 Linde, 1962, s. 18 samt ”Lennart Rodhe” i förfs. *Efter hand. Texter 1950–1985* Stockholm 1985, s. 71.
- 599 Bjurström 1995, s. 10.
- 600 Intervju Katarina Gill 25 mars 1997 och 19 augusti 1999 nedtecknade i författarens ägo. För Olivegrens kyrkor se Anders Björkman, *Form, rörelse, ljus. En studie över Johannes Olivegrens kyrkoarkitektur* (diss.) Umeå 2001
- 601 *Randi Fisher: bilder i tusch och vattenfärg* Gummessons Stockholm 29 januari–19 februari 1972. Utställningsblad.
- 602 Rodhe 1958–1968 och Jones 1961–71.
- 603 Millroth 1981, s. 60.
- 604 Ibidem.
- 605 Osign., bildtext i *MorgonTidningen* 18 september 1957.
- 606 Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
- 607 Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999. Nedtecknad, i författarens ägo. Se även ”Randi Fisher” Mapp med pressklipp, biografiska notiser skrivna av konstnären, sammanställningar över utställningar samt listor med glasmålningar utförda på Glasverkstaden i Brunnby. Materialet i mappen insamlat av Folke Åstrand, intendent på *Dokumenteringsarkiv för modern konst* (vid Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet) bland annat vid hans besök hos Fisher i Glasverkstaden 23 november 1994.
- 608 Torkil Lauesen, ”Kommunistisk Arbejdskreds (KAK)” i *Leksikon for det 21. Århundrede* på <http://www.leksikon.org/art.php?n=1414> (11 mars 2005).
- 609 Albert Jensen, ”Tøj til Afrika” i *Leksikon for det 21. Århundrede* på <http://www.leksikon.org/art.php?n=2622> (11 mars 2005).
- 610 Torkil Lauesen, ”Kommunistisk Arbejdskreds (KAK)” i *Leksikon for det 21. Århundrede* på <http://www.leksikon.org/art.php?n=1414> (11 mars 2005).
- 611 Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad och i författarens ägo.





- 612 ”Internationell hjälporganisation (hjälp till självhjälp). Uppkallad efter det bibliska ortnamnet Emmaus grundades E. 1949 av Abbé Pierre; den är religiöst och politiskt obunden. Genom insamling av lump, skrot m.m. vill E. skaffa resurser för att förse behövande i tredje världen med mat, kläder och bostäder. Arbetet bedrivs av inbördes självständiga grupper. Ett tiotal finns i Norden.” <http://www.ne.se> (12 mars 2005).
- 613 *Nationalencyklopedien* på http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=319553 (12 mars 2005).
- 614 Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad i författarens ägo.
- 615 Se <http://www.emmausbjorka.se/start/start1.htm> (12 mars 2005).
- 616 Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad i författarens ägo.
- 617 Ibidem.
- 618 Bandinspelad intervju Ingrid Söderqvist 13 oktober 1999. I författarens ägo.
- 619 Ibidem.
- 620 Randi Fisher citerad i Emilia Fogelklou, *Form och strålning. Åskådningsfragment* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1958, s. 26.





Bildförteckning

Måttangivelserna är höjd x bredd. Där inget konstnärnsnamn anges, är konstnären Randi Fisher. Verken befinner sig i privat ägo om inget annat anges. © respektive upphovsman. Bilder ur böcker återges i enlighet med lagen om upphovsrätt, SFS 1960:729, 23 §.

- s. 26 Schema över det sociala rummet och kulturellt produktionsfält.
- s. 36 Eivor Fisher, omkring 1920. Fotografi. Anonym fotograf.
- s. 36 Ejnar Fisher, omkring 1920. Fotografi. Anonym fotograf.
- s. 38 Ejnar Fisher, teckning av skalbaggar, omkring 1910. Vattenfärg på papper. Insektavdelningen vid Seksjon for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
- s. 38 Ejnar Fisher, teckning av flugsvamp, omkring 1910. Vattenfärg på papper. Insektavdelningen vid Seksjon for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
- s. 39 Eivor Fisher med döttrarna Randi och Else på båten till Europa 1922. Fotografi. Anonym fotograf.
- s. 44 Siri Derkert, *Fogelstadkören (Fogelstadgruppen)* efter 1943, innan 1954. Pennteckning, 20,9 x 29,4 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
- s. 47 Självpporträtt, omkring 1939–40. Oljefärg på pannå, cirka 130 x 40 cm. Foto Jan Wattéus.
- s. 48 Självpporträtt, omkring 1943. Oljefärg på duk, 59,5 x 48,5 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 51 Anonym konstnär, ”Väck mej när jag blir törstig!” teckning i *Palettskrap* 1944.
- s. 51 Anonym konstnär, ”Tänk! Va – naket är vackert!” teckning i *Palettskrap* 1944
- s. 51 Helga Henschen, ”Vi hylla profeten som lämnar oss. O, härlige Isaac!” teckning i *Palettskrap* 1942.
- s. 52 Ulla-Monica Lundström, ”Konstnärinnor” teckning i *Palettskrap* 1943.
- s. 53 Nils Gehlin, ”Kärlek från hans första ögonkast” teckning i *Palettskrap* 1943.
- s. 56 Henri Matisse, *Den gröna linjen (Porträtt av fru Matisse)*, 1905. Oljefärg och tempera på duk, 40,5 x 32,5 cm. Statens museum for Kunst, Köpenhamn.
- s. 56 Tyra Lundgren, *Huvud med vit duk*, 1921. Oljefärg på duk, 45 x 36 cm. Statens porträttsamling.



- s. 58 Edvard Munch, *Självporträtt med cigarett*, 1895. Oljefärg på duk, 110,5 x 85,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. Foto Jacques Lathion.
- s. 58 Albrecht Dürer, *Självporträtt med pälskantad rock*, 1500. Oljefärg på pannå, 67,1 x 48,9 cm. Alte Pinakothek, München.
- s. 59 Randi Fisher, omkring 1940. Fotografi. Anonym fotograf.
- s. 60 Anonym konstnär, "Lucia och ljus och tomtar och tärnor, pepparkaksgubbar och hjärtan och stjärnor!" teckning i *Palettskrap* 1944.
- s. 62 Edvard Munch, *Självporträtt vid fönstret*, 1940. Oljefärg på duk, 84 x 108 cm. Munch-museet, Oslo.
- s. 62 Edvard Munch, *Självporträtt. Nattvandrvaren*, 1923–24. Oljefärg på duk, 89,5 x 67,5 cm. Munch-museet, Oslo. Foto Sidsel de Jong.
- s. 64 Sofonisba Anguissola, *Självporträtt*, 1554. Oljefärg på pannå, 19,5 x 12,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.
- s. 65 Agda Holst, *Självporträtt*, 1925. Oljefärg på duk, 67 x 54 cm. Malmö konstmuseum. Foto Malmö Konstmuseum.
- s. 66 Michael Dahl, *Självporträtt*, omkring 1700. Oljefärg på duk, 60 x 47,5 cm. Statens porträttsamling.
- s. 68 Frida Kahlo, *Självporträtt med avklippt hår*, 1940. Oljefärg på duk, 40 x 27,9 cm. Museum of Modern Art, New York.
- s. 68 Lennart Rodhe, *Självporträtt*, 1943. Oljefärg på duk, 61 x 38 cm. Statens porträttsamling.
- s. 73 *Bodar*, omkring 1954. Tempera på pannå, 39 x 75 cm. Västerås Konstmuseum. Foto Västerås Konstmuseum.
- s. 74 Pierre Olofsson, *Gul promenad*, 1947. Oljefärg på duk.
- s. 74 Olle Gill, *Hus och figurer*, u. å. Oljefärg på duk.
- s. 80 Lennart Rodhe, *Klipplandskap*, 1946. Oljefärg på duk, 38 x 46 cm. Eskilstuna konstmuseum.
- s. 81 *Skådespelerskan*, 1946. Tempera på pannå, 62 x 39,5 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.
- s. 82 Armand Rossander, *Gröndal*, 1947. Pastell på papper, 40 x 70 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.
- s. 82 Lage Lindell, *Lekande barn, Ven*, 1945. Oljefärg på duk, 47,3 x 66,3 cm.
- s. 84 Uno Vallman, *Hamnen i Honfleur*, 1947. Oljefärg på duk, 69,5 x 52,5 cm. Moderna Museet, Stockholm. Foto Moderna Museet.
- s. 84 Karl Axel Pehrson, *Kritpipan*, 1947. Oljefärg på masonit, 42 x 84,5 cm. Moderna museet, Stockholm. Foto Moderna Museet.
- s. 84 Olle Bonniér, *Hönshuset*, 1947. Oljefärg på duk uppfäst på pannå, 73 x 83 cm.
- s. 86 Louise Bourgeois, *Femme-Maison*, 1946–47. Tuschteckning, 23,2 x 9,2 cm. Robert Miller Gallery, New York.
- s. 87 Vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:3.
- s. 88 Olle Gill, vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:9.





- s. 88 Lennart Rodhe, vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:2.
- s. 92 *Lindansare*, 1947. Oljefärg på duk, 69 x 54,2 cm. Moderna Museet, Stockholm. Foto Moderna Museet.
- s. 92 *Kvällsmusik*, 1945. Oljefärg på duk. 62 x 76 cm. Foto Andrew Storey.
- s. 93 *Kakelugnen*, 1954. Tempera på pannå, 77,5 x 57,5 cm. Foto Galerie Bel' Art.
- s. 96 *Främmande sändebud*, 1956. Tempera på duk, 60 x 42 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 96 *Gyllene bygge eller på väg mot A*, 1952. Tempera på pannå, 91 x 40 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 96 *Röd dager*, 1956. Oljefärg på duk, 73 x 100 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 104 Uno Vallman, 1952. Fotografi. Foto Bertil Danielsson. SVT Arkiv, Stockholm.
- s. 104 Lennart Rodhe, 1952. Fotografi. Foto Bertil Danielsson. SVT Arkiv, Stockholm.
- s. 104 Pierre Olofsson, 1952. Fotografi. Foto Bertil Danielsson. SVT Arkiv, Stockholm.
- s. 105 Lennart Rodhe i Ängby läroverk Nya Elementar, 1949. Fotografi. Foto Sune Sundahl.
- s. 107 "Konkret sensation i konsthallen" fotografi *GöteborgsPosten*, 5 februari 1949. Uno Vallman, Olle Bonniér, Karl Axel Pehrson, Pierre Olofsson och Arne Jones. Kamerareportage.
- s. 109 Elsa Munktell, "Skumraskfigurer skymtade på Mejans vårmaskerad" (detalj), teckning i *Palettskrap* 1942.
- s. 109 Anonym konstnär, "Koreografiska nyheter" (detalj), teckning i *Palettskrap* 1942.
- s. 109 Ulla-Monica Lundström, "Konstnärinnor" (detalj), teckning i *Palettskrap* 1943.
- s. 110 Inki Olsson, *Randi*, 1941. Föreställer Fisher under krokilektion på Konstakademien. Teckning, 25,5 x 36 cm.
- s. 111 Randi Fisher, 1952. Fotografi. Foto Bertil Danielsson. SVT Arkiv, Stockholm.
- s. 115 Klipp ur *Röster i Radio*, 5 november 1952.
- s. 118 *Gruva*, 1950. Gouache på papper, 42 x 14,5 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.
- s. 123 Första sidan i Olle Bonniérs artikel "Naturavbildning. Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning" ur *Prisma*, 1948:2.
- s. 126 *Vitt målarbord*, 1946. Oljefärg på pannå, 104 x 75 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 126 *Hus i mitten*, 1949. Linoleumtryck, 53,5 x 45,5 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Linda Fagerström.
- s. 127 Paul Klee, *Stadslandskap med gula fönster*, 1919. Gouache på papper,





