



LUNDS
UNIVERSITET

Det danska ögat

En studie i blick och binära motsatser i fyra porträtt av Vilhelm
Hammershøi

Angelica Backlund Bendrén

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier
Lunds Universitet
KOVK03, 15 p. Kandidatkurs HT 2018
Handledare: Joacim Sprung

The Danish Eye - A study in The Gaze & binary oppositions in four artworks by Vilhelm Hammershøi

The following thesis will investigate four paintings by the Danish artist Vilhelm Hammershøi, with a study of portraits from 1890 to 1911. The paintings include two self portraits and two portraits of the artist's partner, Ida.

The method of investigation will be structured around Gillian Rose's studies about formal studies in art history - *the site of the image itself*. The method will be helpful for the essay regarding that the research will be executed with a formal comparative method, as well as with a theoretical base in Griselda Pollock's feminist art historical texts regarding *the gaze* and binary oppositions. As a further theoretical foundation around the gaze, the essay will include Norman Bryson's *The Gaze in the Expanded Field*.

The main purpose of the study is to investigate how portraits by Hammershøi are formulaically structured, and if they might have similar or different manners of composing the painted individual regarding the gaze, color, light, spatiality etc. Does the modes of portrayal have footing in the historically traditional ways of portraying a man versus a woman?

The study implicates the empiric material, the four paintings, to be dissimilarly structured regarding the formal elements of the gaze such as binary oppositions of, for instance, object/subject or seeing/being seen.

Key words: Denmark, 1890's, 1900's, Vilhelm Hammershøi, portrait, self portrait, gaze, Norman Bryson, Griselda Pollock, binary oppositions, Gillian Rose, comparative analysis, formal.

Nyckelord: Danmark, 1890-tal, 1900-tal, Vilhelm Hammershøi, porträtt, självporträtt, blick, Norman Bryson, Griselda Pollock, binära motsatser, Gillian Rose, komparativ analys, formal.

Innehållsförteckning

INLEDNING	3
<i>Bakgrund & syfte</i>	3
<i>Frågeställningar & problemformulering</i>	3
<i>Teori, material & metod</i>	4
<i>Forskningsöversikt</i>	6
<i>Avgränsningar</i>	8
<i>Disposition</i>	8
HUVUDTEXT	9
<i>Danmarks konstnärsmiljö under 1800-talet</i>	9
<i>Hammershøi och 1800-talet</i>	9
<i>Formalanalysens struktur och betydelse för studien</i>	11
<i>Formalanalyser</i>	12
<i>Formalkomparativa analyser</i>	17
AVSLUTANDE DISKUSSION	29
<i>Representation av sig själv</i>	29
<i>Representation av sin partner</i>	30
<i>Representation av sig själv respektive sin partner - slutlig diskussion</i>	31
KÄLLFÖRTECKNING	35

Inledning

Bakgrund & syfte

Vilhelm Hammershøi (1864-1916) är en erkänd konstnär i Danmark, mest bekanta är målningar föreställande rumsliga miljöer i Hammershøis bostad samt stadsmiljöer i Köpenhamn, där konstnären är verksam. Konstnären är i vår samtid upphöjd, inte minst i Danmark; på Statens Museum for kunst ryms en sal med enbart verk av Hammershøi.

Hammershøi kanske är mest bekant som konstnär till verk föreställande stadsmiljöer i hemstaden eller interiör i hans och Idas lägenhet på Strandgade 30 i, därför är det relevant att lyfta upp och undersöka verk med andra kompositioner och motivkretsar av Hammershøi, nämligen porträtt som avbildar honom själv och partnern Ida. På informationsväggen sitter en text som beskriver konstnärens begåvning i det återkommande nyttjandet av en sparsam färgpalett i dova, gråbruna toner. Vidare redogör både informationsvägg och SMK:s hemsida för hur teman såsom alienation, ensamhet och lugn präglar Hammershøis verksamhet, främst i målandet av interiörer.¹

I Hammershøi-salen på SMK figurerar porträtt avbildande konstnärerna Kristian Zahrtmann och J.F Willumsen, men salen är till största del täckt av hans mer bekanta verk av interiörer och stadsmiljöer.

Syftet med undersökningen är att studera hur fyra porträtt av två personer kan innehålla för meningsbärande element - skiljer sig självporträtten från porträtten av partnern Ida, om så är fallet, vad kan detta ha för grund?

Frågeställningar och problemformulering

Jag skall undersöka hur Hammershøi porträtterar sig själv och sin fru i olika vinklar och positioner, kan de olika gestaltningarna av dessa ha en grund i konsthistoriens sätt att porträttera män respektive kvinnor? Detta är själva huvudfrågeställningen, men nedan följer delfrågor som kan hjälpa mig att få ett mer konkret svar på frågan.

- Hur representerar konstnären sig själv i de två verken? Hur skiljer sig kompositionen?
- Hur representerar konstnären sin partner i de två verken? Hur skiljer sig kompositionen?
- Vad säger ting, ljussättning och miljö om bildrummet i relation till den avmålade?

¹ Statens Museum for Kunst. National Gallery of Denmark. 2016.
https://www.smk.dk/en/artist_profile/vilhelm-hammershoei/ (hämtad 2018-11-05).

På förhand tåls det att understryka att självporträtt och porträtt avbildande någon annan är olika former av måleri, vilket kommer tagas i beaktande i studien. För att ta mig an problemet på ett vis som är applicerbart för samtliga verk kommer jag med blickteori behjälpt av i huvudsak Griselda Pollocks binära motsatser undersöka ämnet.

Teori, material och metod

Undersökningen ämnar studera hur Hammershøi applicerar sin konstnärlighet på andra former av måleri än det konstnären kanske är mest känd för - i denna undersökning självporträtt och porträtt av Ida, Vilhelms partner. Verken centrala för studien är fyra målningar av Vilhelm Hammershøi. Den visuella empirin finns i fysisk form på Statens museum for kunst i Köpenhamn och utgörs av verken: *Porträtt av Ida Ilsted, senare konstnärens fru*, 1890, olja på duk. *Självporträtt*, 1890, olja på duk. *Ida Hammershøi, konstnärens fru med en tekopp*, 1907, olja på duk. *Självporträtt, stugan Spurveskjul*, 1911, olja på duk.

Materialet är exempel på hur Hammershøi skildrar sig själv i form av två porträtt under olika tidsperioder, vilka därefter skall kompareras med två porträtt av partnern Ida, även de från två olika tidsperioder. Urvalet av empiri rättfärdigas med tanke på att det är samma konstnär som skapat samtliga verk, två av honom själv, två föreställande Ida. Extra tacksamt är det att verken ligger under ett tidsspänn som inte är allt för stort, två av verken är dessutom målade samma år. Trots att verken är av olika slag - två självporträtt respektive två porträtt av partnern, är de väsentliga att komparera med tanke på att de är porträtt föreställande någon. Ämnesvalet är relevant för att studera hur konstnären skildrar sig själv och sin fru under olika perioder i livet, finns det några meningsbärande element i bildrummet som tyder på olika sätt att porträttera sig själv respektive sin partner?

Undersökningen kommer utföras med studie i formal- och kompositionsanalys som grund för en komparativ metod, vilket är tacksamt då det är fyra verk som skall studeras i relation till varandra. I komparationen kommer Gillian Roses cirkelmodell nyttjas berörande *the site of image itself* - spalten inbegriper frågor som kan stärka en formal kompositionsanalys med dess utgångspunkter i *visuella betydelser, komposition och visuella effekter*.² Dessa behandlar kompositionsmässiga element vilka kommer beröras i de

² Rose, G, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. uppl. London: Sage Publications Ltd, 2016. s.25.

formalkomparativa analyserna. Till visuella betydelser hör klädsel, omgivning och ting. Visuella effekter behandlar förhållandet förgrund bakgrund.³ Studiet av kompositionen inbegriper den avbildade, ljussättning, spatial/rumslig organisering samt färganvändning.⁴

Studien kommer inte analysera sociala, receptions- eller produktionsmässiga aspekter i relation till verken. För att få ytterligare inblick i kompositionsanalys kan studien dra nytta av Rose kap 'The Good Eye' i *Visual Methodologies*. Rose kan vara ytterligare behjälplig i förhållningssättet till att tolka bilder på ett vis som är relevant i en komparativ studie rörande blicken.⁵

Om Pollock, skriver Rose "She stresses the spatial organisation of looks in the photograph, and argues that 'the photograph almost uncannily delineates the sexual politics of looking'."⁶ För att tydliggöra, påvisar citaten ovan att en studie i formala aspekter av bilden i sig själv kan ge vidare betydelser utanför verket: strukturellt, samhälleligt och dylikt.

Utöver Rose kommer studien i huvudsak nyttja Griselda Pollocks feministiska teoribildning.

The sexual politics of looking function around a regime which divides into binary oppositions, activity/passivity, looking/being seen, voyeur/exhibitionist, subject/object. [...] Is femininity confirmed as passivity and masochistic or is there a critical look resulting from a different position from which femininity is appraised, experienced and represented?⁷

I det litterära verket *Vision & Difference* diskuterar Griselda Pollock med ett feministiskt perspektiv hur blicken i bilder revolverar kring binära motsatser: aktiv/passiv, se/bli sedd, subjekt/objekt. Pollock förklarar binära motsatser som förekommande i konsthistoriska traditioner när hon studerar 1800-talsmåleri och menar på att den avbildade kvinnan oftare får en passiv objektposition som resultat av den manliga blicken, detta när det exempelvis gäller en man som skapat verket eller när hon blir betraktad på ett museum. I de situationer där kvinnan aktivt blickar och intar en subjektposition, är hon ofta placerad i specifika eller stängda bildrum eller i ett manér som ger stort utrymme för betraktaren att blicka och granska den porträtterade kvinnan.⁸ I de fall då en kvinna är upphovspersonen till ett verk, skriver

³ Rose, G, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. uppl. London: Sage Publications Ltd, 2016. s.56-84.

