



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Kvinnohandens mjukhet  
- kvinnliga skulptörer kring  
sekelskiftet 1900 i svensk konstkritik  
Alma Eirefelt

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier  
Institutionen för kulturvetenskaper  
Lunds universitet  
KOVK03:3, 15 p. Kandidatkurs ht 2020  
Handledare: Ludwig Qvarnström  
Bihandledare: Linda Hinnars



## **Abstract**

### The softness of a woman's hand

- female sculptors at the turn of the twentieth century in Swedish art criticism

This study investigates the discourse in the art criticism written between 1895 and 1920 concerning women sculptors in Sweden. Primarily, it focuses on the criticism regarding Sigrid Blomberg (1863–1941), Agnes de Frumerie (1869–1937), Ruth Milles (1871–1941), Alice Nordin (1871–1948) and Gerda Sprinchorn (1871–1951).

At the turn of the twentieth century Sweden was a patriarchal society; women did not earn the right to vote until 1919 and had difficulties receiving education and work. So did the women sculptors active on the art scene, which were relatively many. However, the women sculptors who were active generally received positive critique and earned various prizes and awards. Nonetheless, they have since been mostly forgotten and are rarely found in later art historiography.

Excerpts from Swedish newspapers and magazines for women were selected and analyzed using a method of critical discourse analysis developed by Norman Fairclough. Presupposing that society is unequal, the method attempts to understand the discursive practices as a mode of hegemonic struggle. It is both a tool for linguistic analysis and a mode of understanding discursive practices in context of social practices. Therefore, the study consists of linguistic analysis of the criticism, a brief summary of the social field in which the women sculptors lived and worked and attempts to analyze the relationship between the two.

The study concludes that the criticism often revolves around the theme of femininity, feeling and humor and contains multiple femininely coded words such as “soft”, “pleasant” or “graceful”. The biologicistic discourse was found to have a close interdiscursive relationship with the discourse on women sculptors. Often, the women sculptors were judged by their ability to create small, femininely coded art: ornaments rather than art. Consequently, the women sculptors were not taken as seriously as artists and therefore did not receive as many or as big orders as their male counterparts. It has also led to the women sculptors not being recognized or remembered in art history to the same extent. The discourse can therefore be regarded as upholding the patriarchy.

Keywords: women sculptors, women artists, Swedish sculpture, discourse, art criticism, gender, Sigrid Blomberg, Agnes de Frumerie, Ruth Milles, Alice Nordin, Gerda Sprinchorn.

# Innehållsförteckning

<b>Inledning .....</b>	<b>1</b>
<i>Bakgrund</i> .....	1
<i>Syfte och frågeställning</i> .....	1
<i>Avgränsning och empiri</i> .....	2
<i>Teori</i> .....	3
<i>Genus</i> .....	3
<i>Diskurs</i> .....	4
<i>Konstkritik</i> .....	6
<i>Metod</i> .....	7
<i>Urval</i> .....	7
<i>Diskursanalys</i> .....	7
<i>Forskningsöversikt</i> .....	8
<i>Definitioner</i> .....	10
<i>Skulptris</i> .....	10
<i>Konstkritik</i> .....	10
<i>Disposition</i> .....	10
<b>Skulptrisdiskursen .....</b>	<b>12</b>
<i>Skulptrisernas förutsättningar</i> .....	12
... <i>som konstnärer</i> .....	12
... <i>som kvinnor</i> .....	13
<i>Om textproducenterna</i> .....	14
<i>Svenska dagstidningar</i> .....	14
<i>Kvinnotidskrifter</i> .....	15
<i>Några inledande ord om kritiken</i> .....	15
<i>Kvinnlighet</i> .....	17
<i>Känsla</i> .....	19
<i>Humor</i> .....	22
<i>Hantverk</i> .....	23
<b>Diskussion och konklusion</b> .....	<b>27</b>
<i>Diskursen kring skulptriserna</i> .....	28
<i>Diskursens orsaker och konsekvenser</i> .....	28

<b>Appendix I: Bildmaterial</b> .....	<b>30</b>
<i>Bild saknas</i> .....	<b>33</b>
<b>Appendix II: Empiriskt material</b> .....	<b>34</b>
<b>Källförteckning</b> .....	<b>39</b>
<i>Onlinekällor</i> .....	<b>39</b>
<i>Tryckta källor</i> .....	<b>40</b>
<b>Bildförteckning</b> .....	<b>42</b>

## **Inledning**

### ***Bakgrund***

Det förra sekelskiftet var en omvälvande tid i Sverige. Det markerade skiftet från det gamla bondesamhället till den nya välfärdsstaten. Det var nationalismens, ungdomens, individualismens och den kvinnliga frigörelsens tid. Kulturlivet blomstrade och konst och litteratur upptog en stor plats i det svenska medvetandet.<sup>1</sup> Men i det alltjämt ojämlika samhället var produktionen och konsumtionen av kulturen inte till för alla. För att även kvinnorna skulle ha möjlighet att bidra till den blomstrande kulturen var de tvungna att kämpa för rätten till utbildning, såväl som för rösträtten. År 1864 fick kvinnor för första gången rätt att studera vid Konstakademien i Stockholm, åtskilda från männen och med färre undervisningstimmar. Sex år senare började Karin Arosenius (1851–1932) som första kvinnliga skulptör att studera vid Akademien. Hon utgjorde tillsammans med ett tjugotal skulptriser – som de kallades i sin samtid – som började studera och debuterade innan 1900 den första stora generationen kvinnliga skulptörer i Sverige, vilket sammanföll med skulpturens glansdagar under de första decennierna av 1900-talet.<sup>2</sup> Eftersom skulptöryrket var tungt och smutsigt ansågs det traditionellt vara ett manligt arbete, vilket sannolikt gjorde det extra svårt för kvinnorna att slå sig fram i just det yrket. Idag är dessa första skulptrisers namn ofta bortglömda i den svenska konsthistorieskrivningen. Som skulptörer har de försvunnit bland de målade kvinnorna och som kvinnor har de försvunnit bland skulptörerna. Nutidens inställning till dem verkar alltså vara sval, men var det så även under de första skulptrisernas samtid?

### ***Syfte och frågeställning***

De skulptörer från tiden som tidigare lyfts och undersökts är i huvudsak män. Det är fortfarande en lång väg kvar tills vi har samma förståelse för den första generationen svenska kvinnliga skulptörer. Den här uppsatsen ska ses som ännu en pusselbit i det arbetet. Att fullkomligt kartlägga skulptrisernas situation är en alltför omfattande studie för att kunna rymmas inom denna uppsats. Fokus kommer istället ligga på att undersöka vad den samtida svenska konstkritiken har att säga om de tidiga svenska kvinnliga skulptörerna. Detta för att addera till förståelsen av deras förutsättningar och arbetsvillkor; hur de bemöttes, vad de hade att kämpa mot. Frågeställningen för uppsatsen är således: hur bemöttes den första stora generationen svenska skulptriser av de samtida konstkritikerna? Hur kan kritiken förstås utifrån tidens

---

<sup>1</sup> S. Nordin., ”Sveriges kulturella storhetstid”, i J.T. Ahlstrand et. al., *Signums svenska konsthistoria – konsten 1890–1915*, Signum, Lund, 2001, pp. 10–24.

<sup>2</sup> I. Bergström, *Skulptriserna*, Makadam, Göteborg, 2012, pp. 9–26.

förutsättningar för kvinnor i allmänhet och kvinnliga konstnärer och skulptörer i synnerhet, och vilka konsekvenser kan den ha fått?

### *Avgränsning/empiri*

Uppsatsens empiri bygger huvudsakligen på konstkritiska texter om ett urval kvinnliga skulptörer från sent 1800-tal och tidigt 1900-tal. I sökprocessen efter konstkritiken har jag primärt letat efter den om fem skulptriser: Sigrid Blomberg (1863–1941), Agnes de Frumerie (1869–1937), Ruth Milles (1871–1941), Alice Nordin (1871–1948) och Gerda Sprinchorn (1871–1951). Gemensamt för de fem är att samtliga fullföljde sina utbildningar vid Konstakademien och debuterade innan år 1900. Fyra av dem (alla utom Milles) har dessutom emottagit den kungliga medaljen, akademins finaste utmärkelse, för något av sina verk.<sup>3</sup> De var alltså alla välutbildade och därmed erkända i sin samtid. Valet att ha med fem skulptriser beror på att det trots uppsatsens begränsade format krävs flera undersökningsobjekt för att ha en chans att i viss mån ringa in ett mönster för hur skulptriserna vanligtvis bemöttes. Tidigt i arbetet upptäckte jag att det ofta skrevs om flera konstnärer samtidigt, exempelvis vid recensioner av utställningar, vilket gör att det i korpusen även medföljt ett fåtal omdömen om andra samtida skulptriser.

Konstkritiken har inhämtats från databasen Svenska dagstidningar där en majoritet av de svenska dagstidningarna finns digitaliserade och från de digitaliserade kvinnotidskrifterna *Idun* och *Dagny*, den senare från 1914 omdöpt till *Hertha*. Valet av källor har till största delen styrts av tillgänglighet och arbetets begränsade tidsramar, vilket har gjort att jag endast använt digitaliserade tidningar. Det har resulterat i att material från andra kulturtidskrifter från tiden såsom *Ord & Bild*, *Konst och konstnärer* eller *Tidskriften Konst* inte är med i korpusen. Hade de varit en del av undersökningen hade resultatet kunnat bli annorlunda. Det kunde exempelvis varit intressant att jämföra eventuella omnämnanden om skulptriserna i dessa kulturtidskrifter med kritiken i kvinnotidskrifterna *Idun* och *Dagny*. Urvalet av endast kvinno- och dagstidningar är ändå intressant, eftersom dagstidningarna lästes av gemene man och kvinnotidningarna av kvinnor – artiklarna var alltså inte bara till för särskilt intresserade. Allt som skrivits om skulptriserna i tidningarna jag har undersökt är inte med, jag gjorde under sökningsprocessen ett preliminärt urval och valde endast de texter som innehöll de konstkritiska drag jag valt att främst fokusera på: tolkning och värdering (se avsnittet *Konstkritik* nedan). Det resulterade i en korpus bestående av sammanlagt 75 tidningsklipp i varierande längd.<sup>4</sup> Ibland handlar klippen

---

<sup>3</sup> Ibid, pp. 203, 207, 210, 212, 219.

<sup>4</sup> En fullständig lista över det empiriska materialet finns samlat i **Appendix II**.

om en av skulpturerna och ibland om flera. Det tidigaste klippet kommer från 1894 och det senaste från 1920. Första gången skulpturerna nämns är i juni 1894 då Blomberg, Frumerie och Nordin deltar i Konstakademins elevutställning. Under andra hälften av 1910-talet minskar omnämningarna och mellan 1915–1920 nämns de bara tre gånger. Skulpturernas karriärer fortsätter även efter 1920, men undersökningen behövde avgränsas och fokus har således lagts på tiden kring sekelskiftet, innan allmän rösträtt för kvinnor infördes.

Eftersom undersökningen baseras på text som skrivits om skulpturerna och deras verk kommer jag inte att göra någon ingående analys av verken i sig. Men skulpturerna har ändå en betydelse i min tolkning av texterna – eftersom det är skulpturerna som mitt undersökningsmaterial behandlar. Därför är bilder på de skulpturer som nämns i de utvalda citaten samlade i **Appendix I**. Bildmaterialet är numrerat i den ordning bilderna nämns i texten. Jag har på grund av världens tillstånd 2020 inte haft möjlighet att fysiskt tillgå verken och därför endast tittat på fotografier. Alla skulpturer finns heller inte bevarade, vissa kan endast ses som bilder i tidningar från tiden och vissa är inte avbildade alls.

Då jag citerar från materialet har jag valt inte modernisera eller korrigera språket utan istället citera rakt av för att bibehålla en känsla av dåtidens språkbruk. De hundra åren av språklig utveckling som har passerat gör citaten något svårbegripliga, vilket i viss mån kan vara utmanande vid förståelsen av dem. Om de översatts till modernare svenska hade det dock funnits en risk för allvarigare feltolkningar och förvanskningar.

### *Teori*

Med utgångspunkt i syftet och det empiriska material den här undersökningen bygger på framträder två aspekter som centrala: att det handlar om kvinnor och att det som ska analyseras är text. Förra sekelskiftet var en uppenbart ojämlig och patriarkal tid, vilket skapar behov av ett genusteoretiskt filter. Därmed kräver textanalysen en teori och en metod som utöver en lingvistisk infallsvinkel även har ett maktperspektiv, för det passar diskursanalys bra.

### *Genus*

Uppsatsens grundläggande genusteoretiska utgångspunkt är följande: Kön är socialt konstruerat och det finns och har länge funnits en könsmaktsordning där män är överordnade kvinnor.

