Suzanne Valadon

En analyse av den feministiske lesningen av Suzanne Valadons kunst

Ina Kristin Mittet

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2010
© Ina Kristin Mittet

2010

Suzanne Valadon: En analyse av den feministiske lesningen av Suzanne Valadons kunst

Ina Kristin Mittet

http://www.duo.uio.no/

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo
# Innholdsfortegnelse

1 Introduksjon .................................................................................................................. 1

1.1 Problemstillinger ........................................................................................................ 2

1.2 Litteratur og kilder .................................................................................................. 4

1.3 Oppgavestruktur ....................................................................................................... 6

2 Feministisk kunsthistorieforskning ............................................................................. 7

2.1 Feminismen synliggjør kvinnelige kunstnere ......................................................... 7

2.2 Den andre generasjonen ......................................................................................... 9

2.3 Kort om forfatterne: Betterton, Mathews og Perry .............................................. 10

3 Suzanne Valadon ........................................................................................................... 12

3.1 ”La trinité maudite” .................................................................................................. 14

3.2 Valadons kunstnerskap og den pre-feministiske resepsjonen ............................. 15

3.3 En uavhengig kunstner? ......................................................................................... 18

3.4 Kvinnelig kunstner med en maskulin og viril stil ................................................. 19

3.5 Den tidlige resepsjonen samlet sett ........................................................................ 21

4 Den kvinnelige kroppen som motiv ......................................................................... 22

4.1 Kvinneakt gjennom historien .................................................................................. 22

4.2 Frankrike og moderne kunst .................................................................................. 23

4.3 Konvensjonell og kontroversiell ........................................................................... 26

5 Feministiske tolkninger av kvinneakt i modernismen ................................................ 27

5.1 Avantgardekrøtseten og den nakne kvinnen ......................................................... 27

5.2 Konvensjonell og kontroversiell innen kjønnsperspektiv ................................... 30

6 Kvinnekroppen hos Valadon ...................................................................................... 31

6.1 Valadons kvinneakter: Isceneset telse, positurer og blikkretning ....................... 31

6.2 Motstridende elementer frembringer dynamikk ................................................... 33

7 Den feministiske resepsjonen av Valadons kvinneakter ........................................... 35

7.1 Rosemary Betterton: “How do Women look?” ....................................................... 36

7.2 Patricia Mathews: "Returning the Gaze" ................................................................. 41

7.3 Valadon i symbolismens landskap .......................................................................... 44

7.4 Kvinnerepresentasjon og klasse ............................................................................ 46

7.5 Gill Perry: “Women painting Women” .................................................................... 50

8 Valadons kunst i lys av feministisk orienterte teorier ............................................. 54
8.1 Økt forståelse av Valadons kunst? ................................................................. 54
8.2 Forstyrer de andre alternativ for forståelse? ................................................... 56
8.3 Ekte feminist eller tillagt feministisk meningsbærende element? ....................... 57
9 Den resepsjonshistoriske utviklingen .................................................................. 60
Illustrasjoner ............................................................................................................. 63
Kilder illustrasjoner .................................................................................................... 64
Litteraturliste ............................................................................................................ 65

Bilderegister

Figur 1. Adam et Eve, 1909. ...................................................................................... 63
Figur 2. Joie de Vivres, 1911.................................................................................... 63
Figur 3. L’avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes, 1912. ........................................ 63
Figur 4. La Poupée Délaisée, 1921. .......................................................... 63
Figur 5. La Chambre Bleue, 1923. ......................................................................... 63
Figur 6. Nu Couché, 1928. ..................................................................................... 63
Figur 7. Portrait de Lilly Watson, 1923. ................................................................. 63
Figur 8. Portrait de Lucie Valore (Madame Maurice Utrillo), 1937....................... 63
1 Introduksjon


Avhandlingen har til hensikt å undersøke hvilke grad den feministiske kritikken har høynet forståelsen for Valadons verk, og hvilke følger det kan ha frembrakt med hensyn til motivene. Videre vil det være interessant å se om den feministiske kunsthistorieforsknningen eventuelt kan ha bidratt til en ”forstyrrelse” av videre tolkning. Med ordet ”forstyrrelse” menes at det blir lagt en bestemt føring for hvordan verkene skal leses. Det kan resultere i en utelatelse av andre alternativer for fortolkning som må vike til fordel for den ene, som i dette tilfellet vil være den feministiske lesningen.

1.1 Problemstillingar

- Hvordan har resepsjonshistorien av Suzanne Valadons kunst utviklet seg?

- Hvordan har de feministisk orienterte teoriene bidratt til en høynet forståelse av Valadons kunst?

- Har denne forståelsen satt en sperre for eventuell annen forståelse av kunstnerens bilder?

formodentlig medvirket til hvilke type representasjoner som befant seg innenfor det sosialt aksepterte, og hva slags fremstillinger som ble ekskludert.


- **Kan en kvinne som ikke er feminist produsere feministiske verk, eller er de tillagt feministisk meningsbærende elementer?**

De feministiske kunsthistorikernes betraktninger lot til å påvirke de fleste presentasjoner av Valadon i litteraturen, og i sin overbevisende kraft legger de sterke føringer for hvordan man velger å oppfatte bildene. Dette fastslår jeg på grunnlag av min egen erfaring. Hvilke andre alternativer til lesning kan man foreta? Det er vanskelig å tenke seg til andre innfallsvinkler, men nærer opp under interessen for å se nærmere på hvem Valadon egentlig var. Kanske vil det gi en idé om hvilke krefter som drev henne til å male kvinner slik hun gjorde.

Valadons tegninger, litografier, grafiske trykk og malerier viser et nyansert og vidt spenn av kvinnerepresentasjoner. Selv om hun er mest kjent for sine malerier av kvinnekroppen, består Valadons kunstproduksjon av et større omfang av motiver, slik som stilleben, portretter, blomstermotiv og landskapsmaleri. Denne studien av Valadons kunst og resepsjon vil til en viss grad begrense seg til tema og motiv som angår Valadons kvinneakt. Det faller naturlig sammen med forskningsmaterialet i de feministiske tekstene jeg skal behandle, men
forbeholder om at de øvrige verkenes kan være av betydning for drøftingsdelen selv om de isolert sett ikke vil bli behandlet i oppgaven.

1.2 Litteratur og kilder

Oppgaven vil gjøre rede for hvordan Valadons resepsjonshistorie har utartet seg med tiden, og søker følgelig å avdekke hvilke betydning og innvirkning de feministiske tekstene har hatt for Valadons status i kunsthistorien. For ordens skyld gjør jeg oppmerksom på at resepsjonshistorien vil bli fremstilt som to separate deler, og benevnes som den tidlige/prefeministiske og den senere/feministiske resepsjonen.


Grunntanken er å la en slik fremgangsmåte danne et grunnlag som gjør det mulig å konstruere et bilde på hvordan feministiske litteraturen har bidratt til en økende interesse og forståelse for Valadons kunst. Jeg kommer til å presentere og anvende en del øvrig kunsthistorisk litteratur
om kunstneren, hovedsakelig for å få et mer nyansert bilde på resepsjonshistorien i sin helhet, men også delvis for å få et overblikk over de feministiske tekstenes påvirkningskraft.

Den eldste litteraturen har vært relativt vanskelig å få tak i som originaltekster. Av den grunn har jeg valgt å benytte sekundærlitteratur som hovedkilde. Det gjelder fortrinnsvis i presentasjonen av den pre-feministiske resepsjonen, som for øvrig er ment å tjene som kontrast til de feministiske tekstene. En oversikt over den tidlige resepsjonen antas å være nyttig for å kunne trekke ut relevante og karakteristiske trekk og fenomener fra denne delen av Valadons resepsjonshistorie.

Det jeg betegner som sekundærlitteratur er tekster som tar opp og behandler den pre-feministiske resepsjonen og som følgelig refererer til, siterer, gjengir og/eller kommenterer utdrag fra den eldste litteraturen, inkludert oversettelser. Selv om det medfører en viss risiko med hensyn til eventuell mangelfull informasjon og vinklede fremstillinger, har jeg vurdert bruken av sekundærlitteratur som relativt uproblematisk, tatt i betraktning at det er de feministiske tekstene som utgjør hovedmateriale for undersøkelsen. Jeg vil likevel understreke at det først og fremst er snakk om tekster som fremstår som saklige i sin fremstilling, og eventuelle subjektive vurderinger er forsøkt rensket bort. Sekundærlitteratur har et fortrinn ved at forfatterne kan håndplukke og gjøre et selektivt utvalg fra originaltekstene til fordel for sin egen misjon. I slike tilfeller har jeg valgt å forholde meg til dette som uttrykk for, eller indikasjoner på, hvilke holdninger den tidlige resepsjonen kan ha hatt ovenfor Valadon, og likeledes den senere resepsjonens syn på den tidlige.

1.3 Oppgavestructur

Avhandlingen består av til sammen ni hovedkapittel, hvorav hver del representerer et overordnet tema med tilhørende underkapitler. Oppgavens kapitler og struktur er satt opp i en rekkefølge som skal bygge opp et kompetansegrunnlag for å kunne drøfte resepsjonshistorien i lys av problemstillingene.

Kapittel 1 og 2 presenterer avhandlingens tema og problemstillinger. I kapittel 2 gir jeg en kort innføring i feministisk kunsthistorieforskning, samt presenterer forfatterne bak de tre sentrale tekstene som skal behandles i oppgaven.

Kapittel 3 vil i all hovedsak ta for seg hvem kunstneren Suzanne Valadon var, og redegjøre for den pre-feministiske resepsjonen av hennes kunst. Den resepsjonshistoriske oversikten vil bestå av en sammenfatning av tekster av ulike forfattere, hovedsakelig hentet fra det jeg betegner som sekundærlitteratur.

Kapittel 4 og 5 gir en innføring i motivsjangeren kvinneakt, både historisk sett og påfølgende fra et feministisk perspektiv. Dette for å forklare for hva som menes med konvensjonell og kontroversiell fremstilling av kvinneakt. Motivet kvinneakt har spesiell betydning for Valadons kunstnerskap og den feministiske delen av resepsjonshistorien, som vil bli nærmere forklart i kapittel 7.

Kapittel 6 består av mine egne beskrivelser og vurderinger av et lite utvalg av Valadons kvinnefremstillinger. Mine subjektive vurderinger er ment å tjene som referanseramme for den påfølgende delen av oppgaven, i tillegg til å klargjøre min egen forståelse av verkene.

I kapittel 7 vil jeg i tur og orden se nærmere på de sentrale tekstene skrevet av Betterton, Mathews og Perry, før jeg i kapittel 8 kan gå i gang med å drøfte de feministiske forskernes vurderinger av Valadons kunstnerskap i lys av oppgavens problemstillinger. Siste kapittel vil være en konkluderende avslutning basert på hva som er kommet frem i drøftingsdelen.
2 Feministisk kunsthistorieforskning


2.1 Feminismen synliggjør kvinnelige kunstnere

Amerikanske Linda Nochlin anses som en av de fremste kunsthistorikerne under kvinnebevegelsen i vår moderne tid. Nochlin var den første til å kombinere kunsthistorie og feminism til et nytt forskningsfelt. Hennes innflytelsesrike artikkel "Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?" ble utgitt i 1971, og har en sentral posisjon i kunsthistorien.2 Ved å hevde at institusjonelle forhold og samfunnsstrukturerde vilkår var nært knyttet til en systematisk usynliggjøring av kvinnelige kunstnere helt siden renessansen, markerte den begynnelsen på en ny kunsthistorie.3

3 Anne Wichstrom, "Etterord" i "Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?" av Linda Nochlin, overs. av Toril Hanssen (Oslo: Pax Forlag, 2002), 161-162.


