



LUNDS
UNIVERSITET

The Male Gaze on The Male Gays

En diskursanalys av Louisianas utställning
om Marsden Hartley

Marianne Ehrlich

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier
Institutionen för kulturvetenskaper
Lunds universitet
KOVK03:3, 15 p. Kandidatkurs ht 2019
Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract:

Title: The Male Gaze on The Male Gays: A discursive study of Louisiana's exhibition on Marsden Hartley

This study aims to shed light on how the works of homosexual artists, and the homosexual artists themselves, are subject to sexualisation or fetishization through the theories and analyses posed by museums and their curators. This is demonstrated by the example of the retrospective exhibition on Marsden Hartley by the Louisiana Museum of Modern Art. This study uses texts about the work from the exhibition halls and analyses them using discourse analysis to investigate the museum's use of power. Theories such as the male gaze are used to discuss the sexualisation of this homosexual artist, and how this comes to influence the viewer's perceptions of these works.

Keywords: The male gaze, homosexuality, heterosexuality, norms, sexualisation, discourse, institutionalized power.

Innehållsförteckning

1. Inledning	2
1.1. Bakgrund.....	2
1.2. Syfte och Frågeställning	3
1.3. Teori och Metod.....	4
1.3.1. Teori.....	4
1.3.2. Metod	6
1.4. Avgränsningar.....	8
1.5. Forskningsöversikt.....	9
1.6. Disposition	10
2. Att Befästa Det Normala	11
2.1. Diskursanalys.....	11
2.1.1. Pärön	12
2.1.2. Marsden.....	14
2.1.3. Skepp och Blommor	17
2.2. Den Manliga Blicken	21
3. Avslutande diskussion	23
3.1. Avslutning.....	24
3.1.1. Självrektion.....	26
4. Källförteckning	27
4.1. Tryckta Källor.....	27
4.2. Elektroniska Källor	28
5. Bildförteckning	28

1. Inledning

1.1. Bakgrund

Vem skriver konsthistorien och vem äger tolkningen? Vem bestämmer vad en bild representerar? Kan vi lära känna konstnären bakom verket genom att endast undersöka dennes målningar? Finns det tydliga tecken i bilder som kan avslöja en konstnärs identitet, även om konstnären själv inte är medveten om detta?

Georgia O’Keeffe (1887-1986) etablerades i konsthistorien tack vare bland annat hennes målningar av överdimensionerade blommor, men blev ständigt bemött av (till stor del manliga) konstkritiker som tolkade hennes målningar som feminina och sexualiserade. Antingen fanns attityden att blommorna innehöll tydliga fallosformer eller att blommorna i sin helhet tvunget representerade det kvinnliga könsorganet. Även den feministiska ikonerna och konstnären Judy Chicago ansåg målningarna av blommorna som en konkret avbildning av vaginan, trots att O’Keeffe själv motsatte sig dessa freudianska tolkningar:

Well – I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flower you hung all your own associations with flowers on my flower and you wrote about my flower as if I think and see what you think and see of the flower – and I don’t.¹

O’Keeffe blev utsatt för de manliga konstkritikernas vilja att placera henne i facket ”kvinna” genom att beskriva hennes konst som en feminin avbildning av det kvinnliga könsorganet. Frågan är om även andra sociala grupper, inte bara kvinnor, blir utsatta för dessa freudianska tolkningars kategorisering av konst. I Europas hittills största retrospektiva utställning av den homosexuelle konstnären Marsden Hartley (1877-1943) beskrivs hans avbildningar av landskap och stilleben som homoerotiska och med vanligt förekommande fallossymboler. Har Hartley också fallit offer för samma typ av tolkningar?

Vad O’Keeffe också påpekar i citatet ovan är hur betraktaren till stor del väljer att läsa in sin egen association, och därför inte bör tillägna verket detta som dess sanning, då det i själva verket har med betraktaren själv att göra. Konsthistorikern Kaja Silverman diskuterar detta precisa fenomen med hjälp av psykoanalytikern Jacques Lacans teorier

¹ M Hall Mitchell, *Sexist Art Criticism: Georgia O’Keeffe: A Case Study* ss. 684-685.

gällande distinktionen mellan *look* och *gaze*. Genom en filmanalys kopplar Silverman samman Lacans idéer med Laura Mulveys teori om *den manliga blicken* (*the male gaze*) och beskriver hur betraktaren inte kan utesluta sig själv och sina egna erfarenheter i processen av att beskåda ett verk.² Med Mulveys begrepp *den manliga blicken* menas att kvinnor framställs som sexuella och passiva objekt, till för mannens njutning och *blick*.³ Vad Mulvey påpekar här är frågan om vem som bestämmer narrativet, männen. Denna teori kan enkelt kopplas till konsthistorieskrivningen som erkänt kritiserades i Linda Nochlins essä *Why Have There Been No Great Women Artists?* från 1971, där hon påpekar uteslutningen av kvinnliga konstnärer i historieböckerna. Samt kvinnors förutsättningar för att kunna utöva och lyckas i konstnärskapet.⁴ Vem skriver historien? Männen. Men trots samtida normkritiska försök, har diskursen fortfarande idag en manlig blick? Kan dessa precisa fenomen appliceras på Louisianas utställning om den manliga homosexuelle konstnären Marsden Hartley?

1.2. Syfte och Frågeställning

I dag har jämställdhetsdebatten utökats från att ha kretsat kring relationen mellan man och kvinna till att gå mot ett mer intersektionellt perspektiv. Frågan som denna uppsats kommer behandla är hur de ovan nämnda teorier och diskussioner ställer sig i förhållande till den homosexuelle konstnären Marsden Hartley. Detta kommer att göras med hjälp av Louisianas retrospektiva utställning som exempel, genom att analysera museets verksbeskrivningar i utställningshallarna.⁵ Denna utställning har valts på grund av sin tydliga inriktning på konstnärens sexualitet som tema, där avsikten förefaller vara att vilja bevisa och bekräfta konstnärens sexualitet utifrån verken.

Uppsatsen kommer ställa frågor kring hur texterna i utställningsrummen förmedlar sin analys samt vad detta kan bero på. Frågeställningarna är således följande: På vilket sätt har Marsden Hartleys sexualitet påverkat museets tolkning av verken? Samt, på vilket sätt befäster museet normativa föreställningar om konstnärens sexuella läggning? Studiens syfte är att belysa problematiken i hur konstnärers verk beskrivs och hur normativa föreställningar om sexualitet, kön och genus kan förstärkas i och med en verksbeskrivning.

² K Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge 1996 ss 152-153.

³ "Male gaze." *Oxford Reference*. <https://www-oxfordreference-com.ludwig.lub.lu.se/view/10.1093/oi/authority.20110803100128610> (Hämtad 2019-12-31).

⁴ L Nochlin, "Why have there been no great women artists?" I *Women, Art and Power and Other Essays*, 1988. New York: Routledge, 2018.

⁵ Louisiana, Marsden Hartley, 2019-09-19 – 2020-1-19.

1.3. Teori och Metod

Under rubriken *teori* beskrivs vad som menas med diskursanalys och hur detta kan komma att influera betraktaren/läsarens uppfattning av verken. Därefter kommer tre feministiska teorier redogöras för och bindas samman för att påvisa hur Laura Mulveys begrepp *den manliga blicken* kan komma att tillämpas i förhållande till homosexuella män – och därmed hur detta kan tillämpas i utställningen om Marsden Hartley på Louisiana.

1.3.1. Teori

Diskursanalys verkar för att belysa de maktstrukturer som finns runt om oss i samhället och poängterar att språk och språkanvändning aldrig är neutralt och i olika mån har benägenhet att utöva makt. Vem som har rätt och uttala sig kring specifika frågor bidrar oundvikligen till denna maktstruktur.⁶ Detta kan i viss mån tyckas rationellt, exempelvis en läkare som uttalar sig om kirurgiska ingrepp. Hur vi talar och skriver, samt benämner olika grupper i samhället påverkar direkt vår världsbild, genom att beskriva det avvikande befäster vi också vad som är normalt.⁷ Således: om en text beskriver att läkaren är av kvinnligt kön befäster vi också idén om den manliga läkaren som det normala. Diskursanalysen för denna text kommer att utreda vilka ord som används i textbeskrivningarna och på vilket sätt de befäster det ”normala”. Det kommer även undersökas på vilket sätt texterna förmedlar sin analys, om det framställs som hypotetiska förslag eller definitiva sanningar. Det senare är viktigt då museet som institution är del av en maktstruktur som ger denna befogenhet att förmedla sin analys till åskådarna. Detta påverkar i sin tur oundvikligen åskådarens uppfattning om verken. Tony Bennett diskuterar detta fenomen med hjälp av Foucaults teorier om övervakningssamhället. Liksom institutioner så som skolor, sjukhus och fängelser utövar en mer eller mindre synlig makt utöver de som besöker denna konkreta byggnad beskriver Bennett museet som en liknande institution. I och med denna institutionaliserade kunskap som finns invävd i byggnaden följer även vi som besökaren de osynliga regler som byggnaden initierar. Därmed gäller det att vi som träder in i rummen också övervakar varandra och ser till att vi alla går efter de utstuderade riktlinjer som byggnaden/samhället kräver utav oss.⁸ På ett museum kan detta ta sig i uttryck att vi som besökare antar att det som presenteras är sant, och att de som producerar informationen där har mer kunskap om området än den vardagliga besökaren.

