

Linköpings Universitet, Institutionen för kultur  
och kommunikation

Avdelning för konstvetenskap och visuell  
kommunikation - C-uppsats 15 HP

# **Sigrid Hjertén och Siri Derkert – två modernistiska pionjärer**

- En komparativ studie ur ett genusperspektiv

HT 2015

Författare: Carola Sandgrim

Handledare: Anna Ingemark Milos

**Linköpings Universitet**  
Linköping University

**Institutionen för kultur och kommunikation**  
Department of Culture and Communication

**Filosofiska fakulteten**  
Faculty of Art and Science

**Konstvetenskap och visuell kommunikation**  
History Art and Visual Communication

---

**Projekt:** **C-uppsats i ämnet konstvetenskap och visuell kommunikation**

Project: Bachelor Thesis in History of Art and Visual Communication

**Titel:** **Sigrid Hjertén och Siri Derkert – två modernistiska pionjärer**  
**- En komparativ studie ur ett genusperspektiv**

Title: Sigrid Hjertén and Siri Derkert – two modernistic pioneers  
- A comparative study from a gender perspective

**Författare/Author:** **Carola Sandgrim**

**Handledare/Supervisor:** **Anna Ingemark Milos**

**Språk/Language:** **Svenska/Swedish**

---

**Sammanfattning:** Denna uppsats är en komparativ studie där ett urval verk av konstnärerna Sigrid Hjertén och Siri Derkert analyseras semiotiskt. Studiens syfte är att ur ett genusperspektiv studera om det finns reflektioner och kopplingar i deras konst som speglar deras liv och om de i sitt skapande på något sätt överskred normen. De urval verk som uppsatsen berör är tre konstverk från respektive konstnär med liknande motiv, ett självporträtt, ett verk där deras barn är avbildade och slutligen ett verk där bägge konstnärerna avbildat en ”exotisk kvinna”.

Abstract: This essay is a comparative study and a semiotic analysis of a selection of artworks from the artists Sigrid Hjertén and Siri Derkert. The purpose of this paper is to study the artworks from a gender perspective. The purpose is also to examine if there are reflections and connections in their art that reflects both of the artist lives and if they in some way exceeded the norm. From each artist I have chosen artworks with similar motives, a self-portrait, one where they have painted their children, and one of an exotic woman.

**Nyckelord:** Sigrid Hjertén, Siri Derkert, semiotik, genusperspektiv, modernism, kubism

Keywords: Sigrid Hjertén, Siri Derkert, semiotic, gender perspective, modernism, cubism

## Innehåll

<b>Inledning</b> .....	<b>1</b>
<b>Syfte och frågeställningar</b> .....	<b>2</b>
<b>Avgränsningar</b> .....	<b>3</b>
<b>Teoretisk utgångspunkt</b> .....	<b>3</b>
Genuskontrakt och feministisk analys.....	4
<b>Material och metod</b> .....	<b>5</b>
<b>Litteraturoversikt och tidigare forskning</b> .....	<b>7</b>
<b>Disposition</b> .....	<b>9</b>
<b>Bakgrund</b> .....	<b>9</b>
Modernismen i Sverige och Europa .....	9
<b>Biografi</b> .....	<b>14</b>
Biografi Sigrid Hjertén .....	14
Sigrid Hjerténs konstnärskap.....	15
Biografi Siri Derkert .....	18
Siri Derkerts konstnärskap .....	21
<b>Bildanalys</b> .....	<b>24</b>
Sigrid Hjertén: <i>Självporträtt</i> , 1914 .....	24
Siri Derkert: <i>Självporträtt</i> , 1926 .....	26
Sigrid Hjertén: <i>Gosse med leksaksbåt</i> , 1916 .....	27
Siri Derkert: <i>Sara i fönstret</i> , 1924 .....	28
Sigrid Hjertén: <i>Hinduiskan</i> , 1930 .....	30
Siri Derkert: <i>Kvinna från Alger</i> , 1914.....	31
<b>Jämförelse mellan Hjerténs och Derkerts konstverk</b> .....	<b>33</b>
<b>Sammanfattande slutdiskussion</b> .....	<b>35</b>
<b>Källförteckning</b> .....	<b>39</b>

## Inledning

”Genom sitt innehåll skulle konsten verka med moralisk kraft. En målning skulle inte i första hand vara form och färg utan bärare av tidens andliga och nationella ideal.”<sup>1</sup> Dessa föreställningar skrevs av konstkännaren Gösta Lilja och förklarar tankarna kring den nationalromantiska konsten som var stor i Sverige under 1900-talets första decennium. Konstnärernas uppgift ansågs vara att ”dikta” i sin konst som skulle avspegla Sveriges natur, tankar och stämning med vanligt förekommande motiv som natur och landskap.

Detta kom att ändras med en ny generation av konstnärer, som tog sig an nya idéer och frigjorde sig från dåtidens konservativa idéer och föreställningar kring svensk konst. Nu började konstnärer komma med nya idéer och experimentera med färg och form vilket utmanade de tidigare gällande konventionerna.<sup>2</sup>

Modernismen uppskattas ha infunnit sig i Sverige under början av 1910-talet, med betydelsefulla svenska konstnärer som Isaac Grünewald, Leander Engström och Birger Simonsson, alla medlemmar i konstnärsgruppen ”De Unga”. Denna konstnärsgrupp som tidstypiskt enbart bestod av män, stod för ”den nya”, moderna konsten med drag från expressionism, fauvism och kubism.<sup>3</sup>

En stor del av de intryck som de svenska modernisterna fick, kom från konstskolor från olika delar av Europa som Frankrike, Tyskland och Italien. Betydelsefulla konstnärer och däribland de svenska Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén och Carl Palme gick i lära hos Matisse på hans akademi i Paris. Andra svenska konstnärer som Siri Derkert, Ninnan Santesson och Hanna Hirsch-Pauli studerade på Académie Colarossi och Académie Russe. Influenserna och lärdomarna tog konstnärerna sedan med sig till Sverige där modernismen ännu inte hade etablerat sig lika tydligt.<sup>4</sup>

Att under denna tid vara kvinnlig konstnär och modernist, var ingen lätt kombination. Med dåtidens tankar om kvinnans plats i samhället, samt idéer kring den traditionella konsten, väntade kritiken alltid runt hörnet för kvinnliga konstnärer.

Att välja konstnärskapet som yrke och även flytta utomlands för att satsa på sin konst ansågs

---

<sup>1</sup> Folke Lalander, *Modernismens genombrott Nordiskt måleri 1910-1920*, Nordiska Ministerrådet, Uddevalla, 1989, s. 61

<sup>2</sup> Folke Lalander, (1989), s. 61-62

<sup>3</sup> Folke Lalander, (1989), s. 61-62

<sup>4</sup> Folke Lalander, (1989), s. 61-62

vara normbrytande under 1800-talet och början på 1900-talet. För kvinnorna ansågs det däremot vara en möjlighet till självförverkligande.

År 1921 anordnades Aprilutställningen på Liljevalchs konsthall, en stor utställning med sjutton kvinnliga konstnärer. En av dessa var den redan då välkända och omskrivna konstnären Sigrid Hjertén (1885-1948). Den vid dåtiden relativt okända konstnären Siri Derkert (1888-1973) debuterade vid denna utställning. Hon kom senare också att bli en av Sveriges mest omtalade konstnärer.<sup>5</sup>

I min uppsats är jämförelsen mellan Sigrid Hjertén och Siri Derkerts liv och verk i fokus. Dessa två kvinnliga konstnärer som levde under samma tid med liknande kontext och där båda fick intryck från liknande konstinriktningar, kom trots det att måla med två helt olika uttryck och färg.

## **Syfte och frågeställningar**

Syftet med uppsatsen är att ur ett genusperspektiv studera Sigrid Hjertén respektive Siri Derkerts konstnärskap. Genom semiotiska bildanalyser av ett urval verk vill jag utforska om det finns reflektioner och kopplingar i deras konst som speglar deras liv och om de i sitt skapande på något sätt överskred normen. Jag vill även undersöka och jämföra verken för att se om det finns liknande karaktärsdrag mellan konstnärernas verk.

Då studien behandlar två kvinnliga konstnärer födda på slutet av 1800-talet vore det därmed intressant att undersöka könsskillnaderna mellan män och kvinnor inom konstsfären i Sverige och se vad de olika förutsättningarna för kvinnliga konstnärer hade för påverkan på deras konst. Föreställningarna om kvinnliga konstnärer och konstnärskapet under den tiden skiljer sig till synen idag. Även kvinnors undervisning var mer begränsad under 1800-talet och början på 1900-talet och det är därmed intressant att se till konstkritiken de fick i relation till deras genustillhörighet.

---

<sup>5</sup> Anders Wahlgren, *Hjertén - Sigrid Hjertén, en av Sveriges främsta konstnärer*, Norstedts, Italien, 2008, s. 32

Med syftet i åtanke formuleras följande frågeställningar:

- Hur kommer deras liv, känslor och rådande samhällsklimat till uttryck i konstverken?
- På vilket sätt var deras konst gränsöverskridande för sin samtid?
- Hur skiljer sig konstnärernas verk åt?

## **Avgränsningar**

Studiens fokus kommer att vara på Hjertén och Derkerts konstnärskap och tre utvalda verk av respektive konstnär med liknande motiv. Fokus kommer också att delvis ligga på konstnärernas bakgrund då deras privatliv och utbildning är av stor relevans för skapandet.

De valda konstverken av Sigrid Hjertén är *Självporträtt* från 1914, *Gosse med leksaksbåt* från 1916 och *Hinduiskan* från 1930.

Siri Derkerts konstverk som uppsatsen kommer att beröra är, *Självporträtt* från 1926 följt av *Sara i fönstret* från 1924 och slutligen *Kvinna från Alger* från 1914.

Dessa sex konstverk har liknande motiv som är intressanta att jämföra då båda konstnärerna var kvinnor, mammor, utbildade sig i Frankrike och reste utomlands där de fick nya intryck och inspiration. Från varje konstnär har jag alltså valt ett konstverk där de avbildat sina barn, sig själva och en ”exotisk” kvinna.

## **Teoretisk utgångspunkt**

Studien kommer att skrivas ur ett genusperspektiv. Genusteorin är för denna uppsats lämplig med anledning av uppsatsens syfte. Genusteorin förklarar och undersöker kvinnans roll socialt och kulturellt och har som mål att bidra till ett mer jämlikt samhälle, med fokus på hur kön formas utifrån sociala beteenden. Ur ett genusperspektiv tar man hänsyn till de gamla normerna kring vad som har betraktats vara kvinnligt och manligt och problematiserar även de rådande normerna.

För att tillämpa ett genusperspektiv i denna uppsats är Yvonne Hirdmans kapitel ”genussystemet” i boken *Genushistoria- en historiografisk exposé* (2004) av stor betydelse då Hirdman noggrant förklarar begreppet genus och påvisar hur man i vetenskapliga texter kan

använda sig av ett genusperspektiv.

Feministiska influenser till perspektivet är tagna ur Griselda Pollocks *Vision and Difference – Femininity, Feminism and Histories of Art* (1988). I Anna Lena Lindbergs *Konst, Kön och Blick* (2014) har Pollocks tankar och analyser kring kvinnligheten och genustillhörigheten i kvinnligt skapande översatts i kapitlet ”Det moderna och kvinnlighetens rum.”

### **Genuskontrakt och feministisk analys**

Historikern Yvonne Hirdman har utvecklat genusteorin som ett analysredskap i boken ”*Genus. Om det stabila föränderliga former.*”<sup>6</sup>

Hirdman menar att det i varje samhälle och tid har funnits något slags ”kontrakt” mellan könen. Hirdman kallar det för genuskontrakt, ett begrepp som ska förklara de osynliga kontrakten som finns mellan män och kvinnor och vad som anses vara kvinnligt och manligt. Det här begreppet kan ses som ett redskap för att förklara gränserna för kvinnors förutsättningar och för att öka förståelsen i relationen mellan män och kvinnor. Hirdman menar att detta kontrakt finns på tre nivåer.<sup>7</sup>

Den första nivån är kontraktet i det sociala och kulturella, som kan förklaras genom de föreställningar som finns om hur relationen mellan en man och kvinna bör vara, idealtypsrelationen.

Den andra nivån menar Hirdman är mer abstrakt, och syftar på könens samspel på arbetsplatser, institutioner och i sociala sammanhang.

Den tredje nivån är det mer konkreta kontraktet mellan könen som präglar ”mannen” och ”kvinnan” i vårt samhälle. Denna tredje nivå är så tydlig att Hirdman jämför det med ett konkret äktenskapskontrakt.<sup>8</sup>

Dessa genuskontrakt är föreställningar om hur män och kvinnor är och ska vara mot varandra, vare sig det är i en nära relation, i ett samtal eller på en arbetsplats. Hirdman menar bland annat att kvinnor som tillhör eller tillhörde olika samhällsklasser hade olika sysslor, platser och till och med egenskaper vilket måste problematiseras. Kvinnor tilldelades olika möjligheter beroende på klass vilket är ett relevant faktum att framhålla i denna studie.