Det oppsto en del termrelaterte diskusjoner som blant annet undersøkte hva slags faktorer og konsepter som spilte inn når man brukte ord som "storhet" og "genialitet". Nochlin var den første til å utfordre disse begrepene ved å angripe myten og forestillingen om den opphøyde og "store" kunstneren som inneharer av mystiske krefter og "universell erfaring". Oppfatningen av kunstneren som en "outsider" i samfunnet, hvis posisjon utenfor de sosiale strukturene gav frihet til å uttrykke ens åpenbaringer, ble ytterligere kritisert av Nochlin for å være synonymt med den hvite middelklassemennens. Hun påpekte at dette var medvirkende for hvordan et bestemt verdrunnlag lot seg forsterke gjennom kunst, samtidig som den bidro til å undertrykke den "andres" erfaring.\(^5\)

2.2 Den andre generasjonen


Den andre bølgen av kjønnperspektiv i kunsthistorien springer frem i løpet av 1980-årene, nå som mer grundig og kompleks i sine analyser av kunsthistoriens struktur og konstruksjon. Mens førstegenerasjonsfeministene forsøkte å utjevne forskjellene, tok andregenerasjonens forskning en annen vending. De ønsket å erkjenne og tillegge ulikhetene større betydning. Lucy Lippard gav disse motpolene betegnelsene ”kulturell” og ”sosial” feminism. Kulturell feminism tilsvarer en essensialistisk og fryst kategori der kvinnen er bestemt av arv og biologi, mens den sosiale fremholdt at kvinnen var bestemt gjennom sosiale og kulturelle påvirkninger. Sosial feminism ser kvinnen som en ubestemt kategori som er i konstant forandring. De ønsket derfor å forklare hvordan representasjoner og ideologiske konstruksjoner i et mannsdominert system fortonet seg. Istedenfor å fokusere på kjønn, velger sosial feminism å problematisere den kulturelle praksisen og dens definisjoner på femininitet.⁷ Det er likevel ikke slik at de to generasjonene er motstridende til hverandre, påpeker Gouma-Peterson og Mathews, selv om de på mange måter er blitt forklart som det. Den andre generasjonen bygger på den forrige, og begge er gyldige på hver sin måte, sier de. Det mest karakteristiske ved andregenerasjonsfeministene er at de anvender mer komplekse og metodologiske redskaper enn tidligere, slik som poststrukturalisme, semiotikk og psykoanalytiske teorier. Disse tilnærtingsmetodene knytter politiske og postmodernistiske teorier til innholdet, og undersøker hvordan kvinnen er blitt representert og ideologisk konstruert gjennom historien. De to generasjonene kan på enkelt vis oppsummeres i følgende modell.

Førstegenerasjonen var opptatt av kunsthistoriens oppbygning og utforming, og undersøkte hvilke mekanismer som styrte systemet og de rådende oppfatningene som holdt det i gang. Kjønn ble forstått som en essensialistisk og fryst kategori bestemt av arv og biologi. Feministene jobbet for å kartlegge kvinnelige kunstnere og deres posisjon i kanon, og det ble fremmet kritikk av termrelaterte begreper benyttet i kunsthistorien.

Andregenerasjonen gjør grundigere analyser av de ulike sosiale og kontekstuelle rammevilkårene for kunstinstitusjonens praksis. Kvinnerrepresentasjoner og ideologiske konstruksjoner var viktige temaer i en kritisk gjennomgang av hva man mente var et mannsdominert system. Andregenerasjonen søkte å problematisere, kontekstualisere og definere komplekse forskningsområder, og tok i bruk metodologiske redskaper, slik som psykoanalyse, i sine undersøkelser av kjønnskonstruksjoner.

2.3 Kort om forfatterne: Betterton, Mathews og Perry


Amerikanske kunsthistorieprofessor Patricia Mathews har vært ansatt ved Oberlin College i Ohio siden 1985. Mathews er spesialisert i vestlig kunsthistoriepraksis, kvinneroller og representasjon i moderne kunst, kjønnsperspektiv og modernisme. Hun har skrevet en rekke artikler og bøker om symbolismens kunst og teori, i tillegg til feministisk kunst, kunstkritikk og metodologi. Blant de mange utgivelsene hun står bak, kan nevnes den

3 Suzanne Valadon


”Maria” lyttet, observerte og høstet kunnskap fra de ulike kunstnerne hun poserte for. Hun byttet senere navnet sitt til ”Suzanne” etter forslag fra Toulouse-Lautrec, som henviste til den bibelske historien om fristerinnen ”Susanna i badet”.

Valadon stiftet mange bekjentskaper i Paris’ kunstkreter i løpet av denne tiden. Spesielt betydningsfullt ble vennskapet med Edgar Degas, som oppmuntrte henne til å fortsette å tegne. Hun var trett å yngle enn ham og ble behandlet som en likeverdig, men hun poserte aldri for Degas. Fra 1894 finnes det nesten tyve brev fra Degas til ”Maria la Terrible!”, som han kalte henne, hvor han stadig ber om å få se flere av hennes tegninger. Han skal ha lert henne mykgrunnsetsning på sin egen presse, noe som

---

8 Valadon forandret både navn og fødselsdato til ”Suzanne Valadon” født 6. juni 1867.
13 Caws, Glorious Eccentrics, 24.
førte til at hun jobbet mye med grafiske teknikker ved siden av tegning de neste tyve årene. Degas forble en god venn og en mentor for Valadon frem til han døde i 1917.15


15 Caws, Glorious Eccentrics, 26.
17 Caws, Glorious Eccentrics, 28.
18 Diamand-Rosinsky, “Suzanne Valadon's many identities”, 45.
19 Caws, Glorious Eccentrics, 28.
3.1 "La trinité maudite"


I 1923 kjøpte den uvanlige trioen et gammelt middelalderslott ved Lyon, Saint-Bernard, hvor de holdt til en periode. Valadon malte flere bilder av det lille slottet og landskapet rundt det, og det virket tilsynelatende idyllisk på landet.

Det lidenskapelige ekteskapet mellom Valadon og Utter ble etter hvert vanskelig og fylt med uoverensstemmelser. Utrillos økende suksess og formue ble stadig mer uutholdelig.

---

21 Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 35.
for stefaren Utter, som hadde forsømt sin egen karriere for å være lærer og veileder for Utrillo. Etter tre år flyttet derfor Valadon tilbake til Montmartre sammen med Utrillo, i et hus kjøpt av kunstforhandlaren Bernheim-Jeune i 12 Avenue Junot. Utter ble på sin side værende i Rue Cortot, men dro ofte til Saint-Bernard på kortvisitter.

Valadon malte sitt siste selvportrett i 1931, en konfronterende avspeiling av hennes nakne og aldrende kropp fra midjen og opp. Hun malte et avsluttende portrett av Utter da hun besøkte Saint-Bernard for siste gang i 1932.27 I de siste årene av Valadons liv ble det holdt retrospektive utstillinger som mottok gode kritikker, men salget gikk tregt og hun malte gradvis mindre. Hun ble inviteret til å ta del i kvinneorganisasjonen F.A.M. ("Femme Artistes Modernes") og delta på deres årlige utstillinger. På tross av sine motforestillinger til såkalt "kvinnekunst", valgte hun sannsynligvis grunnet pengemangel å delta på de årlige utstillinger frem til sin død i 1938.28

I 1935 ble Valadon behandlet for nyresvikt og diabetes ved det Amerikanske Hospital. De siste årene av sitt liv tilbrakte hun i ensomhet etter at sønnen giftet seg med Lucie Valore, som tok kontroll over familien Utters bankkonto og skandaliserte Valadon i pressen.29 Den neste året malte hun stort sett blomstermotiv som hun dedikerte til nære venner, ofte med inskripsjoner på vasene. ”Vive la Jeunesse” tyder skriften på ett av de siste blomstermeriene. Valadon døde av slag ved Piccini Hospitalet våren, den 7. april, 1938.

Begravelsen ble holdt i kirken Saint-Pierre-de-Montmartre, og hun ble gravlagt i Cimetiére de Saint-Ouen.30

3.2 Valadons kunstnerskap og den pre-feministiske resepsjonen

Følgende gjennomgang av den tidlige resepsjonen av Valadons kunst, er bygd opp som en sammenfatning av hva ulike forfattere har skrevet om resepsjonen.

Den første monografien om Valadon ble skrevet av en venn, kunstkritikeren og kurator Robert Rey i 1922.31 Boken gav positiv omtale av verkene hennes, og Rey skal ha understreket at Valadon var en svært upolitisk kunstner. June Rose forteller i ”A male brutality?”, et kapittel fra boken Suzanne Valadon: The Mistress of Montmartre (1999), at det

29 Rose, “A male brutality?”, 62.
30 Diamand-Rosinsky, “Suzanne Valadon's many identities”, 53.
ikke var uvanlig av kritikere å forvente tjenester i bytte mot god omtale i pressen, noe man kan anta at Valadon hadde en negativ holdning til siden hun ofte avviste invitasjoner om å delta ved enkelte gruppeutstillinger. I følge Rose skal denne holdningen ha vært medvirkende til at Valadon ble mer anerkjent i Amerika og i Tyskland enn i Frankrike.\textsuperscript{32}

Før Reys monografi ble publisert, eksisterte det kun avisanmeldelser og positive omtaler om Valadon, skrevet av blant andre André Warnod, Gustave Coquiot og Adolphe Tabarant.\textsuperscript{33} Tabarant var for øvrig en av de fremste kritikerne på denne tiden, og Utrillos fremtidige biograf. Valadons malerier hadde frem til da figurert ved flere utstillinger og gallerier, slik som Salon d’Automne i 1909 og Société des Artistes Indépendants i 1911. I 1912 ble hennes verk inkludert i en gruppeutstilling i Clovis Sagots galleri i München, og var første gang hennes verk ble vist utenfor Frankrikes landegrenser.\textsuperscript{34} Kunstforhandleren Berthe Weill, en god venn av Valadon i mange år, holdt ett flertalls separatutstillinger og Utrillo/Valadon-utstillinger. Galerie Berthe Weills og Galerie Georges Petit ble viktige arenaer for utstillinger, og Valadons første separatutstilling ble holdt av Berthe Weill i 1915. John Storm gjengir kritikeren Clarensons omtale av hennes kunstverk i biografien \textit{The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon} (1958); “At the point of her brush everything comes to life, lives and breathes. This extraordinary woman is passion itself, and one seeks in vain for anyone to compare her with...Madame Valadon is justly celebrated. She paints solidly.”\textsuperscript{35} I etterkant av en utstilling ved Galerie Berthe Weill i 1921, ble Valadon omtalt i \textit{L’Information} av Robert Fels.

The material is rich and clear, the color sober and vibrant, the touch forceful and ardent. There is in the painting a faith and certainty which can be acquired only by those who have learned to use their fists. This is what one recognizes in Valadon, the artist who one day will be among the glories of feminine French painting.\textsuperscript{36}

Det er uvisst hvilke maleri Fels omtaler, men han fremhever spesielt de formale trekkene ved Valadons kunst, og lar de være vitner om en sterk og besluttsom kunstner. Kan hende det er rimelig å gi Weill mye av æren for Valadons suksess i 1920-årene, da hun i tillegg til å stille ut kunstverkene også sørget for å få dem solgt. Weill beundret Valadon for sin uavhengighet

\textsuperscript{32} Rose, ”A male brutality?”; 60.
\textsuperscript{34} Diamand-Rosinsky, ”Suzanne Valadon’s many identities”, 46.
\textsuperscript{35} Clarenson sitert i Storm, \textit{The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon}, 192.
\textsuperscript{36} Robert Fels sitat gjengitt i Storm, \textit{The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon}, 208.
og forsvarte henne ovenfor alle som sto parat med nedrakkende kommentarer.\(^{37}\) I 1924 inngikk Valadon og Utrillo en pakkeavtale med Bernheim-Jeune galleriet, mot et krav om seriøs presseomtale og gode priser på kunstverkene.\(^{38}\)

I 1929 skrev Adolphe Basler en monografi om henne, hvor han priser hennes kunst for å være ærlig og modig. Basler anvender også ord som "maskulin brutalitet" og "etsende farger" om maleriene. Rose siterer ham; "Her paintings, he commented, ‘sing with a rasping voice, but they sing...’"\(^{39}\) Det ble også skrevet en artikkel om Valadon i det tyske magasinet Deutsche Kunst und Dekoration.\(^{40}\) Hennes kunstverk ble siden vist ved flere innflytelsesrike gallerier og salonger i Paris. Utvalgte verk ble også stilt ut i Brussel og Praha.