⁶ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt*, Lund: Studentlitteratur AB, 2018, s. 255.

⁷ Idib, ss. 320-322.

⁸ T Bennett, ”The Exhibitionary Complex.”, i *New Formations Number 4*, James Donald (red.), 73-102. Lawrence & Wishart, 1988 s. 76.

För att besvara på vilket sätt konstnären och konstnärens verk sexualiseras i utställningen kommer Laura Mulveys begrepp *den manliga blicken* användas. I denna uppsats översätts begreppet till en mer övergripande samhällslig diskurs, som går utanför filmens värld och blir institutionaliserat i samhällets (människans) beteende, samt hur denna teori kan bli applicerbar på homosexuella män. Detta görs med hjälp av tre teoretiker som nedan kommer presenteras. Den förste, Filosofen Gillian Rose beskriver övergången mellan filmkonst och samhälle på följande sätt:

It is possible to think of visuality as a sort of discourse too. A specific visuality will make certain things visible in particular ways, and other things unseeable, for example, and subjects will be produced and act within that field of vision [...] Thus the visuality that, according to Laura Mulvey (1989: 19) makes "woman as image, man the bearer of the look", could be described as a visual discourse that has effects on the making of masculinity and femininity, men and women.⁹

Kaja Silvermans diskussion kring Lacans teori *the gaze* bidrar till att bredda begreppet *den manliga blicken* i relation till sexualiseringen av homosexuella män – inte bara de som avbildas utan även de som står bakom duken. Silverman sammanväver Lacans teori med Mulveys *manliga blick* för att påvisa hur betraktaren använder sina egna erfarenheter för att applicera betydelse på verket. Detta exemplifierar hon genom en filmanalys med scener från bland annat andra världskriget. Ett par bilder från en sekvens där en kvinna just ankommit till Auschwitz presenteras, samt ett citat från berättaren i filmen som beskriver kvinnans interaktion med kameran.¹⁰

The woman understands how to pose her face so as to catch the eye of the photographer, and how to look with a slight sideways glance. On a boulevard she would look in the same way just past a man casting his eye over her at a shop window [...]¹¹

Silverman för en diskussion kring detta citat som förklarar hur det manliga subjektet normalt agerar "funktionären" för kameran/blicken samt hur kameran verkar som en förlängning av

⁹ G Rose, *Visual Methodologies*, s. 137.

¹⁰ K Silverman, *The threshold of visible world*, s.152.

¹¹ Idib, s. 153.

det maskulina seendet,¹² men också hur berättaren något hänsynslöst beskriver kvinnans manér som inget annat än kvinnligt och utesluter då de rådande omständigheterna hon upplever i samma stund. Hon är alltså, även i Auschwitz, först och främst en kvinna, inte ett offer. På samma sätt kommer denna uppsatts argumentera för en manlig blick där, i detta fall, den homosexuelle mannen blir objektet/bilden. Likt kvinnan som genom den manliga blicken främst är en kvinna, är den homosexuelle mannen främst homosexuell. Hans omständigheter blir sekundära då det är den sexuella läggningen som framhävs.

Slutligen förs konsthistorikern Griselda Pollock in och hennes teorier från essäsamlingen *Vision and Difference*, där hon erbjuder konkreta analyser om hur den moderna kulturen formats och bestämts utav en cis, hetero-manlig diskurs, samt diskuterar alternativa feministiska tolkningar. Pollock binder den feministiska teorin med den intersektionella analysen på ett konkret sätt som blir väsentligt i denna uppsats, då det genom den intersektionella analysen, kan översättas från kvinnan till den homosexuelle mannen. Detta ger en möjlighet att ännu en gång förstärka uppsatsens teori om att den manliga blicken inte bara är något som kan komma att påverka kvinnan. En intersektionell tolkning av begreppet bör kunna argumentera för att den västerländska, ciskönade, hetero, manliga blicken objektifierar den som inte faller inom kategorin ”normal”, den som ”avviker”. Exempelvis en transperson, en person av annat ursprung än västerländsk, en person med annan sexuell läggning än hetero och så vidare. Uppsatsen ämnar argumentera för att den manliga blicken inte bara objektifierar kvinnor, utan även andra grupper. De förutfattade meningar som finns tar sig i uttryck på olika sätt, men med den gemensamma nämnaren är att den vita heterosexuella mannen är det ”normala”. Det är denna blick som styr.

1.3.2. Metod

Diskursanalysen verkar för att ta reda på om språket i verkstexterna framhåller analyserna som sanning, således; om museet till viss grad utövar makt över besökaren med hjälp av institutionell kunskap och om tolkningarna i utställningstexterna förmedlas som sanningar eller hypoteser.¹³ Samt om verkstexterna befäster vad som är normativt genom att benämna det avvikande.¹⁴ I denna uppsats kommer Michel Foucaults diskursanalys användas för att besvara dess frågeställning utifrån metoder givna av *Textens mening och makt*, samt Gilian

¹² Idib.

¹³ G. Rose, *Visual Methodologies*, s.158.

¹⁴ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt*, sid 320-322.

Roses *Visual Methodologies*.¹⁵ Gillian Rose presenterar diverse metoder för foucauldiansk diskursanalys av bild och text. I en av dessa metoder belyser hon förbindelser mellan nyckelord och nyckelbilder. Hon uppmanar forskaren att ställa frågor som: Hur får vissa ord eller bilder specifika betydelser? Finns det meningsfulla kluster av ord och bilder? Vilka associationer etableras i dessa kluster?¹⁶ *Textens mening och makt* beskriver ett flertal kriterier för val av nyckelord. Dessa nyckelord bör ha en relativt sett hög användningsfrekvens, ska vara ord av central betydelse för budskapet, mer semantiskt dynamiska än andra lexikala enheter och stå i fokus för kommunikationsprocessen. De framhävs ofta i diskursen samt introducerar nya betydelser eller konnotationer.¹⁷ Utifrån dessa premisser har nyckelord fastställt i det förberedande arbetet inför denna uppsats, dessa är följande: *sexuality, homosexual, identity, outsider, phallic symbols, clearly, obvious* samt *charged*. Dessa nyckelord kommer att diskuteras i sin kontext och undersökas på vilket sätt ett kluster av nyckelord i kombination med andra skapar associationer och mening och vad för betydelse detta får för budskapet.

Det finns många olika sätt att genomföra en diskursiv metod på, därför har urval i metodologin gjorts för att så väl som möjligt besvara uppsatsens frågeställning. Gillian Rose preciserar vikten av att förhålla sig neutralt och kritiskt till materialet som skall undersökas. Med stöd av Roses metodologi har ett flertal besök till Museet Louisiana gjorts för att dokumentera utställningens texter och hängning av verk. Utställningskatalogen har granskats samt dess fotnoter för att undersöka på vilket sätt retoriken skiljer sig eller inte skiljer sig från dess källmaterial. Därefter har det gjorts ett urval av vilka texter som bäst representerar museets terminologi angående Marsden Hartleys sexualitet i förhållande till hans verk. Texterna har analyserats utifrån sin kontext, variabilitet och konstruktion, hur texten konstruerar objekt kontra subjekt samt hur konstruktionerna varierar i olika diskursiva sammanhang. Här granskas terminologi, språklig stil, grammatik, metaforer och andra retoriska drag.¹⁸ Detta redogörs för i uppsatsens analyskapitel som också tillgodoser läsaren med bilder utav verken som texterna tillhör.

Mulveys teoretiska begrepp *den manliga blicken* har i denna uppsats genomgått en transformation med hjälp av Rose till att även behandla den strukturella i samhället. *Den manliga blicken* kommer att tolkas som ett fenomen som genomsyrar samhället till att bli institutionaliserat. Uppsatsen brukar denna utveckling av termen *den manliga blicken* som

¹⁵ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt, Visual Methodologies*.

¹⁶ G Rose, *Visual Methodologies*, sid 150-151.

¹⁷ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt*, s. 322-323.

¹⁸ G Rose, *Visual Methodologies*, s. 150-151.

verktyg för att undersöka om det på vetenskaplig grund kan bevisas att Louisianas utställning sexualiserar Marsden Hartley på grund av hans sexualitet – på samma sätt som kvinnor historiskt sätt sexualiserats på grund av sitt kön.