- 29,5 x 22,3 cm. Stiftung Sammlung Kurt Fried/Ulmer Museum, Ulm.
- s. 127 Omslag till Rut Hillarps *Dina händers ekon*, 1948.
- s. 128 Pierre Olofsson, *Tingel Tangel*, 1948. Tempera på duk, 79 x 114 cm.
- s. 129 *Brunnsöga*, 1948. Oljefärg på duk, 47 x 66 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.
- s. 129 Pierre Olofsson, vinjetzteckning ur *Prisma*, 1948:2.
- s. 130 *Två fåglar ett bär*, 1948. Linoleumtryck, 12,5 x 12,5 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Linda Fagerström.
- s. 131 *Sommarnatt*, (u å). Linoleumtryck, 17 x 17 cm. Originalkonstverk.
- s. 132 *Hjul*, (u å). Gouache och tusch på papper, cirka 10,5 x 10 cm. Originalkonstverk.
- s. 133 *Tre arter*, 1951. Gouache på pannå, cirka 20 x 90 cm. Foto Jan Wattéus.
- s. 134 Omslag till Ulla Isakssons *Ytterst i havet*, 1950.
- s. 139 Piet Mondrian, *Komposition med blått och gult*, 1933. Oljefärg på duk, 41,5 x 33 cm. Moderna Museet. Foto Moderna Museet.
- s. 144 Omslag till Ulla Isakssons *Kvinnohuset*, 1952.
- s. 144 Omslag till Ulla Isakssons *I denna natt*, 1942.
- s. 145 Stig Lindberg, spelkort för kortleksfirman Öbergs, 1958.
- s. 146 Omslag till Ulla Isakssons *Klänningen*, 1959.
- s. 146 Omslag till Johanne Ströms *Kvinnan och skuggan*, 1954.
- s. 148 Paul Klee, *Stadsbild (Röd-gröna accenter)*, 1921. Oljefärg på gipsgrundad väv monterad på papper, 42 x 42,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart.
- s. 150 Alfred Manessier, skiss till glasmålning i kyrkan Les Bréseux, 1948.
- s. 150 Henri Matisse, kartong till glasmålningen *Livstrådet* i koret, Chapelle du Rosaire i Vence, 1948–51. 515 x 251,5 cm. Musei Vaticani, Collezione Arte Religiosa Moderna.
- s. 152 *De tre stegen* (detalj), 1954–60. Glasmålning i Västerås domkyrka. Foto Linda Fagerström.
- s. 152 *De tre stegen* (detalj), 1954–60. Glasmålning i Västerås domkyrka. Foto Linda Fagerström.
- s. 152 *De tre stegen* (detalj), 1954–60. Glasmålning i Västerås domkyrka. Foto Linda Fagerström.
- s. 153 Omslag till Maria Wines *Stenens källa*, 1954
- s. 154 Joseph Albers, kartong till glasmålningar i *Sommerfeld Haus* i Berlin, 1921.
- s. 156 Interiör, Ängby kyrka, Bromma, 1957–59. Foto Eskil Fagerström.
- s. 157 Glasmålning i koret, Ängby kyrka, 1957–59. Foto Linda Fagerström.
- s. 157 Glasmålning på södersidan, Ängby kyrka, 1957–59. Foto Linda Fagerström.
- s. 159 Glasmålning i koret, Voxtorps kyrka, 1958–60. Foto Linda Fagerström.





- s. 159 Glasmålning i koret (detalj), Voxtorps kyrka, 1958–60. Foto Linda Fagerström.
- s. 160 Glasmålning i koret (detalj), Östra sjukhusets kyrka, Malmö, 1963. Foto Linda Fagerström.
- s. 160 Glasmålning i rundfönster, Östra sjukhusets kyrka, Malmö, 1963. Foto Linda Fagerström.
- s. 165 Skiss till glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum, Lund.
- s. 165 Skiss till glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.
- s. 165 Skiss till glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.
- s. 166 Skiss till cirkelformad glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg och tusch på papper. Skissernas museum.
- s. 166 Skiss till cirkelformad glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.
- s. 166 Skiss till glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.
- s. 168 *Stridsvagnen/Stridsvagnshelvetesgap*, 1948. Oljefärg på duk, 89,5 x 111 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.
- s. 168 Konstnärer på Galerie Denise René i Paris, 1953. Fotografi. Foto Lenart Olson.
- s. 172 Design för kläder, bokomslag, textil och teater av Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodtjenko, Aleksandra Ekster, Varvara Stepanova och Liubov Popova. Se vidare not 511.
- s. 179 Väggmålning på Boktryckarvägen, Hägersten, 1945–46. Foto Linda Fagerström.
- s. 179 Väggmålning på Boktryckarvägen, Hägersten, 1945–46. Foto Linda Fagerström.
- s. 180 Olle Gill, väggmålning på Boktryckarvägen, Hägersten, 1945–46. Foto Linda Fagerström.
- s. 180 Pierre Olofsson, väggmålning på Boktryckarvägen, Hägersten, 1945–46. Foto Linda Fagerström.
- s. 181 Gjutet golv i terazzo på Vasaloppsvägen, Västertorp, 1949. Osignerat verk, utfört av kollektiv. Foto Linda Fagerström.
- s. 182 Sven Erixson, fresk för Huddinge kommunalhus (detalj), 1948-49.
- s. 184 Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, u å. Vattenfärg, 21 x 29,6 cm.
- s. 184 Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, u å. Vattenfärg, 21 x 23,7 cm.
- s. 185 Sätter, tryckpressar, läsare. Emaljmalning (detalj), *Dagbladet Nya Samhället* i Sundsvall, u å. Foto Linda Fagerström.
- s. 186 Demonstrationståg. Emaljmalning (detalj), *Dagbladet Nya Samhället*, u å. Foto Linda Fagerström.





- s. 186 Timmer, plankor, pappersmassa. Emaljmålning (detalj), *Dagbladet Nya Samhället*, 1951. Foto Linda Fagerström.
- s. 189 Sven Erixon, *Svolvær*, 1934. Oljefärg på pannå, 92 x 122 cm. Moderna Museet. Foto Moderna Museet.
- s. 190 *Svolvær, Lofoten*, 1946. Vattenfärg på papper, 40 x 25 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 191 *Julkort* för Konsumtionsföreningen Stockholm med omnejd, 1949. Linoleumsnitt, 17,7 x 12,4 cm.
- s. 194 Kormatta, Sofia Magdalena kyrka, Askersund, utförd på Libraria 1953–58. Flossateknik, 222 x 324 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 195 *Utsikt från Orotava*, 1953. Akvarell på papper, 11 x 35 cm. Stockholms stad. Foto Jan Wattéus.
- s. 196 *Kalifen av Oartzarsante*, 1956. Akvarell ur Lennart Hellsings *Kanaljen i seraljen*.
- s. 196 Omslag till Ulla Isakssons ”*Dödens faster*”, 1954.
- s. 198 Kormatta (detalj), Sofia Magdalena kyrka, utförd på Libraria, 1953–58. Flossateknik, 222 x 324 cm. Foto Linda Fagerström.
- s. 199 Tre ridande figurer på dromedar, trol. 1950-tal. Keramik Bo Fajans. Foto Linda Fagerström.
- s. 200 I samarbete med Ralph Bergholtz: glasmålning (detalj) i Åmotfors kyrka, 1963. Foto Linda Fagerström.
- s. 200 I samarbete med Ralph Bergholtz: glasmålning (detalj) i Biskopsgårdens kyrka, Göteborg, 1960. Foto Linda Fagerström.
- s. 201 Glasmålning i Norrtälje kyrka, 1969. Foto Linda Fagerström.
- s. 201 I samarbete med Ralph Bergholtz: glasmålning (detalj) i Betlehemskyrkan, Göteborg 1966. Foto Linda Fagerström.
- s. 202 Glasmålning (detalj) i Garda kyrka, 1969–70. Foto Linda Fagerström.
- s. 203 Frimärke på tema Världsflyktingåret, 1959–60. Originalfrimärke.
- s. 204 *Greenpeace* och *En ren Nordsø*, början av 1980-talet. Teckningar i gouache. Foto Linda Fagerström.
- s. 204 Skylt för Svalorna, omkring 1982. Foto Linda Fagerström.
- s. 204 Kort och teckning till Iris Lundvik, omkring 1990. Foto Linda Fagerström.
- s. 206 Omslag till Maria Wines *Ring i ring*, 1948.



Källförteckning

Otryckta källor

ARKIV, OFFENTLIGA

DokArk, Dokumenteringsarkiv för modern konst vid Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet

”Randi Fisher” Mapp med pressklipp, biografiska notiser skrivna av konstnären, sammanställningar över utställningar samt listor med glas-målningar utförda på Glasverkstaden i Brunnby. Materialet i mappen insamlat av Folke Åstrand, intendent på *Dokumenteringsarkiv för modern konst*, (bland annat vid hans besök hos Fisher i Glasverkstaden 23 november 1994).

Skissernas museum. Arkiv för dekorativ konst, Lunds universitet

Mapp *Randi Fisher*.

Voxtorps församlingsarkiv, prästgården i Halltorp

Brev från arkitektkontoret Erik Lundberg till kyrkoherde M. Wiesland, 22 mars 1960.

Vår teaters arkiv Medborgarhuset, Hägersten

Klippsamling med tidningsartiklar och recensioner.

Västerås domkyrkas arkiv, Västerås

”Domkyrkotävlan. Adresser till pristagare och honorerade” dokument i Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.

Fisher, Randi, brev till domkyrkotävlan Västerås, 5 mars 1953, där tävlingshandlingar rekvireras.

Fisher, Randi, brev till pastorsexpeditionen i Västerås, 14 december 1953.

Zoologisk museum, Insektavdelningen, Oslo universitet

Fisher, Ejnar, *Dagbog over insekter; fra vaaren 1893 til høsten 95*

Fisher, Ejnar, *Dagbog 1900–1901*

Fisher, Ejnar, *Dagbok 1904–1906*

Fisher, Ejnar, *Dagbok IV, 1918–1922*

ARKIV, PRIVATA

Katarina Gills arkiv i Glasverkstaden, Brunnby

Pärm innehållande brevväxling mellan Fisher-Bergholtz och diverse uppdragsgivare 1961–70

Pärmar med skissmaterial av Randi Fisher och Ralph Bergholtz
Pärmen "Jobb"
Pärmen "Jobbabok"

INTERVJUER

Else Fisher Bergman 27 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
Else Fisher Bergman 28 juni 1998. Bandinspelad, i författarens ägo.
Else Fisher Bergman 23 november 1999. Bandinspelad, i författarens ägo.
Else Fisher Bergman 24 november 1999. Bandinspelad, i författarens ägo.
Katarina Gill 25 mars 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
Katarina Gill 19 augusti 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
Katarina Gill 24 augusti 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
Helga Henschen 11 oktober 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
Ulla Isaksson 24 oktober 1998. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997. Nedtecknad, i författarens ägo.
Iris Lundvik 8 februari 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Egil Malmsten 23 januari 2001. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Kaisa Melanton 22 februari 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.
Elsa Munktell 30 juni 2000. Nedtecknad, i författarens ägo.
Catharina Nilsson och Nils Gehlin 9 mars 1999. Bandinspelad, i författarens ägo.
Inki Olsson 23 mars 2001. Bandinspelad, i författarens ägo.
Britta Reich Eriksson och Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Margareta Rodhe 20 september 2001. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Ingrid Söderqvist 13 oktober 1999. Bandinspelad, i författarens ägo.