Det var riktignok Utrillo som solgte flest bilder, og som med tiden mottok mer oppmerksomhet og anerkjennelse enn hva hans mor gjorde. I etttertid ble Valadon ofte gitt en sekundær posisjon som mor og læreremester i litteraturen, på tross av at hun hele livet strevde for å beholde sin uavhengighet og frihet. På mange måter kan man si at Valadon falt i skyggen av sin sønn. Når det er sagt, er det interessant å se hvordan de positive kritikkene fra Valadons samtid uttrykker seg i sin omtale. Det er et klart fokus på de formale aspektene, slik som maleteknikken, noe som var viktig avantgardekunsten. I 1932 ble det holdt en egen separatutstilling av Valadons malerier, tegninger og litografier ved Galerie Georges Petit. Édouard Herriot skrev i den forbindelse:

> To us who admire and love her art, Suzanne Valadon is springtime - a creature in whose sharp, incisive forms we find the fountains of life, the spontaneity of renewed day-to-day living. And before this very great and dedicated artist, the heir of those masters of the nineteenth century whose names we now revere, I marvel that so scrupulous a respect for the truth of form is able to achieve such a fete of color and movement.\(^{41}\)

Kunsten var i stadig forandring og man søkte etter nye definisjoner og sannheter. Kan hende at kunstbegrepet utviklet seg så raskt at man, i likhet med Herriot, priset Valadons verk for deres trofasthet til sine gamle kolleger og læreremestere i en manér som samstundes var rotfestet i sin egen tid og vitnet om kunstnerens urokkelige og særege karakterstyrke. De formale aspektene var helt klart av betydning, da sprek fargebruk, linjer og former dannet et uttrykk som både Clarensol og Herriot opplevde som levende, energiske og dynamiske speilbilder på hverdagslige øyeblikksbilder. Herriot finner også et ekko av tidligere kunstnere

\(^{37}\) Rose, "A male brutality?", 60-61.
\(^{39}\) Rose, "A male brutality?", 61.
\(^{41}\) Storm, The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon, 234.
eller mestere, som han skriver, fra 1800-tallet. Dette var trekk som for ham vitnet om den respekt Valadon hadde for sine forgjengere, og priset henne for at hun bar med seg arven videre.

3.3 En uavhengig kunstner?


Få kvinner fikk fremme nye -ismer eller bevegelser, og det var uvanlig for uavhengige kvinnelige kunstnere å oppnå suksess på denne tiden. På begynnelsen av 1900-tallet ble kvinnelige kunstnere i økende grad omtalt i en mer serios tone, men det var ikke før i 1920-årene at de ble tillatt en større rolle i kunstmiljøet. Det var mye takket være et knippe banebrytende gallerier, i tillegg til en gruppe kunstskribenter som anerkjente kvinnelige kunstnere i sine utgivelser. I følge Green hadde de mulighet for å oppnå suksess gjennom å

arbeide mot de konstituerte normene og begrensningene som regjerte i kunstinstitusjonen, siden de selv ikke hadde skapt dem. I de tilfellene hvor de gjorde seg gjeldende, understreker han, ble det ofte brukt begreper som ”feminin” eller ”maskulin”, i et bevisst grep for å svekke deres posisjon.\(^{43}\) Det rådet en anti-feminisme som opplevde kvinnelige arbeidere som en trussel mot menn.

Green beskriver Valadon som et kvinnelig unntak av enhver regel; hun var et uekte barn fra fattige kår, uten formell utdannelse. Bildene hennes ble beskrevet av kunstkritikere og presseanmeldere som ”maskuline” og ”brutale”, ingenting i nærheten av Marie Laurencins ”feminine sensitivitet”.

Woman artists before 1940 broke their way into art education and careers as artists, but they were still unable to construct their own 'feminine' mentalities, languages and behaviors, even within the alternative social spaces provided by the independent art world of the studios and the cafés.\(^{44}\)

Green søker her å belyse hvorfor kunst skapt av kvinner er blitt tolket fra et maskulin perspektiv ved enten å degradere det til feminin ”kvinnekunst” eller ved å tillegge dem maskuline egenskaper. Han forklarer hvordan kvinnelige kunstnere krysset grensen fra ordinære billedtema og over til hva han kaller ”banaliteter”; ”Into the 1920s perhaps the strongest images of femininity thus banalised were painted by a woman artist, Suzanne Valadon.”\(^{45}\)

3.4 Kvinnelig kunstner med en maskulin og viril stil

Resepsjonshistorien er delvis preget av en del motsetninger knyttet opp mot vurderinger av verkenes/kunstnerens ”femininitet” og ”maskulinitet”. De kjønnsrelaterte vurderingene avdekker en problematikk som har gjort seg gjeldende i feministisk kunsthistorieskrivning av nyere tid. For å skape et klarere bilde på den tidlige resepsjonens ambivalente holdninger til verkenes/kunstnerens feminine og/eller maskuline kvaliteter, vil jeg presentere noe av kritikken som er fremmet av Mary Ann Caws og Whitney Chadwick, som begge gjengir og vurderer aspekter som de mener er karakteristiske ved resepsjonshistorien.


\(^{43}\) Green, Art in France: 1900-1940, 46.

\(^{44}\) Green, Art in France: 1900-1940, 68.

\(^{45}\) Green, Art in France: 1900-1940, 172.
Hun ble også kritisert for å male vulgære og karikerte kvinnefremstillinger. Hennes kompromissløse natur var synlig i alt hun gjorde, både i livet og i kunsten, skriver Caws. ”A woman painter, was she? She hated the separation of genders in exhibitions, and even confessed, in a piece appearing the year after her death, to having inherited from Degas some of his misogynistic tendencies.”\(^{46}\) Caws gir her et bilde på kunstneren som er i samsvar med Valadons motforestillinger til å delta på ”kvinneutstillinger” og lignende.


Confronted with Valadon’s powerful nudes, critics were unable to sever the nude from its status as a signifier for male creativity; instead they severed Valadon (not a respectable middle-class woman) from her femininity and allowed her to circulate as a pseudo-male, complete with “masculine power” and “virility”\(^{47}\).

Chadwick hevder at kunstkritikerne manglet nødvendige preferanser for å kunne vurdere Valadon som noe annet enn en viril, kvinnelig kunstner. For øvrig sier Chadwick at Valadon var en anerkjent kunstner i Frankrike i sin tid, og at bildene hennes fikk innpass ved Société Nationale des Beaux-Arts og Indépendants, i tillegg til private og høyst privilegerte gallerier som Berthe Weill og Bernheim-Jeune. På tross av dette, ble Valadon gradvis neglisjert og utelatt fra kunsthistorien, noe Chadwick mener er forbundet med kritikernes manglende evne til å bedømme og plassere verkene innenfor moderne kunst i kunsthistorien.\(^{48}\)

Chadwick understreker også at Dorivals kritikk og standpunkt, i likhet med mange andre kritikere av samme tid, viser at de forholdt seg til kjønn som to avgrensende og separerte kategorier, hvor kvinner og menn er innehavere av to ulike sferer med hver sines attributter og egenskaper. Den moderne kunstbevegelsen på begynnelsen av 1900-tallet førte til at mange kvinner valgte å anvende kvinnekroppen som et redskap for å uttrykke sine egne erfaringer. Chadwick gjengir noe av Dorivals omtale av Valadons kunst, og refererer ”’And perhaps in this disregard for logic, (…), in this inconsistency and indifference to contradictions, lies the only feminine trait in the art of Suzanne Valadon – that most virile – and greatest – of all the

---

\(^{46}\) Caws, *Glorious Eccentrics*, 34.


\(^{48}\) Chadwick, *Women, Art and Society*, 283.
women in painting.”


3.5 Den tidlige resepsjonen samlet sett


Tatt i betraktning at det ikke var nok til at Valadon fikk plass i kunsthistorien, slik Chadwick forklarer det, søker hun etter medvirkende årsaker til at Valadon med tiden ble utelatt fra kunsthistorien. Ut ifra Caws og Chadwicks argumenter, kan det virke som om det i Valadons samtid rådet en forestilling om kjønn som to separate og avgrensende sider. For enkelte kritikere, som var vant til å forholde seg til bestemte mønster av rollefordeling mellom kjønnene, var det ikke rom for slike avvik som Valadon trolig ble oppfattet som. I mange på andre fortolkningssmuligheter, ble bildene lest i samsvar med den vante rutinen, noe som kan være bakgrunnen for hvorfor verkene ble omtalt som maskuline.

50 Chadwick, Women, Art and Society, 283.
4 Den kvinnelige kroppen som motiv


4.1 Kvinneakt gjennom historien

Afbildninger av den nakne kvinnekroppen har siden antikkens tid vært et sentralt motivtema i kunsten, en sjanger som har inspirert mange av historiens mest kjente verk, og som aldri har opphørt å være en interessant diskurs både for kunstproduksjon og kunstteori. Gjennom århundrer med epoker og ulike kunstretninger, har motivet gjennomgått en rekke endringer. Likevel har kvinneaktsjangeren holdt en stødig posisjon i den akademiske treningen, og har vært en viktig forutsetning for produksjon av god kunst.

Clark hevder i *The Nude* at enhver fremstilling av den nakne kvinnekroppen, uvilkårlig vil frembringe en form for erotisk følelse hos betrakteren. Om det mot all formodning ikke skulle gjøre det, vil det være et tegn på dårlig kunst, samt vitne om falske moraler. Menneskets indre begjær om å forenes med et annet menneske ligger så latent i menneskekroppen, og er en del av vår natur. Om man ser bort fra de biologiske behoven, tilbyr menneskekroppen en uendelig mengde muligheter av uttrykksformer, påpeker Clark. I motsetning til dyreskikkelser, gjenstander, symboler, etc., besitter menneskekroppen en langt
større variasjon av uttrykksmåter, og som i tillegg forholder seg til den siviliserte verdenserfaringen.


Kort oppsummert kan den universelle kvinnen forstås som en mal for den ideelle skjønnhet. De proporsjonelle forholdene for skjønnhet ble revidert og endret med tiden, i tillegg til hvilke trekk og teknikker man utarbeidet, utviklet og fremhevet.

4.2 Frankrike og moderne kunst

Clark ytrer sitt syn på hvorledes Venus-fremstillingen gikk tapt til fordel for billige, falske, fragmenterte og vulgære fremstilling fra 1880-tallet av. Den franske kunsten dominerte fra da av, med Renoir, Henner og Toulouse-Lautrec blant de fremste kunstnerne innen gjeldende sjanger, og det ble erkjent åpenlyst hvor betydningsfull, om ikke avgjørende, den nakne

52 Clark, The Nude, 146.
kvinnekroppen var i deres kunstproduksjon. Alyce Mahon på sin side sammenfatter modernistisk kunst som en streben etter å uttrykke samtid og forandringer;

The demand that art be ‘of the moment’ was one of the tenets of modern art and coincided with a sense of the agency of modernity itself, such that artists and critics strove not only to represent their changing world but to contribute to that change. This new value placed on contemporaneity was reflected in artistic styles and subject-matter.

Mahon forklarer at en økende interesse for materialet som kunst var skapt av, gjorde seg til kjenne ved bruk av grove, overdrevne penselstrøk, intense og unaturlige fargevalg, uortodokse perspektiv, collager, osv. Dette førte til at kritikere ble ledet til å tro at den nye kunsten først og fremst engasjerte seg i de formale aspektene, sier Mahon, og henviser til den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg og hans syn på den moderne og avantgardistiske kunsten. I følge Clark forandret kvinnerepresentasjonen til å være opphøyde skjønnheter til en degradering i form av brute monsterskikkelsere, ofte malt med grove og voldsomme penselstrøk. Det var en bevisst handling å angripe det som gjennom kunstens og menneskets [mannens] historie hadde betydd mest, fasstår Clark. Den idealiserte og vakre kvinnen var ikke lenger ren og uskyldig, men derimot knust og fordervet, sier han. Hele glansbildet av henne var ingenting annet enn et korrupt og løgnaktig bilde; “Our dream of a perfectible humanity is broken by this cruel reminder of what, in fact, man has contrived to make out of the raw material supplied to him in the cradle (...)”. Den brutale antitesen av konvensjonell fremstilling var imidlertid nødvendig, hevder Clark, da den tilbød et blikk på den andre siden av bildet som kunsten til da hadde vist. Dette var en side som ikke var knyttet til religion, moral eller gamle klassiske og akademiske tradisjoner. Det var den siden man hadde forsøkt å skjule frem til nå. Frykt var uvilkårlig en del av bildet det også, og avsky likeså.