Med den information som utställningen tillgodosett besökaren med, och även den information som utställningen använt för att göra sin analys, kommer komparativa analyser av verken att genomföras. Detta för att tillgängliggöra för läsaren alternativ till hur ett konstverk kan analyseras utifrån samma information samt tydliggöra hur ”avvikande” grupper i samhället, i detta fall en homosexuell man, analyseras i konst utifrån dess avvikelse.

1.4. Avgränsningar

Det är inte förrän i sina senare år som Marsden Hartley börjar fokusera på figurmåleri. Texter som tillhör dessa typer av konstverk av kroppsliga avbildningar kommer uteslutas då texterna ofta refererar Hartleys åtrå till det otillgängliga föremålet, mannen.¹⁹ Uppsatsen kommer istället behandla texter som beskriver sexuella undertoner i de verk som avbildar landskap, stilleben eller abstraktioner, således: de som inte påtagligen föreställer människor. Då utställningen är den största om Marsden Hartley i Europa hittills är urvalet enormt och utställningen verkar i ett flertal hallar, på grund av detta är arbetets omfattning begränsat.

Utifrån Roses metodologi om urval har ett antal verkstexter, utifrån de nämnda kriterierna i metodavsnittet, valts som tydliga exempel för de terminologiska, metaforiska och retoriska drag som Louisianas texter använder sig av genom utställningen. För att kunna göra en grundläggande analys av texterna har tre utställningstexter valts. En av dessa är ett undantag i avseende om direkt verkstext. Kortare biografiska texter om konstnären presenteras i varje utställningsrum, en av dessa texter har valt ut för undersökning då det framstår som tydligt exempel på terminologin och de retoriska drag som används genomgående i utställningen. Under analyskapitlets avsnitt nummer 2, *Marsden*, presenteras denna text.

¹⁹ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

1.5. Forskningsöversikt

Den feministiska teorin som tagits upp tidigare i denna uppsats, Nochlin, Pollock, Mulvey, Rose, Silverman, används främst här som teoretisk grund för uppsatsens version av *den manliga blicken*. Men då dessa teorier hanterar frågan om feminism, alltså kvinnlighet och könet kvinna, blir denna undersökning snarare ett tillägg i queerteorins, inte den feministiska teorins, forskningsfält. Inför uppsatsen har informationssökningar gjorts gällande queerteorier, men inte funnit litteratur kring det området uppsatsen ämnar bearbeta – om *den manliga blicken* är applicerbar på den homosexuelle mannen. Därav används dessa feministiska teorier som verktyg, och anpassas till en bredare queerteori.

Genom språkjämförelser, och en överblick om källmaterialets användning och omfattning, har det framkommit att utställningskatalogen till stor del använt sig av liknande tolkningar av verken som förs i *Speaking for Vice* där författaren undersöker de kodade, sexuella undertonerna i verken hos bland andra Marsden Hartley.²⁰ Det har också framkommit att Marsden Hartleys egna självbiografi, *Somehow A Past: The Autobiography of Marsden Hartley*, används för att finna information, men att Louisiana tycks ställa sig mer kritiskt till denna på grund av stigmatiseringen av homosexuella under hans levnadsår.²¹ Detta kommer att redovisas för ytterligare i uppsatsens analyskapitel.

Painting gender, constructing theory används i uppsatsen som alternativ bakgrundsinformation om konstnären och erbjuder historisk fakta om konstnärgruppen som Hartley tillhörde och hur några av dessa förhöll sig till de tolkningar angivna av konstkritikerna av deras verk.²² Vidare bringar *Art & Queer Culture* historier och kommentarer kring Hartleys verk och konstnärskarriär, terminologin som förs i denna skiljer sig från den som presenteras i utställningen och anses därför lämplig för diskursiva jämförelser.²³

²⁰ Weinberg, Jonathan, *Speaking for vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde*, Yale Univ. Press, New Haven, 1993.

²¹ Hartley, Marsden. *Somehow A Past: The Autobiography of Marsden Hartley*, Susan Elizabeth Ryan (red.). Massachusetts: The MIT press, 1997.

²² Brennan, Marcia. *Painting Gender, Constructing Theory*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

²³ Lord, Catherine och Meyer, Richard. *Art & Queer Culture*, London: Phaidon, 2013.

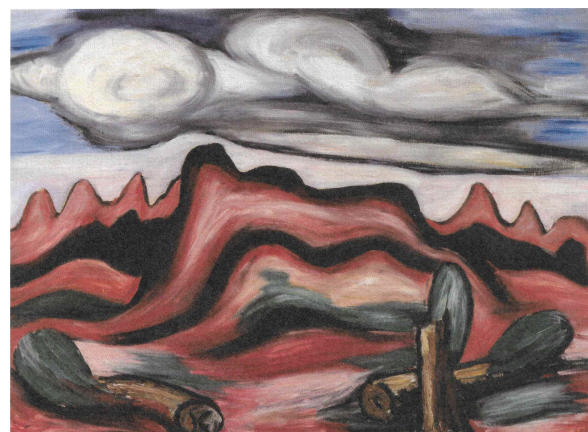
1.6. Disposition

Analysavsnittet kommer fokusera till hög grad på den diskursiva analysen av verkstexterna. Huvudtexten inleds med en presentation av utställningen för att göra läsaren bekant med vad för slags texter som bearbetats under förarbetet av denna uppsats. Kapitlen är uppdelade efter urvalet på två verkstexter, samt en biografisk text. Dessa presenteras i sitt tillhörande kapitel följt av en diskursanalys där nyckelord bearbetas och diskuteras i sin kontext, samt diskuterar på vilket sätt museet framställer sin analys. Avslutande för varje kapitel görs en alternativ tolkning av verket, eller i fallet kapitel två gällande den biografiska texten angående Hartleys val av förnamn, en alternativ tolkning om varför valet av namn gjorts. Efter detta presenteras ett kapitel där museets analys tolkas i relation till begreppet *den manliga blicken*. Och slutligen förs en avslutande diskussion där slutsatserna av undersökningen presenteras.

Figur 1: *Cosmos*, 1908-1909, Olja på fiberplatta, 76x76 cm, Louisianas Utställningskatalog



Figur 2: *Portrait of German Officer*, 1914, Olja på duk, 173x105 cm, Idib.



Figur 3: *New Mexico No. 2*, 1919, Olja på duk, 76x104 cm, Idib.

2. Att Befästa Det Normala

2.1. Diskursanalys

Den 19 september 2019 öppnar Louisiana Museum of Modern art i Humlebæk, Danmark, dörrarna för sin retrospektiva utställning om Marsden Hartley. Utställning presenterar en kronologiskt upplagt genomgång av Hartleys karriär med sex olika delar som avgränsar hans konstnärsperioder. I det första rummet presenteras Hartleys bakgrund och konstnärskap samt hans övergripande tema för avbildning – naturen, som enligt Louisiana innehåller spirituella, psykologiska och sexuella undertoner med en nästan kroppslig karaktär.²⁴

Hartley's portraits of men are the culmination of a body of work that overall is riddled with discreet allusions to the artist's gay identity.²⁵

Utställningen börjar med att informera besökaren här om att titta noga på verken för att inte missa de diskreta antydningarna till homosexualitet som finns i var och vartannat verk. Vad dessa antydningar är återstår för museet att bevisa.

Referenserna till Hartleys sexualitet i utställningsrummen är många, i det första rummet belyses hans intresse för att kombinera det spirituella med det sexuella i målningen *Cosmos*, 1908-1909 (fig 1). ”The strikingly rounded and soft forms of the picture suggest the body. Two clouds split in the middle of the picture. The trees are bursting with life.”²⁶ Vidare angående hans abstraktioner av soldatuniformer i Berlin (fig 2) argumenteras det för att hans egentliga intresse var av sexuell karaktär: ”In several paintings, he represented his encounter with Berlin as an explosion or a revelation with obvious sexual undertones” Och i ett senare utställningsrum presenteras landskapsmålningar i serien *New Mexico*, som inte målades där, utan i Hartleys andra vistelse i Berlin. Dessa beskrivs som karaktäristiska för Hartleys kroppsliga och sensuella uttryck. Och att hans känsla för tomhet och ensamhet tydligt porträtteras i dessa verk. Här visas också landskapsmålningar från Gloucester, Massachusetts, där Hartley själv beskriver platsen som ”... majestically lonely, as if nature had at last formed one spot where she can live for herself alone”. Den beskrivande texten liknar hans identifikation med platsen till hans status som en ”... sexual outsider, for whom

²⁴ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

²⁵ Idib.

²⁶ Idib.

beauty and love took other forms than those prescribed by the norms. In the pictures Hartley actually seems to cultivate the "otherness" of the place..."