TELEFONSAMTAL

Gunnel Berggren, konservator på Libraria, 27 oktober 2000
Elisabeth Isaksson, Handarbetets Vänner, 9 mars 2005

FÖRELÄSNINGAR

Briony, Fer, föreläsning 6 november 2003, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet

INTERNET

<http://www.emmausbjorka.se/start/start1.htm> 12 mars 2005

<http://www.groveart.com> The Grove Dictionary of Art Online (Oxford University Press) 22 maj 2004

<http://www.kvakare.org>

<http://www.ne.se>

<http://www.sigtunastiftelsen.se> Sidan uppdaterad 22 januari 2002

Lauesen, Torkil, "Kommunistisk Arbejdskreds (KAK)" i *Leksikon for det 21. Århundrede* på <http://www.leksikon.org/art.php?n=1414> 11 mars 2005

Jensen, Albert "Tøj till Afrika" i *Leksikon for det 21. Århundrede* på <http://www.leksikon.org/art.php?n=2622> 11 mars 2005

Tryckta källor

ARTIKLAR I DAGSPRESS

Blomquist, Gustaf, "Konstnär i arbete: tålmodigt pussel att måla glasfönster till domkyrkan" *Vestmanlands Läns Tidning* 19 oktober 1957

Joson (sign.), "Gena parkstigar ersätter trottoarerna. Konstnärer får ateljéer i Västertorps stjärnhus" *Dagens Nyheter* 18 maj 1949

Kärre, Marianne, (sign. *Mareng*), "Självlärd 40-årig debutant fick Lindahlsstipendium" *Dagens Nyheter* 16 januari 1949

Sejer (sign.), "En del målar kor, andra målar trianglar" *Svenska Dagbladet* 24 oktober 1947

Thulin, Margareta, "Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet" *Arbetet* 20 oktober 1969

Osign., "Två dekorativa" i *Kvällsposten* 22 november 1963

RECENSIONER I DAGSPRESS

Berg, Yngve, "Konstkrönika" *Dagens Nyheter* 24 april 1997

Bergmark, Torsten, "Konstkrönika" *Dagens Nyheter* 22 mars 1956

Brunius, Clas, "Aprilskoj och allvarsamt i konstens vårkompotter" *Expressen* 11 april 1957

Brunius, Clas, "Tre knepiga kvinnor ställer ut" *Expressen* 22 mars 1956

Eklund, Hans, "Grupperingar i måleri och skulptur" *Aftonbladet* 14 april 1957

- Eklund, Hans, "Konstkrönika" *Aftonbladet* 27 mars 1956
- Granlid, Hans, "Konstronden" *Ny Dag* 26 april 1947
- Johansson, Gotthard, "Konstens 40-talister" *Svenska Dagbladet* 30 april 1947
- Källmark, Harry, "Konsthistoriskt tvärsnitt" *Dagen* 12 april 1956
- Källmark, Harry, "Konstkrönika: dominerande samlingsställningar" *Dagens Nyheter* 11 april 1957
- Linde, Ulf, "1947 års män" *Dagens Nyheter* 16 april 1957
- Liedholm, Alf, "Ung konst. Två stockholmsutställningar" *Upsala Nya Tidning* 5 maj 1947
- Lindström, Arne, "Monumentalt och fantasifullt. Konstrod i Stockholm" *Upsala Nya Tidning* 31 mars 1956
- Lindström, Sven, "Nordiskt, franskt, svenskt" *Dagsposten* 29 april 1947
- Lindwall, Bo, "Kvinnligt kaleidoskop" *Svenska Dagbladet* 26 mars 1956
- Lindwall, Bo, "Konstrod" i *Aftontidningen* 22 april 1947
- Lövgren, Sven, "1909–1947–1957" *MorgonTidningen* 11 april 1957
- Malmsten, Egil, "Konstronden: människovärld – drömvärld" *Ny Dag* 24 mars 1956
- Melin, Emmy, "25 år efter Isaksons död" *Arbetaren* 26 april 1947
- Meyerson, Åke, "Konstkrönika" *MorgonTidningen* 22 mars 1956
- Meyerson, Åke, "40-talister" *MorgonTidningen* 5 maj 1947
- Molin, Carl, "Kandinsky – banbrytaren. Konstkrönika" *Dagstidningen Arbetaren* 22 mars 1956
- Näsström, Gustav, "Tre konstnärinnor" *StockholmsTidningen* 22 mars 1956
- Reimers, Gerd, "30 utställare" *StockholmsTidningen* 11 april 1957
- Strömberg, Martin, "Tingens poesi och struktur" *StockholmsTidningen* 4 oktober 1957
- Zennström, P. O., "Åtta på Färg och Form" *Ny Dag* 11 april 1957
- Wretholm, Eugen, "Kandinsky" *Svenska Morgonbladet* 22 mars 1956
- Wretholm, Eugen, "Konstkrönika. Rundlar och djupvattensskimmer" *Morgonbladet* 18 april 1957
- Åström, Lars Erik, "Konstkrönika" *Expressen* 27 april 1947
- Åström, Lars Erik, "Konstronden" *Aftontidningen* 23 mars 1956
- Åström, Lars Erik, "Utställningsrod: ett tioårsjubileum" *Svenska Dagbladet* 11 april 1957

SKÖNLITTERATUR

- Fogelklou, Emilia, *Barhuvad* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1950
- Fogelklou, Emilia, *Form och strålning. Åskådningsfragment* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1958
- Hellsing, Lennart, *Kanaljen i seraljen* Rabén & Sjögren, Stockholm 1956



- Hillarp, Rut, *Dina händers ekon* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1948
Hillarp, Rut, *Solens brunn. Dikter* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1946
Isaksson, Ulla, "Dödens fäster" Rabén & Sjögren, Stockholm 1954
Isaksson, Ulla, *I denna natt* Svenska Missionsförbundets förlag, Stockholm 1942
Isaksson, Ulla, *Klänningen* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1959
Isaksson, Ulla, *Kvinnohuset* Rabén & Sjögren, Stockholm 1952
Isaksson, Ulla, *Trädet* Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, Stockholm 1940
Isaksson, Ulla, *Ytterst i havet* Norlins förlag, Stockholm 1950
Ström, Johanne (pseud. f. Kerstin Tibell), *Kvinnan och skuggan* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954
Wine, Maria, *Stenens källa* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954

LITTERATUR

- "Abstrakt konst eller reklam för 'konserverad gröt'?" enkät i *Konst och kultur* 1949:3
Ahlin, Lars, "Konstnärliga arbetsmetoder" i *40-tal* 1947:4
Ahlstrand, Jan Torsten, "Modernism och medeltid. GAN och Wiven Nilsson" i *Aspekter på modernismen (Kulturen årsbok Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige)* Lund 1997
Alcoff, Linda, "Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory" i *Signs* 1988:3, vol. 13
Alfons, Sven, "Unga gotiker. Rapsodi kring en utställning" i *Konstrevy* 1947:3
Andersson, Barbro, "Postmodernism som avantgardestrategi" i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998
Andersson, Barbro, *Positioner och strategier. Kvinnliga konstnärer i modern konstkritik* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1990
Apostolos-Cappadona, Diane & Lucinda Ebersole, *Women, Creativity, and the Arts. Critical Autobiographical Perspectives* New York 1995
Arrhenius, Sara, "En blick från sidan: bild, genus och det omedvetna" i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier* Stockholm 2001
Arvidsson, Karl Axel, *Det unga måleriet* (Radions konsthandbok 2) Stockholm 1952
Arvidsson, Karl Axel & Segerstedt, Bengt, *Svenskt måleri 1900–1950* Stockholm 1956
Aurén, Sven, *Livet i Stockholm. Människor i närbild* Stockholm 1942
Axelsson, Sara "Fritz H. Eriksson och konsten" i *Konst i Hägersten II (Hägerstensbygden)* Hägerstens hembygdsförening 2002
Bengtsson, Eva-Lena, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880* (diss.) Uppsala 2000





- Benhabib, Seyla, *Autonomi och gemenskap. Kommunikativ etik, feminism och postmodernism* Göteborg 1994, (*Situating the Self. Gender, Community, and Postmodernism in Contemporary Ethics* New York & Cambridge 1992)
- Bergholtz, Ralph, "Glasmålning och nutida arkitektur" i *Paletten* 1955:1
- Berglund, Ann-Mari, *Arkitekt SAR Björn Hedvall. Modernism inom en klassisk ram* kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm 1998
- Bjurström, Per, *Karl Axel Pehrson* (SAK publikation nr 101) Stockholm 1992
- Bjurström, Per, *Lennart Rodhe: Bagateller* Stockholm 1995
- Bjurström, Per, *Lennart Rodhe: blockteckningar & reseskisser* Stockholm 1995
- Bjurström, Per, *Teckning, måleri, grafik. Tekniker inom bildkonsten* Stockholm 1956
- Bjurström, Per, *Tre decennier svensk grafik* Stockholm (SAK publikation nr 85) 1976
- Blom, Ida, "Fra det moderne til det postmoderne subjekt. En historikers refleksjoner" *Nyt Norsk Tidsskrift* 1995:2. ("Från det moderna till det postmoderna subjektet. En historikers reflektioner" i Christina Carlsson Wetterberg & Anna Jansdotter (red.), *Genushistoria. En historiografisk exposé* Lund 2004)
- Bonniér, Olle, "Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning" *Prisma* 1948:2
- Borgström, Eva, "Intersektionalitet. Ett nytt genusvetenskapligt begrepp" *Genus* 2004:3/4
- Borzello, Frances, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits* New York 1998
- Bourdieu, Pierre, *Den manliga dominansen* Göteborg 1999 (*La Domination Masculine* Paris 1998)
- Bourdieu, Pierre, "Fältets tre tillstånd" i förfs *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* Stockholm/Stehag 2000 (*Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire* Paris 1992)
- Bourdieu, Pierre, "Men vem har skapat skaparna?" i förfs *Texter om de intellektuella (En antologi redigerad av Donald Broady)* Stockholm/Stehag 1992 ("Mais qui a créé les créateurs?" föreläsning vid École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs 1980 publicerad i förfs *Questions de Sociologie* Paris 1980)
- Bowness, Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises To Fame* (Walter Neurath Memorial Lectures: 21) London 1989
- Bredrup, Else, *Kunstneren, Borgeren, Samlaren Kjeld Langfeldt* Tromsø 1995
- Broady, Donald, "Enligt konstens alla regler" *Kvinnovetenskaplig Tidsskrift* 1994:1
- Broady, Donald, "Inledning: en verktyglåda för studier av fält" i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998
- Broady, Donald, "Inledning" i Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* Stockholm/Stehag 2000
- Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (diss.) Stockholm 1997 (1990)