Rundt århundreskiftet skiftet det altså til en gradvis mer negativ fremstilling av kvinnen, forklarer Clark. Kjærlighet og begjær ble erstattet med frykt og hat, i form av frastøtende og brute monsterskikkelsere, gjerne prostituerete, kvinner slik Rouaults *Prostitute* (1903-04) er et eksempel på. I Mahons behandling av denne typen fremstilling, påpeker også hun at det inntrådte en spesiell type kvinne – den prostituerete – som hun på sin side betegner som et uttrykk for, og et symbol på, den nye moderne tiden. Den erotiske

---

56 Clark, *The Nude*, 344.
The figure of the prostitute, whether working on the street or as a high-class courtesan, art drew closer and closer to the key themes of the age: modern urban society, changing sexual mores, the place of women in the public arena, the economics of sexuality, and class tensions.\footnote{Mahon, \textit{Eroticism & Art}, 65.}

In the figure of the prostitute, whether working on the street or as a high-class courtesan, art drew closer and closer to the key themes of the age: modern urban society, changing sexual mores, the place of women in the public arena, the economics of sexuality, and class tensions.\footnote{Mahon, \textit{Eroticism & Art}, 65.}


Mahon hevder også at Courbet brakte det banale inn i kunsten, ved at han introduserte arbeiderklassen og det hverdagslige i malerier som ble vist ved utstillinger for middel- og overklassen. Han unnløt å benytte seg av pretekstuelle rammer i form av mytologier og lignende, også når det gjaldt avbildninger av den nakne kvinnekroppen.\footnote{Mahon, \textit{Eroticism & Art}, 66.} Den direkte og oppriktige holdningen som Courbets bilder representerte, sier Mahon, kan sies å markere en viktig vending i aktmaleriets historie.

I følge den franske kunstkritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) bar kunstneren en rolle som observatør av den moderne byen. En som fotograferte og bar til skue de faktiske forhold i kulturlivet og i den virkeligheten som utspant seg under byen, gjengir Mahon. Den prostituerede kvinnen ble brukt som tegn på det barbariske og rebelske som lå på lur i en

4.3 Konvensjonell og kontroversiell

Konvensjonell fremstilling av kvinnekroppen kan kort sagt oppsummeres som en billedgjøring av et ønske og en søken etter å fremstille ideell skjønnhet. Selv om de konvensjonelle fremstillingene utviklet seg og forandret seg gjennom tiden, skjedde det et brudd ved opptakten til 1900-tallet. De vakre og sensuelle kvinnerepresentasjonene ble opponert med en helt annen behandling av kvinnekroppen i modernismen, en fremstilling som nærmest overdimensjonerte det seksuelle aspektet. Avantgardistene provoserte med bildene sine, noe som også var formålet med de kontroversielle fremstillingene av kvinneakt.

Feminister har kritisert dem for å fremme en utagerende behandling av kvinnekroppen basert på mannlig seksuelt begjær og erotiske fantasier. De er også blitt anklaget for undertrykkelse av kvinner, men på den annen side tolket som en parodi og anti-tese på konvensjonelle kvinnefremstillinger.

5 Feministiske tolkninger av kvinneakt i modernismen


5.1 Avangardekretsen og den nakne kvinnnen

Med avantgardekunstnerne i bresjen på begynnelsen av 1900-tallet, ble det lagt et nytt grunnlag for de ideologiske aspektene for vestlig, kunstnerisk praksis. Streben etter å uttrykke individuell frihet førte til en økende oppmerksomhet rundt nyskapning av formale aspekter, ikonografi, symbolbruk, og anvendelse av uvanlige materialer i bildene. Tiden før første verdenskrig demonstrerer den nye ideologien i en eksperimentell hyllest til den enkelte kunstnerens unike kreativitet. Pionerene innen ekspresjonistisk, symbolistisk og abstrakt kunst – Munch, Gauguin, Matisse, Picasso – la grunnlaget for det nye ”språket” og den videre utviklingen av modernistisk kunst på begynnelsen av 1900-tallet.63

Selv om nytenkning, individualisme og eksperimentell kunst var blant de vitale trekkene for den nye avantgarden, uttrykker det neppe universal frihet, innvender Duncan. "However innovative, the art produced by many of its early heroes hardly preaches freedom, at least not the universal freedom it has come to symbolize."64 I sin søken etter å uttrykke verden gjennom spontane og emosjonelle opplevelser, ble oppmerksomheten rettet mot kjærlighet, virilitet og seksuelt begjær, et karakteristisk trekk ved denne periodens kunstneriske og litterære praksis, forklarer Duncan. Kunstnere lan sig fra litteraturen ved at den oppretholdt sitt felt som et mannlig domene, gjennom å skape en uttrykksform av og for menn.

Forholdet mellom mann og kvinne var allerede et sentralt tema i kunsten, og avbildninger av kvinnekroppen hadde lenge vært en utbredt motivsjanger. Symbolistiske kunstnere var spesielt opptatt av å uttrykke sitt dypeste begjær, følelser og redslar ovenfor det

64 Duncan, ”Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 83.
motsatte kjønn, noe som synliggjorde seg i kunsten som avbildninger av arketypiske
kvinneskikkelsler av negativ karakter. I boken *Passionate Discontent; Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (1990) tegner Patricia Mathews opp tre typer kvinnekarakterer i den
symbolistiske kunsten. Den rene jomfruen er lokalisert på den ene siden, mens på motsatt side
befinner den farlige, dyriske horekvinnen seg (femme fatale). I tillegg til dem, er den
androgyne skikkelsen plassert et sted i mellom. Mathews tolker de symbolistiske bildene som
ambivalent og konfliktbaserte manifestasjoner av den mannlige og den kvinnelige
seksualiteten, hvorpå seksualitet blir forbundet med det kvinnelige, og åndelighet med det
mannlige 65:

The dichotomy between virgin and whore present in earlier nineteenth-century images of
woman was exaggerated to its most extreme form ever by representations of the femme fatale
and the pure woman. At the same time, certain representations of the androgyne signal a
masculine retreat from sexuality. 66

Mann/kvinne-dualiteten ble fra antikken av ansett som to motparter i et vekslende forhold,
forklarer Mathews. Kvinne/natur var oppponenten til det høyere, maskuline området, hvor
menneskets bevissthet og kultur stred med å temme og kontrollere den ville, feminine natur
og dens inkarnasjon som kvinne. Kvinnens viktigste rolle og oppgave var først og fremst å
reprodusere, sier Mathews, da kvinnen ideelt sett kunne være det mest fullkomne bildet på
renhet, men under overflaten lå den skremmende, dog fascinerende, seksualiteten. Kvinnen
var i utgangspunktet skjør og passiv, mente man, men bare om hun ble holdt i tøylen.
Dersom hennes følelser ikke ble ivaretatt og anerkjent, kunne hun forvandle seg til å bli et
farlig og seksuelt monster. Dette konfliktfylte bilde på kvinnen – Renhet vs. Perversitet – var
et sentralt tema i symbolistisk kunst, og av den grunn lot de frykt og begjær blandes i en og
samme beholder, forklarer Mathews.

Duncan skildrer oppfatningen av den symbolistiske kunstneren som en hypersensitiv,
intuitiv, drømmende mottaker av universelle og kosmiske vibrasjoner, mens den etterfølgende
skaren av fauvistre foretrakk kraftige farger, og direkte og spontane opplevelser. Fauvistenes
fremstilling av kvinnekroppen skiller seg fra symbolismen på mange måter, forklarer Duncan.
Det som blir stående som fellestrekk for alle de nye stilene, er en klar kjønnsrelatert
fremstilling om menneskets væren og eksistens sett utelukkende fra et maskulint perspektiv.
Kvinnekroppen ble skapt og formet ut i fra kunstnerens virilitet, seksuelle appetitt, mannlige

begjær og fantasier, sier Duncan, hvorpå kvinnekropper gjennom en seksuelt dominerende tilstedeværelse, uten og selv ta del i bildet. Duncan trekker frem Girl Under a Japanese Umbrella (1909) av Ernst Ludvig Kirchner som et eksempel på fremstillinger hvor det mannlige blikk gjør seg gjeldende. Kunstneren har valgt å fremheve hodet, baken og brystene i en overdreven manér, og det hele ser ut til å være utført med grove og brutale penselstrøk, trekk som Duncan tolker i retning av kunstnerens manglende respons til seksuelle og sensuelle erfaringer. I følge Duncan eier kvinnen ingen identitet ut over det å være et seksuelt ladet objekt, “Reduced to flesh, she is sprawled powerlessly before him, her body contorted according to the dictates of his sexual will.” Dette er en type kvinnefremstilling som Duncan mener viser et omvendt bilde av den forrige generasjonens \textit{femme fatale}, det vil si kvinner som er fremstilt som fryktelige, truende og dyriske vesen, hvor den mannlige kunstneren indirekte blir forstått som hjelpesløs eller redd. I den nye kontrafremstillingen av kvinnens, fortsetter Duncan, er rollene byttet om og kan tolkes som en beseiring av dyret.

Instead of the consuming femme fatale, one sees an obedient animal. The artist, in asserting his own sexual will, has annihilated all that is human in his opponent. (...) Like conquered animals, these women seem incapable of recognizing in him anything beyond a sexual demand and controlling presence. The assertion of that presence – the assertion of the artist’s sexual dominance – is in large part what these paintings are about.

I følge Duncan, er de modernistiske fremstillingene av kvinnens skapt ut ifra den mannlige kunstnerens frykt og begjær, to ytterpunkter i mannens forhold til kvinnens. Kvinnefremstillingene vil derfor fremstå som motstridende og polemiske, samtidig som de innehar likhetstrekk ved at de er stereotype og observert fra et maskulint ståsted. Fra å bli avbildet blant idylliske omgivelser, fjernet man nå betydningen av kvinnens plassert i sted og rom og lot heller kvinnen være selve motivet. Samstundes som man fjernet den narrative rammen rundt motivet og kvinnen ble uavhengig, ble all form for dypere mening også tatt bort. I følge Duncan skjedde det er overgang av kvinnefremstillinger fra gudinneskikkelser og dronninger til vampyrer og onde hekser. Ved begynnelsen av 1900-tallet var kvinnen blitt

---

67 Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", 82-84.
68 Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", 81.
69 Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", 85.
70 Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", 86.
71 Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 86.
degradert til ingenting annet enn en kropp og et seksuelt objekt for de mannliges driftenes begjær og fantasier. Den moderne kunsthistorien er gjennomsyret av flerfaldige kvinnefremstillinger, påpeker hun, men til tross for et mangfoldig og bredt antall slike bilder, er variasjonen av fremstillinger overraskende liten.\textsuperscript{72}

Most often they are simply female bodies or parts of bodies, with no identity beyond their female anatomy – those ever-present 'Women' or 'Seated Women' or 'Reclining Nudes'. Or they are tarts, prostitutes, artist's models, or low-life entertainers – highly identifiable socially, but at the bottom of the social scale.\textsuperscript{73}


5.2 Konvensjonell og kontroversiell innen kjønnsperspektiv


\textsuperscript{73} Duncan, "The MoMa’s Hot Mamas", 348.
6 Kvinnekroppen hos Valadon

Før jeg begir meg ut på Betterton, Mathews og Perrys tolkninger av Valadons kvinneakt, vil jeg gjøre leseren kjent med noen av bildene som vil bli diskutert fremover. Dette gjør jeg i form av mine egne, tolkende beskrivelser. Hensikten er å klargjøre min egen forståelse for motivene, samtidig som håper jeg at mine beskrivelser og tolkninger kan bidra til å illustrere malerienes fremtreden og effekt, også i møte med de bildene som ikke inngår i denne presentasjonen. Denne delen er også ment som referanseramme med hensyn til mine vurderinger av andre forskeres tolkninger.

6.1 Valadons kvinneakter: Iscenesettelse, positurer og blikkretning

Valadon startet sitt kunstnervirke i en tid da kunstnere fritt lot seg uttrykke sin seksuelle appetitt gjennom avbildninger av den nakne kvinnekroppen. Tar vi denne typiske og tradisjonelle fremstillingen av kvinnekroppen i betraktning, er det ikke så forunderlig at få kvinnelige kunstnere valgte å jobbe med denne sjangeren, da den i seg selv var tuftet på mannlig energi. Kvinnelige kunstnere var bedre egnet til å male interiør og hjemlige omgivelser mente man, selv om kvinner da risikerte å få sine verk nedrangert til såkalt "kvinnekunst".