⁴ ibid. s.63.

⁵ ibid. s.56-84.

⁶ ibid.

⁷ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.87.

⁸ ibid. s.50-90.

Pollock att kvinnan ofta ser sin upplevelse som objekt för blicken samtidigt som dennes konstnärsroll intar den manliga positionen som subjekt.⁹ Pollocks grundteser kommer stärkas med hjälp utav Lena Maija Rossis *Att re-turnera blicken*, som även diskuterar blickens fenomen med utsagor kring *binära motsatser*.¹⁰

De binära motsatserna skall appliceras på verken, för att med formal kompositionsanalys granska hur de fyra verken förhåller sig till varandra. Förhållandet mellan porträttering av sker i uppdelning som leder: Ida 1890/Vilhelm 1890, Ida 1907/Vilhelm 1911, Ida 1890/Ida 1907 och Vilhelm 1890/Vilhelm 1911.

Som ytterligare underlag för studien skall Norman Brysons *The Gaze in the Expanded Field* nyttjas, detta i syfte att få en bredare insikt i hur teorier om blicken kan manifesteras i konstvetenskapliga texter som inte i huvudsak är av feministisk grund.¹¹ Anledningen till detta är att inte ensidigt fastna i feministiska ställningstaganden om de inte är befogade i vissa delar av analysen, dessa kanske kräver uppbackning från Bryson som talar om blicken i ett större perspektiv. I slutändan önskas att studiens metoder, material och teorier kompletterar varandra.

Forskningsöversikt

Som grund för undersökningen krävs inblick i feministisk teori, porträttkonstens bakgrund och kulturhistoriska signifikans. Richard Brilliant skriver i *Portraiture* om porträttkonstens historia, innebärande frågor om representation av sig själv och/eller andra, autenticitet, självdefinition och identitet. I det litterära verket talar Brilliant vidare kring vad placering, realism och känslouttryck kan ge för betydelser åt porträttet ifråga - något som kan appliceras på både självporträtt och porträtt av andra.

[...] But they do use a number of formulaic expressions, whose content is diluted by propriety, to signify (for example) noble, pensive, intelligent, determined, strong, or assertive 'looks' in formal situations, or more relaxed, affectionate, friendly, or spirited 'looks' in informal or private settings. This sanitizing of facial expression, and the resulting imposition of conformist attitudes on the presentation of the subject, allows the successful portraitist to encase his subjects within the masks of convention.¹²

⁹ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.86.

¹⁰ Rossi, L-M. *Att re-turnera blicken*. I *Konst, kön och blick*, Anna Lena Lindberg (red.), s.211-226. Stockholm: Nordstedts förlag AB: Stockholm, 1995.

¹¹ Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988.

¹² Brilliant, R. *Portraiture*. 2. uppl. Reaktion Books: London, 1997. s.112.

Genom att studera vad konventionerna för självporträtt är och hur de påverkar konstnären i dess verksamhet, kommer Brilliants bok vara behjälplig för att placera in Hammershøis fyra verk i en kulturell och historisk kontext.

James Hall skriver i *Self-Portrait - A Cultural History* kring självporträtt, däri hur de uppstår och vad för olika betydelser de har genom historien - allt från maktanspråk till privata ändamål.¹³

På Statens museum for kunst hemsida förekommer en text vid namn *About Hammershøi* som beskriver konstnärens framträdande roll i det danska 1800-talets konsthistoria, men med föga fokus på porträtt och självporträtt - snarare beskriver SMK Hammershøis liv, framgång och huvudsakliga teman i sin konstnärliga verksamhet. Därutöver uttrycker texten att konstnären sällan talar om sin konst, utan tolkas snarare av personer utifrån, ofta i efterhand. Den information som museet tillgängliggör säger i princip ingenting om Hammershøis porträttmåleri¹⁴ men anmärkningsvärt är att salen på Statens museum for kunst huvudsakligen rymmer konstnärens verk föreställande stadsmiljöer och interiörer, mängden porträtt är färre.

Det finns flertalet konsthistoriska texter om blicken och binära motsatser. Laura Mulvey diskuterar blicken med en psykoanalytisk grund för en studie kring västerländsk film¹⁵ och Patricia Simons skriver om blickens roll i renässansens porträttkonst.¹⁶ Samtliga texter har lästs och preliminärt varit något som kan ha varit till nytta för undersökningen, men vid närmare läsning av Pollock och Bryson har jag funnit dem mest relevanta för min studie, mycket på grund av att exempelvis Mulvey har både en annan teoretisk grund, psykoanalys, och annan empiri, film. Det samma gäller Simons, som talar om blicken, men med annat empiriskt material, renässansen.

De texter som skriver om konstnären uppmärksammar i huvudsak målningar av stadsmiljöer och interiörer, därför är det av relevans att analysera Hammershøis porträtt, det kan tillföra något nytt.

¹³ Hall, J, *Self-Portrait - A Cultural History*. 1. uppl. London: Thames & Hudson, 2014.

¹⁴Statens Museum for Kunst. National Gallery of Denmark. 2016.

https://www.smk.dk/en/artist_profile/vilhelm-hammershoei/ (hämtad 2018-11-05).

¹⁵ Mulvey, L. *Visuell lust och narrativ film*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.). Stockholm: Raster förlag, 2010. s.45-66.

¹⁶ Simons, P. *Inramade kvinnor. Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkonst*. I *Konst, kön och blick*, Anna Lena Lindberg (red.). Stockholm: Stockholm: Nordstedts förlag AB, 1995. s.53-82.

Avgränsningar

Studien har utformats med ett specifikt urval att undersöka just fyra porträtt, detta i syfte att komparera dem för att se på likheter och skiljaktigheter i relation till de teorier och metoder som kommer nyttjas. Anledningen till att studien utesluter det dubbla porträttet med paret på samma bildyta (1890) landar i att uppsatsen inte ämnar undersöka parets relation och liv tillsammans mer än nödvändigt. Frågeställningen som berör formala egenskaper kan inte besvaras på ett tacksamt vis om studien involverar hur paret träffades, brev de mellan, giftermål och så vidare - det är helt enkelt inte relevant för denna undersökning i konsthistoria och visuella studier.

Därutöver kommer texten inbegripa en kort biografi om konstnärens resor, studier och liknande - detta är relevant med tanke på att undersökningen, som påvisas i frågeställningen, skall studera en dansk konstnärs tillvägagångssätt i representationen av sig själv och partner i måleri.

Som nämnt på föregående sida kommer undersökningen inte studera verkens sociala, receptionsmässiga eller psykologiska aspekter, utan skall studera målningarnas kompositioner autonomt.

Disposition

Huvudtexten kommer inledas med en bakgrund kring Danmark under konstnärens samtid, därefter följer en kort biografi över Hammershøi. Sedan följer en inledning till de formalkomparativa analyser som skall genomföras, dessa är uppdelade kronologiskt och kommer sedan kompareras i fyra olika delar. Slutligen följer en avslutande diskussion vilken inbegriper undersökningens samlade resultat.

Huvudtext

Danmarks konstnärsmiljö under 1800-talet

Ragni Linnet skriver i *Guldalderens billedudtryk i filosofisk optik* om det danska 1800-talets konstnärliga uttryck och dess samklang med samtida filosofers utsagor - i sin konsthistorieskrivning spaltar Linnet upp århundradets konstnärliga uttryck i olika typer av bilder. Konsthistorikern beskriver den tidiga guldålderns formspråk, före 1840, som präglad av en opretentiös vardagsrealism; något som Linnet döper till *vardagsbilder*. Efter 1840 talar Linnet om den danska konsten som gradvis utvecklad till *söndagsmåleri*, vilken skiljer sig mer från verkligheten i sitt majestätiska och dialogfrånvända formspråk. I samma tid ser man födelsen av det Linnet kallar *existentiellt bilduttryck*, vilket manifesteras i en "labyrintisk og disharmonisk billedliggørelse af virkeligheden".¹⁷

Linnet beskriver uppkomsten och brytningarna av de konstnärliga uttrycken i 1800-talets Danmark, i tillbakablick, som ett långdraget paradigmskifte. Detta argumenterar konsthistorikern är ett resultat av filosofiska och politiska strömningar i Europa. Verk som skildrar verkligheten, beskriver Linnet som en reaktion på medborgarens självförståelse som individ, inte beroende av monarkens och statens auktoritet i lika hög grad som tidigare. Nu får den borgerliga konstnären möjlighet att skildra verkligheten som den är - inget behövs förskönas eller överensstämna med överhetens förväntningar.¹⁸ Hammershøi är en del av den tid då konstnären får större utrymme att uttrycka sig utifrån egna önskningar och konstnärliga idéer, något som tar honom långt under och efter sin tid.