- Bråhammar, Gunnar, "Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka" i *Kirsebergs församlingsblad* juni–september 1964
- Bråhammar, Gunnar, "Konkretisterna" i Ragnar Josephson, Gunnar Bråhammar, Sten Åke Nilsson (red.) *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund* Stockholm 1965
- Brånström Öhman, Annelie, *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* (diss.) Umeå 1998
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* London & New York 1990
- Böhn-Jullander, Ingrid, *Einar Forseth. En bok om en konstnär och hans verk* (Monografier utgivna av Stockholms kommun 46) Stockholm 1982
- Caldenby, Claes (red.), *Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur* Stockholm 1998
- Carlgrén, Maria, *Marginaliserad modernism. Siri Derkert som klädskapare och modeteckningen som estetiskt objekt* magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikkvetenskap, Lunds universitet 1999
- Carlsund, Otto G., "Byggnadens konstnärliga utsmyckning" i *Byggmästaren* 1947:10
- Carlsund, Otto G., "Introduktion" i *Internationell utställning av post-kubistisk konst. Stockholmsutställningen 1930* (Katalogen även tryckt i faksimil i *Om och av Otto G. Carlsund* sammanställd av Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg, Stockholm 1989)
- Carlsund, Otto G., "Kort introduktion i *Art Concret*" i *Otto G. Carlsund. Skisser och studier till muralmålningar* katalog, Konstnärshuset, Stockholm 1947. (Katalogen även tryckt i faksimil i *Om och av Otto G. Carlsund* sammanställd av Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg, Stockholm 1989)
- Castenfors, Mårten, "Biografi" i Nina Öhman (red.), *Arne Jones* Stockholm 1993 (Moderna museets utställningskatalog nr 252)
- Cavalli-Björkman, Görel, "Självporträttets roller" i Görel Cavalli-Björkman med Eva-Lena Karlsson et al. *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel* (Nationalmusei utställningskatalog nr 626) Stockholm 2001
- Chadwick, Whitney, (red.) *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation* Cambridge, Mass & London 1998
- Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society* London 1996 (1990)
- Chave, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power" *Arts Magazine* 1990:5
- Cheetham, Mark A., *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* Cambridge 1991
- Collste, Bengt, *Ängbykyrkan* Bromma 1969
- Cornell, Peter, "Rollhäfte. Konstnärsrollen i fokus" i *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960* (Moderna Museets utställningskatalog nr 297) Stockholm 2000
- Deepwell, Katy, "Introduction. Women and Modernism" i Katy Deepwell (red.) *Women Artists and Modernism* Manchester & New York 1998

- Derkert, Carlo & Rolf Söderberg, "Den stora omvälvningen 1912–1950" i Rolf Söderberg & Göran Söderström (red.), *De sköna konsternas akademi. Konstakademien 250 år* Stockholm 1986
- "Det unga måleriet" *Röster i radio* 5 november 1952
- Edholm, Felicity, "Beyond the Mirror. Women's Self Portraits" i Frances Bonner (red.), *Imagining Women. Cultural Representations and Gender* Cambridge 1992
- Ekström, Gunnar, *Västerås Domkyrkas inventarier genom tiderna* Västerås (1976) 1994
- Elliott, Bridget & Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (Im)positionings* London & New York 1994
- Elliott, Bridget, "Modernism and Women Artists" i Delia Gaze (red.) *Dictionary of Women Artists* Delia Gaze, London 1997
- Ellmann, Mary, *Thinking About Women* New York & London 1968
- Osign., "Endre Nemes' emaljlocka" i *Konstrevy* 1951:5–6
- Englund, Gunilla, "När Adam plöjde och Eva spann" i Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), *Kvinnor som konstnärer* Stockholm 1975
- Eriksson, Ann-Catrine, *Rummet som konstverk – om konstnärsparet Charles Rennie Mackintosh och Margaret Macdonald* (diss.) Umeå 2003
- Eskilsson, Lena, *Drömmen om kamratsambället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad* (diss.) Umeå 1991
- Estvad Petersen, Steen, *Paradiset den islamiske have* Köpenhamn 1991
- Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau* (Utställningskatalog Bauhaus-Archiv och Museum für Gestaltung) Berlin 1988
- Fagerström (Åkesson), Linda, *Offkonstnär, kvinna och modernist. Randi Fisher och det svenska konstfältet 1939–1960* (lic.) Lund 2001
- Fagerström (Åkesson), Linda, *Randi Fisher. En studie i hennes konstnärskap och reception 1947–1957* magisteruppsats, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet höstterminen 1997
- Fagerström (Åkesson), Linda "Muralmålningar av Randi Fisher" i *Konst i Hägersten II (Hägerstensbygden)* Hägerstens hembygdsförening 2002
- Fahlgren, Margareta, *Spegling i en skärva. Kring Marika Stiernstedts författarliv* Stockholm 1998
- Faludi, Susan, *Stiffed. The Betrayal of the Modern Man* London 1999 (*Ställd. Förräderiet mot mannen* Stockholm 2000)
- Fer, Briony, *On Abstract Art* New Haven, 1997
- Fisher, Randi, "Konst i hyreshus" i *Konstrevy* 1950:3
- Flensburg, Birgitta & Göran Christenson, "Förord" i Birgitta Flensburg & Marianne Hultman (red.), *Det imaginära & det konkreta* Norrköping 2004
- Fogelklou, Emilia, *Brev till vännerna* (urval och inledning av Gunnel Vallqvist) Stockholm 1979



- Fogtdals konstlexikon* (huvudred. Sven Sandström) Malmö 1993–97
- Forssén, Annika & Gunilla Carlstedt, *Varsågod och var stark. Om kvinnors liv, arbete och hälsa under 1900-talet* Lund 2003
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia* Stockholm 1980 (*Histoire de la Sexualité* Paris 1976)
- Franciscono, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years* Chicago & London 1971
- Funktionalismens genombrott och kris: svenskt bostadsbyggande 1930–80* Arkitekturmuseet Stockholm 1989 (1980)
- Gabo, Naum, *Det realistiska manifestet*. Citerat ur *Paletten* 1963:4
- Garb, Tamar, "Gender and Representation" i Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison (red.), *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century* The Open University 1993
- Garrard, Mary D., "Here's Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist" i *Renaissance Quarterly* 1994:3, vol 47
- Gnosis. Tidskrift för en andlig kultur* 1989:2–4.
- Gooding, Mel, *Abstract Art* London 2001
- Granath, Olle, *Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä* Stockholm 1975
- Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863–1922* London 1986
- Gray, Camilla, *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922* London 1962
- Gustafsson, Gertrud, "Vi ger oss inte. Vi börjar om igen. Om Konstnärernas fredskommitté" i *Paletten* 1981:1
- Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv* (diss.) Uppsala 1999
- Göthlund, Anette, *Kvinnokonst och manskritik – en studie av hur den patriarkala konstideologin speglats i kritiken av kvinnors konst* kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1987
- Hagberg, Rune, "Försvar för spontanitetens form" i *Tre essäer om spontaniteten* (1955) publicerad av Galleri Hedenius, Stockholm 1967. Återtryckt i Bo Nilsson (red.), *Konstnären som kommentator. Svenska konstnärstexter från 1948 till idag* Åhus 1983
- Hallin, Eva, "Det feminina konstnärslynnet" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992:1
- Hallin, Eva, *Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mellankrigstidens konstkritik och andra texter om konst* magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1989
- Hallström, Olle, *Människor är skapande! En bok om Adelyne Cross-Eriksson den amerikanska konstnären som skapade Levande Verkstad* Stockholm 1996
- Harding, Sandra, "Rethinking Standpoint Epistemology: What Is 'Strong Objectivity'?" i Evelyn Fox Keller & Helen E. Longino (red.) *Feminism and Science* Oxford 1996





- Harrison, Charles & Paul Wood, "Modernity and Modernism Reconsidered" i *Modern Art: Practices and Debates. Modernism in Dispute. Art Since the Forties* Paul Wood, Jonathan Harris et al. New Haven, 1993
- "Har surrealismen spelat ut sin roll?" enkät i *Prisma* 1948:1
- Hartsock, Nancy, "Foucault on Power: A Theory for Women?" i Linda J. Nicholson (red.) *Feminism/Postmodernism* London & New York 1990
- Hellman, Gunnar, "Nittonhundralets konst i de nordiska länderna" i Oscar Reutersvärd & Hans Eklund (red.), *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* Stockholm 1948
- Henschen, Helga, *Åren med Peter* Stockholm 1991
- Herrera, Hayden, *Frida. A Biography of Frida Kahlo* New York 1983
- Hirdman, Yvonne, "Genussystemet" i *Demokrati och makt i Sverige. Maktutredningens huvudrapport* (SOU 1990:44)
- Hirdman, Yvonne, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1988:3
- Hirdman, Yvonne, "Konsten att vara kvinna. Stilleben, Sverige 1950" i Birgit Sawyer & Anita Göransson (red.), *Manliga strukturer och kvinnliga strategier. En bok till Gunhild Kyle* Göteborg 1987
- Hirdman, Yvonne, "Om genuskontrakt" i *Häften för kritiska studier* 2000:2
- Hodin, J-P, *Isaac Grünewald* Stockholm 1949
- Holm, Birgitta, "Kvinnor, kanon och kvalitet" i *TFL. Tidskrift för litteraturvetenskap* 1995:3–4
- Hultén, C.O., "Den uppskjutna revolutionen" i *Lundagård* 1950:6
- Humbla, Philibert & Nils Sigfrid Norling (red.), *Ur Gävle stads historia. Utgiven till femhundraårsjubileet* Gävle 1946
- Hård af Segerstad, Ulf, "Abstrakta kyrkfönster" i *Paletten* 1953:4
- Johansson, Britt-Inger, *I tidens stil. Arkitekten Agi Lindegrens liv och verk* (diss.) Uppsala 1997
- Jones, Arne, "Arne Jones anteckningar" i Nina Öhman (red.), *Arne Jones* Stockholm 1993 (Moderna museets utställningskatalog nr 252)
- Kimmel, Michael, *Manhood in America. A cultural History* New York (1996) 1997
- Kjällman, Agneta, *Två emaljmalningar från 1950. Endre Nemes en pionjär* kandidatuppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikkvetenskap, Lunds universitet 1999
- Klinger, Linda S., "Where's the Artist? Feminist Practice and Poststructural Theories of Authorship" *Art Journal* Summer 1991:2 vol. 50
- Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* Chicago 1993
- Konstrevy* 1951:5–6
- Konttinen, Riitta, *Konstnärspår* Keuru 1991
- Kris, Ernst & Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* New Haven 1979