Griselda Pollock skriver med samma genusteoretiska utgångspunkt i *Differencing the canon* (1999) om de konsekvenser könsmaktsordningen har på en konsthistorisk kanon. Hon beskriver där tre feministiska positioner för att kritiskt granska den. I den andra positionen beskriver Pollock den kanoniska och därmed diskursiva uppdelningen mellan intellektuellt och



manuellt arbete, där det intellektuella anses vara det manliga och det manuella det kvinnliga. På grund av en sådan uppdelning har konsthistorieskrivningen ofta betraktat kvinnors skapande som pynt och mannens som konst. Uppdelningen är en konsekvens av de strukturella förhållanden där mannen konstrueras som norm och *kulturen* medan kvinnan konstrueras som *den andre* och *naturen*.<sup>5</sup>

Den här undersökningen utgår främst ifrån den tredje feministiska positionen, där Pollock definierar kanon som en diskursiv strategi för produktionen och reproduktionen av könsskillnader och deras maktförhållanden. Mötet med kanon består i den tredje positionen, till skillnad från i den andra, av en analys av de diskursiva mekanismer som upprätthåller könsmaktsordningen. Analysen försöker bredda konsthistorieskrivningen och verka *i* den istället för att betrakta kvinnors skapande som något *bredvid* den. Den har även som ambition att röra sig från en essentialistisk syn på kvinnan mot en förståelse av det som konstruerar könsskillnader och konsekvenserna därav.<sup>6</sup> För en feministisk och kritisk granskning av diskursen, vilket den här undersökningen har som ambition, krävs en sådan analys.

Pollock påpekar även att psykoanalysen har en viktig roll att spela i en sådan granskning, vilket det inte finns utrymme till här. Hon skriver dock att det kulturellt omedvetna som formar uppfattningen om det feminina inbäddat finns i språket,<sup>7</sup> vilket ger undersökningens lingvistiska analys en psykoanalytisk vinkel.

### *Diskurs*

Den teoretiska ledstjärnan för uppsatsen kommer att vara Michel Foucaults definition av en diskurs som något bestående delvis av språklig och delvis av social praktik. Syftet med den här uppsatsen är inte att kartlägga hela diskursen kring skulpturerna, det vore inte möjligt med tanke på uppsatsens begränsade format och den hittills begränsade forskningen. Uppsatsens anspråk är istället att närmare undersöka den språkliga praktiken för att bidra till förståelsen av diskursen i den foucaultianskt utvidgade bemärkelsen, detta genom att främst analysera diskursen såsom den tar sig uttryck i konstkritiken. Foucaults ord ”en praktik som frambringa en viss typ av yttranden” beskriver väl det språkligas relation till det sociala,<sup>8</sup> i det här fallet vilken relation konstkritiken (en viss typ av yttranden) har till skulpturernas möjligheter att verka inom sitt yrke (praktiken).

---

<sup>5</sup> G. Pollock, *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Routledge, London, 1999, p. 25.

<sup>6</sup> Ibid, pp. 26–28.

<sup>7</sup> Ibid, pp. 28 f.

<sup>8</sup> G. Bergström & K. Boréus, (red.), *Textens mening och makt*, 3:e uppl., Studentlitteratur, Lund, 2012, pp. 358 f.

Norman Fairclough har en snävare och mer lingvistisk definition av diskursbegreppet som passar uppsatsen genom att sätta fokus på det som här ska analyseras: språket. Jag utgår först och främst ifrån Faircloughs grundtes att diskurs både representerar och konstituerar världen. Relationen mellan diskurs och sociala strukturer ska således ses som dialektisk.<sup>9</sup> Mellan diskursen och de sociala praktikerna ligger den diskursiva praktiken, vilket är den sociala praktiken såsom den speglas i text.<sup>10</sup> Den diskursiva praktiken involverar processer av produktion, distribution och konsumtion av text, processer som varierar utifrån sociala faktorer och begränsas av resurser – exempelvis normer och strukturer. Det är den sociala praktiken som bestämmer vilka resurser som får användas, och hur.<sup>11</sup>

Diskursiv praktik kan, genom att konstruera sociala identiteter, sociala relationer och system av kunskap och tro, både reproducera och omforma samhället.<sup>12</sup> Utifrån Faircloughs dialektiska synsätt är det alltså möjligt att i text se avspeglingar av samhället och få en bild av vilket samhälle texten skapar, upprätthåller eller omdanar. Här betyder det att jag kan förstå konstkritiken både som skapad av föreställningen om skulpturerna och som bidragande till föreställningen om skulpturerna.

Ingen diskurs står ensam utan är alltid en del av en större diskursordning bestående av flera genrer och diskurser som används inom en viss social domän.<sup>13</sup> Hur de diskurserna samverkar benämner Fairclough som interdiskursivitet, vilket är en särskild form av intertextualitet, ett närliggande begrepp han använder för att beskriva relationen mellan olika texter.<sup>14</sup> I centrum för diskursordningen finns en nodalpunkt kring vilken andra tecken ordnas och får sin betydelse.<sup>15</sup> I det här fallet skulle diskursordningen om skulpturer kunna bestå av diskurser om exempelvis konstnärer, kvinnor eller skulptörer. Intertextualiteten kan ses i de konstkritiska texternas relation till varandra.

Det bör påpekas att Fairclough menar att diskursanalys inte kan utgöras av endast textanalys utan kräver ett tvärvetenskapligt perspektiv och någon form av social analys.<sup>16</sup> Det är med den diskursteoretiska utgångspunkten uppenbart att inga texter kan existera i ett socialt vakuum, och att det är ett fruktlöst försök till förståelse av en viss diskurs att analysera text utan social kontext. Det blir dessutom omöjligt att dra några habila slutsatser. Så även om

---

<sup>9</sup> N. Fairclough, *Discourse and social change*, Polity, Cambridge, 1992, pp. 62–65.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 78 ff.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 64 f.

<sup>13</sup> M. Winther Jørgensen & L. Philips, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund, 2000, p. 76.

<sup>14</sup> Fairclough, *Discourse*, p. 85.

<sup>15</sup> Winther Jørgensen & Philips, *Diskursanalys*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 72.

undersökningens ambition inte är att förstå hela diskursen kommer den ändå i viss mån ta de sociala praktikerna i beaktande, i alla fall de vi i nuläget känner till. Forskningen om skulptrisernas förutsättningar är dock något begränsad (se avsnittet *Forskningsöversikt* nedan). Det finns däremot en grundläggande bild av det sociala fältet, vilket är essentiellt för undersökningen, och som kommer att beskrivas nedan under rubriken *Skulptrisernas förutsättningar*.

Diskurser kan förstås som nära knutna till samhällets maktstrukturer på det sätt att de är en del av den ständigt pågående hegemoniska kampen. Det är kampen om ledarskap och dominans över ekonomin, kulturen, politiken och ideologin i samhället, en kamp som alltid är partiell och temporär. Den diskursiva praktiken i texten är en aspekt av den hegemoniska kampen, text kan på så sätt reproducera eller transformera sociala relationer och maktrelationer.<sup>17</sup> Den hegemoni som framträder som mest relevant i relation till skulptriserna är könsmaktsordningen och dess inverkan på vad som anses vara konst. Den diskursiva praktiken i form av konstkritik kan här alltså ses som en del i den hegemoniska kampen mellan könen, som reproducerande eller transformerande av patriarkatet.

### *Konstkritik*

För att kunna genomföra en diskursanalys behövs en bild av genren i fråga, i det här fallet konstkritik, och dess utmärkande drag och funktioner.

Det finns i nuläget ingen bestämd definition av begreppet konstkritik, det är dessutom ett begrepp som har varierat i definition över tid och rum. I inledningen till antologin *Om konstkritik* (2003) skissar Jan-Gunnar Sjölin upp några av konstkritikens gemensamma utmärkande drag. Sjölin's beskrivning av konstkritiken används för en undersökning som fokuserar på 1990-talets konstkritik, vilket gör att den kan skilja sig mot den här undersökningens empiriska material som är nästan hundra år äldre. Beskrivningen är dock användbar här eftersom den är tillräckligt – men inte för – bred. Konstkritik består enligt Sjölin huvudsakligen av tre diskursiva grundformer. Det första är beskrivningen: vad som finns och var det finns. Beskrivningens selektivitet gör att den aldrig är så objektiv som den framstår. Det andra, tolkningen, blottlägger något som inte är direkt uppenbart och ligger därför nära semiotiken i sin beskrivning av uttryck och innehåll. Det mest utmärkande konstkritiska draget är värderingen, den är gemensam för all konstkritik. Värderingen är starkt beroende av

---

<sup>17</sup> Fairclough, *Discourse*, pp. 92 f.

ideologier och konstbranschens utformning, vilket gör att den speglar dem.<sup>18</sup> Det är en uppfattning som ligger i linje med Faircloughs syn på text som speglande av samhället. Även de två första formerna kan ha värderande drag och funktioner. I den här uppsatsen ligger fokus främst på tolkning och värdering, men beskrivning kommer också att tas i beaktning.

## **Metod**

### *Urval*

Materialet är för stort för att det ska vara möjligt att göra en noggrann diskursanalys av vartenda ord, vilket skapar behov av en urvalsprocess för att strukturera upp utsagorna inom den redan avgränsade korpusen. Målet för urvalsprocessen är att välja ut ett mindre antal kortare citat som är representativa för diskursen i helhet. Vid en genomläsning av det samlade materialet har jag märkt att vissa teman ofta återkommer i konstkritiken. Utifrån de teman jag funnit har jag valt ut citat som tydligast representerar dem och som kommer genomgå en närmre diskursanalys. Fairclough föreslår ett liknande tillvägagångssätt för urval av excerpter för diskursanalys, alltså att utifrån en samlad översiktlig bedömning av hela materialet välja ut ett litet antal kortare exempel som framstår som representativa för diskursen.<sup>19</sup>

### *Diskursanalys*

Som metod för själva diskursanalysen kommer jag att använda mig av en modell för kritisk diskursanalys, såsom den utvecklats av Norman Fairclough. Att analysmetoden är kritisk innebär att den utgår ifrån att det finns ojämlika maktförhållanden och försöker se den diskursiva praktikens roll i att omvälva eller upprätthålla dem,<sup>20</sup> vilket med tanke på den genusteoretiska utgångspunkten passar min undersökning väl. Det metodologiska tillvägagångssättet kommer främst att vila på det åttonde kapitlet: "Doing discourse analysis" i Faircloughs bok *Discourse and social change*, där han strukturerat listar olika begrepp och faktorer för att praktiskt gå till väga med en diskursanalys. Jag har även tagit hjälp av Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips *Diskursanalys som teori och metod* och Kristina Boréus och Göran Bergströms *Textens mening och makt* som stöd för min metod. De refererar även till andra verk av Fairclough som utvecklar och tydliggör metoden.

---

<sup>18</sup> J. G. Sjölin, "Inledning", i J.G. Sjölin (red.), *Om konstkritik: studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, Palmkrons, Lund, 2003, pp. 17–23.

<sup>19</sup> Fairclough, *Discourse*, p. 230.

<sup>20</sup> Winther Jørgensen & Philips, *Diskursanalys*, p. 69.

Diskursanalysen genomförs delvis genom lingvistisk analys och delvis genom att undersöka de diskursiva egenskaper som finns i innehållet. Det kan handla om hur texten har producerats och vad det finns för intertextuella och interdiskursiva relationer.

För den lingvistiska analysen presenterar Fairclough en uppsjö av begrepp, men jag kommer bara att använda de som är hjälpsamma för min undersökning. Ett viktigt begrepp är modalitet, alltså vilken samhörighet skribenten har med sina uttalanden, med vilken säkerhet de uttrycks. Modaliteter kan på så sätt ge uttryck för sociala relationer i diskursen och ge en uppfattning om vem som kontrollerar bilden av verkligheten.<sup>21</sup> Ett annat språkligt drag är koherensen mellan olika meningar och stycken, vilket kan skapa olika sorters argumentation och narrativ.<sup>22</sup> Jag kommer också titta närmre på vilka teman som återkommer och vilka metaforer som används, och motivationen bakom dem. Eftersom konstkritik enligt min definition alltid innehåller värderande uttryck så kommer det även vara viktigt att titta på vilka val av värdeord som görs och vilken mening de orden har. Slutligen kommer det vara intressant att titta på vilket sätt skulpturernas etos skapas i texten, alltså om och i så fall hur konstkritiken konstruerar skulpturernas sociala identiteter.

### ***Forskningsöversikt***

De tidiga svenska skulpturerna är ett relativt outforskat område. Den mest omfattande samlingen av information om dem finns i Irja Bergströms *Skulpturerna* från 2012. Där tas alla mina fem skulpturer upp med en kort biografi, och några av deras verk beskrivs. Bergström skriver även om hur det sociala fältet såg ut och vilka förutsättningar skulpturerna hade för sitt arbete. Mina fem skulpturer finns även med i *Svenskt Kvinnobiografiskt Lexikon*<sup>23</sup> med i princip samma biografiska information som i *Skulpturerna*.