I *La Chambre Bleue* (1923, figur 5) later det til at betrakteren blir ignorert av den avbildede kvinnen, en virkning som gir en uventet vending i den hierarkiske oppdelingen av

6.2 Motstridende elementer frembringer dynamikk

Valadons kvinneskikkelser fremstår gjerne som inviterende og avvisende på en og samme tid. De er tilgjengelige samtidig som de har lukkkede kropper. De utviser nærhet og distanse i
7 Den feministiske resepsjonen av Valadons kvinneakter


7.1 Rosemary Betterton: “How do Women look?”

It was the discovery that she [Suzanne Valadon] worked extensively on the female nude, a subject linked almost exclusively to male artists, which seemed to connect up with wider questions about the relationship of women to images of themselves.²⁴

Boken Looking on. Images of femininity and the visual arts and media (1987) består av en samling utvalgte tekster skrevet av feministiske kunsthistorikere. Bettertons artikkel “How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon” inngår som et eget kapittel i boken, og er den første studien som bringer Valadons kunst på banen i lys av kjønnsperspektiv.²⁵ Innledningsvis sier Betterton at hennes drivkraft for å se nærmere på Valadons kunst lå i en generell interesse for kvinnelige kunstnere på begynnelsen av 1900-tallet hvis navn er kjent, men kunsten sjeldent vist i museer og gallerier. Hun introduserer artikken med en kort redegjørelse for hvordan feministisk kunstteori frem til nå har undersøkt og analysert hvordan det mannlige blikk forholder seg til kvinnerepresentasjoner, hvorpå hun reiser en innvending mot disse teoriene for at de unnlater å føre grundigere analyser av kvinnenes egne opplevelser og relasjoner til andre kvinnerepresentasjoner.

Betterton ønsker å argumentere for at kvinner ikke nødvendigvis opplever det samme som en mannlig betrakter gjør i møte med kvinnevernstillingen, hvilket er en sentral del av en større undersøkelse om hvordan kvinner malt av kvinnelige kunstnere fortøyer seg. I den forbindelse benytter Betterton seg av Valadons verk som et nyttig og innbringende verktøy for å belyse disse områdene.

Betterton reiser interessante spørsmål for å belyse hvordan kvinner både fremstilles og betraktes, og tar i bruk begreper som nevnt ovenfor i diskusjonen om betrakterrollen og kvinnerepresentasjoner. Hun presenterer og drøfter to sentrale spørsmål: Hvordan betrakter kvinner bilder av kvinner? Hvordan fremstiller kvinner bilder av kvinner? Betterton oppsummerer hvilke hovedargumenter som tidligere er blitt lansert i forbindelse med kvinnens blikk i møte med kvinnerepresentasjoner. Den første forklaringsmodellen foreslår at kvinnelige betraktere identifiserer seg med den heteroseksuelle mannlig betrakteren. "On the one hand, woman as spectator is offered the dubious satisfaction of identification with the heterosexual masculine gaze, voyeuristic, penetrating and powerful."²⁶

således til å ta del i det mannlige blikk, selv om det er på bekostning av ens egen identitet og opplevelse av verket.

Den andre forklaringen ser på relasjonen mellom kvinne og representasjon som en narsissistisk identifisering med kvinnens som avbildes. Betterton forklarer at de to alternativene tar utgangspunkt i at kvinner er sosialisert inn i en patriarkalsk kultur, hvor de påvirkes til å innta en bestemt aksept for kvinnens som tegn på begjær og tilgjengelighet. En slik innfallsvinkel på kvinnens betrakterrolle som et narsissistisk konsept, er beslektet med Luce Irigarays argumenter om at kvinner har et problematisk forhold til betrakterrollen fordi de er pålagt å være objekter, og aldri subjekter, for sitt eget begjær.\footnote{Betterton, “How do women look?”, 221.} Betterton påpeker at det er viktig å skille mellom å være kvinde og å betake som kvinde, og diskuterer videre hvordan kvinner og menn tolker bilder i lys av sosiale konstruksjoner og tradisjoner. Det kommer frem at Betterton har innvendinger til at "femininitet" og "maskulinitet" blir forstått som essensielle kategorier. Kjønnsrelasjoner er en del av en sosial prosess som er i konstant forandring, kommenterer Betterton, og forklarer at vi formes subjektivt gjennom våre sosiale erfaringer, samt den forståelsen vi selv legger i hvem vi er.\footnote{Betterton, “How do women look?”, 221.} Likevel er Betterton enig i at kvinnelige betraktere kan adoptere et voyeuristisk blikk, men tilføyer at det også medfører et visst ubehag. Laura Mulveys forklaringsmodell på kjønnsrelaterte betrakterroller tar utgangspunkt i en psykoanalytisk tilnærmning om at kvinnens undertrykker sitt maskuline perspektiv. Det kan ikke antas at kvinnelige kunstnere betrakter et verk annerledes enn hva menn gjør, sier Betterton, men det bør kunne antas at ens personlige erfaringer vil bidra til å skape egne forutsetninger for den enkeltens billedoppfatning og uttrykk.\footnote{Betterton, “How do women look?”, 222.} Hva slags bilder er det som bryter med den tradisjonelle og maskuline billedforståelsen, som addresserer kvinnelig erfaring? Valadon åpner opp for disse spørsmålene mellom tradisjonelle kvinneakter og kvinnerepresentasjoner basert på kvinnelig erfaring, nettopp fordi de er motstridende i måten de forholder seg til blikk på.

Her work is characterized by a certain tension between expectations set up by the genre and the way she actually represents the female body. This tension within the generic codes of the nude marks a point of resistance to dominant representations of female sexuality in early twentieth-century art.\footnote{Betterton, “How do women look?”, 222.}

Betterton forklarer her at Valadons bilder skaper en spenning mellom forventningene man har til avbildninger av kvinneakt i tråd med tradisjonelle fremstillinger, og måten Valadon
unnlater å innfri disse forventningene på. Det er denne spenningen som kan ha bidratt til en del forvirring for mange kritikerne som har beskrevet Valadons verk enten som maskuline eller feminine, resonnerer Betterton.


erfaring som kvinne, hvis erfaringer gav ulike og overlappende definisjoner av femininitet og maskulinitet, kreativitet og klasse.\textsuperscript{82}

For å illustrere hvordan Valadons bilder forholder seg til, og samtidig bryter med, motivkonvensjoner, beskriver Betterton hvordan Valadon fremstilte kvinner i forhold til teknikk, komposisjon og motivsjanger. Kunstneren behandlet kvinneskikkelser som individer i sosiale aktiviteter og relasjoner, og ikke som instinktive og tomsete vesener, forklarer Betterton. Hun fanget ikke et tidløst og statisk bilde, de kvinnene Valadon avbildet er ofte grepet i ulike handleingsøyeblikk hvor de er engasjert i relasjon med hverandre, samtidig som de blir fremstilt i ubehegelige og kanskje pinlige positer. For å tydeliggjøre hva som skiller hennes fremstillinger fra andre, sammenligner hun Valadons tegninger med Degas pastelltegninger. Degas’ bilder er preget av myke og sensuelle linjer i pastell, mens Valadons tegning \textit{Nue entrant dans le bain} (1908) har tydelig avgrensete, groove og kantete linjer, som fornekte enhver form for erotisk uttrykk.\textsuperscript{83} Valadons tegnestil bidrar til å skape mer flatervirkning fremfor volum og illusjon av virkelige kropper. Motivene fra 1890- og 1900-årene er preget av samhandling mellom kvinner og barn, slik som mor og datter, eller bestemor og barnebarn. Kvinnens opplevelse av sin egen kropp er ofte et sentralt tema i Valadons bilder, mener Betterton, og henviser til maleriet \textit{La Poupée Délaissée} (1921, figur 4). Ved å fokusere på kvinnens relasjon til egen bevissthet og erfaring av kroppen sin i de vokseprosessene og forandringene de må gjennom, unngår Valadon enhver form for idealisering av kvinnekroppen, og kan sådan konsentrere seg om individene hun søker å formidle på lerretet. Fokus på de individuelle trekkene hos den avbildede er gjennomgående i de fleste av Valadons fremstillinger av kvinneakt i 1920- og 1930-årene, og aktmodellene viser variasjoner av ulike kroppsstørrelse- og former, alder og klassebakgrunn. De skulle ikke figurere i nok en avbildning av tidløse, uforanderlige kvinneskikkelser. ”One of the peculiar features of the nude in art from 1500 to 1900 is that it offers us a woman who remains essentially unchanged through a kaleidoscopic variety of sets and costumes, landscape or harem, Venus or prostitute.”\textsuperscript{84} Valadons kvinneakter er ikke tidløse og mystiske, men fremstilt i kjente og alminnelige omgivelser, sier Betterton, og de viser nakenhet som en effekt av bestemte omstendigheter og som forskjeller i alder og situasjoner.\textsuperscript{85} Valadons realistiske fremstillinger ikke nødvendigvis er bedre enn noen annen, sier Betterton, men de

\textsuperscript{82} Betterton, “How do women look?”, 225.
\textsuperscript{83} Betterton, “How do women look?”, 228-229.
\textsuperscript{84} Betterton, “How do women look?”, 230.
forstyrer en konvensjon og samtidig åpner opp for flere valgmuligheter og forståelser innenfor sjangeren.\textsuperscript{86} Samtidig oppnår hun å transformere de eksisterende kodene, slik at det blir mulig å finne et visuelt språk som kan uttrykke kvinnens erfaring. Betterton sier avslutningsvis at Valadons bilder skaper en bevisstgjøring rundt de vilkår og forutsetninger som ligger bak kunstnerens produksjon og folkets resepsjon av slike bilder.\textsuperscript{87}


‘The models, often chosen for their ugliness, their commonplace nature – heavy breasts, sagging stomachs, wide hips, prominent buttocks, thick wrists and ankles – are depicted with a gift for individual characterization which we find in both individual and collective portraits.’

Dorival’s comments are descriptively accurate while at the same time revealing his well-bred disgust for women who do not conform to the idealized, classless stereotype of the nude.\textsuperscript{88}

I følge Betterton vitner denne type kritikk om en estetisk verdivurdering av kvinneakt som tydelig bunnet til et seksuelt begjær; "One critic even accused Valadon of misogyny, of taking her revenge on women through a refusal to idealize their bodies."\textsuperscript{89} De ikonografiske kodene eksisterer i bildene hennes, sier hun, men skiller seg fra de andre samtidige kunstnerne ved å rette oppmerksomheten til den avbildede personen som et individ.\textsuperscript{90} Dette er et trekk ved Valadons fremstillinger som bryter med en bestemt diskurs innen den akademiske maleritradisjonen, som i følge Betterton kjennetegnes ved "nudity = sexual availability = male pleasure."\textsuperscript{91} Valadons kunstnere unit eller viser en unektelig aksept for mannlig kunstneres mæstrestil og oppfatning av motivet, sier Betterton, men selv om kvinneakt tradisjonelt sett signaliserer mens seksuelle begjær for kvinnekroppen, så vil denne tradisjonen tilhøre andre typer av erfaring enn Valadons egen. Av den grunn var det naturlig at hennes bilder fortonet seg annerledes, siden de representerte en bearbeiding av hennes egen opplevelse av blant annet intimitet, kropp og utvikling. Betterton diskuterer dette i forbindelse med de kvinnelige

\textsuperscript{86} Betterton, “How do women look?”, 232.
\textsuperscript{87} Betterton, “How do women look?”, 233.
\textsuperscript{88} Betterton, “How do women look?”, 232.
\textsuperscript{90} Betterton, “How do women look?”, 231.
\textsuperscript{91} Betterton, “How do women look?”, 232.
kunstnernes behov for å transformere de eksisterende kodene og det visuelle språket til noe som var i tråd med kvinnelig erfaring.92

7.2 Patricia Mathews: "Returning the Gaze"

Until recently, few critics or art historians have considered the levels of complexity in the art of French artist Suzanne Valadon (1865-1938). She was well known during her lifetime, but more for her stereotypically bohemian and excessive ‘artistic’ life-style than for her painting.93 Mathews artikkel “Returning the Gaze: Diverse Representation of the Nude in the Art of Suzanne Valadon” kom på trykk i det veletablerte kunstmagasinet Art Bulletin i 1991. Gjennom en kritisk drøfting av de sosiale og kunstinstitusjonelle rammeverket i Valadons samtid, søker Mathews å komme frem til en revidert forståelse av Valadons kunstnerskap.