Hammershøi och 1800-talet

Hammershøi bor i Köpenhamn och verken skildrar interiören avskalad - vita väggar, få möbler i ljust trä. Konstnären har ingen studio, utan arbetar i hemmet, vilket möbleras på olika vis beroende på hur en målning önskas komponeras. Ljusinsläppet i rummet påverkar konstnärens kreativa verksamhet, vilket kan ses i det senare självporträttet från 1911, där den högra delen av bildytan åskådliggör var ljuset emaneras: den vidöppna dörren och väggen täckt av kvadratiska fönster släpper in dagens ljus.¹⁹

¹⁷ Förtydligande av danska: billedliggørelse = skildrande, beskrivande.

¹⁸ Linnet, Ragni. *Guldalderens billedudtryk i filosofisk optik*. I *Meddelser fra Thorvaldsens Museum*, 1994. Thorvaldsens Museum, 1994, s.21-35.

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/udskriv/guldalderens-billedudtryk-i-filosofisk-optik> (hämtad 2018-11-15).

¹⁹ Ordrupgaard. *At Home with Hammershøi*. 2016.

Nedan följer ett citat av Ordrupgaard museum som i sin biografi om Hammershøis verk av och i hemmet kan kopplas till det Linnet beskriver som det *existentiella måleriet*.²⁰

Although Hammershøi painted his home, his paintings, contrary to the trend of the time, did not concern themselves with the joys of domesticity. We are not invited into the artist's daily life. On the contrary, the subtle shades of grey evoke enigmatic spaces where loneliness and emptiness prevail. Time stands still, and another, almost unreal, world opens up for us. Something existential is at stake here, while the simplified geometric structures point forwards in time to the advent of modernism.²¹

SMK beskriver konstnären som en individualist i den danska konsthistorien. Hammershøi talas om som en monumental person vilken står ut bland samtida konstnärer, både internationellt och nationellt, något som har verkan på hans status under sin livstid likväl i dag. Ändock, finns det föga utsagor från Hammershøi själv, varken om sitt konstnärskap eller från samtida konstnärer kring honom.²²

Härefter följer en kronologi på Hammershøis konstnärsliv, vilket inbegriper resor, studier och dylikt. Detta förekommer i uppsatsen för att få en koncis uppfattning om var och när i världen studien rör sig: vad plats och samtid har för inverkan på konstnären. Tidslinjen kommer tidsmässigt ligga nära ramen för de fyra verk som skall studeras i uppsatsen.

1879-1884 studerar konstnären vid Det Kongelige Danske Kunstakademi i Köpenhamn. 10 år senare, 1894, målar Hammershøis verk med anspelning på grekisk konst och mytologi. På Strandgade 30 i Christianshavn bor konstnären mellan 1898 och 1909 och målar många av sina kända verk föreställande interiörer i hemmet. Under 1910-talet uppmärksammas Hammershøis verk i Europa, vilket resulterar i att han vinner Grand Prix på Esposizione internazionale d'arte i Rom samt att han 1913 distribuerar ett självporträtt till Uffizi-galleriets samling i Florens.²³

https://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/vilhelm-hammershoei-strandgade-30-2/ (hämtad 2018-11-27).

²⁰ Linnet, Ragni. *Guldalderens billedtryk i filosofisk optik*. I *Meddelser fra Thorvaldsens Museum*, 1994. Thorvaldsens Museum, 1994, s.21-35.

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/udskriv/guldalderens-billedtryk-i-filosofisk-optik> (hämtad 2018-11-15).

²¹ Ordrupgaard. *At Home with Hammershøi*. 2016.

https://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/vilhelm-hammershoei-strandgade-30-2/ (hämtad 2018-11-27).

²² Statens Museum for Kunst. National Gallery of Denmark. 2016.

https://www.smk.dk/en/artist_profile/vilhelm-hammershoei/ (hämtad 2018-11-05).

²³ *ibid*.

Formalanalysens struktur och betydelse för studien

Formalanalyserna kommer dra näring av Gillian Roses introduktion till visuell analys i *Visual Methodologies*, med konsekventa utsagor i de fyra formalanalyserna. Vad denna studie kommer bidra med, är information som för vidare fakta vilka kan appliceras i studien om olika blickar, vinklar, rum samt förhållandet förgrund/bakgrund. En tolkning av målningens komposition kommer dra nytta av Gillian Roses cirkelmodell som behandlar *bilden i sig själv*.²⁴

En ytterligare tacksam aspekt med Roses text kring tolkning av bilden i sig själv, är att författaren drar liknelser till Griselda Pollocks feministiska texter av bilden som autonomt ting vilket ger vidare mening utifrån sina formala aspekter. Rose skriver "The modality most important to an image's own effects, however, is often argued to be its *compositionality*."²⁵

Som verktyg i formalanalysen kommer Gillian Rose kapitel 'The Good Eye' *Looking at pictures using compositional interpretation* vara till hjälp. Detta schematiska redskap inbegriper: innehåll, färgsättning, spatial organisering, ljus och expressivt innehåll.²⁶ Dessa kompletteras med cirkelmodellen ovan i syfte att konkretisera modellens övergripande struktur med relevanta punkter för diverse formalanalys. Nedan följer fyra formalanalyser, organiserade kronologiskt beroende på tillkomstår.

Dessa kommer inbegripa *komposition*, *visuella effekter* och *visuella betydelser*. Den förstnämnda skall innehålla *den avbildade*, *ljussättning*, *spatial/rumslig organisering* och *färganvändning*. Nästa berör förhållandet mellan *förgrund/bakgrund*. Den tredje delen kommer analysera *klädsel*, *omgivning* samt ting.

²⁴ Rose, G, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. uppl. London: Sage Publications Ltd, 2016. s.25.

²⁵ *ibid.* s.33.

²⁶ *ibid.* s. 56-84.

Formalanalyser



Bild 1: Vilhelm Hammershøi, *Självporträtt*, 1890, olja på duk.

Porträttet föreställer konstnären placerad i bildytans förgrund med ansiktet vänt mot höger, varpå ljuset kommer från vänster. Ljuset verkar falla uppifrån bildytan, vilket manifesteras i ljuset som huvudsakligen faller på den vänstra delen av pannan. Håret på den avbildade är bakåtkammat, mörkbrunt och ögonbrynet aningen höjt. Enbart den vänstra näsvingen, ögat, örat och mustaschen är synliga för betraktaren, resten faller i skuggor och konturer. Hammershøis blick leder nedåt och ut ur bildytan, hakan är riktad nedåt vilket ger skugga på halsen som följs av en vit krage överklädd med en stängd rock i brun mörk ton. Målningen

upphör vid överkroppen, strax under axlarna, vilket gör att betraktaren inte kan tyda om Hammershøi står upp eller sitter ned. Ändock, ser betraktaren att båda armarna vilar längs med kroppen.

Porträttets huvudsakliga färganvändning utgörs av bruna, dova toner, vilka nästan smälter samman med varandra. Rocken är bara något mörkare i ton än bakgrunden, vilken består utav en yta, nästan som en vägg eller ett skynke, hela i samma brunrå ton längs med hela bakgrunden. Penseldragen är tjocka och synliga, men mest framträdande i rocken och bakgrunden: ansiktet är aningen tunnare målat.



Bild 2: Vilhelm Hammershøi, *Porträtt av Ida Ilsted, senare konstnärens fru*, 1890, olja på duk.

Porträttet är frontalt och föreställer en ung Ida sittandes centrerad på en svart lackerad stol aningen långt bak i bildrummet. Bakom henne ter sig en bakgrund i gråbrun ton. Den enda färgskillnaden i bakgrunden förekommer i skuggan från Idas kropp. Stolen är aningen vänd mot vänster, ljuset faller framifrån och landar på den porträtterades anlete, skuggan hamnar under hennes käke, ner mot halsen. Nedanföer uppträder en svart, bylsig klänning som pryds

av en brungrön öppen kavaj med en mängd svarta knappar på högra sidan av bröstet. Idas händer vilar mot benen som sträcker sig ut i förgrunden, ut ur bildytan.

Ida sitter nära bilden, men stolens position gör att överkroppen framträder längre bak i bilden. Huvudet toppas med en svart hatt med tillhörande grå fjäder i en snarlik ton som kavajen. Håret är prydligt uppsatt och smälter färgmässigt nästan ihop med bakgrundens skugga på den plana ytan. Den mest märkbara kontrasten ljus- och färgmässigt är Idas bleka händer liggandes mot den svarta klänningen.

Idas blick är, likt resten av ansiktet, riktad mot vänster - hon tittar på någon eller något utanför bilden. Hennes axlar är spända, likaså ryggen, vilken är rak i den mån att betraktaren skulle kunna anta att Ida sitter på en pall om stolen inte avslöjats i bildrummet.

Penseldragen är, när det gäller porträttet, tunna och precisa, till skillnad från bakgrundens yta vilken fortfarande är varsamt målad, men med tjockare penseldrag. Detta säkert med tanke på att arrangemanget i bakgrunden saknar ting.



Bild 3: Vilhelm Hammershøi, *Ida Hammershøi, konstnärens fru, med en tekopp*, 1907, olja på duk.

Ida porträtteras sittandes vid ett bord vevandes en sked i en tekopp med tillhörande fat i ljust porslin. Bordsytan täcker en stor del av målningens förgrund och Ida ser ut att sitta mitt emot betraktaren. Ljuset infaller framifrån och landar främst på förgrundens beige bord, på vilket Idas högra hand och arm vilar. Det dunkla ljuset frammanar en brungrön ton som kontrasteras färgmässigt mot bordet. Ida ser ut att vara rakryggad, trots armen som lutar mot bordet.

