Randi Fisher - svensk modernist

Fagerström, Linda

2005

Link to publication


General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.
RANDI FISHER —
SVENSK MODERNIST
LINDA FAGERSTRÖM

Randi Fisher – svensk modernist

ellerströms
Publiceringen av denna avhandling har möjliggjorts tack vare generösa bidrag från

Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen
Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Elisabeth Rausings minnesfond
Nordenstedtska stiftelsen
Stiftelsen Ebbe Kock

Copyright © Linda Fagerström
och ellerströms förlag 2005
Grafisk form Clara Svensson
Omslagsbild: Randi Fisher, *Själeporträtt* (omkring 1943)
Tryck Preses Nams, Riga 2005
ISBN 91-7247-122-0
Innehåll

FÖRORD 7

INLEHDNING 11
Syfte och problemställningar 12
Tidigare forskning 13
Teoretiska verktyg 14
Metodiska verktyg 23
Material och källor 32
Disposition 33

PORTRÄTT AV KONSTNÄREN SOM UNG KVINNA 35
1. En agent formas för konstfältet 37
Randi Fishers mor 37
Randi Fishers far 37
Paret Eivor & Ejnar 38
Eivor Fisher – kvinnlig konstnär med stort nätverk 40
Habitus, symboliskt kapital och konverteringsstrategier 44
2. Den kvinnliga konstnärsrollen 46
Självporträtt av Randi Fisher 46
En mansdominerad tradition 54

BLAND KONSTKRITIKER OCH KONKRETISTER 69
1. Randi Fisher – 1947 års kvinna 71
Ung konst på galleri Färg och form i Stockholm 1947
2. Konstnär – ingenjör, artist – konkretist 102
Nytt årtionde, nya ideal: de unga porträtteras
<table>
<thead>
<tr>
<th>ABSTRAKT KONST I EN KONKRET VÄRLD</th>
<th>117</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. Naturavbildning, abstraktion, konkretion – och inspiration</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Fisher – en atypisk Stockholmsmodernist?</td>
<td>119</td>
</tr>
<tr>
<td>Mellan abstraktion och konkretion</td>
<td>124</td>
</tr>
<tr>
<td>2. Ny (sorts) realitet. Intervenerande strategier</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Lekfulla och internationella impulser</td>
<td>141</td>
</tr>
<tr>
<td>Nonfigurativt uttryck i offentlig konst</td>
<td>162</td>
</tr>
<tr>
<td>KONSTNÄR I FOLKETS TJÄNST</td>
<td>167</td>
</tr>
<tr>
<td>1. Politiskt engagemang</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Konstnär, ingenjör, pacifist</td>
<td>169</td>
</tr>
<tr>
<td>Konstnärsingenjören Randi Fisher</td>
<td>188</td>
</tr>
<tr>
<td>2. Andligt sökande</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Det stora gemensamma</td>
<td>192</td>
</tr>
<tr>
<td>Geografiskt kringflackande och andlig mångsidighet</td>
<td>203</td>
</tr>
<tr>
<td>SUMMARY</td>
<td>207</td>
</tr>
<tr>
<td>NOTER</td>
<td>209</td>
</tr>
<tr>
<td>BILDFÖRTECKNING</td>
<td>241</td>
</tr>
<tr>
<td>KÄLLFÖRTECKNING</td>
<td>247</td>
</tr>
<tr>
<td>PERSONREGISTER</td>
<td>265</td>
</tr>
<tr>
<td>RANDI FISHER, BIOGRAFISKA UPPGIFTER</td>
<td>269</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Förord


I sällskap av blivande, nuvarande och före detta doktorander vid avdelningen för konstvetenskap har det alltid varit lika spännande att dryfta konstvetenskapliga spörsmål. Tack Helena Cybinski, Kaja Bjurklint, Helen Fuchs, Björn Fritz, Maud Färnström, Jan Jönsson, Max Liljefors, Hugo Palmsköld, Ludwig Qvarnström, Henrik Ranby, Johanna Rosenqvist, Thomas Rydén, Kicki Sjögren, Hans Sundberg och Katarina Wadstein McLeod för detta, och tack för att ni är lika spetsfundiga också när det gäller småbarnsskötsel, matlagning och Högskoleförordningen.

Förutom detta har Johanna Rosenqvist särskilt bidragit med noggranna läsningar av en tidig version av kapitel 2 och Katarina Wadstein McLeod med likaledes noggranna läsningar av en tidig version av kapitel 3 i denna avhandling. Bågge har dessutom i arbetsvardagen delat min erfarenhet av dubbel akademisk identitet som genustheoretisk konsthistoriker respektive konstvetenskaplig genusforskare. Vår delade erfarenhet har för mig minskat den förvirring som dubbelheten ibland ger upphov till och dessutom understrukit fördelarna denna position trots allt har. Tack kära ni!

På ett mycket tidigt stadium visade Helen Fuchs genuint intresse för min forskning på ett sätt som var avgörande. Hennes engagemang och kunnande har oupphörligen fortsatt vara en källa till glädje och anledning att skärpa mina tankegångar. Maud Färnström har på ett överväldigande generöst sätt tvärsäkert stöttat mig och mitt arbete. Varmaste tack, bågge två!

Jan Wattéus har i ordets allra bästa bemärkelse varit en outtröttlig eldsjäl vars avgörande insatser lett till kunskap som annars varit nästintill omöjlig för mig att nå.

Boel Lindberg vid institutionens avdelning för musikvetenskap har visat ett intresse för min forskning, som varit viktigt och sporrande. På samma avdelning finns Greger Andersson, som under alla år har varit full av tillit inför min forskning och som stått för ett rättframt och betryggande lugn när annat ibland stormat. Institutionens fotograf har bredvilligt hjälpt mig med bildbehandling och annat – mille grazie, Leopoldo Iorizzo!
På Skissernas museum i Lund har jag alltid känt mig välkommen. Både Jan Torsten Ahlstrand, Jens Arvidson, Malin Enarsson och Christina Knuts-son har med entusiasm och intresse givit mig kunnig hjälp.