Innledningsvis presenteres Valadon som en degradert kunstner hvis kunst er blitt undervurdert og ofte feiltolket som post-impresjonistisk; “Although the Post-Impressionist palette and Synthetist-like style apparent in a number of her works have allowed critics to place her easily within that milieu, her art engages that paradigm only tangentially.”94 Mathews hevder at få kunsthistorikere har oppfattet graden av kvalitet og dybde i Valadons kunst, annet enn å betrakte henne som en annenrangs etterfølger av postimpresjonistiske ”mestere”, som Gauguin og Degas.95 Hensikten med artikkelen er å belyse og avdekke kompleksiteten og betydningen av Valadons kunst, gjennom å anvende kjønnsperspektiv som metodologisk verktøy. Estetisk vurdering er koblet til begreper og termer, sier hun, som vitner mer om den teoretiske konstruksjonen av kunstner og skaperevne enn den historiske og sosiale betydningen av kunst.96 Mathews foretar en kritisk analyse av kunsthistorien som disiplin, og kartlegger og drofter Valadons kunstproduksjon og resepsjon i lys av klasse, kjønn og sjangerkonvensjoner. På den måten søker Mathews å avdekke skjulte konstruksjoner som har medvirket til den type ekskludering og nedvurdering av en kvinnelig kunstner som Valadon er et eksempel på.

I følge Mathews kan Valadons sosiale posisjon og kunstneriske miljø ha hatt stor innvirkning på hennes kunstproduksjon. Det innbefatter blant annet Valadons modellkarriere,

94 Mathews, “Returning the Gaze”, 415.
95 Mathews, “Returning the Gaze”, 415.
96 Mathews, “Returning the Gaze”, 415.
kilden for hvor hun hentet kunnskap og følgelig opparbeidet seg som kunstner, men også hvor hun skaffet erfaring og utviklet holdninger.


Mathews redegjør for hvordan hun mener at Valadons kvinnefremstillinger skiller seg fra de konvensjonelle, og viser til utvalgte verk for å beskrive de ulike særtrekk hun finner. Nu dit à la couverture rayée (1922) er et eksempel hun bruker for å illustrere hvordan Valadon fremstilte kvinner som på uventet vis er uten forførende og sensuelle undertoner. Tegningen Portrait de la poétesse Adrienne Farge (1909) bidrar til å anskueliggjøre Valadons

97 Mathews, “Returning the Gaze”, 415.
98 Mathews, “Returning the Gaze”, 416.
100 Mathews, “Returning the Gaze”, 419.

This aesthetic reflects the contradictions of her own position as a relatively free 'woman of the people' within a bohemian society, yet a woman nonetheless not immune to the prevailing ideology of femininity of her time. Often within the same painting, her nudes reflect the intimacy of women among women and also take the conventional objectified pose presented for a male gaze.\(^{101}\)

Mathews argumenterer for at Valadons bilder ofte er satt sammen av motstridende elementer, en slags sammenfletting av konvensjonelle og kontroversielle deler. Hun beskriver det som "inversions of the norms". Selv om bildene sjeldent innehar et seksuelt ladet blikk slik malerier av mannlige samtidskunstnere ofte viser, hender det likevel at Valadon anvender det patriarkalske hierarkiet som vi kjenner fra den tradisjonelle kvinneaktfremstillingen, sier Mathews; "They sometimes participate in, sometimes resist, and sometimes intervene within the tradition. In her various images of women, she developed her own aesthetic outside the bounds of male models of creativity."\(^{102}\) For å tydeliggjøre hvordan hun mener at Valadon valgte å jobbe innenfor konvensjonene samtidig som hun opponerte mot dem, presenterer hun tre, store allegoriske verk malt av Valadon i tidsrommet 1909-1912. Det er disse maleriene som artikkelen i all hovedsak behandler; *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes* (1912), *Adam et Eve* (1909), og *Joie de Vivre* (1911) (figur 1, 2 og 3). De tre maleriene er basert på tradisjonelle, allegoriske tema som Adam og Eva, spådomskunst, og Paris' dom, men innehar andre narrative elementer som forstyr rer og styrer opplevelsen av verkene i motsatt retning. Mathews introduserer de tre bildene som representativ for Valadons holdning og betraktningsmåte ovenfor kvinneaktsgenre. Felles for alle bildene, er at de reflekterer og viser kvinnens egen opplevelse fremfor å være et seksuelt objekt. Dette er generelt et viktig aspekt ved Valadons Bilder, påpeker Mathews. Det som er interessant ved disse allegoriene, er at de baserer seg på tradisjonelle motiver og samtidig innehar elementer som er motstridende til den konvensjonelle betydningen.

Mathews underbygger sin lesning av verket *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes* ved å trekke frem et sitat av André Warnod, en fransk kunstkritiker og editor for kunstmagasinet

\(^{101}\) Mathews, "Returning the Gaze", 419.

\(^{102}\) Mathews, "Returning the Gaze", 419.
Comoedia som virket i Valadons samtid, og som kjente kunstneren personlig. Han leser den nakne kvinnfiguren som en sensuell kvinne som tilbyr seg selv, en tolkning som Mathews omtaler som konvensjonell. Hun fører så sin egen analyse av verket med påfølgende diskusjon rundt Valadons forstyrrelse av konvensjonelle kvinnerepresentasjoner knyttet til den seksuelt ladete sjangerdiskursen. (Mathews bruker også Bettertons artikkel som en viktig kilde til sin egen studie.)

Mathews forklarer indirekte at Valadons historiske og sosiale forhold er av betydning, men at kunstnerens intensjoner ikke nødvendigvis er avgjørende for lesningen av verkene.

To be sure, her inversions of the norms may be more a result of her unusual background than a conscious effort to deconstruct and subvert the male tradition of the female nude. Nonetheless, many of Valadon’s works of the female nude radically alter the conventions of the genre.\(^\text{103}\)

Mathews sier altså at Valadons forutsetninger for å produsere kontroversiell kunst, var mest sannsynlig et resultat av livserfaring og bakgrunn, og at det ikke nødvendigvis var bevisst eller intendert fra kunstneren sin side å omarbeide sjangerkonvensjonen så radikalt som hun gjorde. Med innskutte bisetninger som ”intentionally or not” signaliserer Mathews et ønske om at leseren tar forbehold om at dette, og at det er av mindre betydning. Hennes analyser og argumenter baserer seg på en konstekstuell lesning knyttet til relevante historiske og sosiale forhold, og tar dermed ikke hensyn til Valadons personlige intensjoner i like stor grad.

Kort oppsummert sier Mathews at Valadons uvanlige fremstilling av kvinneakt er et resultat av hennes bakgrunn som seksuelt frigjort arbeiderklassekvinne, modell, og ufaglært kunstner. Resultatet er en radikal omarbeiding av kvinneakt som sjangerkonvensjon. Valadon sto både innenfor og utenfor konvensjonene, konkluderer hun med, og argumenterer videre for at det er akkurat her Valadons potensial som revolusjonerende kunstner ligger. Mathews understreker sin tese om at kunsten må forstås på grunnlag av sin historiske og sosiale konteks.

7.3 Valadon i symbolismens landskap

Åtte år etter ”Returning the Gaze” lanserer Mathews boken *Passionate Discontent; Creativity, Gender and French Symbolist Art* (1999), et verk som foretar en grundig undersøkelse og analyse av den franske symbolismens teori og praksis med fokus på kjønn, klasse og kunstnerisk kreativitet. Som en del av bokens nærstudier, tildeles Valadons kunstnerskap og resepsjon et eget kapittel. Mathews introduserer og drøfter epoken, og hun ledsager oss

\(^{103}\) Mathews, ”Returning the Gaze”, 419.
gjennom en omfattende diskusjon rundt de sosiale og økonomiske rammene som rådet i tiden da Valadon levde.


Det teoretiske underlaget var hovedsakelig formet ut ifra Freuds prinsipp om det kollektivt ubevisste, av neoplatonske ideer og Plotinus’ lære, i tillegg til å være påvirket av Balzac, Baudelaire og Flaubert. Mathews utmerker den symbolistiske kunstteoretikeren G.-Albert Aurier og hans traktater som mest innflytelsesrik for symbolismen. Auriers begrep om ”den sanne kunstner” som en opphøyd, kreativ kraft og formidler av absolutt væren og universell sannhet, fikk særlig betydning for denne kunstretningens idégrunnlag. I følge symbolistene var det nødvendig å bryte ned det borgerlige verdisystemet, som de mente var en av årsakene til at menneskernes ”naturlige” evne til å gripe den universelle og absolutte sannhet nå var ødelagt. Av den grunn sørget symbolistene for å utradere sosiale og kulturelle koder i kunstverkene, forklarer Mathews, i et forsøk på å lede individet til dypere selvinsikt og høyere bevissthet med visjonære og spirituelle skildringer. Man mente at det universelle

¹⁰⁴ Mathews, Passionate Discontent, 86.
¹⁰⁵ Mathews, Passionate Discontent, 5.

7.4 Kvinnerepresentasjon og klasse

I Mathews behandling av symbolismens klasse- og kjønnsdiskurs, plasseres Valadons kunstverk innenfor symbolismens estetiske uttrykk. Mathews forklarer at resepsjonshistorien ikke hadde lyktes i å plassere Valadon i kategorien "kvinnekunstnere" (femme-artistes) på grunn av kunstnerens utradiansjonelle motivvalg, en sjanger som i all hovedsak var forbeholdt menn.\textsuperscript{109} Symbolismen som stilretning ble betraktet som maskulin og viril. I følge Mathews var Valadon stor tillenger av Gauguin, en av de fremste symbolistene. Til tross for at Valadon bilders viser innflytelse fra Degas, Gauguin, Renoir, Courbet, og Cézanne, utviklet Valadon en helt personlig stil. Hennes tilhørighet til arbeiderklassen var en faktor som skilte henne fra andre kvinnelige kolleger, slik som Berthe Morisot og Marie Bashkirtiff, som begge var av borgerklassen. I følge Mathews var Valadons ”outsider”-status en avgjørende faktor, spesielt med hensyn til resepsjonshistorien og hennes kunstneriske frihet og praksis.\textsuperscript{110} Valadons klasseposisjon virket på mange måter forulempende for hennes karriere, sier hun.

\begin{itemize}
    \item Mathews, \textit{Passionate Discontent}, 7.
    \item Mathews, \textit{Passionate Discontent}, 7.
    \item Mathews, \textit{Passionate Discontent}, 6.
    \item Mathews, \textit{Passionate Discontent}, 195.
    \item Mathews, \textit{Passionate Discontent}, 178.
\end{itemize}
men det var samtidig en viktig forutsetning for de mulighetene hun hadde, bare ved å slippe de begrensningene som overklassekvinner var pålagt. Hun hadde sånn sett både muligheten og evnen til å skape kontroversielle bilder av den nakne kvinnekroppen, sier Mathews.

Selv om sjangeren var tradisjonell, skapte Valadon en helt egen stil blandet med et avantgardistisk formspråk: "Valodon diluted and fragmented the Symbolist Aesthetic just as did Claudel, according to her own needs. Valadon's path was based in a materiality and realism that addressed a particularly concrete experience of the world." Mathews forklarer her hvordan Valadon klarte å utarbeide et selvstendig uttrykk og sørp neg gjennom å adoptere og sortere ut ulike trekk fra andre stiler og kunstpraksiser. Et av de viktigste kjennetegnene ved Valadons kvinner, er de uidealiserde og fyldige kroppene. Mathews poengterer at dette er et viktig aspekt ved bildene, for fremfor å følge symbolismens motstand til de sosiale og kapitalistiske forholdene, valgte Valadon på sin side å fremheve klassedebatten i sine bilder:

The often large, unidealized bodies of her nude figures, their heavy features, relaxed postures, and the ease they display toward their nudity were all signs within the political economy of class that would mark them as working-class women for a late-nineteenth-century French audience.