---

<sup>6</sup> <http://www.historia.su.se/forskning/forskningsomr%C3%A5den/modern-politisk-historia/det-nordiska-v%C3%A4rldssamh%C3%A4llet-under-1900-talet/yvonne-hirdman-1.27638>

<sup>7</sup> Christina Carlsson Wetterberg, *Genushistoria - en historiografisk exposé*, Studentlitteratur, Lund, 2004, s.120-121

<sup>8</sup> Christina Carlsson Wetterberg, (2004), s.120-121

Hirdmans genuskontrakt kommer att prägla biografierna om konstnärerna och bildanalyserna för att tydligt få fram ett genusperspektiv. I bildanalyserna kommer fokus delvis ligga på ”rummet” i konstnärernas motiv vilket blir en intressant analys med genuskontraktet i baktanke.

Till hjälp för bildanalyserna blir även Griselda Pollocks tankar ur ett feministiskt perspektiv lämpliga då Pollocks tankar behandlar de sociala och kulturella skillnaderna mellan män och kvinnor, med fokus på konstnärsyrke och hur kvinnligt skapande porträtterar kvinnans olika förutsättningar. Pollock tillämpar sin feministiska analys på det rumsliga.

Hon ställer frågan kring hur konstnärer som Mary Cassatt och Berthe Morisots liv visar den sociala ordningen för kvinnor. Vilka rum är representerade i dessa kvinnors målningar, och vilka rum finns inte där?

Det offentliga rummet uteblir till stor del i Cassatts och Morisots måleri, och innefattar istället privata rum som matsalar, salonger, sovrum och balkonger. Inte gator, torg och caféer som många manliga konstnärer presenterar i sina verk. Det här påvisar enligt Pollock de skillnader i territorium mellan män och kvinnor, kvinnor arbetade och höll sig till stor del hemma tillskillnad mot män som i högre grad hade tillgång till det offentliga rummet.<sup>9</sup>

Pollocks feministiska analys blir därmed relevant att ha med i uppsatsens genusperspektiv på analyserna av Hjerténs och Derkerts verk.

## **Material och metod**

Syftet med studien är att analysera tre verk av Hjertén och tre verk av Derkert som jag genom min frågeställning ska försöka besvara och öka förståelsen för. Konstverken har medvetet valts efter dess liknande motiv. För att genomföra bildanalysen kommer en semiotisk metod att användas. Efter bildanalyserna kommer sedan en delvis komparativ metod att användas i en jämförelsedel. Det anser jag nödvändigt för att tydliggöra resultatet.

Semiotiken är läran om tecken och bygger på att vi människor kan tyda bilder, texter och andra visuella uttryck, som alla är bärare av en mening. Genom att tolka en bild får bilden en mening. I denna uppsats blir semiotiken användbar då det genom den blir möjligt att få en

---

<sup>9</sup> Anna Lena Lindberg, *Konst, Kön och Blick – Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Studentlitteratur, Lund, 2014, s. 171-173



ökad förståelse över konstnärernas verk.

Genom att använda semiotiken som metod skapas möjligheter att tolka alla element i en bild.

För att kunna göra detta krävs en förståelse för att tecken har olika betydelser beroende på i vilken kultur och kontext de skapades i, och kan därmed variera.<sup>10</sup> När man tolkar en bild med en semiotisk metod kan det delas in i två nivåer av mening.

I den första nivån ska grundförståelsen i bilden förklaras. Därmed ska allt man ser i bilden identifieras och här bestäms tecknens grundförståelse, vilket kallas för bildens *denotation*.

Den andra nivån benämns som bildens *konnotationer*, ordet härstammar från latinets *connoto* som betyder antyda. Med konnotation menas identifieringen av bildens merbetydelser där man ser till bildens och tecknens djupare budskap. Det kan vara att man ser till bildens olika budskap och värderingar samhällsmässigt, politiskt, socialt och känslomässigt.<sup>11</sup>

Utgångspunkten för tolkandet av tecken är att man ser till kontexten, både var och när bilden har skapats, men också var den är placerad då detta är avgörande och av stor betydelse för hur man tolkar tecken.

Semiotiken är praktisk att använda på modern konst då den inte strävar efter en universell sanning utan tar hänsyn till betraktarens olika erfarenheter, perspektiv, bakgrund och politiska inställning. Därmed tillåter semiotiken att tecken kan tolkas olika och är mottaglig för olika teorier kring tolkningen.<sup>12</sup>

Roland Barthes har utvecklat den semiotiska bildanalysen ytterligare genom ett kommunikationssystem, ”de tre meddelanden”. Det första meddelandet är det *språkliga* som undersöker om det finns ett lingvistiskt meddelande som rör bilden, exempelvis titeln. Det andra meddelandet är det *symboliska* som undersöker om det finns ett något symboliskt, kodat eller ikoniskt meddelande i bilden. Det symboliska meddelandet instrueras av det språkliga meddelandet så att det inte görs en alltför subjektiv tolkning av bilden.<sup>13</sup>

Det tredje meddelandet, det *bokstavliga* är det meddelande som undersöker vad man bokstavligt ser på bilden, det synliga. Det bidrar med hjälp av det språkliga och symboliska att

---

<sup>10</sup> Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2, Studentlitteratur, Lund, 2012, s. 42

<sup>11</sup> Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, (2012), s. 44

<sup>12</sup> Anne D’Allewa, *Methods & Theories of art history*, 2, Laurence King, London, 2012, s. 30 -31

<sup>13</sup> Lars Olof Larsson, *Metoder i konstvetenskap*, Nordstedts, Stockholm, 2010, s. 103

bilden blir denoterad och som betraktare får man en förståelse för bildens mening.<sup>14</sup> Till den valda metoden är kapitlet Semiotik i boken *Möten med bilder* (2012) till stor hjälp för uppsatsen, både som komplement med fakta, men också till bildanalyserna.

Roland Barthes semiotiska teori presenteras i artikeln *Rhétorique de l'image*. Artikeln finns i boken *Tecken och tydning, till konsternas semiotik* där Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg samlat ett antal olika texter rörande semiotiken, år 1976. Denna bok kommer att användas i uppsatsen.

Arbetet med uppsatsen påbörjades genom att jag samlade in relevanta och intressanta källor. Biografier om respektive konstnär, avhandlingar och enstaka vetenskapliga artiklar är de källor som uppsatsen nu består av. Källorna har främst hittats genom sökningar på databasen *Libris* samt på Linköpings Universitets egen databas. All relevant fakta har sedan sammanställts. Därefter har jag valt ut sex verk med liknande tema, tre från respektive konstnär, som jag ansett varit passande att analysera efter att ha fått kunskap om konstnärernas liv och skapande. Verken har analyserats i en ordningsföljd efter motivval för att skapa en tydligare struktur. Därmed analyseras självporträtten först, följt av porträtten av barnen och slutligen avbildningarna av de exotiska kvinnorna. Konstverken analyseras med en semiotisk metod ur ett genusperspektiv. Sedan har verken ställts mot varandra i en jämförelsedel vilket tillför studien en komparativ prägel. Uppsatsen avslutas i en sammanfattande slutdiskussion som anknyter till min frågeställning och de tendenser jag har sett. Det har gjorts med modernismen, genuskontraktet och samhällsnormer i bakhuvudet.

## Litteraturöversikt och tidigare forskning

Kvinnliga konstnärer har i konsthistorien hamnat i skymundan och inte prioriterats framför manliga konstnärskap. Ett stort antal konsthistoriker har problematiserat och uppmärksammat detta faktum, däribland konsthistorikerna Linda Nochlin och Griselda Pollock.

I Sverige omnämns Sigrid Hjertén och Siri Derkert i *Svenska Män och Kvinnor*, ett biografiskt uppslagsverk som började tryckas år 1942. Konstnärerna berörs även i *Svensk uppslagsbok* från 1955 och i *Svenskt Konstnärslexikon* från 1957.

Ett stort antal biografier och sammanställningar från konstnärernas arkiv har skrivits och

---

<sup>14</sup> Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, *Tecken och tydning, till konsternas semiotik*, PAN/Nordstedts, Stockholm, (1976), s. 116-120

publicerats, men ren vetenskaplig forskning om konstnärernas skapande har det inte gjorts. Bägge konstnärerna omnämns däremot i flertalet avhandlingar som behandlar kvinnliga konstnärer och betydelsefulla svenska kvinnor under 1800-1900-talet.

Konstvetaren Ingrid Ingelmans avhandling *Kvinnliga konstnärer i Sverige en undersökning av elever vid konstakademin inskrivna 1864-1924: Deras rekrytering, utbildning och verksamhet* från 1982 behandlar konstnärslivet i Sverige under 1800-1900-talet och den samtid som konstnärerna levde i och nämner både Hjertén och Derkert.

Genusvetaren Kristina Fjelkestam har skrivit en avhandling i genusvetenskap *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer – Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* från 2002 som behandlar hur kvinnors situation under 1800 till 1900-talets mitt såg ut och hon undersöker hur kvinnor fick uppoffra sina liv och riskera sina anseenden när de sökte sig utanför Sveriges gränser för självförverkligande. I avhandlingen omnämns både Hjertén och Derkert som exempel på detta självförverkligande.

Margareta Gynnings avhandling *Det ambivalenta perspektivet – Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv* har varit en god inspiration för genusperspektivet till denna uppsats. Den har även bidragit med intressanta tankar och fakta kring kvinnligt konstnärskap och svenskt konstliv under slutet av 1800-talet med fokus på Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli, konstnärer som var aktiva under samma tidsanda som Hjertén och Derkert.

Likaså har konsthistorikern Linda Fagerströms avhandling *Randi Fisher – svensk modernist* verkat som god inspiration till uppsatsen, där Fagerström undersöker hur kvinnliga konstnärer, med fokus på Randi Fisher, präglats i sitt arbete av sin genustillhörighet. Fisher undersöker omständigheterna kring kvinnligt och manligt skapande och om kvinnligheten och konstnärrollen krockar.

De biografier som används för en bredare förståelse om Sigrid Hjertén och Siri Derkerts liv och konstnärskap, är Anders Wahlgrens *Hjertén - Sigrid Hjertén en av Sveriges främsta konstnärer* (2008) och Moderna Museets *Siri Derkert* (2011) till stor hjälp. Boken *Att alltid göra och tänka det olika – Siri Derkert i 1900-talet* (2011) har varit ovärderlig med fakta om Derkert och med anvisningar på vidare intressant och relevant litteratur om kvinnorna under 1900-1950-talet i Sverige och Norden.

Även boken *Sigrid Hjertén* (1995) skriven av flertalet författare som Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Tom Sandqvist med flera har varit till stor hjälp.

För att förstå modernismen och de kulturella strömningar som pågick under modernismen har boken av H.H. Arnason och Elizabeth C. Mansfield *History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography* (2010) gett bärande fakta. För att bredda förståelsen kring Modernismen i Sverige och de verksamma modernistiska konstnärerna har boken *Modernismens Genombrott - Nordiskt måleri 1910-1920* också använts.

## **Disposition**

Uppsatsen börjar med en bakgrundsteckning, som i stora drag förklarar modernismen i Sverige och Europa för att ge läsaren en förståelse för den tid inom konsten som konstnärerna levde och var verksamma i. I nästa avsnitt "Biografi" behandlas Sigrid Hjerténs och Siri Derkerts liv och konstnärskap. Här ges en inblick av konstnärernas liv och yrken. Händelser som kan vara väsentliga för deras skapande presenteras i denna del. I biografierna beskrivs samtidens kvinnosyn samt synen på yrkesverksamma kvinnor. Detta är väsentligt med tanke på den motgång som båda konstnärerna mötte.

Därefter följer sex bildanalyser med tre verk från respektive konstnär. Dessa ska analyseras semiotiskt med hjälp av Barthes semiotiska teori som presenteras i artikeln "*Rhétorique de l'image*" (Bildens retorik) från år 1964. Följaktligen görs en jämförelse mellan verken och uppsatsen avslutas i en sammanfattande slutdiskussion.

## **Bakgrund**

### **Modernismen i Sverige och Europa**

I takt med teknikens allt bredare utveckling och större satsningar på järnvägar, telefoner och telegrafer skedde det en kommunikationsutveckling i världen och inte minst i Sverige. Utbyggnaden av järnvägarna ledde till att fler människor kunde resa och resorna blev billigare. Detta gällde inte minst kvinnor som fick en större rörelsemöjlighet. Människor fick nu se nya miljöer vilket ledde till att de utvidgade sina tankar och perspektiv på sin omvärld. Nu skapades nya relationer och för många förändrade livsvillkor. Genom det faktum att fler människor började resa fick detta stora konsekvenser inom konstvärlden. Man kunde på ett

nyare sätt än tidigare, knyta an till konst utanför landsgränserna och möjligheterna att få en bredare inspiration utökades.<sup>15</sup>

I denna ”nya” och moderna konst, frodades idéer om det nya samhället, den nya tekniken och inspirationen kom därefter. Nya former och motiv hämtades bland annat ur maskintekniken och efter uppfattningen att allt var möjligt.

Nya konstriktningar som impressionism, postimpressionism, symbolism, expressionism, fauvism och kubism kom att dominera under slutet av 1800-talet och början på 1900-talet vilket präglade ett stort antal europeiska konstnärers måleri.

Impressionismen var den konstgren som uppkom i Frankrike i mitten av 1800-talet.