Den porträtterade är klädd i en långärmad, tung, bylsig överdel - betraktaren kan inte urskilja vad det är för slags plagg med tanke på bordet som är i höjd med Idas armbågar. Huden på överkroppen är, likt händerna, i en av skuggan framkallad, brungrön ton. I målningen kan betraktaren se konturer av revben och kind. Ansiktet vinklar aningen mot vänster, men med tanke på ljuset framifrån kan betraktaren tyda större delen av anletet. Blicken leder ut ur bilden och de bleka läpparna smälter färgmässigt ihop med resten av ansiktet. Håret är i målningen utsläppt, vilket avslöjar dess korta och lockiga längder som följs av en hög, blek panna. Bakgrunden pryds av en platt grå yta - det enda som skiljer färgmässigt är där skuggan faller bakom Ida, vilken är aningen ljusare i sin grå ton.

Anmärkningsvärt i verket är den mörbruna "ramen" som pryder förgrunden, vilken bryter av med sina grova, men tunt målade penseldrag. Den fiktiva ramens nedre del är större till ytan än de tre övriga, kanske för att centrera porträttet om verket skulle pryda en vägg.



Bild 4: Vilhelm Hammershøi, *Självporträtt, Stugan Spurveskjul*, 1911, olja på duk.

Verket pryds av Vilhelm till vänster i bildytan, i handen håller den avmålade en pensel, men betraktaren kan inte se vad det är konstnären skapar. Bilden kapas av vid fingerspetsarna. Till höger om honom uppträder en interiör som utgörs av hörnet av ett rum - inget hänger på väggen men kvadratiska fönster med en ljus gardin pryder målningens högra yta. Bredvid dessa framträder en vidöppen dörr med tre kvadratiska fönster - ramen är vitmålad och dörrknoppen i guldfärg. Den vidöppna dörren avslöjar ingenting om miljön utanför rummet.

Ljusinsläppet i verket uppträder från höger, vilket kontrasteras mot Hammershøis mörka kavaj. Mot halsen avslöjas en vit skjorta, och ovan ett ansikte vilket riktar mot betraktaren, blicken siktar mot åskådaren - målar han av betraktaren?

Mustaschen och det bakåtkammade håret är i grå toner, vilket tyder på åldrande jämfört med självporträttet från 1890. Pannan är hög och rynkad, men Hammershøis minspel tyder inte på att han är i ett negativt tillstånd, snarare kan det vara en indikation på koncentration alternativt ålder. Vad begår ansiktet, kan betraktaren tyda båda ögonen, trots att det faller föga skugga på den sidan av ansiktet som är längst bort från åskådaren.

Bakgrundens vägg är i mörkgrå ton, vilken framträder ljusare än den porträtterades kappa, men mörkare än takets yta, som utgörs av en blekare ton. Bakgrundens penseldrag är grövre målade än den vänstra ytans porträtt och den högra sidans fönster och dörr. Trots de skiftande penseldragens uppträdande, så är målningen kontinuerligt skapad med tunna lager färg - betraktaren kan nästan se dukens grund.

Formalkomparativa analyser

Analys 1

Först skall *Självporträtt*, 1890, kompareras mot *Självporträtt, Stugan Spurveskjul*, 1911. Richard Brilliant diskuterar identitet kopplat till västerländsk porträtthistoria, och hävdar att genren är och har varit ett sätt att representera sig själv som konstnär, både i mån av självporträtt och vid porträtterandet av någon annan. Brilliant påstår att en social kontext krävs för diverse analyser av porträttkonst: 'who is the who that is being represented?'. Ändock, skriver konsthistorikern:

The allegedly nature of human beings may present a dilemma to philosophers, resolvable only by an extended metaphysical speculation about the 'beingness' of the 'someone' embodied in the person, let alone secondarily represented by a portrait."²⁷

Brilliant menar ovan att den avbildade i porträttet står för någon slags representation, vilken i sig är en större filosofisk fråga berörande vad det är att 'vara' och hur detta manifesteras i verket. Hall befäster vidare vikten av den faktiska representationen av individen i självporträttet ifråga. Hall diskuterar i *Self-Portrait* självporträttets kulturella utveckling från Antiken och framåt. Skribenten lyfter fram kanoniserade konstnärers porträtt av sig själva och hur dessa utformas på olika vis; allegoriskt, realistiskt, seriellt, självreflekterande och så vidare. Vad beträffar övergången till Hammershøis århundrade, skriver Hall att 1700-talets samhällseliga vändningar påverkar konstvärlden i den mån att konstnärer får mer friheter med tanke på att utställningar blir tillgängliga för borgerligheten. Detta tar sig uttryck i en spridning av mindre genrer, däribland landskapsmåleri och porträtt som inte är platsspecifikt beställda till överklassen.²⁸

²⁷ Brilliant, R. *Portraiture*. 2. uppl. Reaktion Books: London, 1997. s.13.

²⁸ Hall, J. *Self-Portrait - A Cultural History*. 1. uppl. London: Thames & Hudson, 2014. s.187.

Beträffande konstnärers självporträtt i slutet av 1700-talet, kan Francisco Goyas självporträtt från 1783 erinra om Hammershøis självporträtt från 1911. Goya porträtterar, likt Hammershøi, sig själv i profil med huvudet vänt mot betraktaren. I sin högra hand håller konstnären en pensel, och precis framför honom uppträder kanten av en duk. Klädseln är proper och smälter färgmässigt nästan ihop med bakgrundens mörka ton.

Berörande Hammershøis två självporträtt, är kanske den första differensen betraktaren möter ljusinsläppens och rumslighetens verkan på målningarna ifråga. I porträttet från 1890 skymtar betraktaren enbart en del av Hammershøis anlete, dels med tanke på att han är i profil, men även ljuset som landar mot den vänstra sidan av ansiktet. I verket blickar Hammershøi bort, till skillnad från självporträttet från 1911, där ansiktet är vänt mot betraktaren. Vidare skiljer sig verken åt i fråga om vad bakgrund och rum inbegriper, det första verket rymmer enbart Hammershøis ansikte och överkropp i sällskap med en mörk plan bakgrund. Som formalanalysen avslöjat ovan, inrymmer *Självporträtt, Stugan Spurveskjul* ett rum som är betydligt mer ljuslagt än samtliga tre verk, detta med tanke på att målningen, utöver Hammershøi själv, innehåller interiören av en vidöppen dörr tillsammans med en mängd fönster.

Gällande relationen förgrund/bakgrund i de två verken, kan betraktaren tyda att det senare självporträttet inbegriper ett större rum som ger möjlighet att uppfatta en volym i miljön som omringar Hammershøi - bakom honom finns en vägg, ett tak, och ett utrymme som saknar möblemang. I förgrunden står konstnären själv, som mitt i en aktivitet vänder blicken mot betraktaren. Det första självporträttet skildrar Hammershøi långt fram i förgrunden i sällskap med en mörklad bakgrund som är svår att tyda på om den ter sig nära den porträtterade eller inte. Vad som dock är säkert, är att ytan är plan och färgmässigt ligger nära Hammershøis beklädnad.

Beträffande blick och rum, kan man med grund i Pollocks teoribildning diskutera binära motsatser. Är premisserna för verken uppdelade i manliga respektive feminina? Pollock diskuterar rum som manifesterande för de binära motsatserna som följande: "One of the major means by which femininity is thus reworked is by the rearticulation of traditional space so that it ceases to function primarily as the space of sight for a mastering gaze, but becomes the locus of relationships."²⁹ Det skribenten menar, är att verkets komposition, hur

²⁹ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.87.

utrymmet fylls och var individen är placerad, grundas i mänskliga relationer och dess strukturer.

Aktiv är Hammershøi i *Självporträtt, Stugan Spurveskjul*, detta med tanke på en pågående aktivitet, men även med orsaken att hans blick är riktad mot ett visst håll. Beträktaren kan inte läsa in om konstnären blickar mot den för att han målar av den som står framför verket ifråga, eller om Hammershøi avbryts av betraktarens blick i sin pågående konstnärliga verksamhet. Är det Hammershøi som blir sedd eller är det betraktaren? Relationen se/bli sedd, behjälpt av formalkomparativ analys, bedöms i den mån att konstnären tittar mot betraktaren - oavsett konstnärens avsikt, blir betraktaren objekt för Hammershøis blick. Detta kan liknas vid Brysons hänvisning till Jean Paul-Sartre, som uttrycker att "Sartre's concept of the gaze of the other is clearest in his story of the scenario of the walker in the park. Vision is socialized, and thereafter deviation from this social construction of visual reality can be measured and named, variously, as hallucination, misrecognition or "visual disturbance"."³⁰

För att tydliggöra, menar Sartre att en person som rör sig ute blir betraktad av någon annan genom inträdandet i dess synfält, oavsett om den önskar det eller ej. Detta kan gå åt båda hållen om två personer ser varandra, men synen är konstruerad i relation till makt och maktlöshet. Bryson studerar Lacan som hävdar att blicken inte enbart är en kulturell produktion, utan även en blickposition som påverkas av vad vi lärt oss att se: "The screen mortifies sight. Its terms are points of signification, chains of signifiers, that of themselves have no light".³¹ Den prioriterade läsarten måste alltså kopplas till "the screen" som är ett kulturellt och lingvistiskt raster mellan betraktaren och bilden.