- Kvist, Susanne, *Androgynitet som uttryck för modernitet. En genusteoretisk analys av Agda Holsts självporträtt, 1925* kandidatuppsats i konstvetenskap, Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet ht 1998
- Kvist, Susanne, *Hyllningar till konstnärlig frihet. En studie av Christos och Jeanne-Claudes konstnärskap* magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet höstterminen 1999
- Källström, Staffan, *Framtidens katedral. Medeltidsdröm och utopisk modernism* Stockholm 2000
- Kära Ili, Käraste Elin. Emilia Fogelklou och Elin Wägner växlar brev åren 1924–1949* (Inledning och urval av Gunnel Vallquist) Delsbo 1988
- Libraria 1953–1958* Stockholm 1958
- Lidén, Elisabeth, *Sveriges konst 1900-talet. Del 1. 1900–1947* Stockholm (SAK publikation nr 108) 1999
- Lilja, Eva, "Skaldinnan på fältet" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1
- Lilja, Eva, "Skaldinnans rörelser på fältet" i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998
- Lilja, Gösta, *Svenskt måleri under 1900-talet* Stockholm 1968
- Lind, Maria, "Sigrid Hjertén och Isaac Grünewald – melankoli och virtuositet" i *Dubbelporätt. Konstnärspår i seklets början* Stockholm 1995
- Lindberg, Anna Lena & Barbro Werkmäster, "Kvinnor i svenskt avantgarde 1910–1940" i Lea Vergine, *Andra hälften av avantgardet 1910–1940. Kvinnliga målare och skulptörer inom de tidiga avantgardistiska rörelserna* Stockholm 1981
- Lindberg, Anna Lena, "Den bildkonstnärliga institutionens framväxt i Sverige", "Inledning" i förfs, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier* (diss.) Lund (1988) 1991
- Lindberg, Anna Lena, "Den broderande konstnären. Om genre, konstnärskap och kön" i Anita Göransson (red.) *Sekelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900, 2000* Stockholm 2000
- Lindberg, Anna Lena, "Inledning" i Anna Lena Lindberg (red.) *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* Stockholm 1995
- Lindberg, Anna Lena, "Kvinnoforskning inom konstvetenskapen i Sverige" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992:1
- Lindberg, Anna Lena, "Ulrica Fredrica Pasch och det 'evigt kvinnliga'" i Anna Lena Lindberg (red.) *Ulrica Fredrica Pasch 1735–1796* Norrköping 1992
- Lindberg, Anna Lena, "Ulrica Fredrica Pasch och Konstakademien" i Eva-Lena Bengtsson (red.), *Ulrica Fredrica Pasch och hennes samtid* Stockholm 1996
- Lindberg, Erik, "Sekreterarens berättelse om Kungl. Akademiens verksamhet sedan högtidsdagen 1939. Avgiven till högtidsdagen 1940" i *Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1940*





- Linde Bjur, Gunilla, *Arkitekt vid industrialismens genombrott. Adolf Edelsvärd – en yrkesbiografi* (diss.) Göteborg 1999
- Linde, Ulf, "Karl Axel Pehrson" *Konstrevy* 1954:4
- Linde, Ulf, "Karl Axel Pehrson" *Ord & Bild* 1957:6
- Linde, Ulf, "Lennart Rodhes väggar" *Paletten* 1954:1
- Linde, Ulf, "Olle Bonniér" *Ord & Bild* 1957:2
- Linde, Ulf, *Efter hand. Texter 1950–1985* Stockholm 1985
- Linde, Ulf, *Karl Axel Pehrson* Stockholm 1987
- Linde, Ulf, *Lennart Rodhe* (Bonniers små konstböcker) Stockholm 1962
- Lindwall, Bo & Lars Erik Åström, *Bildkonsten i Norden. Del 4: Från sekelskifte till 40-tal* Stockholm 1973
- Lundquist, Evert, "Det naiva sinnelaget i konsten" i Bo Nilsson (red.), *Konstnären som kommentator. Svenska konstnärstexter från 1948 till idag* Åhus 1983
- Lyberg, Louise, "1880–1980" i Mereth Lindgren et al, *Svensk konsthistoria* Lund 2002 (1986)
- Lykke, Nina, "Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen" i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 2003:1
- Malevitj, Kazimir, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm* Petrograd 1915
- Malmberg, Carl-Johan & Rune Hagberg, *Gränsens position* Galleri Olsson Stockholm 1989
- Malmsten, Egil, "Ett konstnärskollektiv" *Konst och kultur* 1949:2
- Mankell, Bia, *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst* (diss.) Göteborg 2003
- Markelius, Sven, *Det framtida Stockholm. Riktlinjer för Stockholms generalplan* Stockholm 1945
- Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation* 1948:2
- Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation* 1951:2
- Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation*, 1953:1
- Meijling Bäckman, Ingrid, *Den resfärdiga. Studier i Emilia Fogelklous självbiografi* (diss.) Lund 1997
- Melin, Emmy, *Föreningen Svenska konstnärinnor 1910–1960* Stockholm & Uppsala 1960
- Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century* London 1996
- Mezei, Kristina, "Imaginsterna – ett stycke svensk konsthistoria mellan 1941 och 1957" i *Det imaginära & det konkreta* (katalog, Norrköpings konstmuseum) Norrköping 2004
- Michelet, Johan Fredrik, "Hugo Lous Mohr i Oslo domkirke" i *Konstrevy* 1950:4–5
- Millroth, Thomas, "Måleriet och skulpturen" i *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1915–1950* Lund 2002



- Millroth, Thomas, "Samtal med Lennart Rodhe" i Sune Nordgren (red.), *Konkret kalejdoskop* Åhus 1981
- Millroth, Thomas, *Endre Nemes* Stockholm 1985
- Millroth, Thomas, *Lage Lindell* (SAK publikation nr 90) Stockholm 1981
- Millroth, Thomas, *Lennart Rodhe* (SAK publikation nr 98) Stockholm 1989
- Millroth, Thomas, *Liss bildhuggare* Stockholm 1994
- Millroth, Thomas, *Olle Bonniér. Och varför inte dansa?* (SAK publikation nr 104) Stockholm 1995
- Millroth, Thomas, *Pierre Olofsson* Höganäs 1992
- Millroth, Thomas, *Rum utan filial? "1947 års män"* Lund 1977
- Minnesskrift utgiven med anledning av Svenska tobaksmonopolets tjugofemåriga verksamhet den 1 juni 1940. 1915–1940* Stockholm 1940
- Moi, Toril, "Att erövra Bourdieu" *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1994:1 ("Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture" *New Literary History* 1991:22)
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* Stockholm/Stehag 1996 (*Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman* Oxford U.K. & Cambridge USA 1994)
- Mondrian, Piet, "The New Plastic in Painting" i *The New Art – The New Life* 1917
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* 1975:3 (vol. 16) "Visuell lust och narrativ film" i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier* Stockholm, 2001)
- Myrdal, Jan, "Apropå en fördröjd bibliografi" i *Folket i Bild/Kulturfront* 1996:8
- Mårtelius, Johan, "Med pannan mot marken" i *Landskap Utsikt* 1997:2
- Nead, Lynda, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* London 1992
- Nemes, Endre, "Endre Nemes berättar" i *Emalj* (Liljevalchs konsthall utställningskatalog nr 345) Stockholm 1979
- Nicoletta, Julie, "Louise Bourgeois's Femme-Maisons: Confronting Lacan" i *Woman's Art Journal* 1992/1993:2
- Nilsson, Bo, "Den helige målaren. Om karisma i självporträtt" i Görel Cavalli-Björkman med Eva-Lena Karlsson et al., *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel* (Nationalmusei utställningskatalog nr 626) Stockholm 2001
- Nochlin, Linda, "Why Have There Been no Great Women Artists?" i *Art News* 1971:9, omtryckt i Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker (red.), *Art and Sexual Politics* New York och London 1973 samt i förfs, *Women, Art and Power and Other Essays* USA 1988 & London 1989. I svensk översättning: "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" i Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* Stockholm 1995
- Nordisk konst 1947–1957 Måleri Skulptur Grafik Dekorativ konst* utställnings-

- katalog, Göteborgs konstmuseum & konsthall, Nordiska konstförbundet 1957
- Ny realitet* utställningskatalog, Göteborgs konsthall 1949
- Olvång, Bengt, *Våga se! Svensk konst 1945–1980* Stockholm 1983
- Oredsson, Lars-Göran, *Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med paket i långa banor i Östersunds posthus* (lic. avh.), Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Åhus 1991
- Overud, Johanna, *I beredskap med Fru Lojal. Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget* Stockholm (diss.) 2005
- Palettskrap* 1941, 1942, 1943, 1944 Stockholm
- Parker, Rozsika & Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology* London 1981
- Pauli, Georg, *Konstens socialisering. Ett program* Stockholm 1915
- Perry, Gill, "Introduction: Gender, Modernism and Feminist Art History" i Gill Perry (red.) *Gender and Art* New Haven & London 1999
- Perry, Gill, "Preface" i Gill Perry & Colin Cunningham (red.) *Academies, Museums and Canons of Art* New Haven & London 1999
- Perry, Gill, "What is Feminist Art History?" i Gill Perry (red.), *Gender and Art* New Haven & London 1999
- Pollock, Griselda, "Preface" i Griselda Pollock (red.), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings* London 1996
- Preziosi, Donald (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology* Oxford 1998
- Ranby, Henrik, *Harald Boklund. Kosmopolitiskt, regionalt och nationalromantiskt i Skånes arkitektur 1890–1930* (diss.) Lund 2002
- Randi Fisher* Färg och form katalog nr 338, Stockholm 1956
- Randi Fisher, Olle Gill, Knut-Erik Lindberg, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Armand Rossander, Uno Vallman* Färg och forms utställningskatalog nr 354 Stockholm 1957
- Reutersvärd, Oscar, "Carlsund och muralmaleriet" i Oscar Reutersvärd *Impressionister och purister* Stockholm 1976
- Reutersvärd, Oscar, "Skapande kvinnor i konstens historia" i Oscar Reutersvärd & Hans Eklund (red.), *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* Stockholm 1948
- Rideal, Liz, *Mirror Mirror. Self-Portraits by Women Artists* London 2001
- Ringmar, Sven, *Västertorps skulpturer en rundvandring i och kring Västertorpsparken. En liten vägledning* Hägersten 1988
- Rodhe, Lennart, "Reseberättelse" i *Meddelanden från Konstakademien* Stockholm 1951
- Rodhe, Lennart, "Synpunkter och minnesbilder" i *Konstrevy* 1950:6
- Romare, Stefan, "Bauhaus – vad det var och vad det blivit" i *Att Bo* 1951:1
- Rosenberg, Tiina, "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater" i Lena Hamnergren et al. (red.), *Svenska teaterhändelser 1946–1996* Stockholm, 1996



- Rudberg, Eva, "1940–1960. Bostadspolitik med förändrade förutsättningar" i *Funktionalismens genombrott och kris: svenskt bostadsbyggande 1930–80* Arkitekturmuseet Stockholm 1989 (1980)
- Rudberg, Eva, "Från folkhem till välfärdsstat. Bostadsbyggandet under 1950-talet" i Karin Gustavsson & Lars-Eric Jönsson (red.), *Minnen från framtiden. H55: 1955–1995* Helsingborg 1995
- Ryndel, Nils, "Nyare monumentalmåleri i Västsverige" i *Paletten* 1953:4
- Salomon, Nanette, "The Art Historical Canon: Sins of Omission" i Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.) (*En*) *gendering Knowledge: Feminists in Academe* Tennessee 1991
- Sandström, Sven, "Konsten efter 1945" i Sandström, Sven (red.), *Konsten i Sverige* Stockholm 1991 (1974)
- Scott, Bonnie Kime (red.), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology* Bloomington & Indianapolis 1990
- Scott, Joan W., "Gender: A Useful Category of Historical Analysis" *Gender and the Politics of History* London 1988. "Genus – en användbar kategori i historisk analys" i Christina Carlsson Wetterberg & Anna Jansdotter (red.), *Genushistoria. En historiografisk exposé* Lund 2004
- Shanahan, Maureen G., "Vad gör en man till man? Hur det maskulina skapas" i Anna Lena Lindberg (red.), *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet* Lund 2002
- Shapiro, David, "Art as Collaboration. Towards a Theory of Pluralist Aesthetics 1950–1980" i McCabe, Cynthia Jaffee (red.), *Artistic collaboration in the twentieth century* Washington D.C. 1984
- Sheriff, Mary D., "'So What Are You Working On?' Categorizing *The Exceptional Woman*" i Kristen Frederickson & Sarah E. Webb (red.), *Singular Women. Writing the Artist* Berkeley, Los Angeles, London 2003
- Skagefors, Mona, *Ytans magi. Crossdressing och annat* Stockholm 1996
- Socialstyrelsens allmänna råd 1989:6 om tillämpningen av abortlagen*, SOSFS 1989:6 (M)
- Stavenow, Åke, *Einar Forseth. Monumentalkonstnär och glasmålare* Malmö 1958
- "Stipendiater" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1947:2
- Osign., "Stor skulpturdonation" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1953:3
- Sundin, Sven, *Södergården. Sveriges andra hemgård 1916–1986* Stockholm 1986
- Svenska konstnärer. Biografisk handbok* Malmö 1960
- Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok* Stockholm 1944
- Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän. (Med biografiska uppgifter af B. Lundstedt)* Ny tillökad upplaga Stockholm 1910
- Sydhoff, Beate, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975* Stockholm (SAK publikation nr 109) 2000