Konstnärer som Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir och Berthe Morisot var några av de konstnärer som kom att representera impressionismen. Nya intryck inspirerade till denna konstgren, bland annat uppfinningen av fotografiet. Konstnärerna fick se verkligheten på bild, och därmed ändrades betydelsen av att fånga verkligheten på bild. Att måla av omvärlden realistiskt fick därmed en ny mening och man fick en ny uppfattning om innebörden att måla realistiskt.<sup>16</sup>

Konstnären Paul Cézanne (1839-1906) var en av de mest betydande konstnärerna som inspirerades av impressionismen och postimpressionismen. Cézannes konst består av ett stort antal målningar av naturen och olika fruktstilleben och använde sig mycket av naturfärger som grönt, blått och gult för att avbilda naturen. Cézanne utvecklade målartekniken och skapade ett nytt förhållningssätt till målarkonsten. Förutom att måla med korta penselstreck lager på lager, använde han sig även av ett osystematiskt perspektiv med föremål målade ur olika synvinklar.<sup>17</sup>

Mot slutet av 1800-talet till och med början på 1900-talet kom en tid i Europa med fokus på Frankrike kallad ”la belle époque”, ”vackra epoken”. Denna tid kantades av en samhällsutveckling med nya uppfinningar inom tekniken, vilket i sin tur skapade nya byggnadssätt och möjligheter inom arkitekturen. Detta formade i sin tur en optimism och

---

<sup>15</sup> Cecilia Widenheim, *Utopi och Verklighet Svensk modernism 1900-1960*, Moderna Museet Norstedts, Stockholm, 2000, s. 42

<sup>16</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography*, Upper Saddle River, N.J, Pearson Prentice Hall, 2010, s. 33

<sup>17</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, (2010), s. 55

känsla av att allt är möjligt hos människor. Inom konstsfären frodades en vilja och nyfikenhet på att skapa nya uttrycksätt och experimentera inom konsten<sup>18</sup>

Resultatet av detta blev en rad olika inriktningar och konststilar som fauvism, kubism och expressionism. En av de mest framstående första fauvisterna var den franska konstnären Henri Matisse (1869-1954). Kännetecknet för fauvismen är att färgen är målningens största beståndsdel. Användandet av färg i olika kontraster kombinerat med inspirationen från impressionismen och postimpressionismen gav de fauvismen ett expressivt uttryck.

Fauvistiska konstnärer och framförallt Matisse, betonade färgens innebörd och egenvärde och använde sig även av icke-beskrivande färger.

Att avbilda verkligheten i ljusa färger så realistiskt som möjligt var inget konstnärer inom fauvismen eftersträvade. Nya illustrationer och nya värden eftersträvades och man inspirerades av tidens tankesätt; att upptäcka något nytt, spännande och att allt var möjligt.<sup>19</sup> Det var av Matisse och Cézanne och det fria användandet av färg som Sigrid Hjertén kom att hitta sin främsta inspiration av till sitt måleri.<sup>20</sup>

I början av 1900-talet förflyttades måleriets avbildningar av verkligheten åt det allt mer abstrakta hållet hos många konstnärer. Den ryske konstnären Vasilij Kandinsky var en av företrädarna till den nya konstgrenen för abstrakt konst inom expressionismen. Ur den konstgrenen skapades och frodades nya konstgrenar, däribland kubismen, med kubistiska konstnärer som Pablo Picasso (1881-1973) och Georges Braque (1882-1963).

Inom kubismen avbildade man verkligheten både realistiskt men också abstrakt. Stiltypiskt för kubismen är att konstnärerna sönderdelade realistiska element ur verkligheten, och satte sedan ihop dem till geometriska figurer. Att se på verkligheten ur olika perspektiv var något konstnärerna ofta eftersträvade att få med i sitt skapande, i synnerhet Picasso och Braque. Bägge konstnärerna experimenterade med former och linjer i målningar med motiv av kvinnor men även av arkitektur och natur. Deras verk väckte ofta uppståndelse och ifrågasattes av kritiker som menade att den nya och moderna konsten hade gått för långt.<sup>21</sup>

Det var av Picasso och Braque som Siri Derkert kom att hitta sin främsta inspiration från i sitt kubistiska måleri.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, (2010), s. 110-111

<sup>19</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, (2010), s. 112

<sup>20</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, (2010), s. 112-113

<sup>21</sup> H.H Arnason & Elizabeth C. Mansfield, (2010), s. 158-167

<sup>22</sup> Åmells katalog nr 78, *Siri Derkert*, Stockholm, 2004

Cézanne, Matisse, Picasso och Braque var alla verksamma i Frankrike och framförallt i Paris vilket blev en bidragande faktor till att Paris blev en metropol för konstnärer. Konsten som skapades här ansågs vara gränsöverskridande och rykten om det spred sig snabbt ut till andra länder.

Allt fler konstnärer började därmed söka sig till Paris för att utbilda sig och inte minst få inspiration. Detta underlättades av de nya möjligheterna inom transport. Svenska konstnärer som Birger Simonsson, Carl Palme, Siri Derkert, Isaac Grünewald och Sigrid Hjertén studerade vid konstskolor i städer som München och Paris. Tankarna kring den nya moderna konsten var redan etablerade i Paris. Att leva ett enkelt och bohemiskt liv med fokus på konst, litteratur, musik och teater var något som präglade stadens konstnärer och författare.<sup>23</sup>

Konstskolor som Matisses Akademi, Académie Colarossi och Académie Russe lockade till sig ett stort antal svenska konstnärer.

Dessa konstnärer fick erfara nya perspektiv och intryck. På Matisse skola experimenterades det med färg och form och Isaac Grünewald har sammanfattat det på följande sätt:

*”Plötsligt stod jag framför en vägg som sjöng, nej vrålade av färg och strålade av ljus...” ”Alla de regler jag förut lärt och använt, voro slojade, alla de lagar jag förut trott okränkbara, voro upphävda.”*<sup>24</sup>

Detta citat kan påvisa den effekt och de intryck konstnärerna fick på konstskolorna utanför Sverige, och kan kopplas till det missnöje som präglade svenska konstnärer över Konstakademins snäva och strikta syn på konst hemma i Sverige.

Paris lockade svenska kvinnliga konstnärer eftersom kvinnligt konstnärskap värderades högre där än i Sverige. I Sverige rådde den allmänna uppfattningen om att kvinnligt konstnärskap endast kunde ses som en hobby. De sociala konstruktionerna och inställningen till att kvinnor hörde till hemmet, påverkade givetvis svenska kvinnliga konstnärer och det har framkommit att de ibland hade en ambivalent inställning till sitt skapande.<sup>25</sup>

Mot slutet av 1880-talet befann sig minst femtio kvinnliga konstnärer i Paris. Sexton år innan, fick kvinnor officiellt studera vid Konstakademien i Stockholm, men med anledning av de rådande samhällsmönster som gjorde att kvinnor hölls tillbaka och inte togs på allvar i sitt

---

<sup>23</sup> Folke Lalander, (1989), s. 62

<sup>24</sup> Folke Lalander, (1989), s. 63

<sup>25</sup> Margareta Gynning, *Det ambivalenta perspektivet – Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Albert Bonniers förlag, Milano, 1999, s. 29

konstnärskap, valde en stor del av svenska kvinnliga konstnärer att lämna Sverige och studera i Paris. Däribland Sigrid Hjertén och Siri Derkert.

Kvinnor fick under en lång tid inte undervisas tillsammans med män av ”anständighetsskäl” och kvinnor fick inte måla av nakna modeller. Dessa regler kom dock att ändras i olika takt i olika länder. På Matisse Akademi fick Sigrid Hjertén undervisas tillsammans med endast manliga studentkamrater.<sup>26</sup>

Att vara kvinna och konstnär och samtidigt vara verksam under modernismen var inte ett enkelt val. I Sverige blev kvinnor omyndiga vid giftermålet och för att kunna leva självständigt blev Paris det självklara valet. Här kunde kvinnor skapa sitt eget öde, och satsa på sin konst istället för att gifta sig. Samhällsföreställningen att konst endast var ett tidsfördriv för kvinnor var en förkastlig tanke för dessa konstnärer.<sup>27</sup>

Trots detta frodades tankarna redan i 1800-talets Sverige att konst inte endast behövde vara ett tidsfördriv för kvinnor, även om dessa idéer inte var lika förekommande. För ogifta kvinnor som gått en konstnärsutbildning kunde konstyrket ge en försörjningsmöjlighet. Detta påvisar att Sverige inte var en lika stark fristad för kvinnligt självförverkligande inom konst.<sup>28</sup>

Att vara kvinna i Paris var dock inte lika problemfritt som det kan framstå i biografier om kvinnliga konstnärer som åkte till Paris för att utöva sitt yrke. Att promenera på Paris gator om kvällarna och nätterna var en omöjlighet i början på 1800-talet utan att benämnas som prostituerad. Den kvinnliga flanösen, motsvarigheten till den manliga flanören var därmed en omöjlighet. Fram till 1912 studerade också fler utländska kvinnor än franska kvinnor på universiteten i Paris och övriga Frankrike. Kristina Fjelkestam menar i sin avhandling *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, att Paris alltid har romantiserats som en fristad för kvinnliga konstnärer, men att Frankrike trots det, ”glömt” sina egna ”döttrar”.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Gerd Reimers, *Kvinna och konstnär: Tema med tjugo variationer*, Legenda, Stockholm, 1987, s. 9-11

<sup>27</sup> Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 2002, s. 49-50

<sup>28</sup> Ingrid Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige – en undersökning av elever vid konstakademien inskrivna 1864-1924: Deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, Uppsala Universitet, Uppsala, 1982, s. 20-21

<sup>29</sup> Kristina Fjelkestam, (2002), s. 50-51



## Biografi

### Biografi Sigríd Hjertén

Konstnären Sigríd Hjertén föddes år 1885 i Sundsvall och växte upp i en välbärgad högborgerlig familj. Hjertén blev vid tvåårsålder moderlös då mamman avled i tuberkulos. Familjen flyttade till Stockholm 1887 där Hjertén studerade på en flickskola. Därefter påbörjades den konstnärliga banan vid studier på den Högre Konstindustriella skolan (nuvarande Konstfack) där Hjertén utbildades till teckningslärare med textilkonst som inriktning. Hjertén ställde ut sina textilier på Stockholmsutställningen år 1909 och erfor vid den god kritik av skribenten Célie Brunius, gift med konstkritikern August Brunius. Paret Brunius kom att följa och stötta Hjertén under hela hennes konstnärliga bana.

I november 1909 flyttade Hjertén till Paris, efter att hon mött konstnären och sin blivande make Isaac Grünewald. Hjertén mötte inget större motstånd inför sin avresa till Paris, då hon i tidig ålder fått klara sig själv. Hjerténs pappa flyttade vid denna tid till Borås för att påbörja ett nytt liv efter att Hjerténs styvmamma avlidit.<sup>30</sup>

Tillsammans studerade paret Hjertén och Grünewald på Matisse konstskola 1910-1911. Flera studenter har vittnat om att Hjertén erfor god kritik från Matisse då användandet av färg var något hon bemästrade, istället utvecklade hon sin stil och tekniken att skapa former och linjer.<sup>31</sup>

Paret återvände sedan till Sverige och gifte sig 1911 varav sonen Iván föddes strax därpå. Paret Hjertén-Grünewald återvände till Paris och till Le Puy i Auvergne i centrala Frankrike ett betydande antal gånger under deras gemensamma liv vilket går att se i Hjerténs skapande och val av motiv.

Giftermålet med Grünewald påverkade Hjerténs liv och konstnärskap tvetydigt. Hjertén kunde aldrig få en recension och kritik utan att jämföras eller underställas sin man, parallellt med att maken bjöd in och fick med Hjertén på ett antal stora utställningar. Hjertén erhöll därmed ett kändisskap som konstnär, men fick ofta stå under sin man yrkesmässigt och hennes skicklighet jämfördes alltid med sin makes. Isaac Grünewald var av judisk härkomst, och fick erfara antisemitismen som pågick i Europa vid denna tid, parallellt med att han ansågs vara en av Sveriges viktigaste modernistiska konstnärer.

---

<sup>30</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 5-10

<sup>31</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 13

Att som kvinnlig konstnär slå igenom vid denna tid och skapa sitt eget leverne bröt mot dåtidens normer, då konst för kvinnor i mångas ögon endast skulle vara ett tidsfördriv. Grünewald omskrivs idag som en man med god kvinnoönsyn, kanske på grund av sin egen utsatthet och därmed förstod och respekterade paret möjligen varandras skörheter och utsattheter i samhället, som kvinna och jude.<sup>32</sup>

Paret som till stor del bodde i Stockholm ställde ut på ett stort antal utställningar, men flyttade tillbaka till Frankrike år 1920. Hjertén blev i början av 1930-talet psykiskt sjuk och flyttade tillsammans med sonen tillbaka till Sverige där hon sedan fick diagnosen Schizofreni och bodde i perioder på mentalsjukhus. Trots detta slutade Hjertén inte att måla och maken erhöll henne med arbetsredskap på sjukhuset. Trots att Grünewald mot slutet av 1930-talet ingick i ett nytt förhållande, hälsade han på Hjertén på sjukhuset fram till hennes död år 1948 som följd av en misslyckad lobotomi.<sup>33</sup>

### **Sigrid Hjerténs konstnärskap**

På Matisse skola i Paris, lärde sig Hjertén användningen av färg och komposition. Färgvalet och inspirationen från Matisse följer Hjertén igenom hennes skapande, men de alltmer vanligare motiven av familj, kvinnor och omgivningen förändrades i början på 1920-talet.<sup>34</sup> Efter drygt ett år hos Matisse flyttade paret tillbaka till Sverige och började ställa ut under ett flertal år i Sverige men också i Berlin (1915).