Pollocks tanke kring läsning av en bild liknar Brysons, där hon i *Frånvarande Kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder* skriver "Jag vill inte förneka möjligheten att bilden kan läsas olika beroende på betraktarens position, men det finns ändå en inneboende tendens till en prioriterad läsart."³²

Hammershøi har makten att välja vems blick som ska landa var. Ifråga om de två självporträtten, väljer han i det första verket att titta bort, i det andra väljer konstnären att

³⁰ Bryson, Norman. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), Seattle: Bay Press, 1988. s.91.

³¹ *ibid.* s.92.

³² Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), Stockholm: Raster förlag, 2010. s.121.

blicka mot betraktaren. I självporträttet från 1890 väljer konstnären att avbilda sig med blicken rakt åt höger, han väljer att inte se betraktaren. I *Självporträtt, Stugan Spurveskjul* blir betraktaren passivt aktiv - den fångas av hans blick och är medveten om det, men är dessutom aktiv i sitt beskådande av honom. Det blir som ett blickmässigt utbyte, men Hammershøi har utformat verket från 1911 så att betraktaren blir objektet han granskar. I porträttet från 1890 väljer han aktivt att distansera sig från betraktaren med blicken bort i sin medvetenhet om vår varseblivning, men ignorerar den med hakan högt och ansiktet i profil. Hammershøis självporträtt kan kopplas till Pollock som påstår att betraktaren möter verket, men kompositionen gör att den avbildade kan verka vara långt bort, i Hammershøis fall i sitt aktiva blickande åt ett annat håll.

“The viewer is forced into a confrontation or conversation with the painted figure while dominance and familiarity are denied by the device of the averted head of concentration on an activity by the depicted personage.”³³

Vad som ytterligare är väsentligt vid analyser av självporträtt, är förhållandet mellan upphovsperson och verk, det finns en anledning till att Hammershøi porträtterar sig själv på dessa manér. Relaterat till en upphovspersons självporträtt, samtalar Griselda Pollock kring diverse aspekter som bör inbegripas för ett lyckat resultat. Utöver ett genusperspektiv, krävs kunskap kring skapare och praktik som grund för en social interaktion mellan upphovsperson och material. Dessa är i sin tur ekonomiskt och kulturellt betingade genom traditioner och konventioner samt sociala och ideologiska konnotationer till hur man avbildar sig själv, subjektet.³⁴

Analys 2

De två verk som skall kompareras är *Porträtt av Ida Ilsted, senare konstnärens fru*, 1890, mot *Ida Hammershøi, konstnärens fru, med en tekopp*, 1907. Pollock diskuterar i *Vision & Difference* blickens roll i en konsthistorisk kontext, och hävdar att det finns föga utrymme att distrahera betraktaren från det intersubjektiva mötet, eller göra dem till objekt för en voyeuristisk blick. Ögat får inte sin frihet, utan påverkas av strukturella, samhälleliga

³³ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.63.

³⁴ *ibid.* s.82-83.

faktorer. Pollock skriver att den skildrade kvinnan verkar som subjekt av sin blick i privata utrymmen där betraktaren får en roll.³⁵

Betraktaren kan se likheter i Hammershøis två porträtt av Ida - blicken leder ut ur, förbi bildrummet. Vad Ida fäster blicken på är oklart, och det faktum att hon sitter ner i båda verken ger intrycket av att hon vilar i begrundande av något. Särskilt i det senare verket där Ida sitter vid ett bord med en kopp te. Bryr hon sig inte eller är det Hammershøis val av att skildra en vardag i hemmet? Pollock skriver i relation till ämnet att en bild som skildrar en kvinna vilken aktivt blickar utan att möta betraktarens blick, bryter en konvention som annars hade gett betraktaren rätt att se och granska den avbildade:

“The picture juxtaposes two looks, giving priority to that of the woman who is, remarkably, pictured actively looking. She does not return the viewer’s gaze, a convention which confirms the viewer’s right to look and appraise. Instead we find that the viewer outside the picture is evoked by being as it were the mirror image of the man looking in the picture.”³⁶

Ändock, är porträtteringen av Ida en skildring av henne sittandes bak i bildrummet, blicken är någon annanstans men betraktaren har möjlighet att se Ida frontalt placerad på ett vis som tillgängliggör en blick över hela den avbildades överkropp, något som skiljer sig från konstnärens självporträtt från 1890. Vilhelms blickar är mer aktiva än Idas i de två porträtten.

Det första porträttet från 1890 ter sig tämligen mer arrangerat och ordnat, detta kanske med tanke på att Ida sitter på en stol med tydlig vinkel centrerad i bildrummet. Avsaknaden av ting i kombination med en uppklädd utstyrsel talar för konstnärens avsikt att skildra en person i ett utrymme som är representativt för en viss person eller plats. Det kan antingen vara att representera sig själv som skicklig porträttkonstnär, eller att representera sin framtida fru i en proper utstyrsel i avskalad omgivning.

I texten *Frånvarande kvinnor: Nytt Perspektiv på kvinnobilder* skriver Griselda Pollock att formala aspekter såsom färg, ljussättning, fokus och dylikt kan uttydas i sin interaktion till en “specifik visuell konfiguration”.³⁷ Med detta menar Pollock den värld som redan finns, alltså inbegripande en meningsfull värld vilken är formad och definierad i befintligheten av dess strukturer, ojämlikheter, auktoriteter och institutioner. Oavsett om

³⁵ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.87.

³⁶ *ibid.* s.75.

³⁷ Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), Stockholm: Raster förlag, 2010. s.105.

målningen rent kompositionsmässigt inte har egenskaper som kan tydas som direkt kvinnoförnedrande, exotifierande eller sexualiserande, är de en del av den rådande verkligheten. Konstteoretikern hävdar att representationer frambringar betydelser av formalkaraktär såsom blicken, färg, rum och ljus samtidigt som de framställer en värld som redan är meningsfull.³⁸

Pollock skriver "Det *verkliga* är alltid närvarande i form av de kriterier mot vilka bilderna bedöms, en realitet som aldrig ifrågasätts av representation. Bilden blir den sanna eller falska återspeglings av det verkliga; i detta hierarkiska förhållande föregår och bestämmer alltså verkligheten bilden."³⁹

Om vi förbinder påståendet till de två porträtten av Ida, är det självklart att ett sent 1800-tal respektive tidigt 1900-tal innebär att kvinnan i Danmark varken har rösträtt eller är myndighetsförklarad. Det verkliga är enligt Pollock närvarande i konsten, oavsett om det syns eller inte. Med grund i analys av blicken kan man se att dessa har ett samband: Ida sitter i hemmet, antingen placerad på en stol bak i bildrummet med blicken åt vänster, eller på andra sidan köksbordet med huvudet åt vänster.

Är då frågan kring representation av Ida som individ oviktig om den samspelar med världens varande i den höga grad att det är självklart att hon är en del av den på samma vis som andra kvinnor i Köpenhamn under samtiden? Är hon ännu en kvinna i proper utstyrsel som blir avmålad av sin man? Det går dock inte att förneka Hammershøis personliga uttryck i verket, men det kan signalera något som är gemensamt och allmängiltigt för representation av kvinnor under tiden.

Maija-Rossi diskuterar blickens betydelse i en värld som överöses av en mängd bilder, och menar att man är eller definieras som föremål för blicken, vilket är ett djuplodande inflytande på maktutövande i samhället.⁴⁰ Trots att Maija-Rossis text berör senare konst, kan hennes påstående appliceras på Hammershøis verk, särskilt i samspel med Pollocks utsagor som åberopas ovan. Om konstnären porträtterar en person i realistisk anda, vilket Hammershøi gör, kan man tyda var blicken leder till eller från.

³⁸ Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), Stockholm: Raster förlag, 2010. s.107.

³⁹ *ibid.* s.102-103.

⁴⁰ Rossi, L-M. *Att re-turnera blicken*. I *Konst, kön och blick*, Anna Lena Lindberg (red.), s.211-226. Stockholm: Stockholm: Nordstedts förlag AB, 1995. s.212.

Å andra sidan, har konstnärens blick på den avbildade angelägenhet i verket - till vilket Pollocks binära motsatser kan tillämpas: aktivitet/passivitet, se/bli sedd, subjekt/objekt. I komparation mellan Hammershøis två porträtt av Ida, kan man, med hjälp utav formala aspekter dechiffra passivitet med tanke på att de två verken avbildar Ida sittandes, blickande långt bort. I det första verket sitter hon kompositionsmässigt långt bak i bildgrunden, medan det senare porträttet gestaltar Ida på andra sidan bordet, längre bort. Av betraktaren på Statens museum for kunst blir Ida sedd, och i hemmiljöns måleriprocess sedd av Vilhelm Hammershøi.

Norman Bryson diskuterar blicken i *The Gaze in the Expanded Field* och förklarar den som tomhet i termer kring *nonrepresentations*⁴¹. Vad som kommer in i bilden är allt utanför ramen, resten av universum.⁴² Bryson skriver:

Something cuts across the field of vision, and invades it from the outside. Vision is traversed by something wholly ungovernable by the subject, something that harbors within the force of everything outside the visual dyad. Let us call it the Gaze.⁴³

Således, tänker Bryson, inte helt olikt Pollock, att det som kommer utifrån målningen - kontexten och det som inte finns att hitta i verket, det som inte finns rent visuellt att peka på, är själva blicken.