- Sälde, Ann-Marie, *Bo Beskows glasmålningar i Skara domkyrka och deras relation till efterkrigstidens franska glasmåleri* (diss.) Uppsala 1988
- Sällskapet *Nya Idun 100 år. Perioden 1935–1985: historik – invalda medlemmar*
Margaretha Holmqvist (red.) Stockholm 1984
- Söderberg, Rolf, *Arne Jones* (SAK publikation nr 100) Stockholm 1991
- Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekelskiftet till 60-talet* Stockholm 1955, 1961 & 1970
- Söderlind, Solfrid, "Förord" i Cecilia Widenheim, *Självporträtt på Gripsholm* Stockholm 1996
- Thulin, Margareta, "Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet" *Arbetet* 20 oktober 1969.
- Tykesson, Tyke L. & Björn Magnusson Staaf, *Arkitekterna som formade Malmö. En modern stad växer fram 1878–1945*, Stockholm & Malmö 1996
- Ung konst* Färg och form katalog nr 203, Stockholm 1947
- "Var mans rätt" i *Medlemsblad KRO* (Konstnärernas Riksorganisation) 1951:2
- Vasari, Giorgio, *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* från 1550 (Andrautgåva 1568. På svenska första gången 1926.)
- Vem är vem. Stor-Stockholm* Stockholm 1962
- Wallin Wictorin, Margareta, *Föreningen Original-träsnitt. Grafik och grafiker på ett tidigt modernistiskt konstfält* (diss.) Göteborg 2004
- Webb, Sarah E., "Epilogue. Mark Making, Writing, and Erasure" i Kristen Frederickson & Sarah E. Webb (red.), *Singular Women. Writing the Artist* Berkeley, Los Angeles, London 2003
- Werkmäster, Barbro, "Av bild – själv bild – bild själv. Om kvinnliga konstnärers självporträtt" *Konsthistorisk Tidskrift* 1991:2 (vol. 60)
- Werkmäster, Barbro, "Fruentimmers-Afdelningen. Om de första kvinnliga eleverna vid Konstakademien och om inrättandet av en särskild avdelning för dem" i Eva-Lena Bengtsson & Barbro Werkmäster (red.), *Från Amalia Lindegren till Julia Beck* Stockholm 1997
- Werner, Jeff, "Svansviftningens estetik. Modernismen ur provinsens perspektiv" i *Utopi & verklighet. Svensk modernism 1900–1960* (Moderna Museets utställningskatalog nr 297) Stockholm 2000
- Werner, Jeff, *Nils Nilsson* (diss.) Göteborg 1997
- Widengren, Cecilia (red.), *Tanken och handen. Konstfack 150 år* Stockholm 1994
- Widenheim, Cecilia, "Lennart Rodhe" i förfs *Självporträtt på Gripsholm* Stockholm 1996
- Williams, Anna, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet* Stockholm 1997
- Witt-Brattström, Ebba, *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet* (diss.) Stockholm 1988
- Witzling, Mara R., "Feminism and Women Artists" i Delia Gaze (red.), *Dictionary of Women Artists* London 1997





- Wragg, Sue, "Lee Krasner: Mrs Jackson Pollock" i Gabriele Griffin (red.), *Difference in View. Women and Modernism* London 1994
- Zennström, Per-Olov, "Konstnärerna till tunnelbanan" i *Konst och kultur* 1949:3
- Zetterman, Eva, *Frida Kahlos bildspråk. Ansikte, kropp & landskap: representation av nationell identitet* (diss.) Göteborg 2003
- "Årsmötet" (Protokoll från årsmöte i KRO 13 mars 1951) *Medlemsblad KRO* (Konstnärernas Riksorganisation) 1951:2
- Åström, Lars Erik, "En vitalist" i Lars Erik Åström, Folke Holmér & Per Bjurström *Sven Erixsons konst* (SAK publikation 75) Stockholm 1967
- Öhrner, Annika, *Barbro Östlihn. Liv och konst* Norrköping 2003
- Österberg, Eva, "Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault" i *Det roliga börjar hela tiden. Bokförläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996* Stockholm 1996
- 40-talets röst* Värmlands nations musikcirkel, Uppsala 1948
- 40-talskonst* Utställningskatalog, Skånska Konstmuseum Lund 1948





Personregister

A

Adrian-Nilsson, Gösta (GAN) 134
Albers, Joseph 154, 164
Alcoff, Linda 21f, 211
Alfons, Sven 77, 174, 222, 232, 234
Amelin, Albin 176, 189f
Andersson, Barbro 24, 78, 91, 97, 212, 222, 225
Anguissola, Sofonisba 54, 63f, 217
Apostolos-Cappadona, Diane 54, 217
Arvidsson, Karl Axel 103, 112, 226f, 231
Aurén, Sven 49f, 52, 217, 227

B

Bærtling, Olle 88, 168f
Bauer, John 60
Bazaine, Jean 151, 188
Beauvoir, Simone de 19, 211
Bengtsson, Eva-Lena 99f, 216, 219, 225f
Berg, John Ivar 49
Berg, Yngve 75, 81
Bergholtz, Pia 12, 200, 203, 206
Bergholtz, Ralph 12, 32, 149, 155f, 163, 192, 200–
03, 205, 233, 237
Bergman, Ingmar 45, 63, 207
Bergmark, Torsten 93, 95, 225
Beskow, Bo 188, 215, 232
Bill, Max 122, 132
Billow, Eva 41
Bjurström, Per 14, 73, 209, 220f, 229, 238
Blom, Ida 20ff, 211
Blomberg, Erik 78, 83, 223
Blomdahl, Karl Birger 193, 237
Bohlin, Dagny 95, 113, 225
Bonnier, Eva 16, 120
Bonniér, Olle 12f, 71ff, 76, 81, 83ff, 88, 97, 107, 114f,
119, 122–25, 134, 136, 138, 142, 165, 168f, 173, 190,
192, 195, 201, 209, 220, 228f, 235
Borzello, Frances 54, 217
Bourdieu, Pierre 12f, 24–32, 44, 46, 207, 209,
212f
Bourgeois, Louise 85f, 224
Bowness, Alan 76f, 222
Boye, Karin 41
Braidotti, Rosi 64
Bring, Maj 41
Broady, Donald 25, 27, 29f, 44, 212f, 216
Broberg, Anna 189
Brunius, Clas 94f, 100, 142, 225, 231

Bråhammar, Gunnar 14, 124, 209, 229, 233
Bränström Öhman, Annelie 99f, 102, 212, 226

C

Carlgren, Maria 65f, 219
Carlid, Göte 193, 237
Carlstedt, Gunilla 111, 227
Carlsund, Otto G. 122, 132, 134, 173, 228, 234
Caro, Anthony 140
Cassatt, Mary 102
Cavalli-Björkman, Görel 57, 218
Cézanne, Paul 171
Chadwick, Whitney 54, 68, 217, 219, 224, 226
Chave, Anna C. 74, 221
Cheetham, Mark A. 134, 137ff, 142, 147f, 230ff
Claesson-Lindberg, Wiveca 32
Claesson, Stig 176
Cleve, Agnes 134
Conte, Augusto 182
Cornell, Peter 106, 108, 227, 234
Courbet, Gustave 58

D

Dahl, Michael 66f, 219
Danielsson, Bertil 107, 169
Deepwell, Katy 17f, 23f, 31, 72, 210, 212, 220
Delaunay, Robert 171
Delaunay, Sonia 113, 171
Dennis Larsen, Monika 11
Derkert, Siri 43f, 65, 134, 175, 187, 189, 219
Derrida, Jacques 20
Dietrich, Marlene 66
Doesburg, Theo van 122
Dürer, Albrecht 57f

E

Eagleton, Terry 31
Ebersole, Lucinda 54, 217
Edholm, Felicity 57, 218
Edvardsson, Maria 114
Eklund, Hans 90, 224, 226
Ekster, Aleksandra 171f
Ekvall, Hans 176
Elliott, Bridget 17f, 23f, 166, 210ff, 234
Ellman, Mary 91, 95, 225
Englund, Gunilla 74, 221
Engström, Albert 102, 107, 226



Ericson, Tina 11
Eriksson, Fritz H. 178, 181, 188f, 235
Eriksson, Jerker 176
Eriksson, Liss 12f, 60, 71, 97, 176, 216, 218, 220,
234
Eriksson, Ann-Catrine 16, 210
Erixson, Sven X-et 11, 53, 85, 108, 169, 176f, 182f,
188ff, 209, 236, 238

F

Fahlgren, Margareta 24, 212
Fer, Briony 127, 132, 137–40, 144, 226, 229ff
Feron, Arne 203
Fisher Bergman, Else 11, 32, 39, 214ff, 237f
Fisher (Hedvall), Eivor 11, 36, 41, 43ff, 203
Fisher, Ejnar 11, 28, 36–40, 214
Fisher, Marie Blunch 38
Fisher, Oskar 38
Fisher, Sverre 38
Fogelklou, Emilia 40–43, 193, 215f, 239
Folcker, Göran 49
Forseth, Einar 149, 163, 232f
Forsсэн, Annika 111, 227
Francesca, Piero della 188
Franciscono, Marcel 154, 232
Friberg, Maria 11
Friedländer, Max J. 136, 230

G

Gabo, Naum 171, 234
Garb, Tamar 101, 226
Garrard, Mary D. 54f, 217ff
Gate, Bengt 181
Gauguin, Paul 58, 60, 171
Gehlin, Nils 32, 52f, 176, 187, 209, 217, 236
Giddens, Anthony 18
Gill, Katarina 12, 32, 50, 80–83, 114, 205, 216f,
237f
Gill, Olle 12, 50, 71, 74ff, 85, 87f, 112–15, 119f, 175f,
179f, 185, 188f, 191f, 224, 235, 237
Gogh, Vincent van 58, 171
Granlid, Hans 82f, 223
Greenberg, Clement 140
Gropius, Walter 154, 194, 232
Gruva, Knut 163
Grünewald, Isaac 50f, 53, 106f, 109f, 113, 220,
226f
Gustavsson, Erik Birger 49
Gynning, Margareta 16, 210

H

Hagberg, Rune 135f, 140, 230f
Hallin, Eva 78, 95, 222ff
Hamilton, Lova 11
Hansson, Per Albin 177
Harding, Sandra 22, 212
Harrison, Charles 140, 226, 231