Hjertén ställde år 1917 ut på Liljevalchs konsthall tillsammans med Föreningen Svenska Konstnärinnor. Kritiken blev hård och en slags början och föraning på den framtida kritiken gentemot hennes konst. Knut Barr skrev 1917:

*”Att Föreningen Svenska Konstnärinnor lämnat plats på sin utställning för signaturen Hjertén, som fyller en vägg i en mindre sal med sina rysligheter, de värsta och äckligaste hon någonsin visat, kan jag inte kalla annat än skandalöst. Vad denna signatur åstadkommit, har ingenting med konst att skaffa.”*<sup>35</sup>

Året därpå, 1918 ställde Sigrid Hjertén tillsammans med sin man och vännen Leander Engström ut på Liljevalchs konsthall. Denna expressionistutställning anses vara den första

---

<sup>32</sup> Gerd Reimers, (1987), s. 187-188

<sup>33</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 47-48

<sup>34</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 12-13

<sup>35</sup> Knut Barr, Stockholms-Tidningen, 22 januari 1917, utdrag ur boken: *Sigrid Hjertén* (1995), Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Elisabet Haglund, Folke Lalander, Tom Sandqvist, Bo Sylvan, Nina Weibull, Raster Förlag, Stockholm, s. 17

betydande utställningen för modernister i Sverige, trots att utställningar med modernistiska konstnärer i Sverige vid tiden redan hade funnits i ca 10 år.

Kritiken i utställningen tillfördes till stor del mot Hjertén. Konsthistorikern Karl Asplund skrev i Dagens Nyheter att ”fru Grünwald” försökte kopierade sin make och att hennes verk bestod av överdrivna och naivistiska drag.<sup>36</sup>

Till Hjerténs försvar stod August Brunius som i sin kritik ifrågasatte dåtidens konstkritikers syn på kvinnliga konstnärer och bekräftade sin optimism på Hjerténs skapande. I Svenska Dagbladet skrev Brunius följande:

*”... säkert är att hon är långt från en initierad upplaga av Isaac Grünwald. Hennes Interiör. Den Svarta kängan, Badstrand, Barnen vid dammen och i all synnerhet Den blå skottkärran och Den lille sjuklingen är utsökta verk av en helt koloristisk fantasi... Ty konsten är i stort sett en spegling av sin tid.”*<sup>37</sup>

Att i denna tid vara modernist och kvinna, skapade ett dubbelt motstånd. Kritiken gentemot Hjerténs verk var riktad mot modernismen och hennes modernistiska verk med stark färgskala, men i många recensioner undgick inte kritiken faktumet att hon också var kvinna.<sup>38</sup> När Hjertén valdes in i konst gruppen *De åtta* ställde gruppen tillsammans ut sina verk på Salong Juel i Stockholm. Gruppen avbildades i en tidningsteckning inför utställningen, förutom Hjertén, på grund av att hon var kvinna. Detta påvisar synen på kvinnan som konstnär under denna tid.<sup>39</sup>

Trots all kritik som Hjertén fick utstå, lyckades hon till skillnad mot många andra kvinnliga konstnärer få plats i ett stort antal utställningar. På så sätt blev hon tidigt en känd konstnär.

Stiltypiskt för Hjerténs konst under 1910-talet är det tydliga linjespelet och hela färgytor som kontrasterar mot varandra. Sonen Iván är vid denna tid Hjerténs främsta modell.

Under 1920-talets början målar Hjertén intima målningar med motiv ur vardagen såsom vardagssysslor, kvinnor som syr eller läser eller lekande barn. Även fascinationen för kvinnans kropp framkommer i Hjerténs motivval och den röda färgen användes i Hjerténs verk som ett uttryck för sexualitet, lust och lidelse. År 1916 arrangerade hon tillsammans med maken en utställning där hon i ett flertal verk medvetet presenterade provocerande och

---

<sup>36</sup> Karl Asplund, Dagens Nyheter, 4 maj 1918, utdrag ur boken: *Sigrid Hjertén*, Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Elisabet Haglund, Folke Lalander, Tom Sandqvist, Bo Sylvan, Nina Weibull, (1995), s. 111

<sup>37</sup> August Brunius, Svenska Dagbladet, 15 maj 1918, utdrag ur boken: Birgitta Flensburg & Katarina Borgh Bertorp, *Sigrid & Isaac: Modernismens pionjärer*, Arken: Norrköpings konstmuseum, Norrköping, 2002, s. 73

<sup>38</sup> Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Elisabet Haglund, Folke Lalander, Tom Sandqvist, Bo Sylvan, Nina Weibull, (1995), s. 14

<sup>39</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 21

utlämnande sexuella motiv. Genom att lyfta fram en naken kvinna och utmana dåtida normer kring den kvinnliga sensualiteten och sexualiteten lyfts kvinnan fram i en frigörelseprocess.<sup>40</sup>

På Aprilutställningen 1921, ställde Hjertén tillsammans med sexton andra kvinnliga konstnärer ut på Liljevalchs konsthall där hon ensam fick disponera den största salen. Det var i samband med denna utställning som hon erfor sin mest kända kritik av Albert Engström i skämttidningen Strix.<sup>41</sup>

*”Det var en skam för hela kvinnokönet att ställa ut sådan vidrig talanglöshet. Smutsigt i färg, ointelligent, pretentiöst, härmning, aperi, idioti. Inte är väl den lokalen gjord för sådana sopor?”*<sup>42</sup>

Hjertén ifrågasatte i sin konst den ”ljuvliga kvinnliga konsten” som önskades av konstkritiker, en konst som med mjuka och ljusa färger skulle spegla naturen. Hjertén valde istället att använda starka färger och avbilda miljöer som inte porträtterade verkligheten.<sup>43</sup>

I ett flertal verk påvisar Hjertén sitt intresse för exotiska kvinnor och den exotiska kulturen. Hon reste aldrig utanför Europa, men fascinationen för länder, kulturer och människor på andra kontinenter inspirerade henne. I några verk avbildar hon en zigerska, och i sitt skapande använde hon sig av modeller från Marocko och Indien. I Hjerténs omtalade målning *Den röda rullgardinen* från 1916 har hon avbildat en mörkhyad kvinna som ligger utsträckt på en divansoffa. Bakom kvinnan hänger en röd rullgardin som tillger målningen en sexuell mening. Den röda färgen är ett genomgående tema i Hjerténs avbildningar av kvinnor och har tolkas vara Hjerténs kluvenhet i att vara kvinna och den kvinnliga sexualiteten. Denna kluvenhet är något Hjertén aldrig uttalade sig om muntligt, utan snarare bildligt i sitt skapande.<sup>44</sup>

I sitt skapande kunde Hjertén provocera och exploatera kvinnokroppen för att opponera mot det borgerliga samhället där flickor och kvinnor skulle hållas undan. Detta var en bidragande orsak till den starka kritik som hon fick utstå.

I en omskriven intervju med Hjertén år 1924 påvisas att hon möjligtvis accepterat eller kommit underfund med dåtidens syn på kvinnorollen som fru och mor.

---

<sup>40</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 36

<sup>41</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 35

<sup>42</sup> Albert Engström Strix, 1921, utdrag ur boken *Hjertén - Sigrid Hjertén, en av Sveriges främsta konstnärer*, Anders Wahlgren, (2008), s. 35

<sup>43</sup> Anders Wahlgren, (2008), s. 32

<sup>44</sup> Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Elisabet Haglund, Folke Lalander, Tom Sandqvist, Bo Sylvan, Nina Weibull, (1995), s. 177

Denna konflikt framhävs i en intervju som publicerades i tidningen Idun år 1924, där Hjertén säger att hon ”gått upp i sin makes arbete och att hans drömmar, motgångar och strävanden är hennes”. I samma intervju påstår Hjertén att hon endast målar för nöjets skull.<sup>45</sup>

Konstvetaren Katarina Borgh Bertorp menar emellertid att hennes konflikt i accepterandet kring kvinnorollen kvarstod även efter denna intervju i Hjerténs val av motiv.<sup>46</sup>

### **Biografi Siri Derkert**

Konstnären Siri Derkert föddes år 1888, och levde under den tid som beräknas vara den moderna tidens genombrott och etablering. Derkert föddes in i en borgerlig miljö, där föräldrarna arbetat sig uppåt från enkla förhållanden till att bli en välbärgad familj.<sup>47</sup>

Derkert hade sju syskon och i hemmet rådde en vid dåtiden, traditionell könsindelning, där pappan försörjde familjen och mamman skötte om hemmet och barnen. Derkerts bröder, fick större frihet och rörelsemöjligheter, medan Derkert och hennes systrar förväntades hjälpa till och lära sig att sköta ett hem. Derkerts föräldrar gav emellertid trots denna uppdelning, alla sina barn en utbildning.

Derkert studerade vid privatskolan Whitlockska skolan, där nya pedagogiska idéer tillämpades såsom samundervisning för pojkar och flickor och religionsfrihet. Vid Whitlockska skolan var Anna Whitlock skolföreståndare och där undervisade i stor utsträckning kvinnosakskvinnor. Anna Whitlock var vid dåtiden en av förgrundsgestalterna i organisationen ”Landsföreningen för kvinnans politiska rösträtt”.<sup>48</sup>

Derkerts drömmar om att bli konstnär föddes i tonåren och efter andra året på Whitlotska hoppade Derkert av skolan och började istället studera vid Caleb Althins målarskola. Efter det, från hösten 1911 till våren 1913 studerade hon vid Konstakademin, en skola där många andra kvinnliga konstnärer med borgerlig bakgrund studerade.

Trots att en stor andel av studenterna var kvinnor, ifrågasattes ofta de kvinnliga studenternas konst och olika villkor skilde manliga och kvinnliga studenter åt. Vid konstakademin mötte

---

<sup>45</sup> Gerd Reimers, (1987), s. 187

<sup>46</sup> Shulamith Behr, Katarina Borgh Bertorp, Elisabet Haglund, Folke Lalander, Tom Sandqvist, Bo Sylvan, Nina Weibull (1995), s. 18-19

<sup>47</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, *Att alltid göra och tänka det olika – Siri Derkert i 1900-talet*, Kungliga biblioteket Stockholm, Stockholm, 2011, s. 32-33

<sup>48</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 33

Derkert konstnärerna Anna Petrus, Ninnan Santesson och Lisa Bergstrand vilka hon höll kontakt med hela sitt liv.<sup>49</sup>

I likhet med andra kvinnliga konstnärer lämnade hon Sverige för att studera i Paris. Där träffade hon konstnärerna Valle Rosenberg och Bertil Lybeck. Dessa kom senare att bli pappor till hennes barn. Med Valle Rosenberg fick Derkert sonen Carlo (1915). Han föddes i Italien eftersom paret hemlighöll graviditeten och födseln för sina familjer.

De gifte sig aldrig med varandra och Derkert har i senare intervjuer framhållit att giftermålet uteblev medvetet från Derkerts sida på grund av hennes ideologiska ställningstagande.<sup>50</sup>

Derkert ville vara en fri kvinna men reformerna kring äktenskapet där makarna blev likställda infördes inte tills först år 1920. Om hon hade gift sig med Rosenberg skulle hon förlora sin myndighet och stå under sin makes målsmanskap.<sup>51</sup> Derkert skulle till följd av det även förlora sitt svenska medborgarskap och erhålla sin mans medborgarskap. Med detta skulle hon också förlora sin rörelsefrihet och inte få möjlighet att genomföra konst och arbetsresor i Europa då Valle Rosenberg var finsk medborgare och Finland tillhörde vid dåtiden Ryssland.<sup>52</sup>

Rosenberg hade därmed större svårigheter att resa i det krigsdrabbade Europa. Av den anledningen var Derkert tvungen att lämna Italien och resa till Sverige för att tjäna ihop pengar till deras försörjning. Sonen Carlo bodde till stor del under denna tid hos en italiensk familj medan paret på varsitt håll försökte arbeta och anordna en gemensam konstutställning.<sup>53</sup>

Relationen till Rosenberg bestod genom brevväxling, men Derkert mötte väldigt snart sin nya partner Bertil Lybeck som senare kom att bli hennes make. Rosenberg träffade hon aldrig igen.