Skulpturernas närvaro i lexika och översiktsverk varierar. De är alla med i *Svenskt Konstnärslexikon* som gavs ut mellan 1952 och 1967 med Gösta Lilja, Johnny Roosval och Knut Andersson som redaktörer. Däremot nämns de varken i de tidigare översiktsverken *Svensk Konsthistoria* från 1913 med Axel L. Romdahl och Johnny Roosval som redaktörer, eller *Svenska skulpturidéer II* från 1952 med Ragnar Josephson, Nils Gösta Sandblad och Gösta Lilja som redaktörer. I Georg Nordensvans omarbetade upplaga av *Svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde århundradet* från 1928 nämns Blomberg, Frumerie och Nordin kort som mottagare av kunglig medalj. Ruth Milles är där representerad i en enda mening efter det

---

<sup>21</sup> Fairclough, *Discourse*, p. 236.

<sup>22</sup> Ibid, p. 235.

<sup>23</sup> Svenskt Kvinnobiografiskt Lexikon, <https://skbl.se/sv>, hämtad den 17 december 2020.

flera sidor långa avsnittet om hennes bror Carl. Alice Nordin får ungefär lika stor plats i översiktsverket *Svensk skulptur* från 1952, där skulptrisernas manliga motsvarigheter återigen ges generöst med utrymme. Samtida manliga motsvarigheter såsom Carl Milles, Anders Zorn och Carl Eldh finns nästan alltid representerade i verken. Skulptrisernas frånvaro i 1900-talslexika kan tolkas som en pågående historiografisk radering av deras konstnärskap.

Inte heller i den senare forskningen om tidens kvinnliga konstnärer har skulptriserna getts särskilt mycket utrymme, de är exempelvis inte nämnda i *Kvinnor som konstnärer* från 1975 med Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster som redaktörer. De nämns dock i Ingrid Ingelmans avhandling *Kvinnliga konstnärer i Sverige* från 1982. Där nämner Ingelman några namn och skriver kort om svårigheterna i att få uppdrag, tid och utrymme nog för att som kvinna bli skulptör. Som en konsekvens av det hade skulptriserna en tendens att övergå till mindre format och istället arbeta med statyetter, medaljonger och byster.<sup>24</sup>

Tomas Björk ger i *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* en överblick över hur konstkritiken växte fram i Sverige på 1800-talet och beskriver den tidiga konstkritiken som utförlig och ofta innehållande långa spekulationer om verkens motiv och konstnärens tillvägagångssätt.<sup>25</sup> Mer specifikt har den svenska konstkritiken under det tidiga 1900-talet kartlagts i Gösta Liljas avhandling från 1955, som dock enbart handlar om kritiken gällande måleriet mellan 1905 och 1914 och knappt nämner konstkritik av någon kvinnlig konstnär. Inte heller skriver han något om konstkritiken gällande skulptur. Lilja menar att den svenska konstkritiken under 1890-talet gick från att utföras av journalister och endast vara värderande och refererande till att skrivas av mer professionella konstkritiker som istället försökte förstå och förklara. Denna objektivitetssträvan ledde även till ett större fokus på det konstnärliga hantverket. Men de professionella var ett undantag och en bit in på 1900-talet skrevs kritiken enligt Lilja fortsatt av ”inkompetenta” och ofta anonyma journalister.<sup>26</sup>

Konstkritiken rörande skulptur kring förra sekelskiftet och mer specifikt den kritik skulptriserna emottog har inte kartlagts och analyserats tidigare. Genom att ta sig an den uppgiften kan den här undersökningen bidra till att fylla ut den bristande historieskrivningen om skulptriserna.

---

<sup>24</sup> I. Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige*, avhandling vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 1982, p. 63.

<sup>25</sup> T. Björk, ”1800-talet”, i L. Johannesson (red.), *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Signum, Stockholm, 2007, pp. 132 f.

<sup>26</sup> G. Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, Allhems förlag, Malmö, 1955, p. 13.

## ***Definitioner***

### *Skulptris*

Jag har och kommer fortsatt i texten att använda ordet skulptris istället för (kvinnlig) skulptör. Självklart är Alice Nordin och de andra som uppsatsen handlar om skulptörer och bör egentligen inte skiljas från sina manliga motsvarigheter med användningen av ett annat ord. Men för begriplighetens och smidighetens skull väljer jag ändå att använda ordet skulptris, den vanligaste benämningen i deras samtid. Det passar bra för att beskriva den grupp som är uppsatsens huvudfokus och lämnar mindre utrymme för förvirring kring vilka som åsyftas. Dessutom är det med tanke på den för uppsatsen genusteoretiska utgångspunkten – att män och kvinnor behandlas olika – relevant att i egenskap av att de är kvinnor skilja gruppen från de manliga skulptörerna.

### *Konstkritik*

På grund av begreppets skiftande betydelser behövs en definition av konstkritik som gäller för just den här texten. Det empiriska materialet består till stor del av traditionell konstkritik i dagstidningar, men även en del reportage från exempelvis ateljéer eller biografiska artiklar. Därför behövs en bredare definition på begreppet än bara de texter som har som uttalad primär ambition att ge omdömen om konst. Min definition av konstkritik bygger istället på Jan-Gunnar Sjölin's uttalande om att det all konstkritik har gemensamt är att den är värderande, där han betonar att värderingen är starkt beroende av samhället.<sup>27</sup>

Det resulterar i följande definition: konstkritik är här all text som använder värderande ord om konst, vilket även kan ske genom beskrivning och tolkning. Definitionen omfattar även värderande ord om skulptriserna som konstnärer. En sådan utvidgning av begreppet görs eftersom kritiken från tiden ofta innehåller sådana spekulationer, vilket visar på att det var ett vedertaget sätt att bedöma konst. En sådan definition passar bra eftersom det i samtliga artiklar i materialet finns med sådana värderande ord om konsten eller konstnären.

### ***Disposition***

Först i texten kommer en bild skissas upp av det sociala fält som skulptriserna verkade i, både som konstnärer och som kvinnor. Därefter ges en kort översikt över diskursens textproducenter. Sedan kommer diskursanalysen. Den är indelad i fyra delar efter de teman som ofta återkommer

---

<sup>27</sup> Sjölin, *Inledning*, p. 23.

i materialet: kvinnlighet, känsla, humor och hantverk. Slutligen görs reflektioner kring vilka slutsatser som kan dras och inte, och det görs ett försök att besvara frågeställningen.



## Skulptrisdiskursen

### *Skulptrisernas förutsättningar*

Som bakgrund till konstkritiken kommer jag först skissa upp en bild över vilka omständigheter och förutsättningar skulptriserna hade för sitt arbete. Ur ett diskursanalytiskt perspektiv kan dessa förutsättningar benämnas som de sociala praktiker som enligt Faircloughs dialektiska syn både ligger till grund för och påverkas av de diskursiva praktikerna i konstkritiken.

*... som konstnärer*

Gemensamt för nästan samtliga av de första kvinnliga skulptörerna var att de kom från välbärgade hem och därför hade ett relativt stort socialt och ekonomiskt kapital.<sup>28</sup> Högreståndsbakgrunden gav dem tillgång till högre utbildning och de kontakter släktbanden innebar kunde skapa karriärmöjligheter. Även äktenskap kunde i vissa fall vara ett sätt att få tillgång till värdefulla kontakter. I andra fall kunde både släktband och äktenskap tvärtom begränsa möjligheterna till en konstnärskarriär. Möjligheterna kunde bestå i exempelvis finansiellt stöd, beställningar, plats på utställningar, i tidningar och böcker, eller tillgång till de verkstäder och stora ateljéer skulpturarbetet krävde. Sådana kontakter behövdes eftersom de kvinnliga konstnärerna var närmast totalt beroende av den i princip helt av män bestående kultureliten som med sitt stora kulturella kapital dirigerade den svenska konstscenen. Männen arbetade på museerna, gallerierna och i inköpsnämnderna, männen var lärare, privata beställare och mecenater, männen styrde över konsthistorieskrivningen och kulturjournalistiken.<sup>29</sup>

I slutet av 1800-talet bestod utbildningen för en konstnär oftast av några förberedande år på Tekniska skolan som sedan följdes av två till sju år på Konstakademin. Akademin var huvudsakligen en konservativ och manlig värld, styrd av en ledning bestående av nästan enbart män. Mellan 1889 och 1954 valdes inga kvinnor in som ledamöter. Av 60 elever 1886 var endast 14 kvinnor.<sup>30</sup>

Det delades ut diverse utmärkelser och stipendier från akademien, men kvinnorna var starkt underrepresenterade bland mottagarna av belöningar av högre rang. Den finaste utmärkelsen var den kungliga medaljen. Om en konstnär emottagit den kunde hen ansöka om resestipendium, vilket var en stor möjlighet för det konstnärliga arbetet. Skulptriserna Agnes

---

<sup>28</sup> Med begreppet socialt kapital tar jag stöd i Pierre Bourdieus fältteori, något som jag inte har för avsikt att utveckla vidare i uppsatsen. En översikt av fältteorin och begreppet socialt kapital finns exempelvis att läsa i kapitlet "Några egenskaper hos fältet" i P. Bourdieu, *Kultur och kritik*, Daidalos, Göteborg, 1991, pp. 131–138.

<sup>29</sup> Bergström, *Skulptriserna*, pp. 178–183.

<sup>30</sup> *Ibid*, pp. 14–18.

de Frumerie och Ida Ericson-Molard (1853–1927) var dock de enda kvinnorna som fick stipendiet.<sup>31</sup>

Men det fanns något som i viss mån vägde upp mansdominansen, och det var kvinnlig organisation och vänskap, relationer karaktäriserade av hjälpsamhet och stöd. Två viktiga sådana organisationer var Sällskapet Ny Idun och Föreningen Svenska Konstnärinnor, grundade 1885 och 1910. I den sistnämnda var Blomberg, Milles, Nordin och Sprinchorn medlemmar.<sup>32</sup>

Det som framkommer efter att i Bergströms bok ha läst om de olika skulptriserna är att det är väldigt individuellt vad som hjälper dem i deras möjligheter att kunna utföra sitt arbete. Av de faktorer som listats ovan var det olika som samverkade för varje skulptris.

... som kvinnor

Sekelskiftet i Sverige var en uppenbart ojämlig tid. Bara det sista året i min undersökning har kvinnor i Sverige rösträtt, och det är inte förrän 1921 som de får gå till valurnorna för första gången. Förändringen var dock en långsam och organisk process och även efter rösträttsvinsten kvarstod många av orättvisorna. I den här uppsatsen spelar rösträtten rollen som symbolisk måttstock på kvinnors frigörelse, men det betyder inte att den är ett tecken på absolut jämlikhet.

Förutom rösträtsdebatten var debatten angående yrkesarbetande kvinnor en viktig fråga i tiden. Diskursen om de arbetande kvinnorna var i slutet av 1800-talet under förändring och stundtals var debatten stormig. Sverige industrialiserades och förändringens vindar blåste, kvinnor fick tillgång till fler utbildningar och yrken. Men arbete sågs som komplementärt för kvinnor och de flesta kvinnor som arbetade var hembiträden. Kvinnor sågs som både moraliskt och fysiskt underlägsna män och vissa ansåg därför att de inte passade för lönearbete.<sup>33</sup>

Diskursen om de yrkesarbetande kvinnorna är nära knuten till den biologiska diskurs som var dominant kring sekelskiftet 1900. Idéerna kom till stor del från tidens vetenskapliga framsteg, bland annat från evolutionsteorins framväxt och en önskan om en allomfattande vetenskap. Dåtidens biologism var en uppfattning om att män och kvinnor av naturen är olika till både kropp och sinne, där kvinnan är underlägsen mannen. Män sågs som rationella och kvinnor som känslotyrd.<sup>34</sup> Sådana idéströmningar drog även en skarp linje mellan hemmet

---

<sup>31</sup> Ibid, pp. 18–23.

<sup>32</sup> Ibid, pp. 191–199.

<sup>33</sup> M. Nermo, "Hundra år av könssegregering på den svenska arbetsmarknaden", *Sociologisk forskning*, vol. 37, nr. 2, 2000, pp. 36 ff.

<sup>34</sup> S. Arrhenius, *En riktig kvinna, om biologism och könsskillnad*, Atlas, Stockholm, 1999, pp. 79–83.

som den kvinnliga sfären och offentligheten som den manliga, särskilt i de borgerliga hemmen.<sup>35</sup>

### *Om textproducenterna*

I Faircloughs definition av diskursiv praktik som produktion, distribution och konsumtion belyser det här avsnittet de två förstnämnda. I den följande textanalysen kommer främst konsumtionen belysas.