Hatz, Felix 187
Hedqvist, Tage 85
Hedvall, Agda 11, 37, 40–43, 193
Hedvall, Björn 11, 37, 45, 155, 163, 214, 233
Hedvall, Gustaf Fredrik 37
Hedvall, Yngve 37
Héliion, Jean 122, 229
Hellman, Gunnar 83, 224
Helsing, Lennart 195f, 237
Helperin, Silvia 32
Henschen, Helga 32, 50f, 60, 217f
Hense, Inga 52
Herbin, Auguste 132, 229
Hermelin, Honorine 43, 216
Hesse, Eva 23
Hesselgren, Kerstin 41, 43, 216
Hillarp, Rut 99, 101f, 121, 127, 212, 226, 228f
Hirdman, Yvonne 79, 106, 214, 223, 227
Hirsch-Pauli, Hanna 16, 210
Hjertén, Sigrid 102, 113, 226
Holst, Agda 65
Hultén, C.O. 136f, 143, 148, 168f, 230ff
Hård af Segerstad, Ulf 151, 232

I

Irigaray, Luce 64
Isaksson, Ulla 32, 43, 133f, 144ff, 186, 196f, 215f,
227, 229, 231f, 236

J

Janson, H W 75, 221
Johansson, Gotthard 75, 222
Jones, Arne 71f, 107, 113f, 168f, 173, 175, 178, 182,
190, 193, 202, 228, 234–38
Jones, Margit 113f

K

Kahlo, Frida 16, 66, 68, 210
Kandinsky, Wassily 137f, 141, 225
Kauppi, Sten 163
Kelly, Ellsworth 127
Key, Ellen 41
Kime Scott, Bonnie 23, 212
Kirchner, Ernst Ludwig 60
Klee, Paul 33, 75f, 85, 94, 125, 127, 140–43, 147f,
155, 207, 231
Klein, Anna 52f
Klinger, Linda S. 22, 211
Klint, Hilma af 134
Konttinen, Riita 171, 234
Kooning, Willem de 60
Krasner, Lee 23, 102, 226
Krogh, Per 189
Kvist, Susanne 24, 65, 212, 219
Källmark, Harry 95, 98, 112, 225, 227, 231
Källström, Staffan 154, 232



L

Léger, Fernand 188
 Lidén, Elisabeth 101, 220
 Liedholm, Alf 81, 222f
 Lilja, Eva 24, 30, 212f
 Lilja, Gösta 73, 220
 Lindberg, Anna Lena 65, 67, 113, 211, 213, 219, 221, 223, 227
 Lindberg, Erik 79, 223
 Lindberg, Knut-Erik 12, 71
 Lindberg, Stig 145, 185, 238
 Linde, Ulf 13, 97, 188, 209, 225, 236, 238
 Lindegren, Amalia 41, 99, 101f, 216
 Lindell, Lage 12f, 51, 53, 71ff, 76, 80–83, 85, 87f, 97, 119ff, 173, 176, 190, 195, 209, 220, 235
 Lindström, Arne 93, 225
 Lindström, Sven 83, 223
 Lindwall, Bo 73, 76, 91, 100, 220ff, 224f
 Linné, Signe 52
 Linnqvist, Hilding 149, 163, 188
 Ljung-Olofsson, Margit 32, 113, 141, 213, 216, 218, 227, 231, 235
 Ljunggren, Reinholt 49
 Lundberg, Erik 149, 158, 164, 233
 Lundgren, Tyra 55f, 67, 85, 224
 Lundquist, Evert 135f, 230
 Lundqvist, Johan 187
 Lundström, Ulla-Monica 52f, 109, 217
 Lundvik, Iris 32, 203f, 238f
 Lüning, Julia 149, 151
 Lyberg, Louise 73, 220f
 Lyngé-Ahlberg, Einar 71, 235
 Lövgren, Sven 227

M

Macdonald, Margret 16, 151, 210
 Mackintosh, Charles Rennie 16, 151, 210
 Malevitj, Kazimir 137f, 231
 Malmsten, Egil 32, 175f, 216, 218f, 225, 227, 234
 Manessier, Alfred 150f, 244
 Manet, Édouard 60
 Mankell, Bia 46, 54, 216f
 Mann, Kersti 53
 Markelius, Sven 177, 235
 Martinson, Moa 43, 91, 101, 225
 Masser, Monika 11
 Matisse, Amélie 55f
 Matisse, Henri 55f, 150f, 188
 Melanton, Erland 149, 163
 Melanton, Kaisa 32
 Melin, Emmy 80f, 83, 215, 223
 Meskimmon, Marsha 54, 58ff, 64, 66, 217ff
 Meyerson, Åke 75, 94f, 221, 225
 Mezei, Kristina 136, 230
 Millroth, Thomas 13, 72, 120f, 141, 143, 170, 175, 209, 220, 222, 224, 228, 230f, 233–38

Miró, Joan 188

Moi, Toril 13, 19, 24, 31, 209, 211–14
 Molin, Carl 95, 112, 225, 227
 Mondrian, Piet 137ff, 231
 Moore, Henry 77
 Morhagen, Bitte 183, 236
 Morisot, Berthe 102
 Munch, Edvard 57f, 62f, 85, 189, 237
 Munktell, Elsa 32, 109f, 219
 Myrdal, Jan 176, 235
 Møller-Nielsen, Egon 185, 238
 Mörk, Lennart 149, 163

N

Nead, Lynda 77f, 222
 Nemes, Endre 136, 185, 188, 236, 238
 Nevelson, Louise 102
 Nilsson, Ada 43, 216
 Nilsson, Barbro 41
 Nilsson, Catharina 32, 176, 209, 217, 236
 Nilsson, Vera 176, 178, 188, 190
 Nixon, Nils 71, 237
 Noehlin, Linda 74, 221
 Noland, Kenneth 140
 Nordenfelt, Brita 49
 Norström, Hilda 37
 Notini, Bo 163
 Nyblom, Carl Rupert 99, 226
 Nyman, Olle 149, 163
 Näsström, Gustaf 50, 90f, 95, 100, 217, 224f

O

O'Keeffe, Georgia 23, 102
 Oldenburg, Acke 185
 Olivegren, Johannes 200
 Olofsson, Pierre 12f, 71–74, 76f, 81, 83, 85, 88, 97f, 103f, 107f, 113, 119, 121, 128f, 141, 164, 173, 176, 179f, 194, 209, 220, 222, 235, 237
 Olson, Lennart 245
 Olsson, Inki 32, 110
 Oredsson, Lars-Göran 14, 209, 227, 234
 Overud, Johanna 106, 227

P

Parker, Rozsika 14–18, 21, 74, 207, 209f, 221
 Pauli, Georg 173, 234
 Pehrson, Karl Axel 12ff, 71ff, 80f, 83ff, 88f, 97f, 107f, 119, 121, 168f, 202, 209, 235, 237f
 Pernevi, Palle 71, 237
 Perry, Gill 23, 137, 211f, 230f
 Picasso, Pablo 60, 82, 124
 Pissarro, Camille 171
 Platon 138
 Pollock, Griselda 14–18, 21, 74, 207, 209f, 221
 Popova, Liubov 171f



- R
Reich Eriksson, Britta 32, 176, 216, 218, 220, 234
Reutersvärd, Oscar 168f, 224
Revold, Axel 189
Rideal, Liz 54, 217, 219
Riise-Gadd, Carl 49
Ringqvist, Ylva 52
Rodhe, Lennart 12ff, 53, 68, 71ff, 76, 80–83, 85, 88,
97, 103ff, 107f, 112, 119, 121f, 132, 134, 142, 158,
162f, 168f, 175f, 187, 188ff, 194f, 199f, 202f, 209,
217, 219, 220, 224, 228, 234f, 236ff
Rodhe, Margareta 32, 50, 217, 237
Rodbjensko, Aleksandr 171f
Rolf, Lars 168f
Rolfsen, Alf 189
Romare, Kristian 71
Romare, Stefan 71
Rosén, Einar 49
Rosenberg, Tiina 67f, 219
Rossander, Armand 12, 71, 81f, 85, 87f, 98, 119,
238
Rothko, Mark 144
Rouault, Georges 188
Rudberg, Eva 177, 235
Rudberg, Gustav 180, 190
Ryggen, Hannah 189
- S
Sager-Nelson, Olof 58
Sahlberg, Sven 187
Salomon, Nanette 74f, 221
Sandström, Sven 73, 220f, 228f
Scott, Joan Wallach 20, 211f
Segerstedt, Bengt 103, 112, 227
Setterdahl, Gun 52
Shapiro, David 170f, 234
Sheriff, Mary D. 16f, 19, 210
Sjögren, Bengt 49, 71
Sjögren, Nils 187, 236
Sköld, Otte 149, 163, 178, 188
Sommerfeld, Adolf 154f, 164
Stalin, Josef 171
Stepanova, Varvara 171f
Sternner, Gertrud 41
Stoltz, Carl-Axel 160, 233
Storm, Sven 176
Strindberg, August 58
Ström, Johanne (pseud. för Kerstin Tibell) 146,
232
Strömberg, Martin 113, 227
Sundström, Carolyn 53
Svensson, Erik 53
Swensson, Fritiof 149
Sälde, Ann-Marie 153, 232, 237
Söderberg, Rolf 73, 87–89, 112ff, 116, 119ff, 224,
228
- Söderlind, Solfrid 56
Söderqvist, Ingrid 32, 205, 239
- T
Tamm, Elisabeth 43, 216
Tatlin, Vladimir 171f
Tetzen-Lund, Christian 106
Tutundjian, Leon 122
- U
Uhlin, Lennart 185
Ultvedt, P.O. 163
- V
Vallman, Uno 12, 49, 53, 71, 81, 83ff, 87f, 98, 103ff,
107, 119, 144, 176, 231, 238
Vasari, Giorgio 75, 221
- W
Wagner, Anne M. 23
Walden, Nell 134
Wallace, Jo-Ann 17f, 23f, 166, 210, 212, 234
Wallgård, Alice 183, 236
Wallin Victorin, Margareta 24, 212
Wantz, Marcel 122
Wattéus, Jan 32
Webb, Sarah E. 15, 210
Wedel, Nils 85, 236
Weiss, Peter 58, 176, 237
Werkmäster, Barbro 54, 56, 65, 113, 216–19, 221,
227
Werner, Jeff 18, 87, 210, 224
Wesselman, Tom 60
Wikström, Elena 52
Williams, Anna 24, 212
Wine, Maria 153, 206, 229, 232, 237
Witt-Brattström, Ebba 91, 95, 225
Wolff, Jane 31
Wood, Paul 140, 231
Wretholm, Eugen 94f, 22f
Wägner, Elin 41, 43, 216
- Z
Zennström, P.O. 98, 174, 225, 231, 234
Zervos, Christian 137, 230
Zetterberg, Nisse 187
Zetterman, Eva 16, 66, 210, 219
- Å
Åström, Lars Erik 71, 73, 75, 89f, 97, 221f, 224f,
236
- Ö
Öhrström, Edvin 187
Österberg, Eva 18f, 210f
Östlihn, Barbro 127, 229