Vidare hävdar Bryson, att det som står på spel är hur blicken är konstruerad i relation till makt och maktlöshet. Således, menar både Bryson och Pollock att blicken filtreras genom samhället. De två verken skildrar Ida med blicken vilande nedåt, och betraktaren ställer sig frågan om den porträtterade är medveten om att hon blir sedd.

Analys 3

Nedan kommer *Självporträtt*, 1890, jämföras med *Porträtt av Ida Ilsted*, senare konstnärens fru, 1890. De två verken har samma tillkomstår, och har den brungröna färganvändningen gemensamt. I självporträttet sitter Hammershøi långt fram i förgrunden, medan Ida sitter längre bak på den svarta stolen. Konstnären skildrar sig själv i ett mörkare rum och med ansiktet i profil - ljuset landar på den vänstra delen av ansiktet. Ida sitter aningen vinklat, men här har betraktaren möjlighet att se hela ansiktet och en större del av den avbildades kropp, detta med tanke på att hon sitter längre bak i bildrummet. Båda porträtten skildrar individerna

⁴¹ Finns ingen bra svensk översättning, förtydligande: något non-representativt, antirepresentativt.

⁴² Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988. s.103.

⁴³ *ibid.* s.104.

med formella kläder, men porträttet av Ida ger tillåtelse att se Idas utstyrsel ner till knäns höjd, medan Vilhelms porträtt enbart skildrar ansikte och axlar. Beträktaren kan inte tyda om Hammershøi står eller sitter ner. Båda porträtten saknar ting och inblick i rummet omkring, utan skildrar bara den porträtterade ifråga - bakgrunden utgörs av en plan brun yta.

När det anbelangar blicken, är Hammershøis ansikte i profil, målningens mörka färg och gör att betraktaren inte ser mer än den vänstra sidan av den porträtterades ansikte. Blicken är hög och leder långt ut ur bilden. Beträktaren ser inte vad Hammershøi fäster blicken på och får intrycket av att den porträtterade nonchalerar dess ögon på honom. Hammershøi vänder aktivt bort blicken, något som måste vara medvetet med tanke på att det är han som avbildat sig själv i verket. Här blir frågan om upphovsmannens intention relevant, varpå Pollock hävdar vikten av relationen mellan uphovsperson, skapande och material, vilka är grundade i en tradition och en konsthistorisk linje beträffande självporträtt- och porträttkonst. Vad Pollock menar är att uphovsmannens roll är av vikt, i detta fall med tanke på att samtliga verk är av samma konstnär, och däri bör intentionen vara att representera någon - sig själv eller sin partner.⁴⁴

Därutöver, kan man inte utesluta Hammershøis konstnärliga val av att porträttera sig själv på detta vis, kanske för att hänvisa till konsthistoriska traditioner i självporträtt i profil för att upprätthålla en representation av sig själv som skicklig, formell eller överlägsen. Ansiktet i profil ackompanjerat med en blick långt bort, gör att betraktaren försöker få kontakt med den avbildade, men det går inte: Hammershøi väljer aktivt att inte se betraktaren, den blir objektet som han nonchalerar. Det finns knappt utrymme för betraktaren att göra den avbildade till ett objekt - blicken är konstruerad i relation till makt, till vilken Hammershøi förfogar över, både som konstnär i skapandet utanför själva självporträttet, men även i sättet han väljer att representera sig själv år 1890.⁴⁵

Beträffande porträttet av Ida, kan betraktaren skåda hela ansiktet, då hon är placerad frontalt i kombination med att ljuset faller på henne aningen ovanifrån. Ida sitter på stolen, täckt i mörka tyger med ansiktet huvudsakligen framåt, men med blicken nedåt mot vänster, hon möter inte betraktarens blick och betraktaren vet inte vad det är hon tittar mot. Rummet kring Ida är tomt och hon ser begrundande ut. Ansiktsuttrycket verkar neutralt, men den raka

⁴⁴ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.82-83.

⁴⁵ Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988. s.104-105.

ryggen och stela positionen säger betraktaren att Ida inte är helt avslappnad i hur hon är placerad i porträttet. Det faktum att hon blir avbildad sittandes med händerna vilandes i knät och blicken ut ur bilden, erinrar om en passiv karaktär. I relation till detta blir frågan om upphovsmannens blick utanför bilden ytterligare relevant - blicken är, som Bryson, Maija-Rossi och Pollock säger, en effekt av makt, och här arrangerar och målar Hammershøi sin fru Ida, för att han är konstnären med kontroll över hur porträttet ska se ut.⁴⁶ I studion är det Hammershøis blick på Ida som manifesteras, på Statens Museum for kunst är det betraktarens. Detta med tanke på att Pollock hävdar att världen utanför verket är relevant och oundviklig, det är något som påverkar bilden eller läsningen av den på ett visst sätt.⁴⁷ I porträtten av Ida får betraktaren frihet att granska den avbildade, möta dess överkropp och se hela anletet.

Vidare skriver Pollock att formala element i ett verk leder till konnotationer av ett visst slag, i detta fall aktiv/passiv, man/kvinna etc.⁴⁸ Om relationen blick, rymd och material skriver Pollock:

Instead of pictorial space functioning as a notional box into which objects are placed in a rational and abstract relationship, space is represented according to the way it is experienced by a combination of touch, texture, as well as sight. Thus objects are patterned according to subjective hierarchies of value for the producer.⁴⁹

Intrycket av de meningsbärande elementen kan för betraktaren vara subjektiva, men det finns något med blicken i de två verken som gör att Hammershøi verkar mer stängd i sitt aktiva val att inte se mot betraktaren, utan låta mörkret skymma halva ansiktet med ansiktets position i profil. Detta kontrasteras mot Ida som betraktaren rent ljus- och vinkelmässigt kan se mer av, den som står framför verket har möjlighet att se hela ansiktet, händerna, utstyrseln samt hur den porträtterade sitter. Betraktaren kan se var i bildrummet hon är placerad, till skillnad från självporträttet som är avskuret på så vis att enbart anletet och överkroppen är synbara, vilka färgmässigt smälter samman med den mörka bakgrunden.

⁴⁶ Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988. s.104-105.

⁴⁷ Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), Stockholm: Raster förlag, 2010. s.102-103.

⁴⁸ *ibid.* s.121.

⁴⁹ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.65.

Analys 4

Nedan följer en formalkomparativ analys av *Ida Hammershøi, konstnärens fru, med en tekopp*, 1907 mot *Självporträtt, Stugan Spurveskjul*, 1911.

Pollock diskuterar ojämlikheter och rum *Vision & Difference* och beskriver dess samband som påverkat av kombinationen textur, närhet och blick. Dessa är strukturerade på ett visst sätt utifrån dess betydelse för upphovspersonen.⁵⁰ Pollock talar om både miljömässiga utrymmen och som metaforiskt talat stängda eller öppna rum.

I was searching for some kind of homology between the compression of pictorial space and the social confinement of women within the prescribed limits of bourgeois codes of femininity. Claustrophobia and restraint were read into the pressurized placement of figures in shallow depth.⁵¹

Med Pollocks utsaga ovan kan man dra liknelser till de två porträtten som ska kompareras: rent spatialt kan betraktaren se att Hammershøis självporträtt tillåter ett luftigt och stort rum, vilket i sig lysas upp av den öppna dörren med tillhörande fönster. Trots indikationen på det yttre, ger Hammershøi inte betraktaren möjlighet att se vad som finns utanför stugans rum: det blir som ett öppet men ändå stängt rum.

Porträttet av Ida rymmer enbart henne och ett ljust bord täckt av en tekopp vilken hennes hand vilar på. Till skillnad från Hammershøis självporträtt, 1911, uppträder rummet omringande Ida mörkare och tillåter över huvud taget ingen insyn i omgivningen kring den avbildade. Den fiktiva ramen stänger bildytan ytterligare med tanke på att den skär av bilden och gör att det enda som syns i porträttet är Ida, bordet, tekoppen och en mörk, dov bakgrund som ljusmässigt nästan smälter samman med den avbildades klädsel.

Beträffande förhållandet förgrund bakgrund, är båda porträtten målade så att den avbildade förekommer i förgrunden, men självporträttet tillåter en större kontrast och uppfattning om volym i rummet kring Hammershøi, medan porträttet av Ida verkar mer klaustrofobiskt och volymmässigt pressat och ytan kring henne mindre. Detta på grund av att betraktaren inte ser vad bakgrunden innefattar.

Gällande blicken, kan betraktaren tyda kontraster mellan de två porträtten: Hammershøi tittar rakt och aktivt mot den som står framför verket. Konstnärens granskande blick tränger sig genom duken och Hammershøis ansiktsuttryck talar för att han antingen blir

⁵⁰ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.65.