Viktiga inspirationskällor har åtskilliga andra konstvetar-genusforskare varit. Namns bör Mia Carlgren, Eva Hallin, Ulrika Stahre, Jorunn Veiteberg, Anne Wichstrom, Margareta Willner-Rännholm och Annika Öhrner. I denna krets finns även Eva Zetterman, som tackas för givande och noggrann granskning som opponent vid slutseminariet!


Malin Krutmeijer gav mig chansen att regelbundet få uttrycka mig om konst i andra sammanhang än det strikt vetenskapliga, vilket haft stor positiv effekt på denna avhandling (och på mig). Tack kära du! Åsa Sandell, Maja Ljung och Lena Halldenius är ytterligare tre smarta kvinnor vars värme och intellektuella skarpsinne jag generöst fått ta del av.

Jag vill också tacka Madeleine Odelstierna och Inger Lindell på galleri Färg och form, Kent Belenius, Erik Timén och Geir Soli som alla visat starkt intresse för Randi Fisher och för min forskning. Ett tack även till Kristoffer Åkesson som utformat en databas i vilken jag sparar all information om Randi Fishers konstverk. Till Folke Åstrand, vars biografiska uppgifter och material om konstnären i ett initialt skede var viktiga, vill jag också rikta ett varmt tack, liksom till Per Paulsson på Dokumenteringsarkiv för modern konst vid Institutionen för konst- och musikvetenskap. Anders Åkesson har bidragit med filatelistisk expertis (och annat). Tack!

Randi Fishers dotter Katarina Gill-Hansson och syster Else Fisher-Bergman har frikostigt hjälpt mig genom att dela minnen och tankar om konstnären, förmedlat kontakter och låtit mig få tillgång till konstverk, skisser och brev. Stort tack till er!

Teresia Rindefjäll har delat erfarenheten av avhandlingsskrivandets vändor och gjort dem mycket lättare att bära. Käraste Ulrika Andersson, käraste Lotta Wendel, ni har varit mina kämpande nära och lärt mig systerskap i ordets kärleksfullaste mening.

På ellerströms förlag har Jonas Ellerström, Erik Magntorn, Marie Pettersson och särskilt min redaktör Clara Svensson varit osvikligt entusiastiska och skickliga. Mattias Piltz har bidragit med kunnig bildbearbetning. Tack!

Flera konstnärer i min egen generation påminner mig dagligdags om behovet av att forska vidare. Karin Mamma Andersson, Malin Arnell, Catti Brandelius, Charlotte Eliasson, Johanna Gustafsson, Jenny Grönvall, Lisa Strömbeck, Ulrika Wärmling – och Tina Ericson, Maria Friberg, Lova Hamilton, Monika Larsen Dennis och Monika Masser vill jag tacka för ständig inspiration och på en gång uppmana er alla att fortsätta arbeta. Ni behövs!

Hjärtinnerligt tack Lena Fagerström, Ulli Åkesson, Krister Åkesson, Gunnar Fagerström och Ulrika Caperius som alla behärskar korrekturläsning lika bra som stöttande, uppmuntran och barnpansning. Utan er hade det aldrig gått! Och sist: tack allrakäraste Eskil för kärleksfull förståelse, tillgivet tålmod och innerlig omsorg. Utan dig hade det definitivt inte gått.

Boken tillägnas Kalle Fagerström, född under avhandlingsarbetets sjätte år 2002.

Lund, april 2005
Inledning


Man kan tänka sig, att yrkesvalet för Randi Fisher redan tidigt måste ha stått klart. Konstnärskaban kan inte ha framstått som främmande – med tanke på att många i hennes familj hade konstnärliga yrken. På Konstakademien verkar professorn Sven X-et Ericson varit särskilt betydelsefull, både som lärare och konstnärlig inspirationskälla för Fisher. Han uppmuntrade henne och lyfte fram hennes arbeten för klasskamraterna; ”han var väldigt road av just hennes arbete.” Det var Sven Ericson som medverkade till att på våren 1947 ordna utställningen Ung konst med några unga konstnärer – varav flera var hans nyut examinerade elever – på galleri Färg och form. Som med-
lem i konstnärsgruppen Färg och form, som ägde galleriet med samma namn, hade X-et inflytande på utställningsplaneringen där.


**SYFTE OCH PROBLEMSTÄLLNINGAR**

I föreliggande avhandling är syftet att kartlägga, dokumentera och analy-sera Randi Fishers konst och konstnärskap. *Konsten* avhandlas i analyser av hennes verk och *konstnärskapet* främst i undersökningar och diskussioner om ideologiska och konstnärliga utgångspunkter för hennes konstskapande. Sammantaget är avsikten att ge nya perspektiv både på Fishers konst och konstnärskap och på den svenska modernismen. Frågeställningarna kretsar kring hur konstnärsrollen konstruerats under denna era, vad detta inneburit för en kvinna som arbetat som konstnär, och på vilket sätt det influerat konst-närskapet, dess förutsättningar och begränsningar. Syftet är vidare att som teoretisk utgångspunkt använda genusperspektivet i kombination med Pierre


**TIDIGARE FORSKNING**


båda konstnärskap har också Per Bjurström ägnat sig åt, dels i en monografi om Karl Axel Pehrson 1991 och dels i två publikationer om konst av Lennart Rodhe 1995.


Jag har under denna rubrik nämnt tidigare forskning om 1940-talets svenska konst, konkretisterna, och enskilda konstnärskap. Tidigare forskning, som gäller mer specifika områden som tas upp i avhandlingen, exempelvis forskning om självporträtt (som är aktuellt i kapitel 1), feministisk forskning om konstkritik (som är aktuellt i kapitel 2) eller abstrakt konst (som är aktuellt i kapitel 3) redovisas i sitt sammanhang.