### *Svenska dagstidningar*

De svenska dagstidningarnas upplagor ökade konstant fram till 1970-talet. Mellan 1885 och 1920 fördubblades dagspressens totalupplaga från cirka en till cirka två miljoner.<sup>36</sup> Detta i en tid då Sverige hade ungefär fem miljoner invånare. Exempelvis hade *Dagens Nyheter* uppskattningsvis 150 000 läsare 1889.<sup>37</sup> På de flesta högre posterna i tidningsvärlden satt män. Samtliga dagstidningar varifrån jag hämtat material till undersökningen hade endast manliga chefredaktörer mellan 1895 och 1920.

Dagstidningarna och deras skribenter nådde alltså ut till väldigt många läsare. Det språkbruk som används i dagstidningarna kan antas vara anpassat för att vara lättförståeligt för de många olika läsarna. Den diskursiva praktiken såsom den framstår där speglar sannolikt det vedertagna sättet att bemöta skulptiserna, de gängse sociala praktikerna. Den kan även förmodas ha ett manligt perspektiv eftersom dagstidningsvärlden i huvudsak var en manlig värld.

Som nämnt under avsnittet *Forskningsöversikt* skriver Gösta Lilja om tidens konstkritiker i dagstidningarna. De bestod till stor del av anonyma och mer eller mindre kompetenta journalister, men det fanns ett par undantag bestående av professionella konstkritiker som oftast arbetade på de större tidningarna.<sup>38</sup> Några av skribenterna har jag lyckats identifiera till mer än namnet, särskilt de mer etablerade konstkritikerna, men en del skriver under pseudonymer jag inte lyckats avkoda och är därmed anonyma.

---

<sup>35</sup> Ibid, p. 45.

<sup>36</sup> C. G. Holmberg, I. Oscarsson & P. Rydén, *En svensk presshistoria*, Esselte studium, Stockholm, 1983, p. 126.

<sup>37</sup> Ibid, p. 101.

<sup>38</sup> Lilja, *Det moderna*, p. 13.

## *Kvinnotidskrifter*

Tidningen *Idun* grundades 1887 av Frithiof Hellberg och var från början en tidning för kvinnor i de svenska hemmen. Fram till 1923 hade tidningen endast manliga chefredaktörer, men Elin Wägners arbete som redaktionssekreterare 1907–1916 hade en betydande roll för tidningens förändring mot en mer kulturell profil, ofta med artiklar om kvinno- och rösträttsfrågor.<sup>39</sup>

Tidningen *Dagny* grundades av Sophie Adlersparre 1886 som medlemstidning för kvinnoorganisationen Fredrika Bremer-förbundet. Precis som i *Idun* skrevs i *Dagny* mycket om sociala frågor som rörde kvinnor.<sup>40</sup> Efter en smärre kris 1913 slutade *Dagny* att ges ut och istället startade förbundet tidningen *Hertha*, med ungefär samma innehåll som *Dagny* men med större fokus på rösträttsfrågan.<sup>41</sup> Samtliga redaktörer för *Dagny/Hertha* har varit kvinnor.

Både kvinnor och män skrev för både *Idun* och *Dagny/Hertha*. Men båda tidningarna riktade sig till kvinnor och bör därför ha ett annat dekorum än dagstidningarna, eftersom de var anpassade till en annan publik. De olika producenternas utgångspunkter borde därför resultera i skilda diskursiva praktiker.

## ***Några inledande ord om kritiken***

Nedan följer en kort beskrivning av hur det samlade materialet ter sig vid första anblick. Här sker inte någon närmre diskursanalys, överblicken är snarare till för att få en bild över några teman och synvinklar som ofta återkommer, och vilka som varierar. Diskursanalysen kommer att genomföras i de följande avsnitten som är indelade efter ett antal teman som för mig framstår som återkommande: kvinnlighet, känsla och humor. De tre är ibland närvarande samtidigt och flyter ofta in i varandra. Slutligen kommer även ett avsnitt om hantverk med syfte att undersöka samtidens bild av skulptriserna som yrkeskvinnor. Citaten kommer inte att presenteras i tidsmässig ordning, utan endast efter vilket tema i diskursen de illustrerar. Diskursen varierar något över tid men ser ungefär likadan ut. Om tidpunkten då citatet skrevs framstår som relevant för tolkningen av det kommer det att kommenteras.

Vid en genomläsning av materialet är det första och tydligaste intrycket att den oftast är positiv och att ordet *vackert* florerar i de flesta textutdrag. Det som i tidningarna skrivs om skulptriserna finns i två olika former: antingen skrivs det om endast en konstnär eller så räknas de upp tillsammans i recensioner av gemensamma utställningar eller vid prisutdelningar. För att

---

<sup>39</sup> *Idun*, <http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/idun>, hämtad den 2 december 2020.

<sup>40</sup> *Dagny*, <http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/dagny/>, hämtad den 2 december 2020.

<sup>41</sup> *Hertha*, <http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/hertha>, hämtad den 7 december 2020.

illustrera hur konstkritiken oftast ter sig passar följande citat, ett exempel på det sistnämnda, väl. Det är ett utdrag från signaturen Gottfrieds recension av Svenska konstnärernas förenings utställning 1902:

Gerda Sprinchorn och Alice Nordin visa äfven intressanta arbeten. Den förstnämndas porträttbyst af Anders de Wahl är full af lif och karaktär och mycket porträttlik. Alice Nordins stora gipsstaty ”Efter kampen” erbjuder en behaglig linieverkan och hennes bronsrelief ”Farväl” är mycket vackert tänkt och utförd tanke.

Sigrid Blomberg utställer en förtjusande liten marmordam, som dock är så smal kring midjan, att man måste tänka på snörlifvets förderfliga inflytande. I vederbörlig ordning försedd med en appendix, snarlik en fisksjert, har den lilla damen kristnats till ”Den lilla sjöjungfrun”, och det är ju mycket vackert.<sup>42</sup>

Förekomsten av ett flertal positiva värdeord och fraser, såsom här: ”vackert”, ”full af lif och karaktär”, ”behaglig” och ”förtjusande” är typisk för konstkritiken. Konsten beskrivs relativt ofta som frisk eller livfull, ett interdiskursivt drag från dåtidens diskurs om folkhälsa, som i sin tur står i relation till den nationalistiska diskursen.

En del faktorer varierar bland citaten. Ibland beskrivs verken, som *Den lilla sjöjungfrun* (2) ovan, och ibland underlåter sig recensenten att göra det, som Gottfried gör med *Efter kampen* (1) och *Farväl*. Det händer, särskilt vid uppräknings av flera konstnärers verk, att verken endast namnges eller kort beskrivs, men nästan alltid finns det minst ett värderande ord om varje verk. De värderande orden förekommer både i beskrivningar, tolkningar och värderingar av verken. Tidvis hamnar kritikerna i en längre eller kortare utläggning om sin egen association till verket, som här då Blombergs skulptur får Gottfried att tänka på korsetter. Det förekommer ibland spekulationer kring skulpturernas karaktär eller talang och ibland gissningar om deras tankar eller avsikter med verken.

En viss skillnad märks också i hur skribenterna förhåller sig till skulpturernas kvinnlighet. Vid uppräknings av flera konstnärer och verk nämns skulpturerna ofta i ett eget avsnitt, urskilda både som skulptörer och som kvinnor.<sup>43</sup> Det sker vid flera tillfällen att deras kön kommenteras och relateras till deras konstnärskap, vilket sannolikt aldrig hände en manlig konstnär. Hur sådana spekulationer kan se ut och vad de innebär för diskursen undersöks nedan.

---

<sup>42</sup> Sign. Gottfried, ”Svenska konstnärernas förenings utställning”, *Norrköpings Tidningar*, 4 april 1902.

<sup>43</sup> Det är fullt möjligt att skulpturerna på utställningar med andra konstnärer fick ställa ut sina verk i ett separat rum, vilket hade kunnat förklara urskilningen i konstkritiken. Inom uppsatsens ramar blir det svårt för mig att undersöka den saken, frågan får istället lämnas åt senare forskning.

## ***Kvinnlighet***

I texterna är skulptrisernas kvinnlighet ofta närvarande på ett eller annat sätt, ibland uttrycks kvinnligheten explicit och det spekuleras ibland i vad den har för betydelse för konstnärskapet. Ett exempel på det finner vi i det här citatet, skrivet av signaturen E-ER. i *Idun* 1908:

Naturligtvis får gärna, när icke skulptrisen lägger an på motsatsen, ett konstverk af en kvinnlig artist något af kvinnohandens mjukhet öfver sig. Men det förefaller mig, om ingen af de svenska kvinnliga konstnärer, som ägna sig åt facket, åtminstone ingen af dem jag med ett hastigt öfverslag kan erinra mig, transponerat sin konst så helt öfver till den kvinnliga tonarten som Ruth Milles.<sup>44</sup>

Citatet inleds med modaliteten ”naturligtvis”, vilket indikerar att skribenten ser det som vedertagen sanning, och dessutom något naturligt, att konst av en kvinnlig konstnär får ett särskilt uttryck över sig. ”Den kvinnliga tonarten” verkar bestå av den mjukhet som kvinnohanden för med sig. Mjukheten blir på så sätt koherent med kvinnligheten. Det nämns ett antal konstverk som skribenten är positivt inställd till vari den märks, exempelvis *Gosse på kryckor* (3) eller *Efter väntan vid havsstranden* (4), vilket får mig att dra slutsatsen att ”den kvinnliga tonarten” är något positivt. Genom att påtala kvinnligheten skiljer skribenten tydligt mellan män och kvinnor och positionerar Milles i relation till de manliga konstnärerna. Men även om urskiljningen görs så innebär den inte att kvinnligheten är något negativt – bara att den är *något annat*. Dessutom positionerar E-ER. Milles i relation till andra kvinnliga konstnärer. Det gör hen genom att implicit påstå att de andra skulptriserna inte fullt ut lyckats med transponeringen över till ”den kvinnliga tonarten”.

En annan som påtalar kvinnlighet är signaturen K. G. R. då hen 1920 skriver i *Göteborgs dagblad* om Alice Nordins separatutställning på Valand:

För anmälaren framstår det feminina draget i fru Nordins konst som det mest frappanta. Hon är kvinna både till godt och ondt, aldrig märker man någon sträfvan eller karlatag, något som nästan alla kvinnliga konstutöfvare lida af, när de i sin sträfvan efter manlig kraft antingen bli blott och bart brutala eller och falla för en allt annat än samlad svulstighet i utformningen.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Sign. E-ER., ”Hos Ruth Milles. Några intryck från ett atelierbesök”, *Idun*, nr 26, 25 juni 1908, p. 309.

Uppsatsens titel är hämtad från det här citatet.

<sup>45</sup> Sign. K. G. R. ”Alice Nordin på Valand”, *Göteborgs dagblad*, 21 januari 1920, p. 6.

Återigen är det kvinnligheten som står i fokus, det är den som enligt skribenten är tydligast i Nordins konst. I artikeln skriver hen exempelvis om verken *Skymning* (5), *Sorg* och *Sjungande barn* (6), i vilka det feminina draget då kan antas framstå för skribenten. Med orden ”för anmeldaren” signalerar K. G. R. att det är hens egen åsikt. När hen istället skriver att den strävan som beskrivs är ”något nästan alla kvinnliga konstutöfvare lida af” är modaliteten en annan. Det är ett påstående snarare än en åsikt, som när E-ER. uttalar sig om kvinnlighet i det föregående citatet. Även här jämförs Nordin med sina kvinnliga kollegor och urskiljs från dem eftersom hon inte har något som skribenten påstår att de andra oftast har: ”strävan efter manlig kraft”. Enligt hen är en sådan strävan negativt för skulptrisernas konstnärskap, det är något de ”lider” av. Det bör noteras att det här citatet är skrivet tolv år efter det föregående, och att kvinnor vid den här tiden har rösträtt. Men trots det har K. G. R. i princip samma inställning till kvinnlighet och skulptriser som E-ER., vilket visar på de ojämlikheter som fortfarande kvarstod.

En annan inställning syns hos Ellen Lundberg då hon 1908 skriver i *Dagny* om Sigrid Blombergs verk *Bebådelsen* (7):

Ett stort allvar, en stor enkelhet och renhet i uttryck och linjer hvilat öfver detta arbete. Utan en gnista af sentimentalitet, värdigt i känslan och buret af en stilla och stark koncentration, ger det ett ovanligt enhetligt intryck af kvinnligt konstnärligt styrka.<sup>46</sup>

Fortfarande påpekas kvinnligheten, men här är inställningen till den kvinnliga konstnärligheten en annan, mer respektfull och närmre knutet konstverket i fråga. Istället för värdeord som ”mjuk” eller ”förtjusande” använder Lundberg orden ”värdigt” och ”koncentrerat”. Dessutom attribueras den kvinnliga konstnärligheten ordet ”styrka”, istället för som i de tidigare citaten där den förknippades med mjukhet eller avsaknad av manlig kraft. Enligt Fairclough kan sådana annorlunda ordval och ordens olika meningar ses som en del i hegemonisk kamp.<sup>47</sup> Orden som används här skapar en annan social identitet, ett annat etos, hos Blomberg än hos Milles och Nordin i de båda föregående citaten. Blombergs identitet konstrueras fortfarande som kvinnlig men kvinnligheten får en annan innebörd, värdig och stark. Som aktör i en maktkamp är en sådan identitet starkare än en mjuk.