⁵¹ *ibid.* s.63.

störd i sitt konstnärliga skapande, eller att det är den framför verket som Hammershøi avbildar. I kontrast till självporträttets aktiva blick, finns porträttet Hammershøi gjort av Ida 1907 - hennes blick är nedåt och sträcker sig ut ur bilden. Brysons blick kan appliceras på de två porträtten: *What is at stake is the discovery of a politics of vision. Terror comes from the way that sight is constructed in relation to power, and powerlessness.*⁵² Dels menar både Bryson och Pollock att blicken filtreras genom strukturer och samtidigt runt en, men Bryson hävdar ytterligare att blicken är låst utifrån vad vi lärt oss att se i kulturens "glasögon".⁵³

Berörande binära motsatser kan förhållandet se/bli sedd appliceras på de två porträtten, Hammershøis blick är aktiv och landar på betraktaren - han har den konstnärliga friheten att representera sig själv som subjektet. När det kommer till Idas avbildning, finns ett större utrymme för betraktaren att granska den avbildade, hon är passiv, blickar bort och sitter på andra sidan bordet. Vet Ida om att hon blir målad, och fortsättningsvis blir betraktad av den som står framför verket? Bryson skriver i relation till blicken att saker utanför verkets ram tränger sig in i målningen. De medel och konventioner betraktaren fått tillskrivna i sin samtid - relationen objekt/subjekt och se/bli sedd, är då inte applicerbara för betraktaren om den inte är medveten om sin roll i läsandet av verket.⁵⁴ Vidare menar Griselda Pollock att skaparen av ett verk förmedlar konnotationer som kan bidra till en prioriterad eller specifik läsart:

Kroppen är inte könsbestämd genom någon hänvisning till genital olikhet. Läsarten beror på det sätt varpå ljus och färg polerar formerna så att feminina konnotationer förmedlas.⁵⁵

Med Pollocks och Brysons utsagor sammanvävda, kan betraktaren dra slutsatsen att blickposition och läsning av ett verk är bundna till en social kontext, men med teoretisk grund kring binära motsatser i komparation mellan de två verken, skiljer Hammershøis två porträtt sig från varandra. Både i ljussättning och övriga formala aspekter, men även i de manér som konstnären målat de två individerna, Ida sittandes med ansiktet vänt, Vilhelm ståendes i en konstnärlig aktivitet med blicken mot betraktaren.

⁵² Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988. s.107.

⁵³ *ibid.* s.92.

⁵⁴ *ibid.* s.103.

⁵⁵ Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), Stockholm: Raster förlag, 2010. s.121.

It is here that the critique of authorship is relevant - the critique of the notion of a fully coherent author subject previous to the act of creation, producing a work of art which then becomes merely a mirror or, at best, a vehicle for communicating a fully formed intention and a consciously grasped experience. What I am proposing is that on the one hand we consider the social formation of the producer within class and gender relations, but also recognize the working process or practice as the site of a crucial social interaction between producer and materials [...]⁵⁶

Om den konstnärliga skapanderollen skriver Pollock att relationen mellan upphovsperson, intention och skapandeprocess är lika viktiga att ta i beaktande som sociala, mänskliga relationer. Det kanske inte nödvändigtvis handlar om relationen man/kvinna, men det finns en anledning till att Hammershøi avbildar sig själv i en kreativ process och inte partnern.

Ljussättningen i de två verken skiljer sig från varandra, självporträttet inrymmer ett tydligt ljusinsläpp från höger, vilket gör att betraktaren ser Hammershøis överkropp samt rummet som omringar honom. Ida sitter i ett dovare, mörkare rum, vilket tillåter föga ljusinsläpp - det faller mest på hennes panna och reflekteras i de ting som är av ljusare ton, såsom bordet och tekoppen. När det gäller färganvändning kan betraktaren se att självporträttet inbegriper en överlag ljusare ton, men den brunrå tonen är återkommande i samtliga fyra verk.

⁵⁶ Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. Routledge: London, 1991. s.83.

Avslutande diskussion

Nedan följer en sammanfattande diskussion kring de fyra verken, först konstnärens två självporträtt, därefter de två porträtten av Ida. Slutligen kommer resultaten av studien kring samtliga verk synliggöras.

Representationen av sig själv

Undersökningen har berört två självporträtt av Vilhelm Hammershøi - ett från 1890 och ett från 1911. I porträtten har konstnären avbildat sig själv på två olika manér, i det första blickar han med hakan bort från betraktaren, i det senare blickar han granskande mot betraktaren i sin konstnärliga verksamhet. Ansiktet i profil från 1890 tyder på en nonchalans och en önskan om att skildra sig själv på ett formellt vis, medan *Självporträtt, Stugan Spurveskjul* skapar ett blickmässigt utbyte - där betraktaren blir aktivt passiv och föremål för Hammershøis blick: betraktaren vet inte om han blickar mot den för att han blir störd i det kreativa skapandet, eller om han målar av betraktaren och detaljerat granskar dess ansiktsdrag. Trots detta, är betraktaren aktiv i sitt beskådande av honom.

Klädseln i de två verken är proper, inte minst i det första verket med överkroppen prydd av en mörk högt knäppt jacka eller kavaj, men det är svårt att tyda dess utformning med tanke på att den färgmässigt smälter ihop med den mörka, plana bakgrunden. I självporträttet från 1911 representerar Hammershøi sig själv med en mörk kappa vilken definieras mer än i det första verket, detta på grund av att ljussättningen och rummet omkring den avmålade är annorlunda. Självporträttet från 1911 tillåter insyn i rummet omkring Hammershøi, betraktaren ser den öppna dörren, fönsterna, samt vägg och tak i en ljusare nyans. Trots att det är mer ting i denna målning än i övriga verk, så är interiören avskalad - särskilt med tanke på att det är i en hemmiljö. Ändock, var det så att konstnären arrangerade interiörer och dylikt för sceneriet i sina målningar.

Det senare självporträttet skildrar Hammershøi i en aktivitet, målade. Trots inkorporerandet av penseln i hans hand, ser betraktaren bara kanten av duken på vilken han arbetar - det förblir oklart vad eller vem det är han avbildar. Trots det öppna rummet, ljusinsläppet och en pågående aktivitet, verkar målningen av Hammershøi distanserad och mystisk. Trots att betraktaren ser konstnärens hem och porträttet av honom, uppträder miljön

kal och ödslig, något som Hammershøi kontinuerligt arbetar med i sin konstnärliga verksamhet.

I båda porträtten är konstnären placerad i förgrunden, samt i båda verken avskuren på överkroppen. Signifikant för självporträttet från 1890 är att Hammershøi är nära bildytan, men med blicken långt bort från betraktaren i kombination med mörkret, blir den avbildade avlägsen, betraktaren får inte kontakt med Hammershøi.

Men varför har han valt att avbilda sig själv på dessa två vis? För det första, är Hammershøi medveten om konsthistoriska traditioner när det kommer till att avbilda sig själv, exempelvis kring romerska mynt i profil eller Goyas självporträtt 1783. Konstnären är även medveten om att meningsbärande element såsom klädsel, ting och blick spelar en roll för helhetsintrycket av ett porträtt. Klädseln är proper, tingen är få, blicken har han den konstnärliga makten att kontrollera. Miljön kring porträttet från 1890 kan man inte säga så mycket om, det är bara mörkt och dunkelt - det har Hammershøi valt själv. Miljön kring porträttet från 1911 är visserligen rikare men ändock sparsam. Färganvändningen rör sig i toner av brunt, svart, grått och vitt. Skuggorna tar ofta över och när de inte gör det så smälter klädseln samman med något annat rent färgmässigt, såsom jackan med bakgrundsytan i porträttet från 1890.

Representationen av sin partner

Undersökningen har berört två porträtt av Vilhelms partner Ida, det ena från 1890, och det andra från 1907. Det första verket är tydligt arrangerat med Ida sittandes på en stol i mitten av bildrummet, klädseln är proper och en hatt pryder hennes huvud. I bakgrunden ter sig en plan brungrön yta. I målningen finns enbart Ida, stolen och bakgrunden. Kombinationen mellan den propra klädseln, hennes raka rygg, och den avskalade miljön talar för ett verk som vill representera något eller någon. Vill Hammershøi representera sin partner som formell och dygdig, eller vill han representera sitt konstnärskap?

Porträttet av Ida från 1907 skildrar henne sittandes på andra sidan bordet, med en tekopp i handen. Färganvändningen i detta verk är aningen mörkare än i det första porträttet, men vad de har gemensamt är att båda målningarna porträtterar den avbildade långt bak i bildytan, sittandes. Dessutom är deras blickar någon annanstans, men betraktaren kan inte tyda var. I det första verket är hakan nedåt och blicken aningen åt vänster ut genom bildytan. Det senare porträttet av Ida visar hennes ansikte mer vinklat åt vänster, med blicken åt detta

håll. I båda verken är de distanserade, någon annanstans i begrundande, med blicken alltid lite nedåt. I det senare verket är Ida aningen åldrad, och nu syns det lockiga håret. I det första verket från 1890 är håret uppsatt och hjässan prydd av hatten.

Det senare porträttet visar Ida i vad som verkar vara ett mindre arrangerat sammanhang, här sitter hon med en tekopp vid ett bord. Trots att miljön verkar vara hemma, så finns ingenting på bordet bortsett från tekoppen som avslöjar att det är ett ställe där paret lever.

Griselda Pollock påstår att representationer i porträtt innehåller betydelser, i porträtten av Idas fall formala, parallellt med att de framställer en värld som redan råder och är meningsfull för de som porträtteras i den, i detta fall Danmark under 1800-1900-tal. Pollocks utsaga kan appliceras på de två verken: de kompositionsmässiga elementen finns lika mycket som världen utanför ramen - borgerligheten, Köpenhamn under tiden, samhälleliga strukturer och dylikt. Likt samtliga konsthistoriker argumenterat, kan man studera formala aspekter i ett verk vilka på ett tacksamt vis kan relateras till sociala teorier om strukturer i världen omkring. I detta fall spelar det faktum att Ida saknar den basala mänskliga rättigheten att rösta in.