TEORETISKA VERKTYG

Genusforskning och feministisk teori i konstvetenskapen

Syftet i föreliggande avhandling är, som nämnts, att belysa Randi Fishers konst och konstnärskap, att presentera analyser av hennes verk och därmed bidra med nya perspektiv på hennes konstnärskap såväl som den svenska modernismen. Att forskning om en kvinnlig konstnär också bör bidra till att kasta nytt ljus över den aktuella konsthistoriska perioden och konsthistorie skrivningen om dem, argumenterade de brittiska konsthistorikerna Griselda Pollock och Rozsika Parker för redan 1981. Parker och Pollock menade att feministisk forskning inom konstvetenskapen bör undersöka
why modern art history ignores the existence of women artists, why it has become silent about them, why it has consistently dismissed as insignificant those it did acknowledge. To confront these questions enables us to identify the unacknowledged ideology which informs the practice of this discipline and the values which decide its classification and interpretations of all art.\(^1\)

Min avsikt är alltså, i linje med den av Parker och Pollock beskrivna effekten, att bidra till ifrågasättandet av gällande normer och historieskrivning kring svensk modernism i allmänhet och konkretismen i synnerhet. I denna målsättning aktualiseras ett dilemma: är det möjligt att, med hjälp av en i den gällande diskursen etablerad metod (monografin), bidra till motdiskursiv forskning? Frågan knyter an till det som egentligen kan sägas vara hela den feministiska (konst)forskningens ursprungliga dilemma: "we could not begin to speak of the women artists we would reexcavate from dusty basements and forgotten encyclopedias using the existing languages of art history or criticism" som Griselda Pollock har formulerat det.\(^2\)


Does the monograph as an art historical genre perpetuate the myth of the artist as genius and thus historically exclude the work of the‘woman artist,’ as she is always called? Is the monograph even a meaningful format for presenting the work and lives of women? Must it be destroyed, as the ultimate marker of Father Time?\(^3\)

De ovan citerade Griselda Pollock och Rozsika Parker beskrev 1981 den feministiska konstforskningsens tillvägagångssätt som en dubbelidig uppgift. Parker och Pollock menade att ”återupptäckandet” av ”okända” kvinnliga konstnärskap borde kombineras med en dekonstruktivistisk hållning gentemot det egna ämnet och dess historia. De menade, som sagt, att forskning om kvinnliga konstnärer per automatik också medförde att den normativa modellen för konsthistorieskrivning tydliggjordes. På så vis kan feministisk konstforskning sägas ha ett slags dubbel effekt. Parker och Pollock menade att

to discover the history of women and art is in part to account for the way art history is written. To expose its underlying values, its assumptions, its silences and its prejudices is also to understand that the way women artists are recorded is crucial to the definition of art and artist in our society.

Eftersom ”återupptäckandet” och dekonstruktionen förutsätter varandra är det, enligt Parker och Pollock, fruktlöst och egentligen omöjligt att enbart ägna sig åt den ena av dem. Vi kan inte utan fakta om kvinnliga konstnärer och alternativa historier om konstnärskapets villkor dekonstruerar traditionell konsthistoria – men utan en dekonstruktivistisk medvetenhet blir å andra sidan återupptäckandet av kvinnliga konstnärer en i längden tandlös praktik.

I det svenska sammanhanget kan man här anknyta till Margareta Gynning, vars avhandling om Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli har som syfte att ”stärka deras ställning i den svenska konsthistorien” såväl som att ”utifrån ett feministiskt perspektiv omvärdera historien och förändra den gängse konsthistorieskrivningen rörande 1880-talet”. Ann-Catrine Eriksson understryker några år senare i sin avhandling om konstårsparret Charles Rennie Mackintosh och Margaret Macdonald att föreställningar om ”kvinnligt konstnärskap, konstårshusstr och kvinnor i allmänhet har betydelse när vi studerar ett konstnärligt samarbete mellan man och hustru” och fortsätter med att hävda vikten av att ”presentera alternativa läsnings av konstnärskap och konstverk för att ge större förståelse för konstnärlig verksamhet och för att få en konstsyn som är mer jämställd”. Samma år, 2003, syftade Eva Zetterman i sin avhandling om Frida Kahlo att ”sticka hål på några av de myter som växt fram kring hennes biografi, vilka har haft en oerhört stor betydelse för receptionen av hennes bilder” och vidare att ”frilägga några av de myter som präglat den tolkningstradition som växt fram kring hennes bilder” för att ”lyfta fram förbisedda teman som knyter an till genus, etnicitet och nationell identitet med en omprövning av hennes konstnärskap”.

Vilka metodiska grepp anammar man då för att studera ett ”okänt” kvinnligt konstnärskap? Som konsthistorikern Mary D. Sheriff noterat, har forskning om kvinnliga konstnärer ibland tenderat att i alltför hög grad reducera konstnärens verk till uttryck för självupplevda ting, utan andra möjliga

Sheriff menar att ”it seems imperative to examine how individual women artists thought their way out of restrictive definitions and to write the history of those endeavours.”

KVINNLIGA MODERNISTER: ATT FÖRHANDLA SIN POSITION

Att kvinnliga konstnärer under modernismen såväl som tidigare, direkt och ibland mer indirekt, förhandlat sin position har även den kanadensiska konsthistorikern Bridget Elliott diskuterat. Tillsammans med litteraturvetaren Jo-Ann Wallace hävdar hon i Women Artists and Writers. Modernist (Im)Positionings att by looking at the pattern of our case studies is not that women were consistently victimized, but rather that they developed diverse strategies for negotiating what were unequal, and thus frequently uneasy, relationships with their male modernist counterparts (and occasionally with each other).


While there are many instances in which women artists are repeatedly mentioned in modernist histories and one piece of their work is reproduced, this has not, of itself, prompted further studies or exhibitions or monographs or catalogues raisonnés to be produced.