---

<sup>46</sup> E. Lundberg, ”Något om våra konstnärinnor, Sigrid Blomberg”, *Dagny*, nr 49, 17 december 1908, p. 626.

<sup>47</sup> Fairclough, *Discourse*, p. 236.

En möjlig förklaring till det här citatets position i den hegemoniska kampen ligger hos dess producent och distributör. Ellen Lundberg (1869–1933) var gift med skulptören Teodor Lundberg och hade både från kontakterna genom äktenskapet och i uppväxten fått ett stort kulturellt och socialt kapital, vilket hon omsatte i sitt liv först som konstnär och senare som författare och skribent.<sup>48</sup> Lundberg har en annan position än de anonyma journalister som skrivit de tidigare två citaten. *Dagny* var som tidning för den svenska kvinnorörelsen en distributör med ett annat syfte. Skillnaden mellan produktionen och distributionen av det här citatet och de två andra resulterar i en annan diskursiv praktik. Där de förra som diskursiv praktik i den hegemoniska kampen kan ses som reproducerande av patriarkatet, kan det Lundberg skriver snarare ses som ett försök till omvälvande av det.

Urskiljandet mellan de kvinnliga och manliga skulptörerna är ett genomgående drag i diskursen. Det pekar på att kvinnorna inte döms utifrån samma mall som männen utan står för *det andra*, det som inte är normen (de är inte män). Skulptrisernas konst ställs i relation till de manliga skulptörernas genom att *inte* vara den. De uppmuntras till och med till att inte försöka vara som männen, eftersom sådana försök på grund av att de är kvinnor alltid misslyckas. Istället uppskattas ”feminina drag” och konst i ”den kvinnliga tonarten”: *kvinnlig* konst.

### ***Känsla***

Ett annat tema som präglar de konstkritiska texterna är fokuset på känslan i konsten. Liknande värdeord som användes i föregående avsnitt används för att beskriva känslan – som även den kopplas till kvinnligheten. Till skillnad från den förra gruppen citat handlar citaten under det här temat mer om konsten i sig än om skulptriserna som personer. Ett exempel är vad Erik Rusén, som länge arbetade som *Svenska Dagbladets* korrespondent i Paris och var väl förtrogen med stadens konstscen,<sup>49</sup> skriver om Agnes Frumeries konst i *Idun* 1914:

I svensk konst har Agnes Frumerie liksom en ö för sig. Där fladdra humorns fjärilar och där leka skämtets ystra skalkar, men öfver det hela är det en varm, kvinnlig känsla, som för spiran.

Hennes konst är nämligen inte, om man så vill, ”le grand art.” Den har ingen monumental prägel och inga stora later. Den är framför allt intim och söker den roliga eller graciösa situationen mer

---

<sup>48</sup> Svenskt biografiskt lexikon: Teodor Lundberg, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=9770>, hämtad den 2 december 2020.

<sup>49</sup> Svenska Dagbladets årsbok: Märkligare dödsfall i Sverige 1935, <http://runeberg.org/svda/1935/0261>, hämtad den 5 januari 2021.



än de nobla linjerna. Men den har sin nobless, som ligger i det fint och juste uttryckta, den sannt mänskliga karaktären.<sup>50</sup>

Artikeln är skriven inför Frumeries utställning i Sverige efter hennes hemkomst från Paris. Rusén kan med tanke på sin långa erfarenhet i Paris räknas till en av tidens professionella konstkritiker. Citatet syftar inte på något särskilt verk utan beskriver hennes konst i allmänhet. Känslan hos hennes konst benämns som ”kvinnlig” och ”varm”, men också humoristisk. Det påpekas också att konsten är liten, graciös och intim, snarare än ”le grand art” – den stora konsten (där stor refererar både till storleken och relevansen). Fortfarande används bara positiva värdeord, en följd av att Frumeries konst uppfattas som *kvinnlig* konst. Det är något som ofta uppskattas bland kritikerna, vilket även märktes i det föregående avsnittet.

Värt att notera är också påståendet om att hennes konst ligger nära ”den sannt mänskliga karaktären”, där det mänskliga är en metafor för det naturliga. Det visar på en interdiskursivitet med den biologistiska diskurs som var typisk för tiden och som syntes även i det tidigare avsnittet, där kvinnligheten är skarpt skild från manligheten. I den biologistiska diskursen kopplades natur till kvinnlighet och kultur till manlighet,<sup>51</sup> vilket kan förklara speklationerna kring naturlighet. Idén om kvinnan som den kännande och mannen som den tänkande kan i sin tur vara en förklaring till varför det så ofta i konstkritiken är fokus på känslan i skulptrisernas verk.

Naturligheten syns också i ett annat citat, skrivet av Maria Rieck-Müller, författare, journalist och rösträttskvinna,<sup>52</sup> i *Aftonbladet* 1909:

Men det förekommer också andra – kanske det stora flertalet? –, hvilka ta konsten som ett sakrament och hos den söka glädje och fördjupande ro. Och bland dem är det, som Sigrید Blomberg's skulpturkonst har att söka sina varmaste beundrare – själfull som den är, utan förkonstling eller manér.<sup>53</sup>

Citatet föregås av en beskrivning av de konstkonsumenter som uppskattar ”orgier av form och färg”, vilket Rieck-Müller med ordet ”men” sätter i motsats till Blomberg's rofyllda konst. Det är i orden ”utan förkonstling eller manér” som naturligheten märks, men även i beskrivningen

---

<sup>50</sup> E. Rusén (Volmar), ”Agnes Frumerie och hennes ’gubbar’”, *Idun*, nr 48, 29 november 1914, p. 761.

<sup>51</sup> Arrhenius, *En riktig*, p. 46.

<sup>52</sup> Riksarkivet: S Maria P Rieck-Müller, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6750>, hämtad den 5 januari 2021.

<sup>53</sup> M. Rieck-Müller (M. R.-M.), ”Hos våra skulptriser och målariinnor: Fröken Sigrید Blomberg”, *Aftonbladet*, 22 april 1909, p. 6.

av den som full av glädje, ro och själ. Kritikerna påpekar ibland just det att något inte är konstlat eller tillgjort, vilket för dem alltid är positivt.

Ett sista citat på temat är skrivet av den okonventionella journalisten och författaren Ester Blenda Nordström<sup>54</sup> när hon är på besök i Gerda Sprinchorns ateljé. Hon skriver i *Svenska Dagbladet* 1913 om hennes intryck av de vita små gipsfigurer som står utspridda i ateljén:

Små känsliga, mjuka arbeten – inte öfverväldigande på något sätt eller kanske så särskildt märkvärdiga heller – men de ha något visst stilla och rörande öfver sig, något milt och sprödt som gör att man ser på dem länge och med glädje och sätter dem ifrån sig med en känsla af att man ännu mycket länge skulle kunnat se och vrida på dem utan att bli trött.<sup>55</sup>

Även här får konsten lovord, men det är fortfarande mjuka värdeord som används, såsom ”milt”, ”stilla” och ”sprött”. Det är värdeord som är typiska för diskursen och som är traditionellt kvinnliga. Nordström påpekar också att verken varken är överväldigande eller särskilt märkvärdiga, men menar sedan att det är däri deras värde ligger; att hon inte vill sluta titta på dem kan ju inte ses som något annat än hyllande.

De tre citaten reproducerar bilden av kvinnornas konst som mjuk och naturlig. Rusén, Rieck-Müller och Nordström ger samma bild av känslan i skulptisernas konst, det trots att de har olika kön och skriver för olika tidningar. Rieck-Müller och Nordström framstår dessutom som progressiva kvinnor, men kvinnor som framstod som progressiva i tiden räknas inte alltid som sådana med nutida kriterier. Stora variationer i kvinnoosyn förekom även bland de progressiva kvinnorna.

Inget av de tre citaten har någon direkt värdering, det står inget om huruvida verken är bra eller dåliga. Istället är de tolkningar av konsten eftersom de försöker blottlägga något som inte är direkt synligt, ett uttryck eller en känsla. Tolkningarna är dock fulla av värdeord, som får ett starkare värde eftersom de uttrycks med en modalitet som får dem att framstå som objektiva. Detta genom att tala om hur konsten ”är”, i motsats till exempelvis hur den upplevs eller känns för recensenten. Vid en närmare titt på hur det skrevs om kvinnlighet och känsla i förhållande till skulptiserna blir det tydligt att oavsett vem som producerade texten så är diskursen om

---

<sup>54</sup> Riksarkivet: Ester Blenda Nordström, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=8325>, hämtad den 5 januari 2021.

<sup>55</sup> E. B. Nordström (Bansai), ”I Gerda Sprinchorns ateljé”, *Svenska Dagbladet*, 4 maj 1913, p. 4.

skulpturerna kopplad till deras kvinnlighet och därmed i varierande grad förbunden med tidens biologistiska diskurs.

### ***Humor***

Ett diskursivt drag som även syntes i det tidigare citatet av Rusén är beskrivningen eller tolkningen av konsten som humoristisk. När skulpturerna nämns i de uppräknings som i tiden var typiska vid utställningar med flera konstnärer är det ibland bara humorn som nämns. Det exemplifieras här av *Sydsvenska Dagbladets* litteratur- och konstkritiker Hans E. Larsson<sup>56</sup> när han rapporterar från Svenska konstnärers förenings utställning i Malmö 1904:

Gerda Sprinchorn har några ganska roliga små statyetter i gips af små kullor och masar samt ”Barnen i Snaskeby” och Lena Börjesson visar en liten dansande flicka ”En glad jänta”.<sup>57</sup>

Här får Sprinchorn en värdering: ”ganska roliga” och en mycket kort beskrivning av några av sina verk, vilket även skulpturisen Lena Börjeson (1879–1976) får för ett av hennes. Här används modaliteten ”ganska”, vilket ger bild av att kritikern har fått ett ljumt intryck. Att ordet ”rolig” är det enda värderade ord som används tyder på att Larsson tycker att det är humorn som är det mest framträdande draget i verken, åtminstone att det är det enda värt att notera.

Ett liknande omdöme lämnas av *Aftonbladets* litteraturkritiker Fredrik Vetterlund när han skriver om Gerda Sprinchorns egen utställning i Stockholm 1908:

Kullorna äro lika trovärdiga som roliga – hvilken lustig butterhet öfver ”lilla Kerstin!” och hur gripna i ögonblicket äro ej de små som dansa!<sup>58</sup>

Här nämns det förutom det humoristiska i Sprinchorns konst även att de små skulpturerna är ” trovärdiga” och ”gripna i ögonblicket”. Verklighetstrogenhet verkar även det vara uppskattat bland recensenterna.

I *Norrköpings Tidningar* finns en osignerad artikel som rapporterar från Norrköpings konstförenings utställning 1904, även den har fokus på humor:

---

<sup>56</sup> Riksarkivet: Hans E Larsson, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=11041>, hämtad den 5 januari 2021.

<sup>57</sup> H. E. Larsson (–pt–), ”Svenska konstnärers förenings utställning. II.”, *Sydsvenska Dagbladet*, 3 juni 1904.

<sup>58</sup> F. Vetterlund (F. V.), ”Konst och litteratur. Genreskulptur.”, *Aftonbladet*, 26 februari 1908, p. 3.

De kvinnliga artisterna äro talrikt representerade, och det förnöja oss mest med stilleben och genrer, som röja en innerlig och ofta humoristisk uppfattning av detaljer. Denna uppfattning gör sig särskilt märkbar hos ett par skulptriser. Vi tänka härvid mindre en på Ruth Milles härliga små bronser än på Gerda Sprinchorns dråpliga barntyper och på Lena Börjessons nätta bidrag.<sup>59</sup>

Skribenten använder flera ord för att påpeka hur komisk konsten är: ”förnöja, ”humoristisk” och ”dråplig”. Inte bara skulptrisernas konst uppfattas som rolig, det gör även de andra kvinnliga konstnärernas. Det påpekas också att konsten är liten och nätt, som skulptrisernas konst ofta var. De mjuka värdeorden ”innerlig” och ”härlig” används också för att beskriva den, vilket även gör citatet illustrativt för diskursen i sin helhet.

Humorn som tema är det som är mest svårtolkat. Att något är roligt uppfattas ofta som positivt, men vidare innebörd är svårare att reda ut eftersom humor så mycket beror på sammanhang. Kanske var humor ett viktigt och uppskattat drag för tidens konstkritiker, förknippat med påhittighet eller kreativitet. Kanske var det helt enkelt populärt med liten och rolig konst att ha hemma. Skulptriserna hade en tendens att skapa konst med enklare motiv i mindre format som många kunde ha hemma, vilket kan vara en möjlig förklaring. Här hade det behövts en komparativ analys med annan konstkritik från tiden, gärna om skulptur skapad av män, för att fullt ut förstå vilken roll värdeorden om humor spelar.