Randi Fisher, biografiska uppgifter

- 1920 Randi Fisher föddes i Melbourne, Australien, och flyttade 1922 till Sverige.
- 1937–39 Utbildning Tekniska skolan.
- 1939–44 Utbildning Kungliga konsthögskolan.
- 1940 Bokomslag till *Trädet* av Ulla Isaksson.
- 1942 Bokomslag till *I denna natt* av Ulla Isaksson.
- 1944 Fresker i trapphus, Bokbindarvägen, Hägersten utanför Stockholm.
- 1945 Giftermål med Olle Gill. Bokomslag till *Av krukmakarens hand* av Ulla Isaksson.
- 1945–46 Resor till Lofoten och Trondheim med Olle Gill. Väggmålningar i hyreshus, Boktryckarvägen, Hägersten med Olle Gill och Pierre Olofsson.
- 1946 Samlingsutställning *Ung svensk konst. Utställning i Danmark*. Riksförbundet för bildande konst, vandringsutställning nr 40. Samlingsutställning i Clartés regi för att fira föreningens 25-årsjubileum på Kårhuset, Stockholm.
- 1947 Samlingsutställning *Ung konst* på galleri Färg och form i Stockholm. Munchstipendiet.
- 1948 Samlingsutställningarna *40-talskonst* Skånska Konstmuseum, Universitetskonstmuseum, Lund, *Vårsalongen* Liljevalchs konsthall, Stockholm, *Den officiella svenske kunstutstilling. Malerier, skulptur, tegninger, grafikk* Kunsternes hus, Oslo. Bokomslag till *Dina händers ekon* av Rut Hillarp och *Ring i ring* av Maria Wine. Dottern Katarina föddes.
- 1949 Samlingsutställningarna *Ny realitet* Göteborgs konsthall, Gävle museum, *Decemberutställningen 1949* galleri Färg och form. Kollektivt arbete med offentlig konst i Västertorp, Stockholm. Julkort för Kooperativa Förbundet. Medverkade i Ingmar Bergmans film *Fängelse*.
- 1950 Samlingsutställningarna *Akvareller och gouacher I* (RFBK, vandr.utst. 76) *Samtida svenskt måleri. Ur Fritz Reutersvärds samling* (RFBK, vandr.utst. 84) *Ny realitet* (RFBK, vandr.utst. 89) *Konst i brännpunkten. 40 års svenskt måleri och skulptur* (RFBK, vandr.utst. 90) samt *Vårsalongen*, *Det moderna museet* och *Konstföreningarna ställer ut. Konst inköpt 1940-1950. Konst för inköp* – alla på Liljevalchs konsthall – och *Decemberutställningen* på galleri Färg och form. Bokomslag till *Född med svarta segel* av Maria Wine och *Ytterst i havet* av Ulla Isaksson. Stipendium Föreningen svenska konstnärinnor.
- 1951 Samlingsutställningarna *God konst i alla hem. HSB:s utställning. Samtida svenskt måleri ur Fritz Reutersvärds samling* (RFBK, vandr.utst. 84) *Ny Realitet* (RFBK, vandr.utst. 89). Muralmålning Småskoleseminariet, Landskrona (Statens konstråd), väggmålningar på Hotell Malmen i Stockholm. Verk i Gustafsbergsemalj för *Dagbladet Nya sambället* i Sundsvall. Bokomslag till *Man har skjutit ett lejon* av Maria Wine.
- 1952 Samlingsutställningarna *Staden* (RFBK, vandr.utst. 100), *Det unga måleriet. En utställning i anslutning till radions konst atlas 2 och radions konstserie* (RFBK,



- vandr.utst. 109), *Svartvitt* Gummesons konstgalleri. Bokomslag till *Anush* av Ingemar Lundberg samt *Kvinnohuset* av Ulla Isaksson.
- 1953 Samlingsutställningarna *Samtida svenskt måleri ur Fritz Reutersvärd's samling, del II* (RfBK, vandr.utst. 117), *Nordisk konst Nordisk konstförbunds sjätte utställning* Bergens Billedgalleri & Bergens kunstforening, Kunstnernes hus, Oslo samt *En samling nutida konst* och *Svensk färggrafik* båda på Nationalmuseum, Stockholm. Bokomslag till *Virveldans* av Maria Wine. Vistades på Teneriffa under några månader 1953–54. Kormatta Sofia Magdalena kyrka, Askersund 1953–58.
- 1954 Fick glasmåleriuppdrag för Västerås domkyrka. Deltog i samlingsutställningen *Vintersalong* galleri Färg och form. Bokomslag till *Kvinnan och skuggan* av Johanne Ström, *Stenens källa* av Maria Wine och *"Dödens faster"* av Ulla Isaksson.
- 1955 Antependium för Sofia Magdalena kyrka Askersund (utfört på Libraria). Bokomslag till *Gullhöna, flyg* av Ella Hillbäck.
- 1956 Separatutställning *Randi Fisher: tempera och olja, akvarell, gouache och krita* på galleri Färg och form. Samlingsutställning *Skolornas konst* Liljevalchs konsthall. Bokomslag till *Munspel under molnen* av Maria Wine. Medverkade i Lennart Hellsings barnbok *Kanaljen i seraljen*.
- 1957 Samlingsutställningarna *Nordisk konst 1947-1957 Måleri Skulptur Grafik Dekorativ konst* Göteborgs konstmuseum & konsthall, *10-årsjubileumsutställning* galleri Färg och form. Ridå för Medborgarhuset i Hägersten (utförd av Handarbetets Vänner). Bokomslag till *Kanske osäkra båt* av Maria Wine och *Glesnader och tidigare dikter* av Ingrid Nyström.
- 1958 Samlingsutställning *Vattenfärg av svenska konstnärer från omkring 1910 till nu. Akvarell, gouache, laverad krita tempera* (RfBK, vandr.utst. 191) Bokomslag till *En bortkastad ros* av Maria Wine och *Lerbild av Rosa* av Mira Teeman.
- 1959 Glasmålningar i Ängby kyrka, Stockholm. Kyrkliga textilier för Vantörs kyrka, Stockholm (samarbete med Kaisa Melanton) samt ridå. Dekor och kostym till C. J. L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* på Dramaten, Stockholm (i samarbete med Lennart Mörk). Bokomslag till *Skönhet och död* av Maria Wine och *Klänningen* av Ulla Isaksson.
- 1960 Flyttade till Skåne. Glasmålningarna i Västerås domkyrka invigdes. Glasmålningar i Solbergskyrkan, Grums (samarbete med Ralph Bergholtz), Biskopsgårdens kyrka, Göteborg (samarbete med R.B.). Skilsmässa från Olle Gill.
- 1961 Glasmålningar i Voxtorps kyrka, Kalmar. Ridå *Noaks Ark* för församlingssalen, Uppenbarelsekyrkan, Hägersten samt reliefer i koret, takkors och columbarium (samarbete med R.B.). Glasmålningar Wesleykyrkan, Borås, Österängskyrkan, Jönköping samt Åmotfors kyrka (alla i samarbete med R.B.).
- 1962 Glasmålningar i Gustavi domkyrka, Göteborg, Ansgarskyrkan, Eskilstuna, Trollhättans kyrka samt altartavlor i målat, skuret trä Valla kyrka (alla i samarbete med R.B.).
- 1963 Glasmålningar i Östra Sjukhusets Kyrka, Malmö. Giftermål med Ralph Bergholtz, dottern Pia föddes.
- 1964 Verk i glaserat tegel i Flatåskyrkan (Svenska missionsförbundet) i Västra Frölunda (i samarbete med R.B.). Resa till Italien.





- 1965 Scenografi till *En doft av blommor* i regi av på Dramaten. Resa till Venedig.
- 1966 Glasmålning i Elinebergskyrkan, Helsingborg. I samarbete med R.B.: glasmåleri i Betlehemskyrkan, Göteborg och i Nävertorps kyrka, Katrineholm, samt verk i diverse tekniker Hälleforsnäs kyrka.
- 1968 Glasmålning i Tycho Brahe-skolan, Helsingborg och i samarbete med R.B. glasmålningar i Hasslövs kyrka.
- 1969 Glasmålningar i Norrtälje kyrka.
- 1971 Glasmålningar i Ekeby kyrka och Barkåkra kyrka (i samarbete med R.B).
- 1972 Separatutställning *Randi Fisher: bilder i tusch och vattenfärg* Gummessons Stockholm.
- 1976 Textilapplikation *Cirkus*, Magnus Stenbockskolan, Helsingborg.
- 1977 Samlingsutställning *1947 års män* (Riksutställningar). Skilmässa från Ralph Bergholtz.
- 1981–82 Bodde i Köpenhamn (fram till omkring 1985). Arbetade med *Tøj til Afrika* samt för Svalorna i Lund.
- 1985 Arbetade för Greenpeace i Köpenhamn. Resa till Spanien.
- 1986 Resa till Indien.
- 1988 Resa till Nicaragua.
- 1990 Stipendium med dottern Katarina Gill ur Johannes Olivegrens minnesfond.
- 1991 Samlingsutställning *Det var 1947* Landskrona Museum. Resor till Nya Zeeland, Australien och Berlin.
- 1993 Resa till Kuba.
- 1996 Samlingsutställning *Painting on paper – 24 works by 24 artists* Galleri Bel Art, Stockholm
- 1997 Randi Fisher dog den 9 februari. Galleri Färg och form visade i april en utställning kallad *1997 års män*. Syftet var att dra en parallell till *1947 års män* och uppmärksamma att Randi Fisher som ensam kvinna ställde ut på den berömda *Ung konst* exakt 50 år tidigare på samma galleri. Samlingsutställningarna *Det vill vi minnas* Helsingborgs konstmuseum Vikingsberg och *Dreams and fantasies* Galleri Bel' Art.
- 1998 Separatutställning *Randi Fisher. Paintings, gouaches and watercolours 1944 to 1959* Galerie Bel' Art.
- 1999 Samlingsutställningen *Svenskt 1900-tal. Ur Stockholms stads konstsamling* Liljevalchs konsthall.
- 2000 Samlingsutställningarna *Ur gömmorna. Måleri från 50-, 60- och 70-talet* galleri Färg och form, *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900-1960* Moderna museet. *Barnboksbilder* Bror Hjorts hus, Uppsala.
- 2001 Samlingsutställningen *Ur det kvinnliga avant-gardet. Greta Knutson-Tzara, Siri Rathsmann, Randi Fisher, Inger Ekdahl* Galerie Bel'Art.
- 2003 Samlingsutställningen *Femtiotal. Det måste vara något nytt* Jamtli. Jämtlands läns museum.
- 2004 Samlingsutställningen *Det imaginära och det konkreta* Norrköpings konstmuseum & Malmö konstmuseum



ellerströms avhandlingar

Anna Arnman
Hellraiser
Om Clive Barkers film

Per Bäckström
Aska, Tombet & Eld
Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer

Mattias Fyhr
De mörka labyrintherna
Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel

Mats Jacobsson
Dylan i 60-talet
Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67

Lena Malmberg
Från Orfeus till Eurydike
En rörelse i samtida svensk lyrik

Anna Smedberg Bondesson
Anna i världen
Om Anna Rydsteds diktkonst

Olle Thörnvall
Novellisten Gustaf Rune Eriks

Olle Widhe
Främlingskap
Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa

Magnus Öhrn
Talat glöms men skrivet göms
En studie i Fritiof Nilsson Piratens författarskap

Böckerna kan beställas direkt från

ellerströms förlag
Fredsgatan 6
222 20 Lund
epost info@ellerstroms.se
Hemsida www.ellerstroms.se
Prislistor, kataloger och fortlöpande information
om utgivningen sänds gratis på begäran