I linje med Parker och Pollock menar Deepwell att forskningen både bör granska hur omständigheterna för konstnärlig produktion och konstutövande sett ut och ur dekonstruktivistiskt perspektiv undersöka hur modernismen skildrats i konsthistorieskrivningen. Deepwell säger:
Two lines of enquiry, given this situation, becomes possible: 1) the first looks again at the conditions of artistic production, the dominant models of artistic practice and how these have been slowly transformed in the twentieth century. 2) the second looks at how modernism constructs a model of art history which produces the marginalisation of most women practitioners because it privileges and is centered upon discussion of only male examples.31

I de förslag (särskilt nummer två) som Katy Deepwell skisserar, blir dock de kvinnliga konstnärernas möjlighet att förhandla och positionera sig mindre tydlig. Den enskilda konstnärens medvetna handlande borde, enligt min mening, utgöra en självklar utgångspunkt eftersom den främjar uppfattningen om individen som tänkande och agerande subjekt. Här är det möjligt att återknyta till Bridget Elliott och Jo-Ann Wallaces strävan efter att inte betrakta kvinnor som ständiga offer i en misogyn diskurs utan istället som aktiva i utvecklandet av förhandlingsstrategier gentemot och i samspel med densamma. De beskriver kvinnorna som "positioned as both objects and subjects of modernist networks, institutions and discourses, negotiating (and occasionally acquiescing to) inherited positions and creating new ones."32

Däremot är det lätt att ställa sig mer tvetsamt till dessa författares beskrivning av modernismens kvinnor som "gate-crashers at the moveable feast of 'modernism'" eftersom en sådan liknelse åtminstone delvis understryker synen på modernismen (eller konsthistorien) som en central och solitär enhet – även om den är "rörlig" – vilken konstnärer kämpar för att bli en del av.33 Av flera anledningar är det, enligt min mening, mer fruktbart att istället betrakta konsthistorien (såväl som modernismen) i termer av ett fält, ett nätverk eller som en väv.

Inom det konstvetenskapliga fältet i stort har biografiskt orienterade studier som gäller modernismen under de allra senaste åren upplevt något av en återfödelse. Det skrivs allt fler biografier, eller varianter på genren – även som doktorsavhandlingar – också i Sverige.34 Kanske är det så, som konstvetaren Jeff Werner framhållit, att "det postmoderna ifrågasättandet av alla de stora berättelserna paradoxalt nog medfört att fler intresserat sig för biografier."35 Han menar vidare att “det biografiska konstruktionen kan paradoxalt nog vara ett verktyg vid dekonstruktionen av andra berättelser” (något som i mina ögon inte framstår som det minsta paradoxalt; Parker och Pollock visade, som nämnts ovan, redan 16 år tidigare på den dekonstruktionseffekten som "återupptäckandet" av kvinnliga konstnärskap har på etablerad konsthistorie-skrivning.36)

Historikern Eva Österberg har, med utgångspunkt i Anthony Giddens tankegång om att det är i och med det moderna projektet som jaget blir en kategori för systematisk intellektuell bearbetning, kallat biografin för ”det moderna samhällets speciella genre."37 För biografigenren knyter Österberg vidare hopp till biografer om kvinnor och menar att

Kanske tänkte Österberg på Toril Mois nyskapande biografi Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman där Moi valt att se sin huvudperson som en samling texter; allt material om Beauvoir – ”samtal, filosofiska avhandlingar, skvaller, romaner, utbildningsinstitutioner” utgör delar i ett stort ”diskursivt nätverk” där delarna sedan läses mot varandra ”för att få fram brotpunkter, motsägelser och likheter.”99 Moi undviker på så sätt en uppdelning inte endast mellan privat och offentligt, utan även, som hon säger, mellan det estetiska och det biografiska. Beauvoirs verk och liv står på samma nivå, det ena har inte tolkningsföreträde framför det andra – framför allt förklaras inte verket som en effekt av privatlivet. Här kan vi också påminna oss Mary D. Sheriffs tidigare nämnda önskan om att undvika överpsykologisering av verk där verket reduceras till (enbart) självbiografi.

**Feministisk forskning, postmodernism och poststrukturalism**

För den feministiska konsthistorikern är alltså arbetet med ett biografiskt orienterat material en kanske särskilt spännande utmaning både teoretiskt och metodiskt. Ändå kan den konkreta, enskilda arbetssituationen ibland upplevas som mer paradoxal än spännande: vid en hastig betraktelse kan arbetet med denna avhandling nämligen uppfattas som forskning hemmahörande i två olika konstvetenskapliga paradigmer samtidigt. Detta har tidvis medfört en känsla av dubbel konstvetenskaplig identitet. Å ena sidan har denna studie om Randi Fisher, vad gäller material, inneburit att helt och hållet börja från början. Forskningen har bestått av såväl materialinsamling i form av intervjuer som dokumentation av konstverk och arkivsökande. Det finns aspekter i denna fokusering på empiri och föremål som kan associeras med ett äldre, positivistiskt, paradigm – en tradition där de konsthistoriska föremålen samt kartläggningen och systematiseringen av dessa tillsammans med insamlandet av fakta om dem står i centrum. Å andra sidan är det just ifrågasättandet av ett sådant traditionellt förhållningssätt till konsthistorien som fungerar som självklar teoretisk ledstjärna under avhandlingsarbetet – något som placerat forskningen i ett yngre paradigm där cultural studies-orienterade perspektiv tillsammans med postmodern och poststrukturalistisk teoribildning dominerar.
Föreställningen om subjektets upplösande och individens flytande identiteter är grundläggande utgångspunkter i den postmoderna teoribildningen. En sådan subjektuppfattning har för den feministiska forskningen tett sig tilltalande, eftersom den medger dekonstruktion av traditionell dikotom uppdelning mellan kvinna-man, kvinnligt-manligt och feminint-maskulint. I konstvetenskapen har dessa tankegångar resulterat i att det fokus på manliga individer (både vad gäller konstnärer och konsthistoriker) som länge präglat ämnet ifrågasatts och förskjutits. Inte endast könshierarkier har satts under lupp. Även genrehierarkier, gränser mellan konsthantverk, design och konst, massproduktion kontra det unika, heterosexualitet kontra homosexualitet och en rad andra ämnen har belysts och livligt diskuterats – framförallt av feministiska forskare.

Detta resonemang fördes tidigt av den amerikanska filosofen Linda Alcoff, som i slutet av 1980-talet diskuterade den feministiska forskningens koppling till postmodernismen i allmänhet och poststrukturalismen i synnerhet. Alcoff hävdade att en ”feministisk poststrukturalism” på ett emancipatoriskt plan blir problematisk. I förhållande till existerande traditionella teoribildningar, menade Alcoff, riskerar en feministisk poststrukturalism att hamna i en negativ praktik som enbart går ut på att dekonstruera och reagera på andra teorier. Hur är det möjligt att utifrån en sådan praktik resa emancipatoriska krav, att hävda kvinnlig subjektivitet och motverka kvinnors underordning?