Hypotesen kring humor i den här undersökningen är att ett allt för stort fokus på humorn i konsten, trots den positiva inställningen till den, efterlämnar sig en oförmåga att ta konsten på allvar. Tas inte konsten på allvar så gör inte skulptriserna det heller. Enligt Faircloughs dialektiska syn på diskursiv praktik kan ett sådant diskursivt drag ses både som speglande av samhällets oförmåga att ta kvinnor på allvar, som personer och som yrkesarbetande, och som bidragande till synen på skulptriserna som oseriösa och icke-professionella. Det kan även ses som ett interdiskursivt drag där diskursen om yrkesarbetande kvinnor spelar in.

### ***Hantverk***

För att gå närmre in på hur man såg på skulptriserna som yrkesarbetande kommer det sista avsnittet av undersökningen handla om vad som skrivits om deras hantverk. Det är ett ganska löst tema eftersom skulptrisernas arbete sällan omnämns, det är nästan alltid resultatet som

---

<sup>59</sup> Osignerad, ”Konstföreningens utställning”, *Norrköpings tidningar*, 3 december 1904.

bedöms. Det mest utförliga som i dåtiden skrivits om skulptriserna som yrkesarbetare är skrivet av signaturen A. H. i *Dagny* 1896:

Det har ofta blifvit påstådt, att bildhuggarekonsten är den förnämsta af de sköna konsterna. Detta påståendes riktighet torde dock vara tvifvel underkastadt, men utan att löpa fara att blifva motsagd synes man dock kunna säga, att det är denna gren inom de sköna konsterna, som ställer de största fordringarne på sina utöfvare så i fråga om ideel stil som materielt behandlingssätt. Skulpturarbetet måste som verkningsmedel undvara *claire obscurens* så starka dragningskraft, rörelsens prononserade karakteristik, färgens sinnesretande tjustningsmedel och blott tilltala genom bildstodens harmoniska formbehandling, hvilken därför att den är i saknad af måleriets nyss upprepade fördelar, bör för att öfverföra en stämning vara präglad af så mycket mera själsadel och inre koncentreradt lif. Till dessa stränga kraf kommer för bildhuggaren rent materiella svårigheter. Han måste vara i besittning af tekniska kunskaper för att iakttaga jämnvikt vid konstruktionen, och därtill arbetar han i ett tungt material, för hvars behandling fordras stora fysiska krafter. Att kvinnan till följd af sin svagare konstitution föga lämpar sig till utöfvare af denna konstart är ju därför naturligt. Först i våra dagar hafva några svenska skulptriser, trots alla dessa svårigheter, oförskräckt sökt sig en konstnärsbana på detta område.<sup>60</sup>

Det här citatet är det tidigaste av de som behandlas i undersökningen, av den anledningen väljer jag att se det som en utgångspunkt för hur man betraktade skulptriserna som yrkeskvinnor. Citatet kommer från en lång artikel om den ”svenska kvinnan inom de bildade konsterna” som handlar om kvinnliga konstnärer, indelade efter den konstform de utövar. I varje avsnitt presenteras flera konstnärinnor, men det är snarare deras karaktär och biografi som beskrivs, det finns endast ett fåtal omdömen om konstverken.

Skribenten ger först en bild av de egenskaper som bör finnas hos en skulptör, vilket är en lång lista, och tar det sedan för självklart att en kvinna knappast är lämplig för det svåra arbetet. Självklarheten uttrycks med hjälp av modaliteten ”ju”. A. H. menar att en skulptör behöver fysisk styrka. Antagandet att kvinnor inte kan ha det, särskilt understruket med användningen av ordet ”naturligt”, är även det ett interdiskursivt drag från den biologistiska diskursen. Utöver det menar hen att en skulptör måste ha en knivskarp känsla för stil och form, andlig förfining och djup koncentration. En sådan beskrivning har tydliga interdiskursiva drag från diskursen om det konstnärliga geniet. Genom att sedan skriva att kvinnor ”ju” passar dåligt som skulptörer underkänner skribenten skulptrisernas möjligheter till att inneha sådana förmågor, och att vara

---

<sup>60</sup> Sign. A. H., ”Svenska kvinnan inom de Bildade konsterna II”, *Dagny*, 4 och 5 häftet, 1896, pp. 146 f.

fullgoda konstnärer. Ytterligare bevis på det är att skribenten genomgående ger skulptören pronomenet ”han”.

Efter att ha underkänt kvinnors konstnärliga och fysiska förmågor så går hen över till att skriva att det ”trots alla dessa svårigheter” finns modiga kvinnor som i skribentens samtid har påbörjat en karriär som skulptörer. Artikeln fortsätter med både positiva och negativa omdömen om skulptriserna och deras verk, men den har överlag en avig inställning till dem, vilket bekräftar synen på dem som otillräckliga yrkeskvinnor.

Erik Rusén skriver även han om kvinnornas sätt att skapa när han i *Svenska Dagbladet* 1909 ger följande omdöme om Agnes Frumeries lilla skulpturgrupp *Coeur, fleurs, pleurs*:

De äro fulla af barnsligt, rörande behag och konstnärinnan har skapat dem med så lätt hand att ingen kritik i världen skulle ha hjärta att ta hårdt på dem.<sup>61</sup>

Först gör han en bekant tolkning av gruppen som full av ”barnsligt, rörande behag”: kvinnligt kodade värdeord. Sedan följer ett utlåtande om Frumeries hantverk när Rusén skriver att det inte går att klanka ner på skulpturerna efter som de är skapade ”med så lätt hand”. Det är alltså lättheten i hantverket som betonas, inte den fysiska styrka eller det konstnärliga geni som A. H. beskrev som essentiellt för skulptörer. Lättheten är snarare något som kan kopplas till bilden av den kvinnliga konstnären och hennes skapande som milt och mjukt.

Som Ingrid Ingelman beskriver hade skulptriserna en tendens att övergå till konst i mindre format, såsom statyetter och medaljer.<sup>62</sup> Det blev skulptriserna tvungna till eftersom de inte kunde livnära sig på de enstaka offentliga beställningar de fick utföra, och eftersom marknaden för statyetter var stor och lukrativ.<sup>63</sup> I konstkritiken om skulptriserna skrivs det ofta om den lilla konsten, som framstår som något uppskattat, vilket exempelvis Ester Blenda Nordström gör ovan. August Brunius, en av Sveriges viktigaste konstkritiker och en av de första professionella,<sup>64</sup> beskriver den i *Svenska Dagbladet* 1910:

Slutligen är skulpturen representerad af Gerda Sprinchorn i en serie statyetter af icke mycket personligt men elegant studeradt kynne; ett slags småkonst som numera är ganska utvecklad och

---

<sup>61</sup> E. Rusén (Volmar), ”Tre svenska konstnärinnor”, *Svenska Dagbladet*, 25 februari 1909, p. 8.

<sup>62</sup> Ingelman, *Kvinnliga*, p. 63.

<sup>63</sup> Bergström, *Skulptriserna*, pp. 69 ff.

<sup>64</sup> Lilja, *Det moderna*, p. 13.

vackert utvecklad i Sverige. Allmänhetens sinne för denna lättförstådda konstgenre borde äfven vara tämligen vaknad.<sup>65</sup>

Troligtvis är begreppet ”småkonst” en översättning från tyskans ”kleinkunst”, ett vedertaget begrepp om konstverk i mindre format.<sup>66</sup> Bruinius skriver att ”småkonsten” både är vacker och populär. Han menar också att den inte är särskilt personlig, men att den har en elegant känsla, är folklig och lätt att förstå. ”Småkonsten” framstår alltså i god dager, men inte som någon stor eller viktig konst.

Vissa kritiker går så långt att de till och med påpekar att skulptriserna bör hålla sig till den lilla konsten, det gör exempelvis Gunnar Broman när han recenserar Agnes Frumeries verk *Aqua* (8) i *Dagens Nyheter* 1913:

... Agnes Frumerie har här med sin kolossalstaty *Aqua* överskridit sitt egentliga område, och hennes *Frileuse* bestyrker ytterligare hennes hemorts rätt inom den intima, karaktärsfyllda småkonsten.<sup>67</sup>

Broman beskriver småkonsten som ”intim” och ”karaktärsfylld”, vilket är ungefär samma bild som Bruinius har av den. Statyetten *Frileuse* (9) står för det han anser att Frumerie bör ägna sig åt – hennes ”egentliga område” – medan *Aqua* blir ett bevis på hennes oförmåga att skulptera i större format.

För att tydligt men förenklat illustrera skillnaden mellan synen på de manliga och de kvinnliga skulptörernas arbeten så går det att säga att männens verk sågs som konst medan kvinnornas sågs som pynt.<sup>68</sup> Männen fick göra skulptur åt offentligheten och de rikare privata samlarna medan skulptriserna oftare skapade för den privata sfären. Även det återspeglas i konstkritiken: när skulptriserna håller sig till sin tilldelade nisch, exempelvis när de gör ”småkonst”, får de mer beröm än när de har skapat större verk. Vid en närmre titt på det som skrivs om skulptrisernas hantverk blir det extra tydligt, men även de flesta andra citat i undersökningen handlar om den vackra lilla skulpturen. Det finns några undantag, exempelvis Sigrid Blombergs *Bebådelsen* eller Alice Nordins *Skymning*, som urskiljer sig eftersom de inte konkurrerar med manliga ämnen eller manlig kraft.

---

<sup>65</sup> A. Bruinius (A. B-s.), ”Utställning i studion”, *Svenska Dagbladet*, 17 december 1910, p. 8.

<sup>66</sup> Svensk ordbok: kleinkunst, <https://svenska.se/so/?id=25349&pz=7>, hämtad den 5 januari 2021.

<sup>67</sup> G. Broman, ”Öppnandet av svenska konstnärinnornas utställning”, *Dagens Nyheter*, 22 oktober 1913, p. 8.

<sup>68</sup> Jfr Pollock, *Differencing*, p. 25.

## Diskussion och konklusion

Det begränsade urvalet av material minskar antalet slutsatser som kan dras av undersökningen. Om också material från exempelvis tidens kulturtidskrifter togs med hade resultatet eventuellt blivit ett annat och det hade varit möjligt att få en tydligare bild av diskursen. De som hade stor makt på tidens konstscen konsumerade och tog troligtvis större intryck från kulturtidskrifterna, vilket hade gjort även dem relevanta att titta på. Men det material som valts ut här är relevant eftersom det kommer från källor med stor läsekrets och som ofta var del av människors vardag. Det gör det även representativt för diskursen såsom den konsumerades av en stor del av svenskarna. Att dessutom undersöka konstkritiken gällande fler eller andra skulpturer hade även det eventuellt lett till ett annat resultat. Men då kritiken av de fem skulpturerna jag undersökt inte skiljer sig särskilt mycket sinsemellan kan det antas att det skrevs ungefär samma saker också om andra skulpturer vid samma tid.

Även urvalet av citat och teman har en inverkan på resultatet av diskursanalysen. Ett sådant urval har en tendens att bli subjektivt eftersom de mönster som upptäcks av en person inte nödvändigtvis upptäcks av en annan. En mer omfattande och systematisk genomgång av texterna som inleddes med en väl genomförd kvantitativ innehållsanalys hade kunnat ge ett mer objektivt resultat.

En större förståelse kring de sociala praktiker som fanns kring skulpturerna hade även det gett en tydligare och mer nyanserad bild av diskursen. Den kompletta förståelsen finns inte att tillgå när den här undersökningen genomförs och det krävs mycket arbete för att kartlägga skulpturens liv och förutsättningar, något den här undersökningen inte har möjlighet att göra.

Slutligen hade det behövts genomföras en interdiskursiv och komparativ analys med diskursen kring svenska manliga skulptörer vid samma tid. Kanske är det så att den diskurs jag ser här är densamma som fanns kring alla skulptörer, vilket hade gett kvinnorna samma subjektposition i diskursen och i den hegemoniska kampen som männen. Men eftersom diskursen är så full av kvinnligt kodade värdeord och att det explicit görs utpekanden om vad i konsten som uppfattas som manligt eller kvinnligt så kan de två diskurserna rimligtvis antas vara olika – åtminstone på något sätt. Dessutom hade det behövts en likadan komparativ analys med diskursen kring andra svenska konstnärer vid samma tid, särskilt de kvinnliga målarna. Detta för att närmre urskilja vad som utmärker receptionen av skulpturerna som just skulptörer och inte bara som kvinnliga konstnärer, vilket nu är svårt att göra.