Människor förekom sent i Marsden Hartleys karriär. De tidigare verken som beskrivs som homosexuellt laddade är alla antingen abstraktioner, landskap eller stilleben, Hartleys mest frekventa avbildningar. Louisianas tillhörande utställningskatalog beskriver i förordet att syftet med att belysa Hartleys homosexualitet i verken är att detta, under hans levnadsår och under den tidigare konsthistorien, varit något stigmatiserat, osynligt. Att ledtrådar till hans sexuella avvikelser kanske har genomträngt hans tidigare verk trots, vid första anblick, frånvaron av kroppar eller vedertagna homosexuella referenser – kan detta bli synligt i en modernare tolkning.²⁷ Men i ett försök av att vara inkluderande – har Louisianas analys istället, av misstag, övergått till en översexualisering av konstnärens verk?

2.1.1. *Päron*

[...] Pears is an excellent example of what can lie hidden in even the most innocent looking still life. It is one of the most clearly homosexually charged works Hartley produces in his breakthrough years, all the way down to the two stems which so to speak cross swords.²⁸

Textbeskrivningen ovan tillhör Hartleys stilleben *Pears* från 1911 (fig. 4) som presenteras i det första utställningsrummet och är ett av de första verken som besökarna möter. I samma verksbeskrivning får besökarna reda på att detta verk är inspirerat av en av Paul Cézannes (1839-1906) stilleben, Hartleys stora förebild. Vilket verk som agerar original för denna reproduktion nämns dessvärre inte.

Pears är ett utmärkt exempel på vad som kan ligga dolt i det till synes mest oskyldiga av texter. Det första som nämns i citatet ovan, gällande *Pears*, är hur verket kan tyckas "oskyldigt", vilket skulle få en diskursanalytiker att reagera. Om texten beskriver att verket kan tyckas oskyldigt leder den oss läsare till att tro att detta dessvärre inte är riktigt. Det osagda här är alltså att Hartleys verk *Pears* är skyldig för att hinta om skaparens homosexuella identitet.²⁹ Trots detaljdrivet är det viktigt att betona då det i sin helhet kan ha större betydelse, det är ett första steg att leda läsaren in i en tolkning av undertryckta begär,

²⁷ M Ussing Seeberg. *The Earth Is All I Know*, ss. 4-5.

²⁸ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

²⁹ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt*, s. 320-322.

som bara kan ta sig uttryck för konstnären i hans verk.³⁰ I nästa mening menar Louisianas beskrivande verkstext att verket faktiskt är *tydligt* homosexuellt laddat, ”clearly homosexually charged”. Nyckelorden som används här lämnar inget utrymme för besökarens egen tolkning, texten menar på att verket *är* homosexuellt laddat, något som snarare förefaller befallande och entydigt än som en av flera möjliga tolkningar.³¹ I museets miljö, som tidigare nämnts, äger Louisiana verkets tolkning. Diskursen är Louisianas att bruka, som besökare finns inget val än att gå med på museets konstruerade tolkning då museet besitter en större diskursiv makt i utställningsrummet.³² Nyckelorden i sin sammansättning agerar som en konkret sanning att verket tydligt innefattar homosexuella referenser. Louisiana ger också en uppenbar metafor i form av ”two stems [...] cross swords” som bör kunna tolkas som en homoerotisk hint, två penisar som korsar.³³ En sexuell konnotation. Språkbruket här leder besökaren in i en homoerotisk tolkning utan att behöva bruka varken orden ”sex” eller ”erotik”. Men mellan raderna har pären förvandlats till en erotisk fantasi.³⁴

Genom utställningen får vi reda på hur Hartleys mor dör när han är väldigt ung, en man han förälskade sig i från Berlin dör i första världskriget, en god vän begår självmord till sjöss, för att bara nämna några traumatiska upplevelser som konstnären tvingats genomlida.³⁵ Hans vänner påståddes också säga att Hartley var näst intill komiskt deprimerad.³⁶ Det kanske han var. Men om något, skulle detta inte kunna tyda på en längtan efter närhet? En plågende ensamhet? Inte att glömma, att även i allt detta, det faktum att han var homosexuell under en tid som det finns dödsstraff för dessa ”perversioner” måste också bidragit till stor del. Men låt ponera att Hartley måste varit en person av många nyanser, ingen är endast sin sexualitet. Louisianas analys bidrog med en ”kroppslig” tolkning av Hartleys bilder. Att hans landskap och stilleben ofta tyder på något nästan köttsligt. Och även här i



Figur 4: *Pears*, 1911, Olja på trä, 41x34 cm, Louisianas Utställningskatalog.

³⁰ Repression/Bortträngning, i psykoanalytisk teori, uteslutning av oroande minnen, tankar eller känslor från det medvetna sinnet. Involverar ofta sexuella eller aggressiva drifter samt/eller smärtsamma barndomsminnen.

³¹ G Rose, *Visual Methodologies*, s. 137.

³² T Bennett, *The Exhibitionary Complex*, s. 99.

³³ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt* sid 322-323.

³⁴ G Rose, *Visual Methodologies*, sid 150-151.

³⁵ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

³⁶ Idib.

Pears kan jag tyckas tyda en rygg på det främre päronet som slutar i en svank och bakdel, nästan böjer sig framåt. Men som slutar i en omfamning av det andra päronet. Harley måste ha upplevt sig otroligt ensam med dessa bortgångar och dessutom i sin *avvikande* sexuella läggning. Verkstexten preciserar hur päronens toppar korsar, ”two stems crossing swords”, med detta skulle alternativt också kunna vara två kroppar i en kärleksfull omfamning. Vad är skillnaden? Denna alternativa tolkning syftar inte till en sexualitet som måste komma till utlopp, snarare ett behov, en önskan till närhet och säkerhet.

2.1.2. *Marsden*

Varje period i utställningen presenterar en biografi om Hartley med bilder, fotografier och kortare biografiska texter. I det första rummet (samma rum som *Cosmos* och *Pears*) står det, angående hans namn:

Marsden Hartley was christened Edmund Hartley. He took his stepmother’s maiden name as his first name when he was about 30. He explained this as an affectionate gesture towards her. Another interpretation is that Hartley, by taking a feminine first name, discreetly tried to create an artistic persona better suited his identity as a homosexual.³⁷

Precis som citatet ovan nämner beskriver också Hartley i sin självbiografi, att han tog sin styvmoders flicknamn som en kärleksfull gest mot henne. Vidare beskriver han sin tillgivenhet till henne:

[...]Martha Marsden, our second mother. Martha was to become a wonderful mate for my father and a dear memory to us all [...] she had a killing sense of humor and made my father laugh the rest of his time out.³⁸

Utställningstexten presenterar här en alternativ analys, värt att nämna är det faktum att denna gång som alternativ och inte ren fakta genom att uttrycka orden ”another interpretation”. Men trots detta finns det tydliga spår av förutfattade meningar om homosexualitet. Det första som bör anmärkas på är det faktum att Louisiana menar att namnet Marsden är feminint, då det i

³⁷ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

³⁸ M Hartley *Somehow A Past: The Autobiography of Marsden Hartley* ss. 198-199.

själva verket är styvmoderns flicknamn, dvs. ett efternamn. Marsden är ett anglosaxiskt efternamn som troligen stammar från platsen Marsden i Storbritannien men även förekommer som ett manligt förnamn.³⁹

Nyckelorden, som tidigare nämnts, återfinns i slutet av detta citat, ”his identity as a homosexual”. Vilka associationer etableras i klustret av nyckelorden i mötet med resten av texten? Louisiana tycks förvillia homosexualitet med femininitet. ”by taking a feminine first name, discreetly tried to create an artistic persona better suited his identity as a homosexual”. Att homosexualitet skulle kunna innehålla feminina uttryck är ingen kontroversiell idé även om alla homosexuella knappast framträder som feminina. Hur än Louisianas tes antas riktigt eller ej bör frågan snarare ställas, står nyckelorden för fokus i kommunikationsprocessen?⁴⁰ Louisiana presenterar Hartleys bakgrund till sitt namnbyte, det skäl han själv angivit i sin självbiografi, men teoretiserar om det inte skulle kunna finnas en större betydelse för detta – en betydelse som passar in i Louisianas övergripande analys om konstnärens verk. Kommunikationen lyder alltså, det finns homosexuella tendenser, till och med i Hartleys val av förnamn.

Här bör också poängteras, i Louisianas tolkning av *Pears* understryker texten att verket är ”clearly homosexually charged”. I texten gällande hans val av förnamn, Marsden, anges en hypotetisk förklaring, ”another interpretation”.⁴¹ Den mest uppenbara skillnaden här är då att den första texten, gällande verket *Pears*, hanterar ett bildmaterial och den andra texten, gällande namnet Marsden, hanterar biografisk fakta. Varför ger Louisiana en hypotetisk tolkning när de innan varit så tydliga med de definitiva sexuella undertonerna i många av konstverken? Hartleys egna ord kring namnbytet reflekterar inte den alternativa tolkning som Louisiana gjort, men inte heller motsätter den sig den. Här kan inte Louisiana äga diskursen då de kan bli motbevisade. Verket *Pears* innehåller inga ord och kan därför brukas av Louisiana med önskad retorik, de äger diskursen kring verken då det på museet arbetar konsthistoriker som innehar den institutionella makten att uttala sig om verkets betydelser. Louisiana kan i sin beskrivning av verket *Pears* utöva en tydligare makt över sina besökare om verkets ”verkliga” konnotation.⁴² Louisiana äger bildens konnotation men inte den biografiska faktans narrativ, som i exemplet Marsden – där kan de bara ge hypotetiska reflektioner.