Dilemmat har beskrivits av Ida Blom som noterar hur många forskare upplevt att ”det flytande, amorfa postmoderna subjektet saknar handlingskraft” och hur en postmodern subjektsuppfattning ”gör det omöjligt att analysera politiska handlingar, i synnerhet emancipatoriska strategier.” Blom menar att en ”emancipatoriskt politik förutsätter subjekt som definierar sig som grupp utifrån vissa essentiella egenskaper, till exempel som kvinnor i motsats till män, som arbetare i motsats till arbetsgivare, som svarta i motsats till vita.”

Frågeställningen är relevant inte enbart inom socialhistorisk eller samhällsvetenskaplig forskning utan även i ett ämne som konstvetenskapen. Man skulle kunna jämföra Alcoffs och Bloms tankegångar med Parker och Pollocks resonemang om hur ett dekonstruktivistiskt förhållningssätt gentemot konsthistoriens tradition i längden blir till en uddlös, och med Alcoffs ord, negativ praktik om man samtidigt släpper ”återupptäckandet” av kvinnliga konstnärer. Alcoffs diskussion kastar ljus också över föreliggande studie om Randi Fisher. Att lyfta fram hennes levnadshistoria, erfarenheter, konstnärskap och konstverk bär i sig på en emancipatoriskt potential. Parker och Pollock kom, som nämnts, att förespråka en forskning som kombinerar återupptäckandet med dekonstruktionen. Linda Alcoff förordade på liknande sätt en tredje vägens lösning; hon menade att ”feminism needs to transcend the dilemma by developing a third course, an alternative theory of the subject.”

En sådan väg bör, enligt Alcoff, ta sin utgångspunkt i en syn på individen som präglad av position i första hand, snarare än identitet. Hon menade att the very subjectivity (or subjective experience of being a woman) and the very identity of women is constituted by women’s position. However, this view should not imply that the concept of ‘woman’ is determined solely by external elements and that the woman herself is merely a passive recipient of an identity created by these forces. Rather, she herself is part of the historicized, fluid movement, and she therefore actively contributes to the context within which her position can be delineated.
Betaktat ur ett sådant perspektiv blir subjektet rörligt och föränderligt men ändå handlingskraftigt; med Alcoffs ord, ”being a ‘woman’ is to take up a position within a moving historical context and to be able to choose what we make of this position and how we alter this context.”


POSITION, KUNSKAP OCH ERFARENHET

Linda Alcoffs formulering ”being a ‘woman’ is to take up a position within a moving historical context” har förblivit lockande för många. Tanken på subjektet som i första hand präglat av position snarare än identitet har utvecklats och under de senaste årens diskussion har man inom genusforskningen ofta använt termen intersektionalitet. Subjektet betrakta här som präglat av flera olika lojaliteter eller identifikationsgrupper; ett subjekt kan i vissa situationer uppleva större tillhörighet med sin könstillhörighet än sin etnicitet eller klassstillhörighet, i andra situationer tvärtom. Subjektets konstitution kan således ses som en rad interagerande positioner, vilka blir framträdande i högre eller lägre grad beroende på situation.

Synen på det konstruerade subjektet, statt i ständig förändring, är enligt min mening i och för sig tilltalande eftersom den, i bästa fall, representerar en historiesyn präglad av en mängfald av sammanhang, strömningar, rörelser, grupper och individer. Jag ansluter här till Ida Blom, som menar att den ”postmoderna subjektsuppfattningen och poststrukturalistiska analyser har lett till öppnare begrepp, till kritisk analys av traditionsbundet dikotomiskt tänkande och till ökad förståelse av historiska förändringsprocesser.” Ett bra exempel på detta menar jag är just synen på subjektet som präglat av flera olika interagerande positioner.

För att öka förståelsen av (konst)historiska förändringsprocesser och kritiskt analysera sådant ”traditionsbundet dikotomiskt tänkande” behöver vi dock, som sagt, fortfarande kunskap om kvinnliga subjekt och biografier över kvinnliga konstnärer. Som vetenskapsteoretikern Sandra Harding påpekat utgör historiskt marginaliserade gruppens erfarenheter viktiga utgångspunkter för forskningen. Genom att använda sig av den ”ståndpunktsepistemologi” som Harding förespråkar, att ta avstamp i kvinnors (eller kvinnliga konst-
närers) erfarenheter, finner forskaren tidigare förbisedda kritiska frågeställningar inte bara om kvinnors liv utan även om mäns liv och erfarenheter och relationerna mellan mäns och kvinnors liv. Kvinnliga konstnärers konstnärskap och verk, kunskap om deras arbetsförhållanden och livssituationer utgör ännu viktiga forskningsobjekt för konstvetenskapen.

**METODISKA VERKTYG**

*Konstsociologi ur genusperspektiv*


I föreliggande studie utgår jag från ett synsätt som ligger i linje med de ovan nämnda. Förutom att betrakta den svenska modernismen som ett mängstämmt fält, vill jag dessutom visa hur genus i kombination med andra förutsättningar spelat en avgörande roll i de stridigheter som utspelats i det nätverk som modernismen kan betraktas som. Därför har jag sökt ett tillvägagångssätt som skulle kunna klargöra modernismens strukturer och
vilka faktorer som påverkade dess stridigheter och nätverk. Föreställningen om ett fält i vilket stridigheter står kring idéer och ideal är en tankegång som först systematiserades av den franske kultursociologen Pierre Bourdieu. Enligt honom bör

de kulturella verkens sociologi ta som objekt alla relationer (de objektiva såväl som de som utövas i form av interaktion) _mellan en konstnär och andra konstnärer_ och, dessutom, alla agenter som är inblandade i verkets produktion, eller åtminstone i produktionen av verkets _sociala värde_ (kritiker, gallerister, mecenater, etc.) 58

Bourdieu menar alltså att världen går att betrakta som en rad sociala rum, så kallade fält, där individer och institutioner strider mot varandra.