### *Diskursen kring skulptriserna*

Den första stora generationen svenska skulptriser bemöttes överlag väl av de samtida konstkritikerna, men på ett utmärkande sätt. Konstkritiken den här undersökningen handlar om karaktäriseras av positiva värdeord i både tolkningar och värderingar av verken och konstnärerna. Ord som mjukhet, elegans, grace eller behagfullhet är vanliga. Värdeorden är mjuka och kvinnligt kodade och på så sätt är kvinnligheten på olika sätt närvarande i nästan hela materialet. Även om det är andra drag som bedöms, exempelvis uttrycket i konsten eller hantverksskickligheten, så är kvinnligheten närvarande. Kvinnligheten kan alltså ses som den nodalpunkt kring vilken diskursen kretsar. Skulptriserna bedöms efter de mallar de blivit tilldelade som kvinnor: kvinnliga drag i deras konst ses som något bra medan försök att göra detsamma som männen underkänns. Diskursen skapar genom användningen av de mjuka orden ett visst etos hos skulptriserna, ett etos som just kvinnor och inte som konstnärsgenier.

Den diskursiva praktiken skiljer sig oftast inte markant mellan de professionella och de anonyma konstkritikerna. Inte heller skiljer den sig nämnvärt oavsett om skribenterna är kvinnor eller män, om de skriver för dagstidningar eller i kvinnotidskrifter. Det händer att kvinnor skriver något som är ovanligt för diskursen, men det gör inte de manliga konstkritikerna.

Det finns interdiskursiva drag från andra diskurser i diskursen kring skulptriserna. Den biologiska diskursen är den tydligast inverkan, men även diskurser om konstnärsgeniet, yrkesarbetande kvinnor och kvinnliga konstnärer syns.

### *Diskursens orsaker och konsekvenser*

Att den första generationen svenska skulptriser varken fick eller får lika stor uppmärksamhet som sina manliga kollegor är i sig bevis på att diskursen kring dem åtminstone hade någon effekt på uppfattningen av dem. De sociala praktikerna i diskursen var, eftersom de är materiella, troligtvis det som hade störst effekt på skulptrisernas möjligheter att arbeta, men med Faircloughs dialektiska syn kan även de diskursiva praktikernas roll klarläggas. Konstkritiken kan på så sätt ses som både speglade av och påverkande på samhället.

Det är inget fel i mjuk, vacker, skojig och spröd konst, vilket kritikerna tyckte att skulptriserna borde ägna sig åt. Men eftersom det är ett så återkommande tema och ett tydligt drag i diskursen så låser det in skulptriserna i en viss sorts konst och fråntar dem på så sätt deras konstnärliga frihet. Skulptriserna blev, eftersom de inte ansågs kunna arbeta likadant som sina manliga kollegor, tilldelade nischen ”småkonst”, vilket syns tydligt i konstkritiken. Det påpekas att de inte ska ägna sig åt det männen gör för det klarar de inte. Det är när de lyckas i sin

tilldelade nisch som de får mest beröm av konstkritikerna, och de tas inte på lika stort allvar i sin roll som skapare av något annat. På så sätt underkänns de både i sin roll som yrkeskvinnor och som skulptörer. Det resulterar även i en dubbelbestraffning: skapar de stor konst anklagas de för att försöka sig på något de inte klarar av och skapar de liten konst tas de inte fullt ut på allvar.

En tydligare bild av hur diskursen påverkar samhället kan fås genom att titta närmre på vilka sociala identiteter, relationer och system av kunskap och tro som skapas. Den sociala identitet som skapas hos skulptriserna i diskursen konstruerar dem främst som *kvinnliga* konstnärer som skapar mjuk och lättförståelig konst: pynt. Det skapas också sociala relationer till deras manliga kollegor där skulptriserna som kvinnor blir *den andre*, den som med mannen som utgångspunkt *inte* skapar som han gör, vilket upprätthåller mannen som norm. I princip dras alltså samma slutsatser kring skulptrisernas plats i konsthistorien som Pollock gör när hon beskriver könsmaktsordningens påverkan på kvinnan i konsthistorien.<sup>69</sup> Diskursen upprätthåller på så sätt även de system av kunskap och tro som konstruerar det patriarkat som skulptriserna verkar i. Att den är nära förbunden med den biologistiska diskursen och har kvinnligheten som nodalpunkt är ännu ett par bevis på att den upprätthåller patriarkatet, vilket är precis vad biologismen gjorde vid tiden. De diskursiva praktikerna – konstkritiken – ger på så sätt konsekvenser för de sociala praktikerna.

Det blir även tydligt varför skulptriserna får beröm när de arbetar inom sin tilldelade nisch: det är positivt i den diskurs som upprätthåller patriarkatet.

I den hegemoniska kampen spelar diskursen oftast rollen som upprätthållande av hegemonin patriarkatet, men det finns undantag. Dessa undantag är skrivna av kvinnor och de ger en annan bild av skulptriserna, där de istället tas på allvar som konstnärer och yrkesarbetande. Det är en bild som istället bidrar till att omforma könsmaktsordningen och lämnar utrymme för mer konstnärlig frihet för skulptriserna. Fortsatt historieskrivning, undersökning och exponering av skulptrisernas arbete är även det del i den fortsatta hegemoniska kampen.

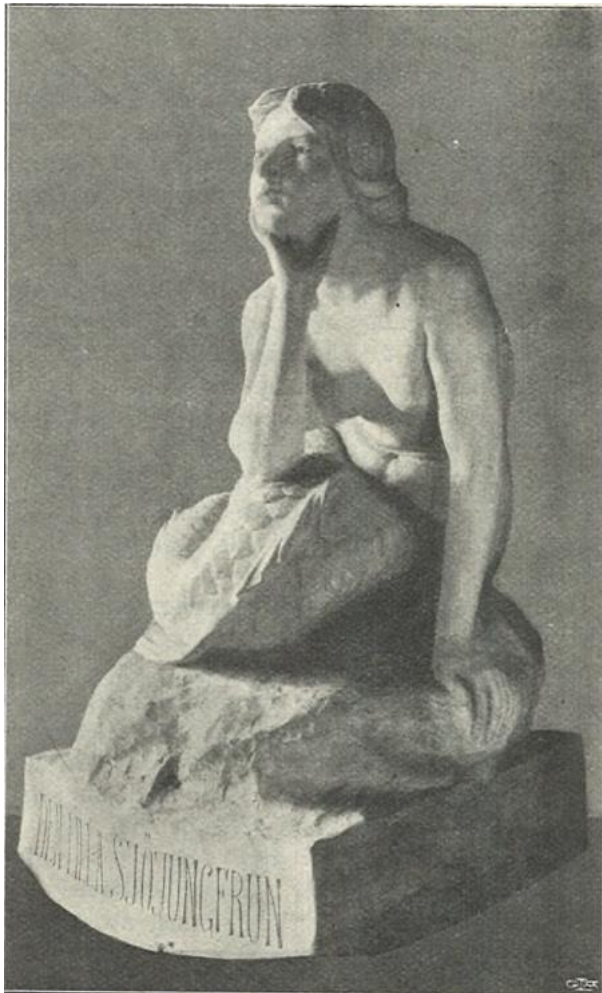
---

<sup>69</sup> Jfr *ibid*, p. 25.

## Appendix I: Bildmaterial



1. Alice Nordin, *Efter kampen*, 1901, okänt material, okänd storlek, ej bevarad.



2. Sigrid Blomberg, *Den lilla sjöjungfrun*, 1902, okänt material, okänd storlek, ej bevarad.



3. Ruth Milles, *Gosse på kryckor*, 1908, brunpatinerad brons, 25 cm hög, Millesgården.



4. Ruth Milles, *Efter väntan vid havsstranden*, 1907, brons, 32 x 43,5 cm, Nationalmuseum.



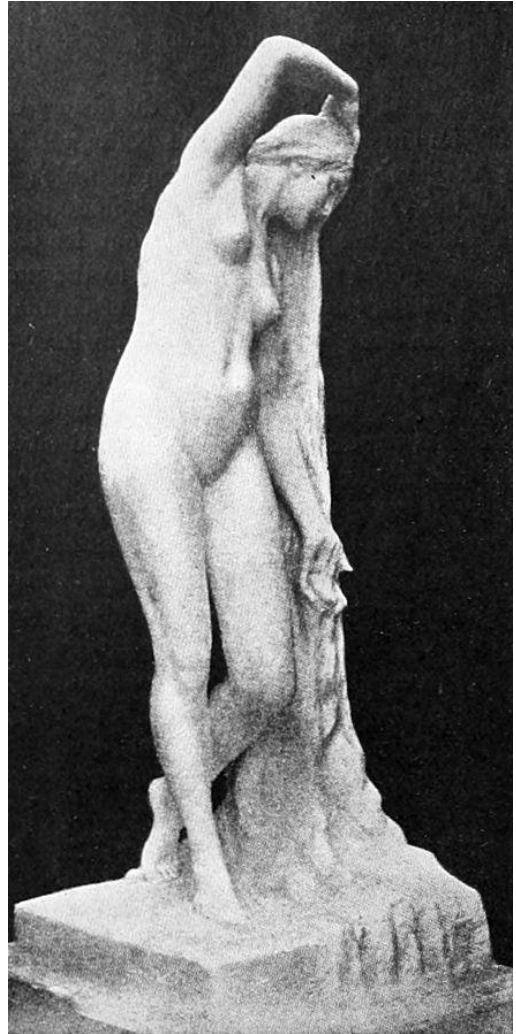
5. Alice Nordin, *Skymning*, 1904, marmor, 176 cm hög, Nationalmuseum.



6. Alice Nordin, *Sjungande barn*, 1918, porslän, 28 x 20,8 x 15 cm, Nationalmuseum.



7. Sigrid Blomberg, *Bebådelsen*, 1899, marmor, 138,5 cm hög, Nationalmuseum.



8. Agnes de Frumerie, *Aqua*, okänt årtal, okänt material, troligtvis mänsklig storlek eller större (kallad kolossalstaty), ej bevarad.



9. Agnes de Frumerie, *Frileuse*, okänt årtal, okänt material, troligtvis liten storlek, privat ägo.

***Bild saknas:***

Lena Börjeson:

*En glad jänta*

Agnes de Frumerie:

*Coeur, fleurs, pleurs*

Ruth Milles:

*Det sjuka barnet*

*Modern*

*Mormodern*

Alice Nordin:

*Farväl*

Gerda Sprinchorn:

*Byst av Anders de Wahl*

*Lilla Kerstin*

*Barnen i Snaskeby*

## Appendix II: Empiriskt material

Artiklarna är inhämtade digitalt från:

Databasen Svenska dagstidningar: <https://tidningar.kb.se>, hämtade mellan den 23 oktober och den 30 oktober 2020.

Digitalt arkiv över äldre svenska dagstidningar: <https://www2.ub.gu.se/kvinn/digtid/>, hämtade mellan den 22 oktober och den 3 november 2020.

Tidningsartiklarna är ordnade först efter tidning och sedan i tidsordning, därefter följer författaren (eventuellt med signatur inom parentes), artikelns titel och sidnummer. Det är inte alltid det finns sidnummer, då finns de inte med. För att avkoda vem som ligger bakom pseudonymerna har jag använt Per Anderssons *Pseudonymregister* från 1967. Då flera har använt samma pseudonym har jag letat efter ytterligare biografisk information för att dra en slutsats om vem det mest sannolikt är. Ibland har så många använt samma synonym att det inte varit möjligt att dra en sådan slutsats. Jag har inte hittat alla bakom pseudonymerna.

### *Aftonbladet:*

1894-06-05 Osignerad, "Konstakademiens elevarbetsutställning."

1908-02-26 F. Vetterlund (F. V.), "Konst och litteratur. Genreskulptur." p. 3.

1909-04-22 M. Rieck-Müller (M. R.-M.), "Hos våra skulptriser och målarinnor: Fröken Sigrid Blomberg" p. 6.

1910-12-18 M. Rieck-Müller "Hos våra skulptriser och målarinnor. Alice Nordin.", p. 6.

1911-06-02 M. Rieck-Müller (M. R.-M.), "Kvinnliga konstnärernas utställning.", p. 9.

1911-06-18 M. Rieck-Müller (M. R.-M.), "Kvinnliga konstnärers utställning.", p. 11.

1912-03-12 Sign. En lekman., "'Svenska konstnärinnors' utställning i Lund.", p. 4.

1913-10-17 M. Rieck-Müller, "Sigrid Blomberg 50 år.", p. 7.

1915-12-05 M. Rieck-Müller (M. R.-M.), "I Alice Nordins ateljé.", p. 7.

### *Dagen*

1902-03-27 T. Högdahl (H—l.), "De stora vårutställningarna, Konstnärernas förening.", p. 3.

1906-04-12 T. Högdahl (T. H—l.), "Vårutställningen i konstakademien.", p. 3.

### *Dagens Nyheter*

1905-03-23 G. Nordensvan (G—g N.), "Svenska konstnärernas förenings utställning", p. 3.

1908-12-10 P. Rosenius, "Meunier i Köpenhamn.", p. 3.