Derkert återvände inte till Italien för att hämta hem sonen, förrän år 1921. Samma år gifte hon sig med Lybeck och med honom hade hon redan fått två döttrar. Liv (1917) och Sara (1920), även de födda utanför äktenskapet. Användandet av preventivmedel var vid denna tid inte

---

<sup>49</sup> Gerd Reimers, (1987), s. 187 och Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 33

<sup>50</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 37

<sup>51</sup> Kari Melby, *Inte ett ord om kärlek: Äktenskap och politik i Norden ca 1850-1930*, Makadam, Göteborg, 2006, s. 229-231

<sup>52</sup> Katarina Leppänen, *The conflicting interests of women's organizations and the League of Nations on the question of married women's nationality in the 1930's*, *NORA: Nordic Journal of feminist and Gender Research*, vol. 17, nr 4, (2009), s. 241

<sup>53</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 38

utbredd och nästintill tabubelagt, vilket var anledningen till att Derkerts två döttrar föddes i Danmark och lämnades där hos en fosterfamilj. Derkert hemlighöll alla sina graviditeter för många i sin omgivning, men genom brev har det framkommit att hennes närmsta väninnor och systrar visste och till och med gav henne ekonomisk hjälp.

Derkert levde under denna tid ett komplicerat liv och begick vid dåtiden ett normbrott, med utomäktenskapliga barn samtidigt som hon försökte etablera sig som konstnär.<sup>54</sup>

Giftermålet mellan paret var en formell överenskommelse vilket framkommer i brevväxling paret emellan. Genom att officiellt ingå äktenskap med varandra kunde Derkert få hem sina döttrar från Danmark samt erhålla laglig och ekonomisk ersättning från barnens far.<sup>55</sup>

Förutom sitt konstnärssyrke var Derkert mycket politisk engagerad. Hennes engagemang kring kvinnofrågor var välkänt såsom hennes medlemskap (1943-1954) i Kvinnliga medborgarskolan i Fogelstad. Skolan skulle utbilda kvinnor i samhällsfrågor med fokus på kvinnorättsfrågor. Även miljö och ekonomifrågor var något som Derkert engagerade sig i.<sup>56</sup>

I början på 1950-talet var hon ordförande i Stockholms Svenska Kvinnors Vänsterförbund. År 1950 gjorde hon en utbildningsresa till Sovjet. Hennes åsikter kring socialism, feminism, fred och miljö var välkända och yttrades i hennes konst.<sup>57</sup>

Mot slutet av sitt konstnärskap uttryckte Derkert sin avsky mot att kvinnan skulle klä sig ”feminint” och är idag känd för sina betydande utstyrlar som vid dåtiden ansågs ”manliga”. Att klä sig i byxor, skjorta och eventuell kavaj symboliserade kvinnliga konstnärers frihet och strävan efter emancipation från den borgerliga kvinnorollen.<sup>58</sup>

År 1938 dog dottern Liv och detta satte djupa spår hos konstnären som drabbades av depression under en längre tid. Genom sin separata utställning år 1944 fick Derkert sitt erkännande. Hon avled år 1973 efter år av utställningar och uppdrag.<sup>59</sup>

I en radiointervju år 1971 sa Siri Derkert:

*”Som jag hörde min svägerska säga: Ja, Siri hon har inte tänkt på något annat än sin konst. Jag har visst tänkt på allting annat utom konsten. Att jag sen ritade, det var ett sätt att leva.”*<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 41-43

<sup>55</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 41-42

<sup>56</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner m.fl., *Siri Derkert*, Moderna Museet, Atlantis, 2011, s. 226

<sup>57</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 135

<sup>58</sup> Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist*, ellerströms, Riga, 2005, s. 66

<sup>59</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner, (2011), s. 226- 234

<sup>60</sup> Siri Derkert intervjuad av Kerstin Dunér i Sveriges Radio, 1971-10-24

## Siri Derkerts konstnärskap

I Rolf Söderbergs standardverk om Siri Derkert, ska Siri efter sina studier på Konstakademien i Stockholm ha sagt ” *Efter ett och ett halvt år på akademien visste jag ännu mindre hur jag ville måla.* ” <sup>61</sup>

Derkert saknade det fria måleriet och möjligheten att få applicera nya tankar och idéer på sitt skapande. På Konstakademien i Stockholm fick Derkert och hennes kvinnliga konstnärskollegor erfara olika villkor och ifråga-sättningar till skillnad mot deras manliga studentkollegor. Som kvinnlig konstnär fick man ofta höra att konsten endast var en hobby för kvinnan och att den egentliga kallelsen bör vara hemmet och moderskapet. <sup>62</sup>

Derkert fick av konstnärskollegan Anna Petrus ekonomisk hjälp för att flytta till Paris, där Derkert hyrde en lägenhet och ateljé. Att kvinnliga konstnärer hjälpte varandra i denna tid, både ekonomiskt samt att tillhandahålla arbetsplatser och kontakter var väldigt vanligt på grund av det motstånd kvinnliga konstnärer fick erfara. <sup>63</sup> I Paris ökade Derkerts modeintresse, vilket blev en viktig faktor för Derkerts uttryckssätt i konsten. Hennes intresse för kläder och form, utvidgades till att kubismen blev den konstinriktning Derkert inspirerades främst av. Till skillnad mot i Sverige där hennes borgerliga bakgrund höll tillbaka henne stilmässigt kunde Derkert i Paris klä sig friare och mer uttrycksfullt. <sup>64</sup>

Tillsammans med Ninnan Santesson och Lisa Bergstrand letade konstnärerna efter passande konstskolor. I *Svenskt Konstnärslexikon* från 1957 skrivs det att Derkert påbörjade studier på Matisse's Akademi, något som inte gått att styrka i andra källor.

Betydande konstskolor för Derkert blev Académie Colarossi och Académie de la Grande Chaumiére. Académie Russe, bildad av den ryska kubisten Marie Vassilieff kom att bli den viktigaste då Derkert här fick måla fritt utan några restriktioner. Kända kubister som Picasso, och expressionister som Matisse och Braque ska ha föreläst på skolan och kubismen kom att prägla Derkerts konstnärliga uttryck. <sup>65</sup>

Fernand Legér ska på Académie Russe, även benämnd som Académie Vassillieff, ha föreläst om bildens viktiga kvaliteter. En bild skulle enligt Legér bestå av enheterna linjer, form och

---

<sup>61</sup> Rolf Söderberg, *Siri Derkert*, Sveriges Allmänna Konstförening, 1974, s. 22

<sup>62</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 34

<sup>63</sup> Louise Robbert & Lollo Fogelström m.fl., *De Drogo Till Paris: Nordiska Konstnärinnor På 1880-Talet*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1988, s. 15

<sup>64</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 59

<sup>65</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner m.fl., (2011), s. 32-33



färg, idéer som kom att prägla Derkerts kubistiska måleri. Intresset kring att skissa och fokusera på linjer och former snarare än på färg, stod högt i kurs hos Derkert. <sup>66</sup>

Derkerts kubistiska måleri kan delas in i två grupper. I den ena ingår verk med grön-gråa färger med landskapsmotiv från Italien och med mjuka kubistiska former. Även stadslandskapsmotiv hör till denna grupp.

Till den andra gruppen hör verk med större komposition där motiven är uppdelade i större kubistiska fragment. Episka motiv är förekommande med anspelningar på naturalismen.

År 1914, reste Derkert tillsammans med Santesson och Bergstrand till Algeriet på inspirationsresa. Fascinationen för det exotiska Afrika och framförallt Algeriet, var vanligt förekommande hos många konstnärer som studerade i Paris, då Algeriet var en fransk koloni. <sup>67</sup>

Intresset för Afrika sågs som en möjlighet att skapa nya intryck, skilda från de man kunde få i Europa. Kontrasten mot Europa var något som intresserade människor i väst, och att avbilda ”de andra” eller ”det annorlunda” var något som gav måleriet och formgivningen en slags exotism. <sup>68</sup>

Derkerts mening med resan var att få en ”konstnärlig frigörelse”. <sup>69</sup>

De verk som finns kvar från inspirationsresan i Algeriet är ett fåtal akvareller som beskriver miljön och människorna i Algeriet. Derkert avbildade framförallt kvinnor och män i algeriska kläder som bildade slutna former i olika miljöer. Intrycken från resan uttrycktes genom starka färger och gav bilderna en slags ”exotism”. <sup>70</sup>

År 1919 ställer Derkert tillsammans med Anna Petrus ut ett trettiotal verk i Köpenhamn. Senare år 1921 anordnas Aprilutställningen på Liljevalchs konsthall i Stockholm för henne och sjutton andra kvinnliga konstnärer. Derkert fick för dåtiden ovanligt god kritik från konstrecensenter och efter Aprilutställningen riktades den största kritiken mot Sigrid Hjertén som ställde ut störst antal verk. <sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner m.fl., (2011), s. 34

<sup>67</sup> Tomas Björk, *Bilden av Orienten – Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Atlantis, Stockholm, 2011, s. 61-63

<sup>68</sup> Mats Rohdin & Annika Öhrner, (2011), s. 95-97

<sup>69</sup> Rolf Söderberg, (1974), s. 22

<sup>70</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner m.fl., (2011), s. 15-18

<sup>71</sup> Rolf Söderberg, (1974), s 60

Om Derkerts verk från utställningen skrev August Brunius: ”Den uniformitet som vilar över Siri Derkerts lindriga kubism har något av konstslöjd.”<sup>72</sup>

Recensenten Erik Blomberg skrev:

”koketta och raffinerade studier i Cézannes svala, kräsna gobelängfärger”.<sup>73</sup>

I Söderbergs biografiska bok om Derkert (1974) skriver författaren att Aprilutställningens stora stjärnor nu i efterhand anses vara just Derkert och Hjertén som vid dåtiden inte gavs den förtjänade uppmärksamhet de borde fått.

Derkert hade under 20-talet trots utställningarna, ett långt uppehåll i måleriet och konstnärens inkomstkälla var till stor del att rita och köpa in kläder till Birgittaskolan samt att skriva ”kåserier” i dagspressen under pseudonym Blonda Frun.

Ett populärt motiv som konstnären använder sig av under denna tid och in på 30-talet var sina egna barn som hon målade med olika färger ur varierande vinklar och perspektiv med naturalistiska inslag. I bevarade intervjuer och brev relaterade till Derkert, har flera personer vittnat om att när Derkert ombads att göra ett porträtt, blev många missnöjda på grund av hennes sätt att avbilda.

Derkert själv menade att hon alltid avbildade de inre känslorna och inte de fysiska dragen hos en person, vilket inte alltid uppskattades av personen hon skulle porträttera.<sup>74</sup>

På trettioalet använde Derkert främst sig av olja eller kol i sitt skapande, bland annat i porträttmåleri av sina barn. Siris kubistiska måleri avtog mot slutet av hennes konstnärskap då hon intog en mer expressionistisk riktning.

Sitt genombrott fick konstnären under 1940-talet efter ett flertal utställningar och uppdrag. År 1956 gavs Derkert uppdraget att göra utsmyckningen till T-centralen i Stockholm. Resultatet blev en stor mängd offentliga verk gjorda av okonventionella material som betong och kol.<sup>75</sup>

Derkerts mest kända verk från denna tid är *Kvinnopelaren* (1959) på T-centralens tunnelbanestation, *Ristningar i naturbetong* (1965) på tunnelbanestationen Östermalmstorg och Sverigeväggen på Sverigehuset (1967). Det var efter arbetet med dessa verk som Derkert på riktigt blev en erkänd och uppskattad konstnär i Sverige.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Rolf Söderberg, (1974), s 48

<sup>73</sup> Rolf Söderberg, (1974), s 48

<sup>74</sup> K-special SVT, *Siri derkert – jag var omöjlig*

<sup>75</sup> Gunilla Lindberg, *Starka Kvinnor som fört Sverige framåt*, Winberg Citybook, Hudiksvall, 2005, s. 139

<sup>76</sup> Matilda Olof-Ors & Annika Öhrner, (2011), s. 229-232

## Bildanalys

### Sigrid Hjertén: *Självporträtt*, 1914

Hjerténs verk *Självporträtt* föreställer som titeln avslöjar konstnären själv och tack vare detta språkliga meddelande förhindras bildens merbetydelser.

Konnotationerna kan förstås som målningens djupare budskap och betydelse och undersöks i nästkommande två steg, i det rent synliga på bilden (det bokstavliga meddelandet) och i det symboliska meddelandet som baseras på det bokstavliga.

Målningen återger en slank, lång kvinna sittande i profil med huvudet vänt mot betraktaren. Hon sitter på en grön pinnstol och är klädd i röda byxor och en blus i ljusgrågröna nyanser. Hon har en fjäderhatt på huvudet. De mörkröda byxorna är målningens dominerande element som till störst del står ut i målningen färgmässigt, då resterande färger består av ljusa grönblåa och gyllene nyanser.

Hennes kropp bildar en S-kurva genom ryggen och det bakåtlutande huvudet vilket bidrar till att kroppen förlängs. De böljande linjerna står i kontrast till de raka linjerna vilket formar ett rytmiskt samspel istället för att bli rörigt och osammanhängande.

I ena handen håller Hjertén i en pensel men fokuserar sin blick varken på betraktaren eller på sitt verk, som inte finns avbildat i målningen. Den andra handen har Hjertén vilandes i knät. Hennes hud skiftar i olika nyanser då händerna består av en varmare beige nyans i kontrast till det vitmålade ansiktet.

Bakgrunden skiftar i olika gyllene nyanser och icke föreställande dekorativa mönster. Till höger om henne i bakgrunden syns en pojke med brunt lockigt hår och blåsvarta kläder. Pojken är sannolikt hennes son Iván.