Litteraturvetaren Toril Moi hävdade i artikeln ”Att erövra Bourdieu” (som refererades till tidigare) att Pierre Bourdieus teorier borde vara fruktbara för feministisk forskning och möjliga att ”erövra” och använda sig av. 59 Särskilt intresseväckande är, menar Moi, Bourdieus strävan efter att göra sociologisk teori av såväl högt som lågt, unikt och vardagligt. Enligt henne torde Bourdieus förmåga att ”binda samman de banala detaljerna i vardagslivet till en mera generell social analys av makten” göra hans synsätt ”tilltalande för feminist som vill göra en social analys som bryter upp eller övervinner den traditionella uppdelningen individ/samhälle eller privat/offentlig.” 60 Även Katy Deepwell noterar i ovan nämnda Women Artists and Modernism att

Bourdieu’s analysis of a field in which individuals and institutions operate in a market to acquire both economic and cultural capital by making distinctions between cultural objects and judgement of taste both individually and as part of social groups represents [a] persuasive analytical model. 61

De tidigare omnämnda Bridget Elliott och Jo-Ann Wallace säger sig också vilja låna möjligheten från Bourdieu att förstå modernismen som ett kulturellt fält, ”one which must be further understood as the evolving product of a continuing struggle for certain kinds of symbolic power.” 62

Att kombinera feministisk teori med Bourdieu-inspirerad analys framstår alltså inte bara i mina ögon som ett fruktbart arbetssätt. Ännu har kombinationen dock inte i särskilt stor omfattning prövats inom konstvetenskapen i Sverige, även om forskning av Margareta Wallin Victorin, Susanne Kvist och Barbro Andersson bör nämnas. 63 Det finns även några svenska forskare från ett konstvetenskapen näraliggande ämne som använder sig av konstellationen feministisk teori och kultursociologi; litteraturvetarna Anna Williams, Margareta Fahlgren och Eva Lilja. 64 I föreliggande studie vill jag göra ett mer omfattande försök än vad som hittills publicerats inom mitt ämne.


I inledningen till den svenska översättningen av Bourdieus Konstens regler har Donald Broady med utgångspunkt i Bourdieus beskrivningar av fältet ritat upp ett schema över dess grundstrukturer, vilket återges på nästa sida.
uppåt, till de två övre zonerna där de etablerade positionerna, de som kallas kulturfurstarna återfinns. Således markerar horisontallinjen gränsen mellan erkända positioner och icke-erkända. Vertikallinjen markerar i sin tur gränsen för den kommersiella respektive icke-kommersiella delen av fältet. Till vänster om den finns intellektuella och icke-kommersiella intressen, till höger de som drivs av vinstintressen. Den högra, kommersiella avdelningen utgör fyra femtedelar av hela fältets bredd, medan den vänstra, icke-kommersiella utgör en femtedel. Som synes är alltså, enligt Bourdieus synsätt den konstnärliga produktionens och dess produkters ‘subjekt’ inte […] konstnären utan alla de agenter som gör gemensam sak med konsten, som är intresserade av konsten, som har intressen i konsten och i konstens existens, som lever av konsten och som lever för konsten, ja alla producenter av verk som anses konstnärliga (stora eller små, berömda eller okända): kritiker, samlare, förmedlare, museumän, konsthistoriker, etc.71

Bourdieu skiljer mellan konsumtionsfält och produktionsfält. Konsumtionsfälten är publikens eller läsarnas fält, produktionsfälten de fält där konst och litteratur, men även uppfattningar, värderingar och föreställningar om det samma skapas. Ett produktionsfält skapar också konstnärerna och författarna själva. Det sociala produktionsfält som kan kallas konstens eller det konstnärliga är befolkat av konstnärer, kritiker, gallerister, konsthistoriker med flera. Där finns institutioner som konstmuseer och gallerier, konsttidsskrifter och dagspressens kultursidor, konstskolor och konstvetenskapliga institutioner, akademier och
stipendienämnder. Det gemensamma som striden gäller är definitionen av vad som är värdefull konst och auktoriteten att uttala sig om konstnärliga värden.\textsuperscript{72}

I ett sådant socialt fält inträdde alltså Randi Fisher som nyutexaminerad konstnär eller, om man så vill, redan tidigare då hon antogs till utbildnings-arna vid Tekniska skolan och kanske framförallt Konstakademien.

**KAPITALBEGREPPET**

Kapital är ”enkelt sagt symboliska och materiella tillgångar.”\textsuperscript{73} Detta kapital består i huvudsak av *kulturellt kapital*, *socialt kapital* och *ekonomiskt kapital*. Det finns också andra former såsom *utbildningskapital* eller *vetenskapligt kapital*. Bourdieus term kulturelt kapital definierar Donald Broady som ”kulturert språkbruk och förtrogenhet med den s.k. finkulturen”, socialt kapital som ”släktband, vänkapspåverkan, kontakter med gamla skolkamrater, kåranda” och ekonomiskt kapital som ”materiella tillgångar samt känndom om ekonomins spelregler.”\textsuperscript{74} Samtliga former fungerar som *symboliskt kapital* på de fält där de tillerkänns värde. Den individ eller Institution som samlar störst mängd symboliskt kapital behärskar också fältet.

**SOCIALT KAPITAL OCH KONVERTERINGSSTRATEGIER**

Innan jag kommer in på Randi Fishers innehav av olika sorters kapital, finns det anledning att först specifikt diskutera Bourdieus definition av det sociala kapitalet. Enligt honom intar det nämligen en särställning jämfört med övriga kapitalformer, vilket är anledningen till att det här ägnas särskild uppmärksamhet. Underförstått i begreppet socialt kapital är att det kan omsättas i något annat som erkänns värde inom fältet – annars vore det ointressant. Socialt kapital kan definieras som kulturellt, ekonomiskt eller politiskt använderbara relationer som direkt eller indirekt kan ge individen möjlighet att stärka sin position i fältet. I konstens fält skulle det kunna innebära att en konstnär tack vare sitt sociala kapital förvärvar ett prestigefullt konstnärligt uppdrag vilket i sin tur resulterar i en stärkt position i fältet.

Det sociala kapitalet skiljer sig från andra kapitalformer genom att det inte låter sig ”lagras i materiella tillgångar eller i institutioner, teorier och texter, examina och titlar. Det är så att säga upplösligt förankrat i de band som förenar individerna i en grupp med varandra.”\textsuperscript{75} Att förvärva socialt kapital kräver således både aktivt och fortlöpande arbete såväl som samarbete mellan individer i fältet.