1913-10-22 G. Broman, "Öppnandet av svenska konstnärinnornas utställning", p. 8.

#### *Dagny*

1896, 4 & 5 häftet, Sign. A. H., "Svenska kvinnan inom de Bildade konsterna II", pp. 146 f.

1908-12-17, nr. 49, E. Lundberg, "Något om våra konstnärinnor. Sigrid Blomberg", pp. 626 f.

1908-12-31, nr. 51, E. Lundberg, "Något om våra konstnärinnor. Märta Améen f. Sparre.", pp. 649–651.

1909-01-28, nr. 4, E. Lundberg, "Något om våra konstnärinnor. Ruth Milles.", pp. 37 f.

1910-04-14, nr. 15, A. Levertin (A. L—n.), "Kvinnlig konstutställning i Paris.", pp. 177 f.

1910-12-22, nr. 51, M. Rieck-Müller (M. R.-M.), "Fem konstnärinnors utställning i Stockholm", pp. 591 f.

1911-03-23, nr. 12, A. M. Roos, "Svenska konstnärinnors utställning. III"

1913-10-16, nr. 42, S. Leijonhufvud, "Sigrid Blomberg – femtio år.", pp. 325 f.

#### *Fäderneslandet*

1906-04-28 Sign. B—n., "Stockholm just nu."

#### *Göteborgs aftonblad*

1906-12-13 F. Borglund (Gert.), "Nytt på Valand.", pp. 6 f.

1910-03-29 F. Borglund (Gert.), "Konstutställningar.", p. 2.

1911-07-08 Sign. Barberouge, "Föreningen Kvinnliga Konstnärer i Konstnärshuset.", p. 3.

1912-03-22 A. Törnström, "Svenska konstnärinnors utställning i Lund.", p. 2.

#### *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*

1900-04-06, K. Warburg (K. W—g.), "Svenska konstnärernas förenings utställning".

1904-04-29, K. Warburg (K. W—g.), "Svenska konstnärernas förenings vårutställning i Stockholm".

#### *Göteborgsposten*

1903-10-17, Sign. B. R. F., "Konstverk på våra kyrkogårdar".

#### *Göteborgs dagblad*

1920-01-21 Sign. K. G. R. "Alice Nordin på Valand", p. 6.



### *Helsingborgs dagblad*

1898-06-08 Sign. Adauctus, ”Stockholms-bref. Från vår brefskrivare.”.

1902-09-12 Osignerad, ”Georg Adlersparre i brons.”.

### *Hertha*

1914-09-15, häfte 14, Gerda Boëthius, ”Svenska kvinnliga konstnärer på Baltiska utställningen.”, p. 299.

### *Hvar 8 dag*

1905-03-12, nr 24, Osignerad, ”Svenskt konstverk inköpt af franska staten.”, p. 378.

1911-03-05, nr 23, Osignerad, ”Ur konstens värld”, p. 356.

### *Idun*

1899-03-04, nr. 18, Sign. J. N—G., ”En bildhuggarinna. Sigrd Blomberg.”, pp. 1 f.

1900-06-16, nr. 24, Sign. H., ”Ett medaljbelönadt skulpturverk. Kleopatra, staty af Gerda Sprinchorn.”, p. 381.

1900-12-01, nr. 48, Sign. Ella Rot., ”Från Agnes Kjellberg-Frumerie’s parisateljier.”, p. 775.

1903-02-21, nr. 8, J. Nordling, ”Alice Nordin.”, pp. 116 ff.

1903-03-28, nr. 13, E. Stjernström, ”Från Montparnasse och Montmartre. Atelierinteriörer. Hos Sturemonumentets skapare.”, p. 201.

1906-03-08, nr. 10, G. Linder, ”Sigrd Blomberg”, pp. 113 f.

1908-06-25, nr. 26, Sign. E—ER., ”Hos Ruth Milles. Några intryck från ett atelierbesök”, p. 309.

1911-02-26, nr. 8, Sign. E—ER., ”Tio år vid kavaletten.”, p. 124.

1914-11-29, nr. 48, E. Rusén (Volmar), ”Agnes Frumerie och hennes ’gubbar’”, pp. 761 f.

1919-10-05, nr. 40, Osignerad, ”Ett upplöst konstnärshem. Från d:r och fru Frumeries villa vid Edsviken.” pp. 570 f.

### *Jämtlandsposten*

1913-10-09 Sign. W., ”Konstutställningen i rådhuset.”.

### *Kalmar*

1911-03-10 E. Rosenius (R—s—s.), ”Bref från Stockholm.”

*Norrköpings Tidningar*

1902-04-04 Sign. Gottfried, "Svenska konstnärernas förenings utställning".

1904-12-03 Osignerad, "Konstföreningens utställning".

1906-08-22 G. Ullman, "Konstutställningen i Norrköping 1906. III".

*Ny tid*

1901-04-30, K. Dalström (K. D-m.), "Stockholmsbref. Två konstutställningar".

*Stockholms dagblad*

1895-06-09 Sign C. L., "Nya konstutställningar.", p. 3.

*Stockholmstidningen*

1911-06-03 Osignerad, "Kvinnliga konstnärer".

1912-08-10 Sign. K. B., "Hos svenska konstnärernas förening".

*Sundsvallsposten*

1904-10-28, Osignerad, "Den stora konstutställningen i Sundsvall".

*Svenska Dagbladet*

1901-11-27 E. Rusén (Volmar.), "Våra artister i Paris.", p. 7.

1903-12-10 Osignerad, "Konst", p. 6.

1904-11-03 V. von Kræmer (V. v. K.), "Fru Thyra Grafströms textilutställning.", p. 6.

1905-02-19 E. Rusén (Volmar.), "'Bikupan' och damernas salong.", p. 9.

1905-04-27 E. Rusén (Volmar.), "Salongen. II", p. 8.

1907-04-15 E. Rusén (Volmar.), "Salongen.", p. 7.

1909-02-25 E. Rusén (Volmar), "Tre svenska konstnärinnor", p. 8.

1910-12-17 A. Brunius (A. B-s.), "Utställning i studion", p. 8.

1910-02-18 Osignerad, "Konst", p. 9.

1911-02-23 A. Brunius (A. B-s.), "Konst. Alice Nordins utställning.", p. 6.

1913-05-04 E. B. Nordström (Bansai), "I Gerda Sprinchorns ateljé", p. 4.

1913-07-05 E. B. Nordström (Bansai), "I Agnes Frumeries ateljé", p. 12.

*Sydsvenska Dagbladet,*

1895-06-15 Sign. Eg., "Konstakademiens årsuppväsning."

1896-02-13 Sign. S., "Damernas utställning."

1902-12-23 Osignerad, "Malmö museum".

1904-05-15 Sign. E. S., "Skandinaverna på Salongen."

1904-06-03 H. E. Larsson (-pt-), "Svenska konstnärers förenings utställning. II."

1905-05-14 Sign. E. S., "Salongen."

1906-04-29 Sign. E. S., "Salongen."

## Källförteckning

### *Onlinekällor*

Dagny,

<http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/dagny/>, hämtad den 2 december 2020.

Hertha,

<http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/hertha> , hämtad den 7 december 2020.

Idun,

<http://www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/idun> , hämtad den 2 december 2020.

Riksarkivet: Ester Blenda Nordström,

<https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=8325>, hämtad den 5 januari 2021.

Riksarkivet: Hans E Larsson,

<https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=11041>, hämtad den 5 januari 2021.

Riksarkivet: S Maria P Rieck-Müller,

<https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6750>, hämtad den 5 januari 2021.

Svensk ordbok: kleinkunst, <https://svenska.se/so/?id=25349&pz=7>, hämtad den 5 januari 2021.

Svenska Dagbladets årsbok: Märkligare dödsfall i Sverige 1935,

<http://runeberg.org/svda/1935/0261>, hämtad den 5 januari 2021.

Svenskt biografiskt lexikon: Teodor Lundberg,

<https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=9770> , hämtad den 2 december 2020.

Svenskt Kvinnobiografiskt Lexikon, <https://skbl.se/sv> , hämtad den 17 december 2020.

### **Tryckta källor**

Andersson, P., *Pseudonymregister*, Bibliotekstjänst, Lund, 1967.

Arrhenius, S., *En riktig kvinna, om biologism och könsskillnad*, Atlas, Stockholm, 1999.

Bergström, G. & Boréus, K. (red.), *Textens mening och makt*, 3:e uppl., Studentlitteratur, Lund, 2012.

Bergström, I., *Skulptriserna*, Makadam förlag, Göteborg, 2012.

Björk, T. ”1800-talet”, i L. Johannesson (red.), *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Signum, Stockholm, 2007, pp. 35–134.

Bourdieu, P., *Kultur och kritik*, Daidalos, Göteborg, 1991.

Fairclough, N., *Discourse and social change*, Polity, Cambridge, 1992.

Holmberg, C. G., Oscarsson & I., Rydén, P., *En svensk presshistoria*, Esselte studium, Stockholm, 1983.

Humanistiska sällskapet, *Svensk skulptur från Sergel till 1900-talets början*, Stockholm, 1952.

Ingelman, I., *Kvinnliga konstnärer i Sverige*, avhandling vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 1982.

Josephson, R., Sandblad, N. G. & Lilja, G., *Svenska skulpturidéer II*, Allhems förlag, Malmö, 1952.

Lilja, G., *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, Allhems förlag, Malmö, 1955.

Lindberg, A. L. & Werkmäster, B. (red.), *Kvinnor som konstnärer*, LT, Stockholm, 1975.

Nermo, M., "Hundra år av könssegregering på den svenska arbetsmarknaden", *Sociologisk forskning*, vol. 37, nr. 2, 2000.

Nordensvan, G., *Svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde århundradet*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1928.

Nordin, S., "Sveriges kulturella storhetstid", i J.T. Ahlstrand et. al., *Signums svenska konsthistoria – konsten 1890–1915*, Signum, Lund, 2001, pp. 9–25.

Pollock, G., *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Routledge, London, 1999.

Romdahl, A. L. & Roosval, J., *Svensk konsthistoria*, Aktiebolaget Ljus, Stockholm, 1913.

Roosval, J., Ekbohm, G. & Ernst Fisher et al. (reds.), *Svenskt konstnärslexikon*, Allhems förlag, Malmö, 1952.

Sjölin, J.G. "Inledning", i J. G. Sjölin, (red.), *Om konstkritik: studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, Palmkrons, Lund, 2003, pp. 11–33.

Winther Jørgensen, M. & Philips, L., *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund, 2000.

## Bildförteckning

1. Alice Nordin, *Efter kampen*, 1901, okänt material, okänd storlek, ej bevarad.

Fotograf: Anton Blomberg.

<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/50119>

Hämtad den 24 november 2020.

2. Sigrid Blomberg, *Den lilla sjöjungfrun*, 1902, okänt material, okänd storlek, ej bevarad.

Fotograf: Anton Blomberg.

<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/50467>

Hämtad den 24 november 2020.

3. Ruth Milles, *Gosse på kryckor*, 1908, brunpatinerad brons, 25 cm hög, Millesgården.

Fotograf: Anton Blomberg

<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/50503>

Hämtad den 30 november 2020.

4. Ruth Milles, *Efter väntan vid havsstranden*, 1907, brons, 32 x 43,5 cm, Nationalmuseum.

Fotograf: Hans Thorwid.

<http://emp-web->

[84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27312&viewType=detailView](http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27312&viewType=detailView)

Hämtad den 2 december 2020.

5. Alice Nordin, *Skymning*, 1904, marmor, 176 cm hög,

Fotograf: Hans Thorwid.

<http://emp-web->

[84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27498&viewType=detailView](http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27498&viewType=detailView)

Hämtad den 2 december 2020.

6. Alice Nordin, *Sjungande barn*, 1918, parian, 28 x 20,8 x 15 cm, Nationalmuseum.

Fotograf: Nationalmuseum.

<http://emp-web->

[84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=126010&viewType=detailView](http://84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=126010&viewType=detailView)

Hämtad den 2 december 2020.

7. Sigrid Blomberg, *Bebådelsen*, 1899, marmor, 138,5 cm hög, Nationalmuseum.

Fotograf: Linn Ahlgren.

<http://emp-web->

[84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27231&viewType=detailView](http://84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=27231&viewType=detailView)

Hämtad den 30 november 2020.

8. Agnes de Frumerie, *Aqua*, okänt årtal, okänt material, troligtvis mänsklig storlek eller större (kallad kolossalstaty), ej bevarad.

Fotograf: okänd.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnes\\_Frumerie\\_-\\_Aqua.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnes_Frumerie_-_Aqua.jpg)

Hämtad den 25 november 2020.

9. Agnes de Frumerie, *Frileuse*, okänt årtal, okänt material, troligtvis liten storlek, privat ägo.

Fotograf: okänd.

<http://www.objetsdhistoires.fr/catalogue/f/agnes-de-frumerie/>

Hämtad den 4 december 2020.