³⁹ ”Last Name: Marsden” *Surname DB The Internet Surname Database*. <https://www.surnamedb.com/Surname/Marsden>

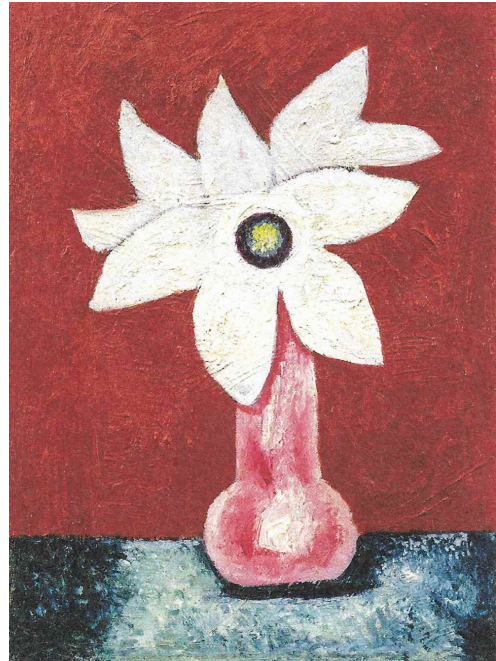
⁴⁰ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt*, s. 158.

⁴¹ G Rose, *Visual Methodologies*, s. 518.

⁴² K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt* sid 322-323.



Figur 5: *Still Life With Eel*, c. 1917, Olja på duk monterad på aluminium, 73x61 cm, Louisianas Utställningskatalog.



Figur 6: *Flower*, 1916, Olja på träpannå, 41x30 cm, Idib.



Figur 7: *Elsa Kobenhavn*, 1916, Olja på pannå, 51x61 cm, Idib.



Figur 8: *Provincetown*, 1916, Olja på pannå, 48x39 cm, Idib.

2.1.3. Skepp och Blommor

[...] Hartleys interest in the ship motif can be regarded as purely painterly. All the same one should consider the role harbour milieux [sic] played in gay culture then – as places for sexual encounters between sailors and other men. In the same period Hartley painted a number of still lifes with obvious phallic symbols.⁴³

Verksbeskrivningen ovan riktar sig mot ett flertal målningar som kan synas i rummet, bland dem hänger verken *Still Life With Eel* (fig 5), *Flower* (fig 6), *Elsa Kobenhavn* (fig 7) samt *Provincetown* (fig 8). Citatet ämnar övertyga besökaren om att de abstraktioner Hartley gjort av skeppmotiv har en homosexuell underton på grund av den rådande gaykulturen bland sjömän och andra män. Trots verkens till synes konkreta abstraktion hintar Louisiana ändå om en erotik som kan synas i förhållande till bakgrundsinformation, delvis genom att referera till hamnens gaykultur men också genom att inbringa hur han målade, under samma period, stilleben med tydliga fallossymboler. Återigen lämnar Louisiana inget utrymme för egen tolkning, kring dessa stilleben, utan förmedlar sin analys av fallossymboler som konkret och övertygad sanning.⁴⁴ Detta resonemang utvecklas något i utställningskatalogen där det beskrivs hur Hartley investerade i att uttrycka sin homosexuella sida i sina tidigare målningar, detta utan hänvisning eller referens till varken specifika verk eller tidigare forskning.

Curiously, *Elsa Kobenhavn* and similar works have not been thoroughly discussed within a gay thematic, despite Hartley's investments in expressing this aspect of his identity in past groups of works. In this period, Hartley even made a large number of clearly sexualized still lifes, including *Flower* (1916) and *Still Life With Eel* (c.1917), which both employ phallic symbols.⁴⁵

I klustret av nyckelorden ”falliska symboler” samt ”homosexuella undertoner” tycks det kunna utläsas att Louisiana använder falliska symboler som resonemang för homosexuella undertoner eller uttryck i verken.⁴⁶ Vore tolkningen detsamma om en heterosexuell man målade falliska symboler? Troligen inte. Men vad är det som sägs? Och hur binder Louisiana

⁴³ Utställningstext, Louisiana, 2019-09-19 – 2020-1-19.

⁴⁴ G Rose, *Visual Methodologies* s. 137.

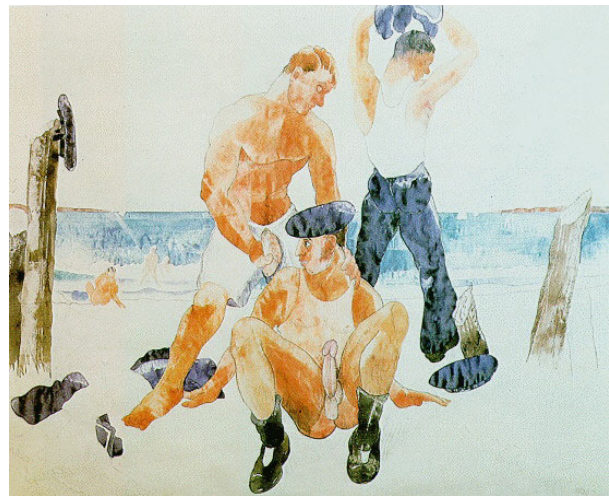
⁴⁵ M Ussing Seeberg, *The Earth Is All I Know*, s. 10.

⁴⁶ G Rose, *Visual Methodologies*, sid 150-151.

samman dessa två tolkningar? De uppmanar besökaren att rikta fokus till den rådande gaykulturen som utspelades i hamnar när de betraktar abstraktionerna av skeppen. De antyder inte direkt här att fallossymboler framkommer i dessa målningar men refererar samtidigt till de falliska symbolerna som kan uttydas i stillebenmålerierna som skapades under samma tidsperiod. Ur Retoriken framhäver, och bekräftar, definitivt, utifrån eget skapade parametrar, att Hartleys verk är ”riddled with discreet allusions to the artist’s gay identity”.⁴⁷

Här bör dock uppmärksammas att i *Speaking for Vice*, som används flitigt i katalogens fotnoter, nämner författaren hur Hartley reste med sin konstnärsvän Charles

Demuth som även han var homosexuell. *Still Life With Eel* (fig 5) var bland de målningar som Hartley skapade under deras gemensamma resa till Bermuda.⁴⁸ Charles Demuth skulle kunna förstärka Louisianas tes om att Hartleys kubistiska abstraktioner av skepp innehåller en viss sexuell underton med tanke på den rådande kulturen och Demuths explicit homoerotiska bilder av sjömän skapade under samma period (fig 9). Men på samma



Figur 9: C Demuth, *Three Sailors On Beach*, 1930, vattenfärg, 34,3x41,9 cm, Artnet.

sätt bör det gå att argumentera för att Hartley skulle ha samma förhållande till sin konst som O’Keeffe, som nämndes under det inledande kapitlet, då de båda tillhörde fotografen Alfred Stieglitz konstnärsgrupp.

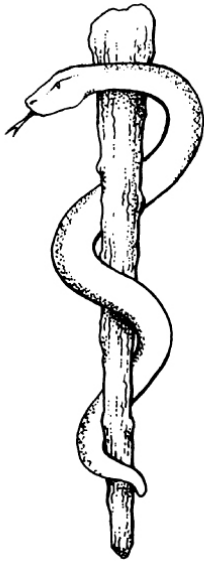
Louisiana propagerar för tydliga falliska symboler och kopplar detta till Hartleys homosexuella läggning. Men två frågor bör ställas här, vad definierar en fallisk symbol? Och bör en fallisk symbol tolkas som en homosexuell referens? I *Flower* (fig 6) presenteras en djupt röd bakgrund med en stor vit blomma centrerad i bilden, blommans stam skyls av dess massiva blombblad. Vasen blomman står i har en rak cylindrisk form som slutar i en utböjning. Ja, den starkt rosa färgen i kombination med formen föreslår en fallossymbol. Men åter igen, är detta tillräckligt för att manifesteras sig som ett uttryck för Hartleys homosexuella läggning eller sexuella undertoner? Konstkritiker propagerade för att O’Keeffe porträtterade

⁴⁷ G Rose, *Visual Methodologies*, s. 518.