Det sociala kapitalet har dessutom en betydelsefull självackumulerande
funktion i det att en grupp individer som är knutna till varandra via sociala relationer samtliga stärker sitt sociala kapital och därmed sina positioner i fältet, närhelst en enskild individ i gruppen förvärvar utökat socialt, kulturellt eller ekonomiskt kapital. Genom det sociala kapitlet har således individens kapitalförvärvande i fältet en potentiellt mångdubblande effekt, något som ständigt kommer flera andra individer (och institutioner) till godo. Socialt kapital kan definieras som ”den ständigt potentiellt mobiliserbara summan av de kapital av olika arter som innehåvs av varje medlem av gruppen.”


Konverteringsstrategier är, enligt Bourdieu, något som fältets aktörer använder sig av för att konvertera vissa former av kapital till andra, mer värdefulla. I fältet står ständigt stridigheter om hur de olika kapitalformerna bör värderas. Fältets aktörer, menar Bourdieu, söker ideellt hävda sitt kapitals överlägsenhet och större värde gentemot andra former av kapital som andra aktörer besitter.

KONSEKRATION OCH CROYANCE

Konsekrationen innebär erkännande och status, eller för att anknyta till ordets religiösa klang: helgonförklaring, invigning, ett upptagande i en högre krets av andra redan invigda. Enligt Bourdieu innehåller fältet ett antal konsekrenderade instanser eller positioner vilka kan innehåvs både av individer och verk såväl som genrer. Han menar vidare, att eftersom alla individer eller positioner har som mål att dominera fältet, är konsekrationen något mycket eftersträvansvärt – ja, en av de centrala stridsfrågorna i fältet gäller vem och vad som kan konsekeras. För den individ som strävar efter att bli konsekrerad (och därmed dessutom erhålla möjligheten att själv bli en konsekrenderande instans) gäller det att arbeta inom en genre som vid det aktuella tillfället är konsekrenderad i fältet.

Det som avgör huruvida en individ, ett verk eller en genre är konsekrenderad är fältet självt. Bourdieu menar att fältet
producerar konstverkets värde som fetisch genom att producera tron på konstnärens skapande makt. Eftersom konstverket bara kan existera som ett symboliskt objekt försett med ett värde måste det vara känt och erkänt, det vill säga socialt etablerat som konstverk av åskådare som har den estetiska disposition och kompetens som är nödvändig för att kunna se och erkänna konstverket som sådant.

Bourdieu fortsätter här användandet av religiös terminologi då han säger att konstfältet producerar croyance, en tro på det konstnärliga skapandet och konstverkets värde. Detta, anser han, gör konstverket till en fetisch, ett föremål som i religionsvetenskaplig betydelse ”antages hysa en inneboende gudamakt o. därför ägnas gudomlig dyrkan” eller som ”representerar eller anses inneha en magisk-religiös kraft eller makt.” Begreppet kan också tolkas som avgud.


**HABITUSBEGREPPET**

För att alls kunna behärskas fältet är det, enligt Bourdieu, nödvändigt att becka den sorts habitus som är passande just där. Donald Broady menar att det är detta system av dispositioner som ”tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i den sociala världen”, och att ”en människas habitus grundlägges genom de vanor hon införlivar i familjen och skolan och fungerar sedan som ett seglivat och ofta omedvetet handlingsmönster. Habitus kan betraktas som förkroppsligat kapital.” Att insocialiseras i en värld, dess tysta normer, sedvänjor och handlingsmönster – detta präglar individens habitus. Bourdieu hävdar också att ”det man kallar ’skapande’ är mötet mellan en socialt konstituerad habitus och en viss, möjlig eller redan intäckt, position i den kulturella produktionens arbetsdelning.”

Randi Fisher hade alltså vid inträdet i fältet en väl utvecklad förortgenhet
med fälten och dess regler. Hon hade också gott om symboliskt kapital och kunskap om hur detta kunde konverteras. Generellt sett kan man säga att hon i praktiken lyckades bra. Fishers måleri i akvarell, tempera och oljefärg var uppskattat i samtiden, hon ställde ut på tongivande gallerier och museer och hennes verk fanns redan tidigt i kända samlingar. Randi Fisher ägnade sig dessutom, som sagt, även i stor utsträckning åt offentlig konst – något som var synnerligen aktuellt i det svenska konstfältet under efterkrigstiden. Men i konsthistorieskrivningen har hon alltså paradoxalt nog inte fått något större utrymme.

Bourdies fältanalys som genusteoretisk metod

Man kan fråga sig huruvida Bourdieus genomgående mycket militära terminologi stämmer in på en kvinnas konstnärskap och tillvaro i fältet. Som Eva Lilja noterar, definierar Bourdieus fältet på ett ”synnerligen manscenterat sätt.” De positionsstrider som är så centrala igenkänner, enligt Lilja, ”kvinnoforskaren som ett led i en manlig socialisation. Bourdieus definition är avsedd för en mansdominerad offentlighet, en värld som kvinnor först nyligen börjat få tillgång till.”

Donald Broady noterar att även om ”Bourdieu verktyg är avsedda för undersökningar av många slag av herravälde, däribland manlighetens dominans över kvinnligheten” så kanske ”feminister och kvinnoforskare hellre borde använda verktyg skräddarsydda för studiet av det särskilda slags herravälde som har att göra med hur kön konstitueras och fungerar.” År Bourdieus fält en forskningsmetod och teori lika problematisk att använda i feministisk forskning som poststrukturalismen ibland sägs vara? Är Bourdieus ännu en av alla dessa teoribildare i den androcentriska upplysningstraditionen? På ett sätt är svaret naturligtvis ja. På ett annat nej. Pierre Bourdieus verksamhet strax innan sin död tagit sig den kritik som riktats mot hans tystnad om könsuntillhörighet, förkastat av konst-historikern. Zugleich spricht er, dass die Geschlechtsidentität in den Feldern des Kunstgeschichtschreibens faktiskt dominerats av män. Så brukar till exempel modernismen i allra högsta grad beskrivas i krigiska och/eller manliga termer; den befolkas av avant-garde-konstnärer och opponenter som ”slår igenom” eller får genombrott, vars ”one-man-shows” kritiker ”sågar längs med fotknölarna” och så vidare. Eva Lilja påminner om att
när vi tillämpar Bourdieus system i våra kvinnostudier så kommer det därför alltid att handla om hur kvinnor klarar sig (eller inte klarar sig) i den offentliga sfären. En kvinna måste ägna sig åt en manspräglad officiell praktik för att överhuvudtaget finnas på ett fält i Bourdieus mening. Fältbegreppet osynliggör därmed stora delar av kvinnors verksamheter.89