Kvinnefigurene manglet de forventede feminine trekk og slanke kropper som kjennetegnet akademiske kvinnefremstillinger. De fremsto heller ikke som sensuelle objekter for det mannlige blikk, slik avantgardistiske kvinnerepresentasjoner ofte gjorde. De fyldige kroppene var i seg selv nok til å kunne postulere dem som arbeiderklassekvinner, selv om Valadons skikkelser ikke samstemte med de sosiale kodene for arbeiderklassen. Konvensjonelt sett ble de gjerne fremstilt som naive og primitive kvinner nært knyttet til naturen ("Woman as nature"), eller de fungerte som tegn på seksualitet, en del av de grunnleggende instinktene man mente karakteriserte disse lavestående kvinnene. Klasse forholdt seg aldri nøytalt i denne perioden, understreker Mathews, da seksualitet ofte ble brukt som et konseptuelt verktøy for å kunne fastsette klassetilhørighet. Valadons kvinner forholdt seg verken til de konvensjonelle og borgerlige fremstillinger eller til de primitivistiske, vulgære og sensuelle skapningene. Hun gjorde ingen forsøk på å skjule klassetilhørighet i bildene sine, påpeker Mathews, snarere tvert i mot: “Valadon's women are not images of difference, even though

111 Mathews, Passionate Discontent, 178.
112 Mathews, Passionate Discontent, 179.
113 Mathews, Passionate Discontent, 179.
114 Mathews, Passionate Discontent, 179.
115 Mathews, Passionate Discontent, 181.
116 Mathews, Passionate Discontent, 186.
they were often read as such, but of self-containment, self-absorption, and concrete bodily awareness.117

Mathews diskuterer Valadons resepsjonshistorie, og nevner en rekke kunsthistorikere og biografer som hun mener at utviser en bestemt type forakt for Valadons klasse og livsførsel. Hun underbygger dette ved å henvise til utvalgte omtaler av Valadons kunstverk: “Jean Vertex, too, interpreted the lack of idealization in Valadon's nudes as ugliness and lack of charm and accused Valadon of hating women.”118 Den foraktene som fremtonet seg hos skribentene, tolker Mathews som tegn på begjær for det undertrykte og det ekskluderte hos mennesker med behov for å demonstrere sin egen klasseidentitet.119 Det kommer frem ved at de avviser det som er annerledes i negative termer, som å karakterisere Valadon som ”primitiv”, ”hyperseksuell”, ”vill” og ”usofistikert”, sier Mathews.

Klasse forblir en viktig faktor i Mathews undersøkelser, også i analysen av Valadons resepsjonshistorie. Til tross for at Valadons klasse gav henne større frihet, måtte Valadon finne seg i å bli redusert til en stereotyp i litteraturen. Hennes livshistorie ble ofte overdramatisert og fikk mye oppmerksomhet, noe som gikk på bekostning av de mer nyanserte aspektene ved kunstnerens person. Forestillingen om Valadon som en seksuell bohem av dårlig moral kan nesten med sikkerhet antas å være en myte, hevder Mathews. Valadons klasseposisjon var nok til å kunne plassere henne innenfor en ramme som lot seg beskrive i seksuelt ladete og nedverdigende termer. Hun ble på mange måter anerkjent som kunstner både i sin samtid og senere, men slik Mathews vurderer resepsjonshistorien, unngikk de fleste kritikerne konsekvent å diskutere de trekkene ved kunstverkene som berørte de mer provokative diskursene av kjøn, klasse og seksualitet. Vanligvis ville nakenhet i seg selv ha plassert dem i en seksuell kontekst, men dette forble et tema som kritikere i mer eller mindre grad valgte å unngå, forklarer Mathews. Det kan bunne i at Valadons kvinnefigurer ikke lot seg plassere i noen av de kjente diskursene.120 Mathews foreslår årsaker til hvorfor kritikere unngikk å diskutere seksualitet hos Valadons kvinnerepresentasjoner:

To objectify her women not only would compromise the role of ‘artist’ as virile producer of provocative nudes, but also would be an inappropriate attribution of sexual charge for the majority of Valadon's nudes. The classed bodies of her nudes allowed no idealized interpretation either. Moreover, it was one thing to praise the seductive power of women

117 Mathews, Passionate Discontent, 187.
118 Mathews, Passionate Discontent, 189.
119 Mathews, Passionate Discontent, 189.
120 Mathews, Passionate Discontent, 192.


7.5 Gill Perry: “Women painting Women”


Perry innleder med å forklare hvordan uttrykk som ”feminin” malestil knyttet til ”feminine” bilder ble anvendt av kunstkritikere i de første tiårene av 1900-tallet; ”That is to say, a gendered mode of painting was thought to be required to produce a particular image of ‘woman’.”

Marie Laurencin var en av kvinnene som ble tildelt rollen som ”feminin kunstner”. Laurencin presenterte et ubrokkelig bilde av det ”feminine” i sine fremstillinger av barnlige og uskyldige kvinneskikkelsers (*femme-enfant*), forteller Perry. I løpet av de første tiårene av 1900-tallet valgte stadig flere kvinnelige kunstnere å jobbe med kvinneakt som motiv. Vilkårene for kunstnerisk virke for kvinner forandret seg i takt med større tilgang til kunstutdanning og utstillingsmuligheter, noe som åpnet for at kvinner fikk mindre begrensninger også med hensyn til valg av motiv og sjanger. Tilveksten av antall kvinner som valgte å jobbe med kvinneakt som sjanger, var i seg selv en indikasjon på at de i økende grad deltok mer i offentlige og profesjonelle kunstmiljø, sier Perry. Kvinneakt som motiv gjennomgikk komplekse forandringer ved begynnelsen av 1900-tallet. Fra sin opphøyde historiske posisjon innen akademisk kunst, ble det med tiden omdannet og bearbeidet til å bli et bilde som utviste motstand til borgelige moraler og verdier, samtidig som det annonserte seksuell frihet. Kvinneakt var et utbredt og karakteristisk motiv for 1900-tallets avantgardebevegelse, forklarer Perry, et motiv som signaliserte det moderne kvinneidealet. I økende grad ble det gjenstand for debatter om seksualitet, pornografi, femininitet, estetiske koder, og så videre. Mange mannlige kunstnere fikk anerkjent sine bilder av kvinnekroppen i denne perioden, hvis motiv reiser flere spørsmål knyttet til blikk og betrakter. Innenfor blikkteori har disse bildene blitt ansett som uttrykk for mannlig begjær og

127 Perry, ”Women painting women”, 118.
128 Perry, ”Women painting women”, 119.
fantasi, forteller Perry, og er dermed blitt et verdifullt verktøy i feministiske analyser. Kvinners avbildninger av den nakne kvinnekroppen har derfor reist komplekse spørsmål om "kvinnens blikk", og blir i den sammenheng gjerne diskutert i lys av kvinnens opplevelse av sin egen kropp, fremfor å være et objekt for en annens begjær. Å anvende blikkteori har på mange måter bidratt til en revidert forståelse for hvilke rolle og betydning kvinneakt har hatt i kunsthistorien, sier Perry og tilføyer:

I would caution against a too rigid and unreflective application of this model. The meanings of painting are heavily mediated by both historical context and the techniques and concerns of the medium itself, which may interfere with or contribute to the literal or symbolic readings suggested by the iconography or the pose.129

I tillegg til denne innvendingen, påpeker Perry at kvinneakt malt av kvinner tilbyr interessante betraktninger i forhold til at disse kvinnene utviklet et eget språk i fremstillingen av kvinnekroppen. Et språk som relaterte seg til deres psykologiske, kulturelle og sosiale opplevelse av sin egen kropp.

However, given the traditions and artistic vocabularies available to women working at the beginning of the century, and the notions of femininity dominant in French culture at the time, the production of alternative images of the female body to those of contemporary male painters (...) was neither an easy nor an obvious artistic strategy to follow. Hence the contradictions and shifting forms of representation evident within the imagery of the female nude produced by women artists such as Valadon, Charmy and Marval.130

Perry presenterer Valadon mer inngående i denne sammenhengen. Hun forteller at Valadons kvinneavbildninger har vært gjenstand for feministiske studier som argumenterer for at bildene viser en radikal omarbeiding av sjangerkonvensjonen. I den forbindelse trekker Perry frem Bettertons argumenter om at Valadons verk markerer en motstand til konvensjonelle representasjoner av kvinnekroppen gjennom å avvise det mannlige blikk. Hun gir en kortfattet beskrivelse av Valadons kvinneskikkelser som korpulente og uidealiserte, ofte underlig asekuelle, noe som kan tolkes som en motstand til de seksuelt tilgjengelige kroppene vi ofte ser fremstilt av mannlige kunstnere. Hun nevner også kraftige konturer, grove penselstrøk, og sterke farger når hun beskriver Valadons malestil. Perry trekker frem La Chambre Bleue (figur 5) for å illustrere hvordan Valadons kvinnefigurer utviser sterk tilstedevarsel, en tilstedevarsel som uttrykker en motstand mot det mannlige, erotiserte blikk. Valadon innlemmet flere ikonografiske temaer og positurer i sine bilder, sier Perry, og viser til L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes (figur 3) som

---

129 Perry, "Women painting women", 122.
130 Perry, "Women painting women", 122.
eksempel på hvordan kunstneren tok i bruk og bearbeidet tradisjonelle allegoriske tema, i dette tilfellet Odaliskfremstillinger.\textsuperscript{131} I den sammenheng nevner hun Mathews studie av de allegoriske verkene Valadon malte i "Returning the Gaze". Valadon innlemmet motstridende elementer i en tilsynelatende analogisk narrativ uten å bryte med de visuelle båndene til "virkeligheten", gjengir Perry. Ved å sitere Mathews tolkning av en konkret billed detalj fra ovennevnte verk, forsøker hun å vise hvordan Mathews tyder ruterdronningen i lys av tradisjonelle, symbolske tolkningsprinsipper. Man kan ikke annet enn å foreslå en slik tradisjonell tolkning, kommenterer Perry, siden det ikke foreligger noe annet bevis på kunstnerens egentlige intensjoner. Det er ikke mulig å føre noen entydig tolkningsanalyse av verket, sier Perry, da kompleksiteten og mengden av muligheter ikke åpner for annet enn forslag til lesning.\textsuperscript{132}

Perry omtaler, i likhet med Mathews, Warnod og hans måte å omtale kvinnerepresentasjoner skapt av kvinnelige kunstnere. I Perrys tilfelle er det riktig nok i sammenheng med Emilie Charmy at Warnod blir diskutert, men det ser ut til at hans ordlag er et typisk fenomen også i kritikken av Valadons bilder. Perry er opptatt av hvilke ord og begrep Warnod benytter seg av når han beskriver Charmys bilder av kvinneakt, og viser til eksempler som "a primitive sensuality", "an 'animal’ instinct", "damned women”, og "brutal".