⁴⁸ J Weinberg, *Speaking for Vice*, s. 117.

fallossymboler i hennes verk utöver blommorna som skulle avbilda det kvinnliga könsorganet. Men detta kopplades istället till hennes kvinnliga sexualitet.⁴⁹

Bakgrunden till Louisianas analys av *Still Life With Eel* återfinns i *Speaking for Vice* där författaren argumenterar för den centrerade blommans erigerade och erotiska uppenbarelse, omslingrad i en orm, och fortsätter hävda att denna bild definitivt är omåttligt laddad med falliska konnotationer.⁵⁰ Men vad som händer i denna homoerotiska tolkning av



Figur 10: C Hulthe, Eskulapstav, NE.

verket är något anmärkningsvärt då en stor del av de symboliska meddelanden som går att utläsas försummas.⁵¹ Redan i början av Louisianas utställning berättas det om hur Hartley blandade det sexuella med det spirituella samt hur han växte upp i en religiös familj och hur det ofta syns genom referenser i hans målningar. Utifrån denna vetenskap bör fisken, avbildad till vänster om ålen, kunna tolkas ur en religiös aspekt där fisken är en väletablerad symbol för Jesus Kristus.⁵² Vidare bör även belysas hur den slingrande ålen bakom den ”erigerade” blomman har en ansevärd likhet till symbolen för eskulapstav: den grekiska läkedomsguden Asklepios attribut, och där i grekisk mytologi som ormen stod för helande och läkande kraft.⁵³ Och slutligen att Hartley antyder genom titeln att ormen i själva verket är en ål. Kan detta referera till havet? Med tanke på Hartleys uppväxt i en fiskarby bör detta vara en sannolik referens. Om denna uppsats använde sig av en semiotisk analys skulle dessa betydelser kunna undersökas närmre, men detta är inte vad som avhandlas här. Vad som dock bör poängteras är hur många symboliska moment i Hartleys verk som tycks försvinna när Louisianas retorik får diskursen att endast handla om hans sexualitet och de falliska symbolerna. Men i en intervju av John Perrault, i *Art & Queer Culture*, diskuteras Hartleys senare levnadsår då han bodde hos en familj Nova Scotia och blev kär i en av sönerna, Alty, som han också porträtterade (fig 11), här framhåller Perrault en annan aspekt av detta som argumenterar för den sexuella tolkningen:

⁴⁹ M Hall Mitchell, *Sexist Art Criticism: Georgia O’Keeffe: A Case Study* s. 682.

⁵⁰ J Weinberg, *Speaking for Vice*, s. 117.

⁵¹ K Boréus & G Bergström, *Textens mening och makt* sid 322-323.

⁵² ”Ichtys” *Oxford Reference*. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199680276.001.0001/acref-9780199680276-e-901?rskey=jprPkB&result=1> (Hämtad 2020-01-06).

⁵³ ”Eskulapstav” NE. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/eskulapstav> (Hämtad 2020-01-06).

[...] Hartley was in love with Alty. With Alty's family's permission, they were going to set up house nearby. This changes and enriches the meaning of the paintings. It made me wonder how many other artworks are misinterpreted because of censored biographies. We need all the information we can get. [...]⁵⁴

Perrault pekar på hur betydelser av verk kan försummas i och med en tolkning som censurerar delar av konstnärers liv. Detta bör tas i åtanke, en tolkning som framhäver en konstnärers sexualitet tar även fram nya aspekter som historiskt sätt åsidosatts. Notera här att Perrault beskriver hur Hartley var kär Alty, istället för att påpeka hans *avvikande* sexualitet väljer Perrault att betona hans känslor.

Teoretikern Kaja Silverman, som tidigare nämnts, beskriver hur berättaren tolkar in sina egna konnotationer hos bilderna från kvinnan i Auschwitz utifrån hennes hållning och blick inför kameran. Här beskriver berättaren hennes agerande som om hon redan vet hur hon ska posera för att få kameran att fånga hennes bästa drag. Silverman yrkar här på att berättaren läser in ett eget narrativ skapat utifrån det normsamhälle berättaren lever i, *en manlig blick*.⁵⁵ Silverman lyfter fram ännu en aspekt som kan argumentera här för att institutionen, museet, ser sexualiteten före verket precis som berättaren i filmen läser in kvinnan före offret. En kvinna är först och främst en kvinna – en homosexuell man är först och främst homosexuell. Ett tydligt exempel på det Silverman pekar på, framträder hos den amerikanska rapparen Lil Nas X som under sommaren 2019 kom ut som homosexuell. En av hans mest framgångsrika låtar handlar om att rida på hästar. Fans började teoretisera på twitter för att hitta dolda meningar i sångtexterna som skulle kunna bekräfta hans sexualitet i tiden innan han kom ut, att den populära låten "Old Town Road" faktiskt egentligen skulle handlat om homosexuellt sex. Lil Nas X kom till slut själv ut med en tweet där han tydliggjorde att låten handlade om att rida på hästar och inget annat.⁵⁶ Hade denna tolkning gjorts av en låt skriven av en heterosexuell man?

⁵⁴ C Lord & R Meyer, *Art & Queer Culture*, s. 326.

⁵⁵ K Silverman, *The threshold of visible world*, ss.152-153.

⁵⁶ "It's literally about horses." NME; 2019-07-01. [https://www.nme.com/news/music/literally-horses-lil-nas-x-responds-fans-claiming-old-town-road-gay-sex-2521142_\(Hämtad 2019-12-30\)](https://www.nme.com/news/music/literally-horses-lil-nas-x-responds-fans-claiming-old-town-road-gay-sex-2521142_(Hämtad 2019-12-30)).

2.2. Den Manliga Blicken

Uppsatsen inledande kapitel tar avstamp i Geogra O'Keeffes motsättningar till de freudianska tolkningarna som gjordes av hennes verk. Hon menade på att det i själva verket var konstkritikerna som applicerade den sexuella konnotationen i hennes verk – inte hon själv.⁵⁷ Detta upprepas av konsthistorikern Marcia Brennan som påpekar att de abstrakta ytorna hos Arthus Doves och Georgia O'Keeffes verk sällan innehåller tecken som indikerar på en ”manlig” eller kvinnlig” närvaro i konsten. Snarare är det konstkritikerna själva som fört processen av att könskoda verken. Alfred Stieglitzs konstnärscirkel, som Dove, O'Keeffe och Hartley tillhörde, arbetade till största del med abstraktioner. Men verken blev, paradoxalt nog, bemött som explicit erotiska av konstkritiker.⁵⁸ Dock kan detta diskuteras, Hartleys sexualitet var förmodligen något outtalat i det offentliga rummet, och om hans verk sexualiserades under hans tid bör detta varit en heteronormativ tolkning, alltså mer eller mindre felaktig. Dock beskrivs det i Louisianas utställningskatalog hur Hartley var del av Stieglitz konstnärscirkel, där även Dove och O'Keeffe namnges som kända för sin sexualiserade konst och menar därför att Hartley var ett barn av sin tid.⁵⁹ Louisiana förefaller sig göra samma misstag i tolkningarna av Marsden Hartleys verk som konstkritiker gjorde i sina tolkningar av Georgia O'Keeffes verk.

Griselda Pollock tar upp frågan om den manliga diskursen i konstvärlden och lyfter den eurocentristiska, maskulina uppfattningen om vad konst är och vad en konstnär bör vara:

Token women are merely offered for re-introduction into a canon, whose own construction by exclusion on the grounds of the sex of the artist renders that canon already a gendered and gendering discourse and thus will always position artists who are women as marked, othered, as *women* artists. How essential is femininity? I once asked. The answer: it is structural to the maintenance of a certain Eurocentric masculinist conception of art and artist.⁶⁰

Pollock påvisar hur den manliga diskursen i konstvärlden märker kvinnan som ”the other”, *den andra*. Likt väl bör homosexualitet anta tolkas, av denna heteronormativa diskurs, som

⁵⁷ M Hall Mitchell, *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study* ss. 684-685.

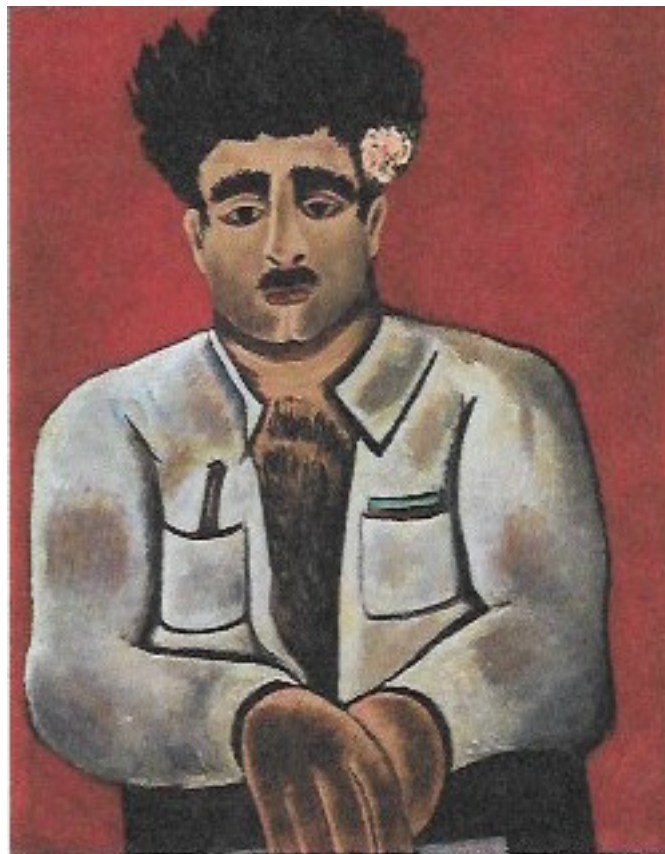
⁵⁸ M Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory* s. 97.