Huruvida Hammershøi hade intentionen att representera Ida med ett patriarkalt och objektifierande manér är oklart men irrelevant, för resultatet av formalkomparativa studier av blicken och binära motsatser i porträtten av Ida talar för att konstnären skildrar sig själv och sin fru på olika sätt. Nedan följer en redogörelse för mitt resultat på frågan: *Kan de olika gestaltningarna ha en grund i konsthistoriens sätt att porträttera män respektive kvinnor?*

Slutdiskussion

Huruvida Vilhelm Hammershøi hade avsikten att avbilda sig själv och sin fru med olika formala komponenter är omöjligt att uttyda, men den komparativa studien talar för att de fyra porträtten ter sig annorlunda från varandra när det gäller blicken, binära motsatser och meningsbärande element. Viktigt att påpeka är komplikationen med att komparera självporträtt mot porträtt, då de kan representera olika saker, men med en grund i formalkomparativ analys om blicken har problemet undvikits till viss del. Dessutom är samtliga verk av samma konstnär, och däri fyra olika sätt Hammershøi representerar sitt konstnärskap på.

De två självporträtten skildrar konstnären aktiv, antingen blickandes bort med hakan högt, eller med en granskande blick mot betraktaren framför verket. I samtliga två målningar är Hammershøi opphovsmannen, och i studier av självporträtt är representationen av en själv relevant - här har konstnären valt att avbilda sig själv i förgrunden i ett mörkt rum, med blicken bort iklädd formell utstyrsel eller som aktivt skapande av ett konstverk i en avskalad, ljus miljö där betraktaren blir aktivt passiv, med konstnären som blickar tillbaka mot en. Som nämnt i diskussionen ovan, är konstnären väl medveten om konsthistoriska traditioner när det anbelangar representationen av sig själv, något som Hammershøi valt att upprätthålla i sina två verk - med ansiktet blickande bort i profil, eller likt Goya målade med blicken mot betraktaren.

De två verken av partnern Ida, skildrar henne sittandes bak i bildrummet, blicken är aningen nedåt i målningarna, och en större del av hennes överkropp syns i verket från 1890. I detta verk är Ida formellt klädd, men ansiktsuttrycket är varken stordådigt eller visar på någon större entusiasm av att sitta och bli avmålade. I samtliga två verk får betraktaren intrycket av att den avbildade sitter stelt, ändock begrundande i något, men det finns inget i verket som avslöjar vad. Vid bordet i verket från 1907 är färganvändningen mörk och det enda ting som förekommer är tekoppen framför henne. Ida sitter på andra sidan bordet omsluten av den fiktiva ramen som stänger bildrummet ytterligare, en stor kontrast till *Självporträtt, Stugan Spurveskjul* som tillåter både ljus och insyn i rummet kring den avmålade.

Beträffande binära motsatser och blicken, har studien lett till flera resultat vilka kan bindas samman med grund i Brysons och Pollocks utsagor - både betraktare och opphovsperson av ett verk är påverkad av traditioner och strukturer för en prioriterad läs- eller skapandart, både beträffande blickpositioner och ett västerländskt sätt att tolka bilder på. Ändock, påstår Pollock att konstverk rent formalt påverkas av förtryck, strukturer och kulturhistoriska traditioner, vilka inverkar på sättet som konstnärer skapar. Detta kan appliceras på de fyra verken av Vilhelm Hammershøi när det kommer till tolkningar av blicken och studier av de binära motsatserna aktiv/passiv, se/bli sedd, öppen/stängd, subjekt/objekt.

De konsthistoriska traditionerna av att avbilda män och kvinnor på olika sätt kan förknippas med Hammershøis fyra verk. Studier av blicken i de fyra porträtten sammanfattas nedan.

Självporträtt, 1890, skildrar Vilhelm Hammershøi aktivt blickandes bort i ett stängt, dunkelt bildrum, han ser något annat än oss - i skapandet av verket har upphovsmannen skildrat sig själv i profil, ignorerande betraktaren. Betraktarens blick påverkar inte Hammershøi över huvud taget, han vet att han blir sedd men vill inte se betraktaren. Genom skapandet av ett formellt självporträtt som representerar och befäster Hammershøis kropp till sitt övriga konstnärskap, blir han ett subjekt, om än distanserat med blicken bort från betraktaren.

Porträtt av Ida Ilsted, senare konstnärens fru, 1890, skildrar henne sittandes med blick nedåt. I skapandeprocessen blir partnern sedd av konstnären och partnern Vilhelm, och vidare på Statens Museum for Kunst ersätts konstnärens blick med betraktarens. Både komposition och det rakryggade sättet Ida sitter på, talar för en formell men passiv avbildning av Ida som är centrerad på stolen i bildrummet. Betraktaren får möjlighet att se både händer och utstyrsel ned till knäna, något som kontrasteras mot Hammershøis självporträtt från samma år som enbart tillåter betraktaren att blicka mot profilen av Vilhelms ansikte. Porträttet av Ida blir öppet och tillgängligt för betraktaren som kan blicka ansiktet såväl som händer och knappar på jackan.

Porträtt av konstnärens fru, med en tekopp, 1907, skildrar Ida på andra sidan bordet med blicken bort, även här sittandes. Blicken och hakan är nedåt, miljön som omringar den avbildade är dunkel såväl som mörk både ljus- och färgmässigt och stängt med tanke på både den fiktiva ramen samt avsaknaden av insyn i miljön kring henne. I skapandet av målningen blir Ida sedd av konstnären och partnern Vilhelm Hammershøi, vilken senare överlåtes till betraktaren av verket. Om Ida hade blickat mot betraktaren, likt Vilhelm gör i sitt *Självporträtt, Stugan Spurveskjul* hade hennes roll tätt sig annorlunda, hon hade varit aktiv i blicken på betraktaren, och däri hade dess roll blivit aktivt passiv, istället för att den porträtterade blir passiv i sitt sätt att med blicken nedåt vara någon annanstans. Betraktaren hade blivit sedd på ett annat vis, blickens roll utifrån hade ändrat karaktär i och med utbytet mellan Ida och betraktaren.

Självporträtt, Stugan Spurveskjul, 1911, skildrar konstnären i en aktivitet - den konstnärliga. Rummet är öppet, men avskalat, och ljusinsläppet från höger tillåter insyn i det kala rummet. Vad Hammershøi målar är oklart, men blicken mot betraktaren talar för att konstnären antingen blir avbruten i sin aktivitet eller att han avbildar den som han blickar mot. Hammershøi vet att han blir sedd, och ser tillbaka, varpå betraktarens blick utifrån blir

aktivt passiv. I manifesterandet av sig själv i självporträttet, samtidigt som konstnären inbegriper sitt kreativa skapande i målningen i fråga, sätter Hammershøi sig i en subjektposition - utifrån att anlete syns och konstnären målar i själva målningen.

Denna undersökning har inte berört verk som innefattar paret Ida och Vilhelm på samma duk, något som hade kunnat analyseras formalkomparativt med grund i blickstudier och dess eventuella binära motsatser. Anledningen till att verket med paret inte inkorporerats i studien, är med anledning att en studie i parets relation möjligen hade varit nödvändig, något som denna studien inte ämnat att beröra.

Trots studiens formalkomparativa grund i undersökandet av bilden som autonomt ting, kan betraktaren av samtliga verk spåra skillnader i hur konstnären representerar sig själv och sin fru, något som säkerligen ligger utanför det faktiska verket.

Innehållsförteckning

Tryckta källor

Brilliant, R. *Portraiture*. 2. uppl. London: Reaktion Books, 1997

Bryson, N. *The Gaze in the Expanded Field*. I *Vision and Visuality*, Hal Foster (red.), s.87-113. Seattle: Bay Press, 1988

Hall, J. *Self-Portrait - A Cultural History*. 1. uppl. London: Thames & Hudson, 2014

Mulvey, L. *Visuell lust och narrativ film*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), s.45-66 Stockholm: Raster förlag, 2010

Pollock, G. *Frånvarande kvinnor: Nytt perspektiv på kvinnobilder*. I *Feministiska konstteorier* I Skriftserien Kairos Nummer 6, Peter Cornell, Gertrud Sandqvist, Roland Spolander, Sven-Olov Wallenstein (red.), s.99-127. Stockholm: Raster förlag, 2010

Pollock, G. *Vision & Difference, Femininity, Feminism and History of Art*. 3. uppl. London: Routledge, 1991

Rose, G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4. uppl. London: Sage Publications Ltd, 2016

Rossi, L-M. *Att re-turnera blicken*. I *Konst, kön och blick*, Anna Lena Lindberg (red.), s.211-226. Stockholm: Stockholm: Nordstedts förlag AB, 1995

Simons, P. *Inramade kvinnor. Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkonst*. I *Konst, kön och blick*, Anna Lena Lindberg (red.), s.53-82. Stockholm: Stockholm: Nordstedts förlag AB, 1995

Elektroniska källor

Statens Museum for Kunst. National Gallery of Denmark. 2016.

https://www.smk.dk/en/artist_profile/vilhelm-hammershoei/ (hämtad 2018-11-05)

Linnet, Ragni. *Guldalderens billedutryk i filosofisk optik*. I *Meddelser fra Thorvaldsens Museum, 1994*. Thorvaldsens Museum, 1994, s.21-35

<https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/udskriv/guldalderens-billedudtryk-i-filosofisk-optik> (hämtad 2018-11-15)

Ordrupgaard. *At Home with Hammershøi*. 2016.

https://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/vilhelm-hammershoei-strandgade-30-2/ (hämtad 2018-11-27)