*Självporträtt* innehåller ett visst symbolspråk då penseln som Hjertén håller i, kan tolkas vara en symbol. Att Hjertén valt att avbilda sig själv i sitt yrke, sittandes i en levande pose kan tolkas vara ett återgivande av hennes olika roller, som konstnär och mamma. Med penseln som symbol, hävdar och bekräftar Hjertén sig själv som konstnär, samtidigt som hon hänvisar till sin familjesituation och som mamma, med sonen i bakgrunden.

Den starka röda färgen på byxorna påminner om den röda färgen i Hjerténs vid dåtiden provocerande målning *Den röda rullgardinen* som ansågs syfta på kvinnans sexualitet. Att

Hjertén valt just den röda färgen på byxorna, ett klädesplagg som täcker en intim del av kroppen är intressant då byxorna kontrasterar mot de i övrigt ljusare färgerna och därmed blir blickpunkten i målningen. Även byxorna kan tolkas vara en symbol i målningen då byxor under målningens skapande inte var ett vanligt förekommande klädesplagg. Byxor kunde snarare ses som provocerande och bryta mot ”kvinnligheten”. Detta kan Hjertén därmed ha markerat och haft viljan att provocera fram känslor kring hur kvinnor skulle klä sig.

Högst sannolikt sitter Hjertén i en miljö som hon ofta befann sig i, vilket inte är utomhus utan i sin ateljé eller i sitt hem. Det rum som Hjertén presenterar i detta verk speglar det rum som kvinnor ofta befann sig i när de var konstnärligt yrkesverksamma men samtidigt var tvungna att ta hand om sina barn. Detta kan relateras till de genuskontrakt som fanns mellan män och kvinnor i Hjerténs samtid.

Hjertén har i sitt självporträtt avbildat sig själv tillsammans med sonen i hemmets sfär, eller i ett annat privat område, vilket står i kontrast mot målningar där Hjertén avbildat sin man Isaac Grünewald i offentligheten.

Detta tyder på olika förutsättningar och skillnader mellan män och kvinnor.

Trots att Sigrid Hjertén var en känd etablerad konstnär, avbildar hon sig i detta porträtt arbetande i hemmet, med sonen bredvid sig. I flertalet verk har Hjertén även avbildat torg och gator från Stockholm uppifrån, vilket tyder på att hon stått och målat i sitt hem tittandes ut från ett fönster eller balkong. Slussen är ett vanligt motiv i Hjerténs verk då det var den utsikt hon hade i parets lägenhet. Hjertén målade därmed många motiv från hemmet och från det privata rummet, men tog även motiv från offentligheten vilket skiljer hennes motiv från hennes man som till största del hämtade motiv från det offentliga rummet.

I *Självporträtt* har Hjertén varken förskönat verkligheten eller målat realistiskt utan använt sitt egna uttryck och formspråk, och verket är ett tidstypiskt modernistiskt verk med ett expressionistiskt uttryck. Att hon avbildat sig själv i arbetet tillsammans med sonen, kan anses vara ett ointressant och vardagligt motiv. Att Hjertén även vägrade ge upp sitt yrke trots att hon var mamma och troligtvis fick ta störst ansvar för sonen, bröt mot dåtidens normer och ansågs provocerande. Verkets djup och mening blir därmed gränsöverskridande då Hjertén hävdar sig själv och faktumet att hon lyckades vara både konstnär och en närvarande mamma.

## **Siri Derkert: *Självporträtt*, 1926**

I Derkerts målning *Självporträtt* har konstnären avbildat sig själv sittande på en stol med ena armen i knät, och den andra vilande på ett litet bord. Konstnären sitter centralt i en onaturlig pose då stolens ben avslöjar att konstnären inte sitter rakt och avslappnad.

Konstnärens kropp skapar formen av en båge, och som betraktare får man intrycket att hon nästintill sträcker sig mot bordet där armen vilar. Fötterna är den enda del av kroppen som inte är synliga då verket slutar strax under smalbenen. Kroppen skiljer med skarpa linjer konstnären ifrån bakgrunden, vilket sätter henne tydligt i fokus.

Konstnären bär en knälång klänning i en djupt mörkblå färg och är det enda motivet i målningen som endast består av en färg, vilket tillsammans med ansiktet står i kontrast mot resterande få motiv. Målningens övriga färger skiftar i gröna, bruna, beigea, gråa och gula mörka nyanser och målningens helhet känns dyster.

I samspel med de mörka färgerna, avslöjar Derkerts ansiktsuttryck en dyster eller ansträngd stämning. Ansiktet består av en vitbeige färg, som blir den ljusaste färgen i målningen. De mörka ögonen stirrar rakt på betraktaren och läpparna är åtstramade med tre rynkor ovanför vilket inger ett ytterligare strängt uttryck. Håret är uppsatt och delvis åtstramat från ansiktet.

Bakom Derkert står vad som kan tolkas vara ett antal canvasdukar. Vad dukarna föreställer går inte att urskilja. Konstnären har valt att endast avslöja dem genom skarpa linjer som tillför målningen ett kubistiskt formspråk och uttryck.

Målningen innehåller inget tydligt symbolspråk och de enda utmärkande motiven i målningen är Derkert själv, bordet och de tillintetsägande målningarna i bakgrunden. Målningarna kan tolkas symbolisera en bekräftelse på Derkert som yrkesverksam konstnär, om än inte lika talande som Hjerténs självporträtt.

Derkerts ansiktsuttryck är däremot mycket talande i målningen. Det bekymrande ansiktsuttrycket kan referera till Derkerts liv som mamma med barn tidvis skilda ifrån henne, kvinnosakskämpe och kvinnlig konstnär. Med kunskap om konstnärens liv som inneburit dramatiska händelser och motgångar, betonar ansiktsuttrycket dessa erfarenheter. Att konstnären valt att avbilda sig själv i en knälång klänning är också relativt normbrytande, då korta klänningar på kvinnor under 1920-talet var något nytt. Förutom klänningens längd, är den även kortärmad, även det vid dåtiden nytt inom modet. Klänningen kan därmed

presentera den nya kommande moderna tiden, kanske till och med kvinnans frigörelse från åtsittande och täckande plagg.

I Rolf Söderbergs standardverk *Siri Derkert* finns ett flertal citat från bekanta och nära och kära, där Derkert framställs som en sträng och ibland arg kvinna som inte tyckte om dåtidens oskyldighet och bakåthållande personligheter för att anpassa sig till männen. I detta Självporträtt har Derkert avbildat sig som en självsäker kvinna, utan förskönande drag med ett hos alla förekommande ansiktsuttryck. Istället för att le har konstnären avbildat sig mot vad som kan tolkas vara ett bekymrat men vardagligt uttryck.

De staplade tavlorna som skönjs i bakgrunden kan tolkas referera till konstnärens yrke och identitet. Konstnären bekräftar med detta i målningen att hon har en relation till konsten, och med kunskap om Derkert, kanske även att hon är konstnär och att canvasdukarna i bakgrunden kan vara hennes. Konstnären har till skillnad mot Hjerténs självporträtt inte valt att sätta en pensel i någon hand och därmed uteslutit en intressant symbol som direkt hade kunnat refereras till henne som konstnär.

Genom sitt bekymrade ansiktsuttryck i självporträttet uttrycker konstnären det samhällsklimat hon levde i som kvinna och kvinnlig konstnär i sin samtid. Om man dessutom har kunskap om hennes privatliv förstås verket ytterligare.

### **Sigrid Hjertén: *Gosse med leksaksbåt*, 1916**

Hjerténs *Gosse med leksaksbåt* är som titeln avslöjar, en målning av en pojke med en leksaksbåt.

Pojken, klädd i röda kläder sitter diagonalt i en stol med ena benet uppdraget och med ena armen lutandes mot något mönsterklätt som blir en dekorativ accent i bilden. I pojkens andra hand håller han i en leksak, som enligt titeln föreställer en leksaksbåt. Pojkens neutrala ansikte är målat i en sval mörk färg av gråblåa nyanser.

Bakom pojken har Hjertén målat en grönblå vägg som ställs i kontrast till pojkens starkt röda utstyrsel vilken även blir blickpunkten i målningen. Hjerténs inspiration från Matisse är märkbar i målningen just på grund av färgvalet, där starka färger står i kontrast till varandra.

I Hjerténs målning verkar det inte finnas ett tydligt symbolspråk. Men det kan undersökas och förtydligas vem *Gossen* är. Sigrid Hjertén, hämtade ofta i sin roll som mamma, fru och kvinna motiv ur hemmet. Sonen Iván utgjorde under tiden som målningen skapades, en stor del av

hennes motivval. Pojken på målningen är sonen Iván vars ansiktsuttryck kan avläsas som avslappnat och dämpat.

Iván tittar snett nedåt och vilar sin hand mot sitt huvud vilket även kan tolkas som ett trött och uttråkat uttryck.

Hjertén har valt att inte använda sig av ett realistiskt uttryckssätt utan avbildar sonen i starka koloristiska färger. Hur konstnären har valt att måla Iváns hår och ansikte för tankarna till den egyptiska konsten vilket påvisar att hon håller fast vid sitt egna uttryckssätt och använder sonen endast som motiv. Följaktligen blir Hjerténs porträttmåleri av sin son gränsöverskridande då hon tillskillnad från andra konstnärer inte avbildade personen i ett centralperspektiv och realistiskt utan med radikala färger, diagonalt och med en slags rörelse där motivet rör sig ut ifrån duken och hamnar vid sidan av målningen.

Hjerténs liv, känslor och samhällsklimatet kommer till uttryck i bilden i form av vetskapen om hennes ambivalenta och splittrade syn på sig själv som mamma, kvinnlig konstnär och kvinna i dåtidens Sverige. Tiden under vilken målningen skapades spenderade Hjertén oftast hemma med sonen samtidigt som maken Grünewald anordnade utställningar för parets konst. Valet av motiv, ett barn inomhus, tyder därmed på kvinnans roll och plats i samhället som en mamma i sitt hem. Hjertén visar i sin skildring av sonen i verket *Gosse med leksaksbåt* hur hon axlar sin roll som konstnär arbetande hemifrån parallellt med uppfostrandet av sonen.

### **Siri Derkert: *Sara i fönstret*, 1924**

*Sara i fönstret* är ett porträtt av en ung flicka sittande vid ett fönster. Att det är just Derkerts dotter Sara som är avbildad går att förstå av titeln och det faktum att konstnären vid denna tid målade ett stort antal verk av sina barn. Att dottern är placerad vid ett fönster avslöjas också av titeln då det nödvändigtvis inte skulle behöva tolkas som ett fönster av betraktaren.

Den unga flickan är det centrala blickfånget i målningens komposition då hon placerats i mitten. Flickans utstyrsel som liknar en klänning, har en starkare färg än bakgrunden och skiftar i mörkare färger som lila, grått, grönt och blått. Bakgrundens ljusare färger består av samma färger men i ljusare nyanser.

Flickan sitter förmodligen på en fönsterbräda som är målad i grön-blåa nyanser. Hennes ansikte är riktat nedåt med nästintill slutna ögon. Hon fokuserar på de upphöjda och slutna händerna. I händerna håller hon något, möjligen en leksak. Flickans ansiktsuttryck och den

lila klänningen skapar ett intryck av att det är ett lekande, oskyldigt barn. Det bruna håret är kortklippt och den grågröna ansiktsfärgen kontrasteras med orange kinder.

Bakgrunden utgörs av en husmiljö med fönster och träd. Målningens titel bekräftar tolkningen att flickan avbildas inomhus med en utomhus miljö som bakgrund.

Målningen utgör en viss expressivitet med tanke på de starka färger som kontrasterar varandra. Derkerts influenser av kubismen går att läsa av då målningen innehåller ett antal olika grundformer. Raka linjer står i motsats till böljande mjukare runda former. Färgskalan påminner om Cézannes måleri, särskilt träden och miljön.

Derkerts motivval innebär att konstnären uttryckt sitt privatliv i verket. Konstnären har avbildat sin dotter i sitt egna privata hem.

Konstverket kan ge betraktaren en känsla av att konstnären fångat barnet spontant mitt under en lekstund. Derkert har, till skillnad mot Hjertén inte avbildat dottern i starka färgglada färger utan i dova och djupa färgnyanser vilket skiljer porträttet färgmässigt från Hjerténs *Gosse med leksaksbåt*.

Konstnären ville inte försköna eller måla realistiskt, utan målade utifrån sina egna känslor. Därmed uttrycker målningen *Sara i fönstret* Derkerts inre känslor. Vid denna tid arbetade Derkert tidvis hemma och målningen har förmodligen skapats utifrån de villkoren.

Verket *Sara i Fönstret* behöver därmed inte nödvändigtvis spegla hennes liv som mamma och konstnär som arbetade hemma. Detta är en vanlig tolkning av kvinnliga val av motiv.

Konstverket innehåller inget påtagligt symboliskt meddelande. Istället är det flickan Sara som utgör blickpunkten och fokus hamnar på henne. Som betraktare lägger man inget större fokus på bakgrunden, trots ett flertal urskiljande motiv som fönster, träd och något som kan likna ett berg. Konstverket bär på ett personligt uttryck och domineras inte av kubismen till skillnad mot hennes andra verk.