⁵⁹ M Ussing Seeberg, *The Earth Is All I Know*, s. 6.

⁶⁰ Pollock, *Vision and Difference*, s. xx (20).

den andra. Således: det ”måste” finnas något som gör kvinnor och homosexuella annorlunda i sin konst, med tanke på dess avvikande kön eller sexualitet.

Pollock redogör också för hur finkulturen, där inkluderat konstvärden, arbetar i ett falloscentristiskt (*phallogentric*) beteckningssystem där kvinnan fungerar som tecken i den manliga diskursen.⁶¹ Detta bör kunna liknas till hur Louisiana presenterat Marsden Hartley genom ett falloscentristiskt betydelsesystem, där ett pären inte bara är ett pären. Eller en abstraktion av ett skepp inte bara är ett skepp. Utan dessa är tecken, i den manliga diskursen, för homosexuella referenser. Pollock påvisar tydligt för hur *den manliga blicken* är närvarande, även när det kommer till tolkningen av konstverk.



Figur 11: *Adelard the Drowned, Master of the "Phantom"*, c. 1938-1939, Olja på fiberplatta, 71x56 cm, Louisianas Utställningskatalog.

⁶¹ Idib, s. 23.

3. Avslutande diskussion

I analyskapitlet har det redogjorts för hur Louisiana förmedlar sina analyser, i ett urval, av Marsden Hartleys verk till sina besökare, samt på vilket sätt detta har sexualiserat konstnären. Detta genom att belysa verkstexternas auktoritära grammatik som begränsar besökarens egna tolkningsmöjligheter och påvisar istället homoerotiska laddningar och fallosliknande symboler. Detta poängteras tydligast i uppsatsens första delkapitel, *Päron*. I verk som porträtterar frukter eller abstraktioner leder Louisianas tolkning besökaren in på sexuella konnotationer som inte nödvändigtvis behöver stämma, och yrkar för en definitivt homosexuell laddning i verket *Pears*. I det andra delkapitlet, *Marsden*, påvisas hur Louisiana äger diskursen av konsttolkning, och kan därmed använda sin maktposition för att förmedla sin analys. Detta blir tydligt då det jämförs hur språket kring *Pears* är betydligt mer auktoritärt än när det gäller Hartleys val av förnamn, där han själv angett en förklaring som inte speglar en homosexuell underton. Där betonar museet istället en alternativ tolkning då alternativ fakta finns att hämta. De har alltså en auktoritet att besluta ett konstverks mening men kan inte med samma auktoritet hävda tydliga homosexuella undertoner när det kommer till historisk fakta i Hartleys liv, där kan de endast ponera hypoteser.

I det tredje delkapitlet, *Skepp och Blommor*, redovisas det för hur Louisiana i sitt val av att fokusera på konstnärens sexualitet försummar andra betydelser som kan tyckas vara relevanta. Här påpekas det också hur detta kan komma att kopplas ihop med *den manliga blicken*, då Hartley blir en endimensionell karaktär likt kvinnan i Auschwitz som teoretikern Silverman diskuterar. Marsden Hartleys verk blir här avskalade till att endast kretsa kring fallossymboler och inte andra tecken som kan tyckas lika relevanta i relation till hans liv. Hartley blir främst homosexuell likt kvinnan blir främst en kvinna. Hans andra egenskaper och känslor är sekundära. Trots att nyckelorden inte alltid upprepas i dessa exempel tror jag mig ändå ha påvisat att det finns en tydlig retorik hos Louisiana som hävdar hur det sexuella eller snarare, homosexuella, uppenbarar sig i Hartleys verk.

Sista kapitlet påvisar de egenskaper i Louisianas porträttering av konstnärens sexualitet som kan kopplas till *den manliga blicken*. Och hur Louisianas tolkning av verken har avsevärda likheter med Pollocks definition av en manlig diskurs, där kvinnor bara är tecken samt hur kvinnor märks som *de andra*. Detta liknas till hur homosexualitet kan tolkas i relation till heterosexualitet som *den andra* och hur konstkritiker, museum och/eller intendenterna letar efter något som gör kvinnor och homosexuella annorlunda i sin konst, med

tanke på dess avvikande kön eller sexualitet. Om kvinnor gör gullig och tam konst som endast kretsar kring moderskap eller femininitet, vad gör den homosexuelle mannen? Rå, sexuell, perverterad konst – fyllt av homosexuella konnotationer? Något som går så långt att sexualisera ett *oskyldigt* pären?

Frågan bör lyftas. Konflikten ligger i, å ena sidan, att lyfta en konstnärs sexualitet som under hans levnadsår varit något förtryckt och förbjudet. Förvisso finns fördelar med att lyfta konst i en queerteoretisk kontext och peka på aspekter, samt belysa betydelser som kan ha försvunnit i en konsthistoria som förnekat homosexualitet som Perrault påvisar i *Art & Queer Culture* om Hartley och Altys kärleksrelation. Å andra sidan, vart går gränsen för att lyfta fram aspekter av en konstnärs sexualitet in i konsten, som tidigare inte påvisat tydliga konnotationer om sexualitet, och att faktiskt sexualisera konstnären själv? Exemplet Lil Nas X påvisar hur publiken plötsligt ser musiktexterna i ett annat ljus, endast på grund av hans sexualitet. Att innebörden skulle förändrats på grund av detta, hur hans musik plötsligt blir sexuell endast på grund av hans sexuella läggning. Exemplet O’Keeffe visar på liknande tendenser, att på grund av hennes kvinnlighet bör hennes avbildningar av blommor representera det kvinnliga könsorganet. Här bör jag dock erkänna, att jag själv som författare till denna text, har också svårt att inte uttyda det kvinnliga könsorganet i somliga av O’Keeffes verk. Hon sätter sig förvisso mot tolkningen, men är det henne vi ska förlita oss på. Är det verkligen konstnären själv som bestämmer tolkningen? Eller brukar hon sin makt som konstnär för att förvillan och förändra, motsätta sig för att skapa diskussion? Dessa frågor ligger utanför uppsatsens forskningsfält, men vad som framgår tydligt är hur personer med *avvikande* kön eller sexualitet blir utsatta för sexualiserande/fetischiserande tolkningar just på grund av just deras avvikelser.

3.1. Avslutning

Uppsatsen frågeställning är tvådelad. Den första forskningsfrågan, *på vilket sätt har Marsden Hartleys sexualitet påverkat museets tolkning av verken?* Har besvarats i denna uppsats genom att belysa hur Hartleys sexualitet kan komma att bli fetischiserad i museets försök att belysa den. Samt hur museets sätt att framhäva konstnärens sexualitet som något avvikande, ”the other”, kan reproducera normativa antaganden om sexualitet och försumma verket från andra viktiga innebörder.

I besvarandet av uppsatsens andra forskningsfråga, *på vilket sätt befäster museet normativa föreställningar om konstnärens sexuella läggning?* Har det belysts, genom teorier från Bennet och Pollock, att museet vidhåller en diskursiv makt i att reproducera normativa föreställningar och kön och sexualitet. Och jag fann att deras auktoritära kommunikationssätt återspeglar denna teoretiska ståndpunkt.

Vem skriver konsthistorien och vem äger tolkningen? Vem bestämmer vad en bild representerar? Kan vi lära känna konstnären bakom verket genom att endast undersöka dennes målningar? Finns det tydliga tecken i bilder som kan avslöja en konstnärs identitet, även om konstnären själv inte är medveten om detta? Dessa frågor ställdes i uppsatsens inledning, och jag tror mig fått svar på några av dem.

Konstkritiker och museet som institution besitter en diskursiv makt i frågan om vad konst representerar. Hur museet i sin tur förmedlar denna kunskap påverkar också hur besökaren uppfattar normer – och därmed bidrar till hur samhällets normer reproduceras, menar Pollock.⁶⁴ Men här bör även tilläggas att museet som institution också i sin tur formas av rådande normstrukturer. Vi ser ett försök hos Louisiana där en till synes mer queerteoretisk framhållning uppvisas. Men trots detta verkar den manliga blicken påverka museets förhållningssätt till verken i och med att Hartley ändå lyfts fram som någonting annorlunda eller avvikande, ”the other”.