For Warnod, Charmy’s images of the female body expressed an instinctive, uninhibited sexuality associated with less civilised societies, they are implicitly identified with the cultural ‘other’, which is alien and ‘damned’ according to civilized Western codes. Warnod’s readings of Charmy’s paintings of the nude thus echo a set of associations well-established in late nineteenth-century painting and literature, associations which were embodied in various forms in the mythical figures of Eve, Salome, or in the idea of women as essentially degenerate and as ‘primitive’.\textsuperscript{133}

Perry diskuterer dette i lys av datidens konvensjonelle oppfatning av det "feminine” i forbindelse med kvinneakt fremstilt av kvinnelige kunstnere, noe som er likevel i tråd med Mathews gjennomgang av samme tema i \textit{Passionate Discontent}. Begge diskuterer hvordan man benyttet seg av seksuelt ladete termer og begrepsforestillinger knyttet til det maskuline og det feminine. I likhet med Mathews, resonerer Perry med at mannlike kunstkritikere utviste forutinntatte holdninger i kritikken av disse bildene; "While the language of Warnod’s

\textsuperscript{131} Perry, "Women painting women", 123.
\textsuperscript{132} Perry, "Women painting women", 123-126.
\textsuperscript{133} Perry, "Women painting women", 135.
criticism if infused with sexual metaphors, the creative attributes involved are modified by his knowledge that these are women painted by a woman."\textsuperscript{134}

Perry bringer så inn spørsmål knyttet til Valadons evne til å produsere kontroversielle bilder av den nakne kvinnekroppen. Hun gir en kort sammenfatning av hvordan Betterton og Mathews har begrunnet dette med Valadons klasseposisjon, læringskondisjon og kunstneriske erfaring, som alle anses å være årsaker til hvorfor hun valgte å bryte med de rådende kvinnefremstillingene. Mathews argumenterer for at Valadons tilgang til, og interesse for, sjangerkonvensjonen fant sted gjennom den kunnskap og erfaring hun ervervet seg i modellyrket, oppsummerer Perry. At Valadon var en av svært få kvinnelige kunstnere som valgte å male innenfor denne sjangeren, er Perry imidlertid uenig i. Hennes egne studier indikerer nemlig at den nakne kvinnekroppen var et utbredt og viktig motiv for kvinnelige kunstnere så vel som for de mannlige. Problemet for feministiske kunsthistorikere, forklarer Perry, er at de har hatt begrenset tilgang til de nødvendige materialene, og legger til at det fortsatt gjenstår en del forskning på dette feltet. Ut i fra hva som er tilgjengelig av materiale så langt, fortsetter hun, så er det tydelig at de ulike kvinnelige kunstnerne benyttet seg av konvensjonelle trekk og teknikker fra andre kvinnerepresentasjoner, men de viser alle et stort spenn av estetiske og sosiale interesser og er på ingen måte i samsvar med hverandre.\textsuperscript{135}

\textsuperscript{134} Perry, "Women painting women", 136.
\textsuperscript{135} Perry, "Women painting women", 127.
8 Valadons kunst i lys av feministisk orienterte teorier

Frembruddet av feministisk kunsthistorieforskning førte til et omfattende arbeid med å kartlegge og synliggjøre kvinnelige kunstnere som med tiden var blitt forsømt og utelatt fra kunsthistorien. I forbindelse med dette arbeidet, ble Valadon og hennes verk trukket frem og studert. Feministiske kunsthistorikere gjorde grundige undersøkelser av kunsinstitutjonens utvikling og konstitusjon med den hensikt å avdekke eventuelle årsaker til utelatelsen av kvinnelige kunstnere. De fremmet sin oppfatning av kunsten som tydelig underlagt en patriarkalsk orden, og lot dette være bakteppe for hva man mente var en systematisk ekskludering av kvinner i den kunsthistoriske kanon. Av den grunn, besto arbeidet med å avdekke kvinnelige kunstnere også av resepsjonshistoriske analyser, for på den måten å belyse sider som kunne bidra til at kvinnene fikk tildelt sin rettmessige posisjon som anerkjente kunstnere. Valadon ble i den forbindelse en interessant kunstner, hvis verk må ha vist seg å berøre flere kjønnsrelaterte sider som var både bemerkelsesverdige og nyttige for forskningsfeltet.

8.1 Økt forståelse av Valadons kunst?

I løpet av de siste tiårene er Valadon blitt innlemmet i kunsthistoriebøker i mer eller mindre økende grad. I de fleste tilfeller blir Valadon og hennes fremstillinger av kvinneakt presentert i lys av feministisk kunsthistorieforskning. Det er naturlig med hensyn til at det nettopp er i forbindelse med feministisk kunstteori at Valadon har gjort seg gjeldende, og det kan antas å være årsaken til at hun i det hele tatt er inkludert i kunstlitteratur av nyere tid.

viser kvinner som beskjeftiger seg med hverdagslige eller sosiale aktiviteter, påpeker Mathews at Valadon produserte et større omfang motiver av kvinneakt i ulike iscenesettelser. Mathews går dypere inn i utvalgte kunstverk enn hva Betterton gjør, og fører kontekstuelle lesninger av dem for å kunne derivere ut meningsbærende elementer, slik at hun gjennom grundige analyser kan komme frem til en mer adekvat forståelse av verkene. Betterton valgte å forske på Valadon for å synliggjøre henne som kunstner og for å belyse spørsmål som angår blikskeologi, mens Mathews på sin side søker å motbevise den tidligere resepsjonens tolkning av Valadons verk og samtidig tilby en revidert forståelse.


8.2 Forstyrer de andre alternativ for forståelse?

I sine studier av Valadons kvinneakt, skaper forfatterne et teoretisk underlag drevet frem av interessante spørsmål og diskusjoner, uten å nødvendigvis ekskludere andre tolkningsmuligheter. I forbindelse med omtalen av den tidlige resepsjonen, får man inntrykk av at de inntar en noe tendensiøs holdning. Det blir fokusert på kjønnsrelaterte ord og uttrykk som er hentet fra tekster skrevet av mannlige kunsthistorikere i en annen tidsperiode, hvorav disse betegnes som symptomer på rådende holdninger av både individuell og kulturell art. Tidvis får man inntrykk av at det maskuline perspektivet er ensbetydende med tradisjonell og konvensjonell, og at mannlige betraktere som opplever Valadons kvinneavbildninger som sensuelle, ikke bør regnes som gyldige og seriøse anskuelsker. Warnod, som var en venn av Valadon, tillot seg å lese Valadons kvinneakt som sensuell og inviterende. Han gir uttrykk for at dette er positivt, mens Mathews på sin side kritiserer Warnod for hans ”primitive” forestillinger, og fremmer sin egen tolkning av motivet som en billedlig utsigelse som er ment å forstyrre de seksuelt ladete motivene av kvinnekroppen. Om Valadons intensjon var at verket skulle leses i samsvar med Warnod eller Mathews, vites ikke, men dersom kunstnerens hensikt ikke skal tas i betraktning, medfører det en åpen lesning avhengig av mottakeren og eventuelt historiske og sosiale kontekster.

Den feministiske lesningen av Valadons kunst fremstår samlet sett som reflekterte og omfattende. De feministiske forskerne bygger opp saklige og gode argumenter. Det vil ikke være forsvarlig å anklage dem for å ha satt sperre for andre tolkningsmuligheter, men det kan ikke fornektet at en viss konsekvens av den feministe lesningen gjør seg gjeldende i Valadons resepsjonshistorie og formodentlig for den fremtidige lesningen av hennes verk.

En mulig konsekvens av den feministiske lesningen er utelatelsen av øvrige motiv og verk av Valadon som ikke fremstiller den nakne kvinnekroppen, slik som portretter, landskap, stilleben og blomstermotiv. Det kan saktens la seg forklare med at det simpelthen ikke forelå noe som var tilstrekkelig spesielt, eller enestående nok, til at de har fortjent en større plass eller blitt tildelt mer oppmerksomhet. Det kan også være en forklaring at de mer eller mindre var almennelike og gjengse motivvalg. Jeg vil anta at de fleste kunstnere har et langt større omfang og bredde av motiv og bilder enn de er kjent for, og det er nok av helt naturlige årsaker.

Valadon malte et betydelig antall portretter av relativt god kvalitet, blant annet Erik Satie (1893), Madame Nora Kars (1922), Madam Lévy (1922) og Portrait de Lucie Valore.
Valadon malte også bilder av påkledde kvinner i ulike posisjoner, slik vi ser i *Femme à la contrabasse* (1914-1915), *La femme aux bas blancs* (1924), og *La repos* (1925). Det kan være nærliggende å tro at den feministiske forskningen velger å behandle aktstudier som en distinkt gruppe av motiv, med en egen relevans i forhold til bestemte retninger innenfor det feministiske forskningsfeltet. At landskapsmaleri og stilleben har mindre betydning for feministiske kunsthistorikere, er ikke vanskelig å forstå. Det kan likevel være til ettertanke med hensyn til den interessen feministisk kunsthistorieskrivning har vist til inkludering og likestilling i kunsthistorien.

De ovennevnte portrettene og kvinneavbildningene er et bevisst utvalgt av øvrige verk. De er på ingen måte uinteressante bilder av Valadon, for de besitter kanskje likeså bemerkelsesverdige elementer som aktstudiene. Det er mulig de ikke engasjerer feministiske kunsthistorikere i like stor grad, men de blir ubestridelig stilt i skyggen av malte kvinnekropper. Det kan således virke som om kvinnelige kunsthistorikere er vel så opptatt av kvinnekroppen som sine mannlige kolleger. De innehar bare en annen type erfaring og følgelig en annen måte å oppfatte disse bildene på, som ikke nødvendigvis er i tråd med et mannlig perspektiv. Naturlig nok.

8.3 Ekte feminist eller tillagt feministisk meningsbærende element?

Tidlig i Bettertons artikkel stilles spørsmålet; kan en kvinne som ikke er feminist produsere feministiske verk? Som en del av undersøkelsen, kommer Betterton frem til at kunstnerens yrke som modell må ha vært en avgjørende faktor for hennes valg av motiv. Som kunstner og modell er hun både subjekt og objekt i sine kvinnefremstillinger, en kombinasjon som forstyrer konvensjonen, men som ikke behøver å ha et bevisst feministisk formål. Det kan simpelthen være et produkt av den bevisstheten Valadon utviklet gjennom sin erfaring som kvinne, sier Betterton. Mathews ser ut til å støtte seg til denne betraktningen, selv om hun unnlater å stille spørsmål ved Valadons feministiske overbevisning. Mathews understreker at kunstnerens intenjoner ikke nødvendigvis er i tråd med hva hun selv legger i det, men samtidig gir verksanalyserne et inntrykk av at kunstneren var nokså bevisst i sine valg med hensyn til blikkevisjon. Vi kan tolke det slik at Mathews erkjenner at Valadon trolig ikke mente å utvide et feministisk budskap i bildene sine, hvilket må bety at Mathews påfører eller fremkaller en slags feministisk agenda i Valadons bilder.

Perrys uttalelse bidrar til å svekke de to foreståendes argumenter med sin innvending om at kvinneakt var et viktig tema, også for kvinnelige kunstnere. Både Betterton og Mathews


Hvordan kan kunstverkene hennes få status som kontroversielle og feministiske, om hun selv ikke tenkte i de banene? Det forekommer meg følgelig som feministiske overtolkninger og/eller ønsketolkninger, om dette så skulle være tilfelle. Valadon har vært nyttig for
kunstteoriker for å fremme et feministisk budskap, og av den grunn er hun blitt stående som kvinnelig kunstner som produserte bilder med en skjult feministisk agenda.

Vi kommer ikke bort fra betydningen av kjønn i møte med Valadons verk, i det hele tatt når det gjelder verk av kvinnelige kunstnere, men det var kanskje nettopp det Valadon ønsket å unngå, å bli satt i en egen kvinnekategori. Det i seg selv ville skape føringer, og postulere henne innenfor en kategori hvor verkene blir svekket som følge av kategoriseringen. Kan hende Valadon valgte å male kvinneakt fordi det var mest naturlig for henne. Valadon ville trolig ikke ha unnlatt å velge de motivene hun gjorde på grunn av at hun var kvinne eller fordi normene ikke tillot henne det. Valadon valgte det i så fall på tross av at hun var kvinne, da hennes rettigheter til å velge etter eget ønske burde være på lik linje som for menn. Likevel etter ikke Valadon til å gi uttrykk for å være noe hun ikke var, hun forsøkte ikke å male som en mann, men lot perspektivet komme fra sitt eget kvinnelige ståsted, noe som forklarer mangelen på det mannlige blikk og mannlig seksualitet på en enkel måte. Det behøver ikke være en større og bakenforliggende politisk agenda enn som så.
9 Den resepsjonshistoriske utviklingen


Betterton, Mathews og Perry er alle enige om at Valadons kunst tilbyr uante mengder av tolkningsmuligheter, men vi kommer ikke bort fra betydningen av kjønn. I vestlig moderne

Mange av nøkkelordene og de typiske faktorene som kjennetegner avantgardekunsten og modernistiske kunstuttrykk gjør seg til kjenne også i Valadons malerier. Et tema som Valadon unnlot å begi seg ut på, var samtidens søken etter å avbilde realistiske scener fra det urbane, det kulturelle, det offentlige og skjulte, fra bordeller og byens erotiske natteliv. Dette var områder som var forbeholdt mannlige kunstnere, hvor vi kan nevne Toulouse-Lautrec og Degas som representanter. Valadon beskjæftiget seg imidlertid med det som lå henne nærmest, og som var i tråd med sine erfaringer og sin opplæring; kvinnekroppen.


Kilder illustrasjoner


Figur 6. Suzanne Valadon, *Nu couché*, 1928. URL= [http://www.flickr.com/photos/23655879@N00/2435134093](http://www.flickr.com/photos/23655879@N00/2435134093)


Litteraturliste