Derkerts konst var gränsöverskridande då hon likt Hjertén, bröt mot normen i den tidigare förskönande konsten. Detta verk är ett typexempel på normbrytning då hon kunde förvränga ansiktsdrag och fritt använde sig av linjer och former. Att Derkerts dotter stod som motiv i detta verk, höll henne inte tillbaka i hennes skapande och uttryckssätt.



## **Sigrid Hjertén: *Hinduiskan*, 1930**

Hjerténs målning *Hinduiskan* ett porträtt av en indisk kvinna. Titeln talar inte om kvinnans privata identitet, då varken ett förnamn eller efternamn omnämns. I andra porträtt av Hjertén där hon avbildat sin make eller son, ges målningarna i många fall en titel som avslöjar vem som står porträtterad.

I målningen avslöjas endast kvinnans etniska ursprung och där kan man av det språkliga meddelandet från titeln dra slutsatsen att Hjertén inte kände den porträtterade kvinnan.

Kvinnans kropp är placerad i en central position och i en komposition som formar kroppen till en båge. Kvinnan sitter i vad som kan avslöjas är en fåtölj då ett armstöd är synligt.

Huvudet är snett lutat mot ena handen samtidigt som den andra handen vilar bredvid kvinnans ben. Hennes ansiktsuttryck antyder att hon blundar och har överlag ett neutralt uttryck utan tydliga ansiktsdrag.

Målningens dominanta färger är rött och orange, där kvinnans traditionella indiska klänning, sari, består av färgstarka orangeröda nyanser med icke föreställande blåa mönster nertill. Bakgrunden är även den icke föreställande och det går inte att tolka i vilket rum kvinnan befinner sig. Bakgrunden är målad i blandade färger som rött, brunt, grönt och blått. På huvudet har kvinnan en löst sittande sjal som inte helt täcker det svarta håret.

Penseldragen tyder på ett expressionistiskt uttryck och skiljer sig mot Hjerténs karaktäristiska verk. Tiden under vilket verket är skapat bodde Hjertén i Paris, men drabbades senare av psykisk ohälsa och var flertalet gånger inlagd på sjukhus under 30 och 40-talet.

Målningen innehåller inga skarpa linjer, utan istället har Hjertén använt sig av färger för att skapa separation mellan kvinnans kropp och bakgrunden, som ger en mjuk markering.

Med kunskap om Hjerténs intresse för den orientaliska och exotiska konsten, har Hjertén i målningen uttryckt sin fascination över det exotiska. Kvinnan har avbildats med ett lugn och delvis tillintetsägande kroppsspråk och ansiktsuttryck, men i färgstarka kläder vilket gör att porträttet i sig blir intressant, till skillnad mot om det var ett porträtt av en västerländsk kvinna i ”europeiska” kläder.

Målningen består inte av några tydliga symboler, men kvinnan eller *Hinduiskan* i sig kan tolkas vara en symbol. Hjerténs intresse för det exotiska, det orientaliska men även för folkkonsten och textilkonsten kan vara av betydelse för målningen då detta enkla men färgstarka porträtt kan tolkas vara ett uttryck för en önskan till den enklare men spännande livsstilen. Inspirationen för bilden kan ha varit en slags dröm om det fria och bekymmerslösa

livet. Hjertén reste aldrig till något land utanför Europa till skillnad från Siri Derkert, men intresset fanns där. Orsaken till att Hjertén också valt att avbilda en ”exotisk” kvinna och inte en man är troligtvis för att hon lättare kunde relatera till kvinnor och fann dem mer intressanta då hon kunde jämföra sitt liv, personlighet och kläder med deras. Möjligtvis ville Hjertén också uppmärksamma dessa ”exotiska” kvinnor som inte syntes på samma sätt som män i det offentliga rummet. Svårigheterna för kvinnor från utomeuropeiska länder kan ha varit mer utpräglade än för de europeiska kvinnorna och genom att avbilda dem, fick de mer plats, parallellt med att de blev ett motiv för det ”annorlunda”.

### **Siri Derkert: *Kvinna från Alger*, 1914**

*Kvinna från Alger* är en målning av en arabisk kvinna från Algeriet. Detta avslöjas främst genom titeln, men också med kunskap om att Derkert år 1914 befann sig en månad i Algeriet där hon avbildade ett flertal män och kvinnor.

Målningen består av en kvinna där endast ansiktet och överkroppen syns och hon är avbildad i pastellfärger. Titeln och klädseln är det enda i målningen som avslöjar att det är en kvinna då betraktaren ser en liten skymt av ett människoansikte. Ögonen och en hårlugg sticker ut ur den i övrigt beslöjade kvinnokroppen. Derkert har här avbildat dåtidens ”exotiska kvinna”, med kläder som skiljer sig från de europeiska. Kvinnans slöja har en vit färg med rosa och gråa nyanser.

I målningen går det att notera ett antal skarpa geometriska former vilket tillför verket ett mycket tidigt kubistiskt och abstrakt uttryck. Kvinnan är inte med några markanta linjer avskild från bakgrunden, som även den är abstrakt och man kan därmed inte se i vilket rum som kvinnan befinner sig.

Bakgrundsfärgerna varierar i sandfärg, grönt, vitt och blått, vilket möjligen kan referera till en nordafrikansk utomhusmiljö.

Under Derkerts resa i Algeriet skissade konstnären modellerna utomhus, men utförde målningarna senare på sitt rum. Därmed kan den abstrakta bakgrunden och omgivningen kring kvinnan i målningen förstås som att Derkert la större fokus på kvinnans ansikte och utstyrsel, än det rum hon befann sig i.

Derkerts fascination och intresse för det orientaliska utmärker hennes verk från Algeriet, inte minst *Kvinna från Alger*, då dessa verk består av kvinnor och män i slutna former och ljusa

färger som målades i ett varmt klimat med ett intensivt ljus. Färgskalan i de målningar som skapades i Algeriet skiljer sig markant från de som skapades i Europa.

Slöjan och kvinnans ögon kan tolkas vara det enda symboliska meddelandet i målningen, då slöjan kraftigt påvisar de kulturella skillnaderna mellan kvinnor från orienten och kvinnor i Europa. Det ”exotiska” och inte minst vid dåtiden, ”annorlunda” klädesplagget var inget som var vanligt förekommande i det tidiga 1900-talets Europa, och i målningen bekräftas fascinationen över en annorlunda klädsel. Derkerts verk *Kvinna från Alger* är normbrytande då konstnären valt att göra målningen abstrakt. Derkerts influenser från kubismen gör sig synliga i verket då porträttet till viss del består av geometriska former.

## Jämförelse mellan Hjerténs och Derkerts konstverk

I konstnärernas självporträtt har kvinnorna avbildat sig själva med skilda uttryck. I Hjerténs självporträtt visar hon sig som en modernt klädd kvinna som utmärks i färgstarka byxor, en enkel blus med en stor rosett och med en hatt på huvudet.

Målningen är fylld av rörelser, mjuka former och färg. I bakgrunden syns även sonen Iván vilket tillför bilden en samhörighet.

Till skillnad mot detta visar Derkerts självporträtt en alldaglig kvinna sittande i ett mörkt rum vilket ger ett ensamt och dystert uttryck. Derkerts målning förskönar inte verkligheten och behagar inte betraktaren på samma sätt som Hjerténs självporträtt. Istället utmanas betraktaren att finna skönheten i det enkla och vardagliga. Stämningen, känslouttrycket, formspråket och färgerna är det mest påtalande som skiljer självporträtten åt.

Hjertén har avbildat sig själv som en lång, slank och stilig kvinna i en poserade ställning. I Derkerts självporträtt föreställer konstnären sig själv som en äldre kvinna i en mer vardaglig, om än onaturlig pose. Båda konstnärerna visar sitt konstnärskap i målningarna men på skilda sätt. Hjertén sitter upptagen och målar samt passar sin son, medan Derkert sitter och vilar med sin konst i bakgrunden.

En intressant likhet självporträtten har kan vara konstnärernas eventuella tankar kring att avbilda sig i intressanta och modiga kläder. Hjertén har avbildat sig i byxor, något som inte var vanligt förekommande under 1910-talet. I motsats har Derkert avbildat sig i en knälång klänning som bryter mot dåtidens klädeskod. Hon visar en del av benen och nästan hela armarna. Att kvinnor inte längre använde sig av heltäckande klädesplagg var något nytt och kanske vill båda konstnärerna belysa den moderna kvinnans frigörelse från osköna plagg.

Konstnärernas porträtt av sina egna barn skiljer sig markant åt, i både färg och form. Den enda tydliga likheten dem emellan är att motivet är deras barn, att barnet håller i en leksak och att bägge barnen med största sannolikhet befinner sig i hemmet. Detta faktum påvisar att både Hjertén och Derkert valde sina barn som motiv och inspiration, och att de tidvis arbetade hemifrån. Detta påvisar hur kvinnsituationen såg ut för yrkesverksamma mammor.

Genuskontraktet understryker det rådande kvinnoidealen som innebär att de ska sköta hemmet och barnen. Självporträttet av Hjertén framhäver denna verklighet i motsats till Derkerts självporträtt.

Hjertén har i målningen *Gosse med leksaksbåt* använt sig av kontraster där starka färger ställs mot varandra. Verket är en stark koloristisk målning, där sonen Iváns utseende påvisar Hjerténs intresse för det exotiska. Parallellt med att det syns att det är Iván om man ser till fotografier av sonen, innehåller pojken i stort sett inga tydligt realistiska ansiktsdrag. Hjertén har placerat sonen i ett diagonalt perspektiv, på sidan av duken. Derkert har däremot placerat sin dotter i ett centralperspektiv.

I Hjerténs verk ser man genom det djärva färgvalet, de enhetliga färgfälten och den barnsliga renheten av Iván vilket tyder på influenser från Matisse. I Derkerts verk av dottern Sara syns ett antal olika geometriska former som påvisar svaga influenser från kubismen.

Val av färger och formspråk i Derkerts målning *Sara i fönstret* påminner om Cézanne. Hennes dotter har tydligare ansiktsdrag än Iván i Hjerténs *Gosse med leksaksbåt*. I båda målningarna håller barnen i en leksak vilket tyder på att konstnärerna har fångat ett ögonblick.

Intresset för det exotiska kommer till uttryck i målningarna av orientaliska kvinnor.

Både Hjerténs *Hinduiskan* och Derkerts *Kvinna från Alger* avbildas i traditionella kläder, en sari och en slöja. *Hinduiskan* framställs i glada färger till skillnad från den muslimska kvinnan i *Kvinna från Alger* som är omgiven av dova ljusa färger.

Att avbilda kvinnor från orienten var vanligt förekommande, och de ”exotiska kvinnorna” fick ofta representera orienten, i motsats till att den vita mannen ofta representerade västerlandet. De exotiska och i många fall muslimska kvinnorna, framställs i många verk från denna tid som en negativ motsats till den europeiska kvinnan. Däremot finns det motbilder där den muslimska exotiska kvinnorna också framställs som goda mödrar eller avspeglar intellekt.<sup>77</sup>

Verkens gemensamma karaktärsdrag är kvinnornas utstyrselar som tydligt symboliserar att det inte är europeiska kvinnor. Konstnärerna har använt sig av relativt starka färger passande till klädesplaggen och omgivningen. Derkerts verk är till stor del abstrakt då endast ögonen visar att det är ett ansikte. Hjerténs målning är tydligt föreställande och visar kvinnans ansiktsdrag. Gemensamt för verken är den intetsägande bakgrunden då det omöjligt går att läsa av i vilket rum kvinnorna befinner sig i. Med stor sannolikhet har både Hjertén och Derkert avbildat kvinnorna utomhus, men slutfört verken i sina hem eller ateljéer. Gemensamt för verken motivvalet då båda konstnärerna har valt att avbilda vanliga kvinnor som de sett utomhus. Kanske har båda konstnärerna funnit något vackert hos de enkla, orientaliska kvinnorna. Verken påvisar Hjerténs och Derkerts intresse för kvinnor även utanför Europa.

---

<sup>77</sup> Tomas Björk, (2011), s. 296-297

## Sammanfattande slutdiskussion

Sigrid Hjertén och Siri Derkert levde under en tid då modernismen fick sitt genomslag. Modernistiska konstnärer frigjorde sig från konservativa och traditionella tankar kring konst och nu ville man skapa nya intryck och uttryck med konsten. Till följd av detta kom nya konstinriktningar som fauvism, kubism och expressionism med kända manliga konstnärer som Matisse, Cézanne, Picasso och Braque i spetsen. Industrialismens och teknikens genombrott i samhället bidrog till nya motivval. Hur man avbildade verkligheten, sin omgivning och människor förändrades vilket ofta skapade debatter i konstvärlden. Att vid dåtiden vara kvinna och modernist, var något normbrytande. I konstböcker nämns till stor del endast manliga modernistiska konstnärer. Kvinnliga modernister fick ofta ett stort motstånd från samhällets sida, men också ifrån konstvärlden. I Sverige erfor modernisterna Sigrid Hjertén och Siri Derkert detta, men fortsatte att skapa trots massiv kritik. Hjerténs och Derkerts liv präglades av samhällets dåtida normer, och konstnärerna bröt på många sätt mot det typiskt kvinnliga sättet att leva.