Frågan om det finns tecken i bilder som kan avslöja en konstnärs identitet känner jag nog att jag inte ännu har ett svar på. I en sådan expansiv utställning som Louisiana presenterade om Marsden Hartley fanns otroliga berättelser från hans liv. I sex enorma rum presenterades resor, kärlekar, förebilder och sexualitet. Men jag tror att det ibland är viktigt att ibland låta verken tala för sig själva, innan kuratorn vill kasta in ännu en teori om sexuella undertoner. Vi måste komma ihåg att människor inte endast är sin sexualitet, sitt kön eller sin etnicitet. Och i denna uppsats har det framställts hur utställningen använder sig av en dominant terminologi. Med risk för att låta liberal, tror jag att museet måste erkänna sin makt, och erkänna sina egna fördomar som kan sippra igenom i dess språk för att besökaren skall få chansen att uppleva verket själv.

I frågan om hur *den manliga blicken* påverkar andra sociala grupper än just kvinnan tror jag det finns mycket att arbeta vidare med. I diskussionen kring jämställdhet och tolkningsföreträde finns många nya vägar att ta. Intressant vore att vidare se till hur den moderna konsthistorieskrivningen ser på homosexuella konstnärer, kanske specifikt lesbiska

⁶⁴ Pollock, *Vision and Difference*, s. xx (20), s.23.

kvinnor. Hur ser diskursen ut där? Kan det utläsas tydliga förutfattade meningar om lesbiskhet? Finns utställningar som utger sig för att ha ett normkritiskt perspektiv, men där språkbruket pekar på motsatsen?

3.1.1. *Självreflektion*

Som författare av denna uppsats måste jag erkänna att även jag har svårt att hålla mig objektiv till Hartley och hans verk samt texterna som bearbetats. Jag är inte en objektiv figur, jag är en person med egna erfarenheter och referensramar. Hur jag tolkar Hartleys verk speglar också mina egna erfarenheter. Även jag är betraktaren Silverman talar om som lägger in min egen konnotation i verk och text.

Jag bör också påpeka att syftet med uppsatsen inte ligger i att motarbeta queerteoretiska tolkningar som verkar för att lyfta fram konstnärers förtryckta sexualitet eller förneka att kön kan spela roll i ett verks betydelse. För en homosexuell man kan utställningen varit förstärkande, bekräftande och ögonöppnande, något positivt där en institution med diskursiv makt lyfter fram homosexualiteten istället för att förneka den, och detta i sin tur tycker jag självklart är något positivt. Själv kan jag omöjligt veta hur det är att bemöta utställningen i egenskap av homosexuell man eftersom jag är en kvinna. Men syftet hos uppsatsen åligger på vilket sätt museet i sin språkliga framtoning gjort misstaget av att istället fetischisera konstnären, likt kvinnor blivit behandlade genom historien, ur en heteronormativ diskurs som märker konstnären som något avvikande eller annorlunda. Men återigen kanske Silverman här hävdar att jag läser in mina egna kvinnliga erfarenheter av att bli betraktad som objekt inför *den manliga blicken*. Kanske finns teorier som påvisar motsatsen, att *den manliga blicken* omöjligt kan sexualisera en man, trots sexuell läggning, på samma sätt som *blicken* sexualiserar kvinnor. Detta är inget jag ännu stött på, men jag är redo för att bli motbevisad.

4. Källförteckning

4.1. Tryckta Källor

- Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex.", i *New Formations Number 4*, James Donald (red.), 73-102. Lawrence & Wishart, 1988
- Bergström, Göran och Ekström, Linda. "Tre diskursanalytiska inriktningar", i *Textens mening och makt*, Kristina Boréus och Göran Bergström (red.), 253-301. Lund: Studentlitteratur AB, 2018
- Boréus, Kristina och Seiler Brylla, Charlotta. "Kritisk diskursanalys.", i *Textens mening och makt*, Kristina Boréus och Göran Bergström (red.), 305-350. Lund: Studentlitteratur AB, 2018
- Brennan, Marcia. *Painting Gender, Constructing Theory*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Hall Mitchell, Marilyn. "Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study." I *Signs Vol 3, No. 3*, Catharina R. Stimpson (red.), 681-687. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Hartley, Marsden. *Somehow A Past: The Autobiography of Marsden Hartley*, Susan Elizabeth Ryan (red.). Massachusetts: The MIT press, 1997
- Lord, Catherine och Meyer, Richard. *Art & Queer Culture*, London: Phaidon, 2013
- Lærke Rydal Jørgensen och Mathias Ussing Seeberg (red.), Louisiana Museum of Modern Art. *The Earth Is All I Know*, Utställningskatalog, Danmark: Narayana Press, 2019
- Mulvey, Laura. "Visual pleasures and Narrative Cinema", i *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989.
- Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artists?" I *Women, Art and Power and Other Essays*, 1988. New York: Routledge, 2018.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference*, London, New York: Routledge, 2003.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies*, London: Sage publications, 2002.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge 1996
- Weinberg, Jonathan, *Speaking for vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde*, Yale Univ. Press, New Haven, 1993

4.2. Elektroniska Källor

”Eskulapstav” *NE*.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/eskulapstav> (Hämtad 2020-01-06)

”Ichtys” *Oxford Reference*.

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199680276.001.0001/acref-9780199680276-e-901?rskey=jprPkB&result=1> (Hämtad 2020-01-06)

“It’s literally about horses.” *NME*; 2019-07-01. <https://www.nme.com/news/music/literally-horses-lil-nas-x-responds-fans-claiming-old-town-road-gay-sex-2521142>. (Hämtad 2019-12-30)

”Last Name: Marsden” *Surname DB The Internet Surname Database*.

<https://www.surnamedb.com/Surname/Marsden> (Hämtad 2020-01-03)

"Male gaze." *Oxford Reference*. <https://www-oxfordreference-com.ludwig.lub.lu.se/view/10.1093/oi/authority.20110803100128610>

(Hämtad 2019-12-31)

"Repression." *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica; 2009-04-21. [academic-eb-com.ludwig.lub.lu.se/levels/collegiate/article/repression/473187](https://www-oxfordreference-com.ludwig.lub.lu.se/levels/collegiate/article/repression/473187). (Hämtad 2019-12-30)

5. Bildförteckning

1. Hartley, Marsden. *Cosmos*, 1908-1909, Olja på fiberplatta, 76x76 cm, Collection of the Weisman Art Museum, Minneapolis. Ur Louisiana Museum of Modern Art. *The Earth Is All I Know*, Utställningskatalog, Danmark: Narayana Press, 2019, s. 19
2. Hartley, Marsden. *Poirtrait of German Officer*, 1914, 173x105 cm, Olja på duk, The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949. *Idib*, s. 33
3. Hartley, Marsden. *New Mexico No. 2*, 1919, Olja på duk, 76x104 cm, Privat kollektion, *Idib*, s. 47
4. Hartley, Marsden. *Pears*, 1911, Olja på trä, 41x34 cm, Weisman Art Museum, Minneapolis, *Idib*, s. 22
5. Hartley, Marsden. *Still Life With Eel*, c. 1917, Olja på duk monterad på aluminium, 73x61 cm, Courtesy of the Ogunquit Museum of Art, *Idib*, s. 38

6. Hartley, Marsden. *Flower*, 1916, Olja på träpannå, 41x30 cm, Myron Kunin Collection of American Art, Minneapolis. MN, Idib, s. 39
7. Hartley, Marsden. *Elsa Kobenhavn*, 1916, Olja på pannå, 51x61 cm, Weisman Art Museum, Minneapolis Bequest of Hudson D. Walker from Ione and Hudson D. Walker Collection, Idib, s. 37
8. Hartley, Marsden. *Provincetown*, 1916, Olja på pannå, 48x39 cm, The Jan T. And Marica Vilcek Collection. Promised gift to The Vilcek Foundation. Idib, s. 36
9. Demuth, Charles. *Three Sailors On Beach*, 1930, vattenfärg, 34,3x41,9 cm, Artnet, [http://www.artnet.com/artists/charles-demuth/three-sailors-on-beach-M01Av1ZOXrtZmn9OEL-tug2_\(Hämtad 2020-01-07\)](http://www.artnet.com/artists/charles-demuth/three-sailors-on-beach-M01Av1ZOXrtZmn9OEL-tug2_(Hämtad 2020-01-07))
10. Hulthe, Cecilia. *Eskulapstav*, NE, [https://www.ne.se/uppslagsverk/bild/fotografi/eskulapstav_\(Hämtad 2020-01-07\)](https://www.ne.se/uppslagsverk/bild/fotografi/eskulapstav_(Hämtad 2020-01-07))
11. Hartley, Marsden. *Adelard the Drowned, Master of the "Phantom"*, c. 1938-1939, Olja på fiberplatta, 71x56 cm, Collection of the Weisman Art Museum, Minneapolis. Ur Louisiana Museum of Modern Art. *The Earth Is All I Know*, Utställningskatalog, Danmark: Narayana Press, 2019, s. 88