Efter att noggrant ha studerat Hjerténs och Derkerts konstnärliga banor samt privatliv, vill jag påstå att deras liv, känslor och samhällsklimat kommer till uttryck, om än på olika sätt i de sex konstverk som uppsatsen berört.

Den tendens jag sett igenom studien av Derkerts verk är hur hennes dystra livsöde faktiskt präglat hennes val av färg i hennes skapande. Ju äldre hon blev ju mörkare blev många av hennes verk, vilket kan tolkas vara en återspeglning av hennes liv och de motgångar hon mött.

I motsats till Derkert har Hjertén påvisat en tendens att visa sin livssituation genom symboler och hur hon framställer sig själv och sin omgivning. Vid noggrann analys kan man se tendenser av en tvetydig kritik mot dåtidens samhällsnormer även i Hjerténs verk, men genom motivval och detaljer. Hon har också i sitt konstnärskap varit en konstant kolorist och jag vill påstå att hennes val av färg har varit utmärkande i alla verk hon skapat. En annan tydlig tendens bland verken är hur kvinnorna använt sig av tidstypiska motiv som sina egna barn eller det privata hemmet och i sina verk velat påvisa att dessa motiv också har en skönhet och värde.

Bland de verk som uppsatsen berört, hamnar konstnärernas genustillhörighet tydligast i självporträtten. I dessa verk har konstnärerna fått möjligheten att återge sig själva vilket bidrar till intressanta tolkningar av konstnärernas syn på sig som kvinnor, kvinnliga konstnärer och mammor.

I Hjerténs självporträtt bekräftar hon sitt yrke parallellt med sitt moderskap. Samtidigt som Hjertén sitter och målar, visar hon hur hennes barn är med henne i arbetet, både som sällskap och motiv. Derkert har i motsats till detta avbildat sig själv i en lugn och allvarlig stämning, utan några barn i närheten. Hon valde i sitt självporträtt att inte påvisa sitt moderskap vilket kan bekräfta hennes syn på kvinnan som så mycket annat än att endast vara mamma, en motsats till idealet om kvinnan som genuskontraktet framhäver.

Derkert valde däremot i sitt självporträtt inte att avbilda sig i vad vid dåtiden ansågs vara ”manliga” kläder, som innebar skjorta, byxor och en lössittande jacka. Istället avbildade sig Derkert i en tillintetsägande mörk klänning och Hjertén i sitt självporträtt bärande mörkröda byxor, om än feminina i sin färg och struktur. I självporträttet bär hon på en fin hatt som är kan tolkas vara en rest från den gamla borgerliga klädstilen. Hatten kan symbolisera det gamla modet och tiden medan byxorna för den nya kommande tiden där kvinnan frigörs från de obekväma klädesplaggen.

Hon skapade målningen år 1914 och kvinnor som var klädda i byxor ansågs vara utmanande och bröt mot den traditionella klädkoden, likaså det kortklippta håret. Däremot har Hjertén målat en hatt på huvudet, som en länk till kvinnornas tidigare klädkod. Hjerténs självporträtt avspeglar det rådande samhällsklimatet där kvinnan inte alltid kunde jobba utanför hemmet. Vid den tiden fanns det inte barnomsorg och om man inte hade råd med barnflicka så var man tvungen att både ta hand om sitt barn och arbeta. Derkert har i motsats till detta avbildat enbart sig själv i en diskret mörk klänning och hävdar i målningen sig själv och sitt konstnärskap. Detta kan tolkas som om Derkert ville hålla sitt moderskap privat och med det ge hennes arbete status. I dessa tankar var Derkert gränsöverskridande då manliga konstnärer höll sitt arbete skilt från sitt privatliv.

Berättandet kring att vara kvinna och konstnär under dess samtid blir påtaglig i Hjerténs självporträtt då hon inte bara anger sin person utan också sin familjesituation. I Hjerténs makes avbildningar av sonen Iván står sonen snällt uppställd som modell, tillskillnad mot Hjertén som lyckats fånga sonen lekande i en spontan situation.

Samhällsklimatet kommer därtill i uttryck i viljan att uttryckligen bevisa sig själva som konstnärer och strävan efter emancipation vilket för samtiden är gränsöverskridande då bägge lyckades etablera sig som kända konstnärer trots att de hade barn. Många kvinnor som ville arbeta var tvungna att ge upp sina drömmar om barn.

Målningarna av konstnärernas barn som motiv är gränsöverskridande för dess samtid då både Hjertén och Derkert behöll sina stilar och inte hade behov att avbilda barnen realistiskt.

Derkert målade under tiden som Sara i Fönstret skapades ett antal porträtt på beställning, som hon menade främst skulle porträttera den avbildade personens eller konstnärens egna känslor.<sup>78</sup> Derkert använde sig av geometriska former och linjer i porträttet av Sara.

Att även använda sig av kubistiska former i porträtt var utmanande.

Barnen användes enbart som motiv vilket påvisar konstnärernas genustillhörighet och normen i att kvinnan skulle vara hemma och fick avbilda det som fanns i närheten. Det privata rummet som kvinnorna befann sig i med sina barn, visar att de inte slutade att måla utan tvärtemot, fann inspiration i sin roll som kvinnor och mammor. Verken avspeglar kvinnornas verklighet och dåtidens samhällsklimat.

Med kunskap om konstnärernas bakgrund och liv, båda aktiva i en samtid som innebar svårigheter för kvinnliga konstnärer, har ingen kritik mot samtiden riktats tydligt i dessa verk.

Mot slutet av Derkerts yrkesverksamma liv, har konstnären tydligt markerat sina ståndpunkter i kvinnofrågor och hennes senare verk speglar på många sätt hennes tankar inom politiken och kampen för kvinnorätt. Hjertén har aldrig i sitt konstnärskap ansetts vara politisk men utmanar i flertalet verk som uppsatsen inte berör dåtidens rådande konventioner kring konstnärskapet och synen på kvinnan och hennes sexualitet. Derkert som under hela sin konstnärliga bana varit känd för sina politiska idéer och värderingar visar det i sin konst mot slutet parallellt med att Hjertén i många verk påtalar sin kluvenhet kring kvinnorollen i sina verk, utan att behöva uttala dem offentligt.

Att kvinnorna etablerade sig trots samtidens syn på kvinnan som konstnär och modernismen som konstgren bevisar att de var gränsöverskridande i sina olika roller och i sitt skapande och att deras verk blev påverkade av dess samtid.

Konstnärerna levde i en samtid då intresset för orienten var stort. Detta intresse bidrog i sin tur till en stor efterfrågan på målningar med orientaliska motiv efterfrågades. Många konstnärer begav sig på inspirationsresor för att tillfredsställa marknaden och skapa autentiska skildringar.<sup>79</sup>

Frankrikes kolonialisering av afrikanska länder, däribland Algeriet och Marocko bidrog till

---

<sup>78</sup> K-special SVT, *Siri derkert – jag var omöjlig*

<sup>79</sup> Tomas Björk, (2011), s. 60-62



att ett stort antal konstnärer begav sig på inspirationsresor till dessa länder efter att ha studerat i Paris.

Derkert reste till Algeriet där hon med egna ögon förmodligen såg den kvinna hon avbildade till *Kvinna från Alger*, medan Hjertén hämtade inspiration för *Hinduiskan* från annat håll. Genom sina tavlor visar konstnärerna intresset inte bara för exotismen utan även för kvinnor från andra delar av världen. Detta intresse växte fram ur samtidens resande till orienten. Det förekommer i några brev från algerietresan kommentarer kring kvinnornas situation i Algeriet och att det främst var män ute i det offentliga rummet, vilket påvisar de genuskontrakt som förekom där. I *Kvinna från Alger* går det inte att avläsa bakgrunden och den är till största del abstrakt. I verket är det istället kvinnans klädsel som är det centrala och kanske var det Derkerts mening. Slöjan består av olika geometriska former som antyder på Derkerts kubistiska uttryck. Konstnären har lyckats fånga färgerna som bleknar i den starka nordafrikanska solen.

Hjerténs *Hinduiskan* är en romantisk föreställning av en indisk kvinna och hennes färgglada traditionella klädsel. Kanske är Hjerténs mening att ge betraktaren enbart en estetisk upplevelse utan något djupare budskap. Om man tittar ur ett annat perspektiv på hennes verk kan verkets mening även vara att visa en utomeuropeisk kvinna som skiljer sig mot den europeiska kvinnan.

Sammanfattningsvis tycker jag att det finns en koppling mellan konstnärernas liv, känslor och samhällsklimat i de verk som uppsatsen berör. Hjerténs självporträtt ger uttryck både för hennes verklighet samtidigt som hon överskred normen genom val av färg och motiv. Derkert har i sitt självporträtt endast porträtterat sig själv i en allvarlig sinnesstämning och mörkare rum, något som kan spegla Derkerts dystra livsöde och erfarenheter av en dåtidens kvinna. I båda målningarna av barnen har konstnärerna behållit sina stilar genom att inte hålla sig till de dåtida reglerna för porträttmåleri. Genom olika tekniker har konstnärerna uttryckt sina känslor i avbildandet av barnen vilket påvisas i färgvalet, Derkerts lekfulla men dova färger står i kontrast mot Hjerténs starka glada och lekfulla färger. Derkerts självporträtt ser jag som mer könsöverskridande än Hjerténs, vars verk istället kan tolkas vara ett bevis på den nya moderna kvinnan, men som fortfarande länkar till det gamla samhället.

## Källförteckning

### Otryckta källor:

<http://www.historia.su.se/forskning/forskningsomr%C3%A5den/modern-politisk-historia/det-nordiska-v%C3%A4lf%C3%A4rdssamh%C3%A4llet-under-1900-talet/yvonne-hirdman-1.27638>

### Tryckta källor:

Arnason, H.H & Mansfield, C. Elizabeth, *History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography*, Upper Saddle River, N.J, Pearson Prentice Hall, 2010

Aspelin, Kurt & Lundberg, A. Bengt, *Tecken och tydning, till konsternas semiotik*, PAN/Nordstedts, Stockholm, 1976

Behr, Shulamith, Bertorp Borgh, Katarina, Haglund, Elisabet, Lalander, Folke, Sandqvist, Tom, Sylvan, Bo, Weibull, Nina, *Sigrid Hjertén*, Raster Förlag, Stockholm, 1995

Björk, Tomas, *Bilden av Orienten – Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Atlantis, Stockholm, 2011

D'Allea, Anne, *Methods & Theories of art history*, 2, Laurence King, London, 2012

Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2, Studentlitteratur, Lund, 2012

Fagerström, Linda, *Randi Fisher – svensk modernist*, Ellerströms, Riga, 2005

Fjelkestam, Kristina, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 2002

Flensburg, Birgitta & Bertorp Borgh, Katarina, *Sigrid & Isaac: Modernismens pionjärer*, Arken: Norrköpings konstmuseum, Norrköping, 2002

Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet – Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Albert Bonniers förlag, Milano, 1999

Ingelman, Ingrid, *Kvinnliga konstnärer i Sverige – en undersökning av elever vid konstakademien inskrivna 1864-1924: Deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, Uppsala Universitet, Uppsala, 1982

Lalander, Folke, *Modernismens Genombrott Nordiskt måleri 1910-1920*, Nordiska Ministerrådet, Uddevalla, 1989

Larsson, Olof Lars, *Metoder i konstvetenskap*, Nordstedts, Stockholm, 2010

Leppänen, Katarina, *The conflicting interests of women's organizations and the League of Nations on the question of married women's nationality in the 1930's*, *NORA: Nordic Journal of feminist and Gender Research*, vol. 17, nr 4, (2009)

Lindberg, Gunilla, *Starka Kvinnor som fört Sverige framåt*, Winberg Citybook, Hudiksvall, 2005

Lindberg, Lena Anna, *Konst, Kön och Blick – Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Studentlitteratur, Lund, 2014

Melby Kari, *Inte ett ord om kärlek: äktenskap och politik i Norden ca 1850-1930*, Makadam, Göteborg, 2006

Olof-Ors, Matilda & Öhrner, Annika m.fl, *Siri Derkert*, Moderna Museet, Atlantis, 2011

Reimers, Gerd, *Kvinna och konstnär: Tema med tjugo variationer*, Legenda, Stockholm, 1987

Robbert, Louise & Fogelström, Lollo m.fl., *De drogo till Paris: Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1988,

Rohdin, Mats & Öhrner, Annika, *Att alltid göra och tänka det olika – Siri Derkert i 1900-talet*, Kungliga biblioteket Stockholm, Stockholm, 2011

Söderberg, Rolf, *Siri Derkert*, Sveriges Allmänna Konstförening, 1974

Wahlgren, Anders, *Hjertén - Sigrid Hjertén, en av Sveriges främsta konstnärer*, Norstedts, Italien, 2008

Wetterberg Carlsson, Christina & Jansdotter, Anna, *Genushistoria- En historiografisk exposé*, Studentlitteratur, Lunds Universitet, 2004

Widenheim, Cecilia, *Utopi och Verklighet Svensk modernism 1900-1960*, Moderna Museet Norstedts, Stockholm, 2000

Åmells katalog nr 78, *Siri Derkert*, Stockholm, 2004