Risken finns därmed, fortsätter hon, för en "fokusering av 'manliga' egen-skaper hos kvinnor genom att visa hur duftiga de varit i striden på fältet."90 Jag vidhåller emellertid, liksom Toril Moi och Katy Deepwell, att Bourdieus metod i kombination med ett feministiskt angreppssätt är givande. Inte minst eftersom fältanalysen erbjuder en möjlighet att sätta ord på företeelser som vanligen förbises och sällan tillmäts analytisk relevans i vetenskapliga undersökningar. Det innebär att småsaker i människors privatliv – "oviktiga struntsaker" – (till exempel vilken sorts kläder Randi Fisher använde) och mindre officiella sidor hos de mäktiga institutionerna – "pinsamt skvaller" – (till exempel spritindränkta vernissagefester) kan ges betydelse i analysen i förhållande till mer övergripande skeenden. Moi refererar till Terry Eagleton och kallar Bourdieus metod för en mikroteori för social makt.91 En sådan möjliggör synen på en individ eller institution som präglad både av vad som vanligen anses vara banala vardagliga omständigheter såväl som politiska och samhälleliga omvälvningar i en specifik historisk situation.

Randi Fishers konstnärskap präglades på flera nivåer av de sociala omständigheter som rådde i efterkrigstidens Sverige, där hemmafru- och husmodersrollen utgjorde kvinnoidealetet, där fri abort inte existerade,92 där kvinnor förväntades bära kjol, där fredsrörelsen och socialismen kom att växa sig stark och där socialdemokratin i skuggan av det kalla kriget byggde folkhemmet – för att nämnna några.93 Framför allt går, enligt Bourdieus synsätt, könstillhörighet att analysera som en av flera variabler eller positioner vilka formar den enskilda individen.


Som nämnts ovan, hävdar Toril Moi vidare att feministisk forskning som
utgår från Bourdieus teorier skulle kunna finna en möjlighet att ”förnya begreppet kön som social kategori på ett sätt som urholkar den traditionella uppdelningen i essentialister och icke-essentialister.” Hon lyfter främst fram hur könsskillnad i Bourdieus värld varken är ”en fråga om ett innersta väsen eller en enkel beteckning, varken en fråga om realism eller nominalism, utan en fråga om socialt vedertagen praxis”.

MATERIAL OCH KÄLLOR


Porträtt av konstnären
som ung kvinna
Eivor Fisher, omkring 1920

Ejnar Fisher, omkring 1920
1. En agent formas för konstfältet

RANDI FISHERS MOR


Alla barnen i familjen kom att arbeta inom kultursektorn – Agda som journalist och redaktionsssekreterare,102 Eivor som textillärare och lärare på Tekniska skolan, Yngve som bland annat tidningskribent, författare av fack- och skönlitteratur och reklamchef på Norstedts förlag,103 Björn som arkitekt verksam under tjugotalsklassicismen och den tidiga funktionalismen med bostadshus, biografer och restauranglokaler framförallt i Stockholm.104

RANDI FISHERS FAR

Randi Fishers far, Ejnar Blunch Fisher (1877–1929), var ingenjör. Han utbildade sig utanför hemlandet Norge vid tekniska högskolan i tyska Hannover. Där tog han 1904, vid 28 års ålder, examen i elektroteknik.105

Ejnar Fishers naturvetenskapliga intresse var stort och han hade tidigt i livet varit fascinerad av natur och djur – särskilt insekter. Med början under tonåren rapporterar han i dagböcker resultaten av sitt insektsamlande på naturutflykter kring hemmet i dåvarande Kristiania. Samlandet gällde framför allt skalbaggar och fjärilar, av vilka det finns rika illustrationer i dagböckerna. Här återfinns även kartteckningar, naturscenerier och stilleben i akvarell som visar goda prov på konstnärlig förmåga.


**PARET EIVOR & EJNAR**


Paret levde i Melbourne på Orrong Road. Ejnar kombinerade resor i arbetet med exkursioner för att samla insekter. Under helgerna gjorde Eivor...
och Ejnar gemensamma utflykter i det nya hemlandet, vars främmande natur och landskap måste ha varit spännande att utforska för två nordbor. Ejnar var medlem i en fotografisk förening och reste i dess regi till platser landet runt för att fotografera.


Ejnar Fishers insektsamlande verkar nästan ha antagit maniska proportioner. Han förde under hela vistelsen i det nya landet mycket noggrann dagbok över vilka arter han hittat och skickade ofta fynd till andra samlare över hela Australien. Till och med hemma i trädgården på Orrong Road, meddelar han dagboken, finns intressanta fynd i lakanen som hänger ute till tork på tvättstrecket i trädgården. I samlingen fanns till slut 3 500 arter i cirka 11 000 exemplar.


Eivor Fisher med döttrarna Else och Randi på båten till Europa 1922

39


**EIVOR FISHER —**

**KVINNLIG KONSTNÄR MED STORT NÄTVERK**


Randi Fishers mor var politiskt medveten, engagerad i Kvinnliga rösträttsföreningen och även sedan 1926 medlem av Sällskapet Nya Idun.112 Sällskapet hade grundats så tidigt som 1885 av bland andra Ellen Key och hade som målsättning att ”oberoende av alla partiäskiker bereda kvinnor med olika verksamhetsområden men gemensamma intressen tillfälle till enkla och innehållsrika samkväm”.113 Under diskussionskvällar debatterades kring föredrag, bland vilka kan nämnas ”Några riktlinjer i den moderna kvinnorörelsen”114 (1926), ”År könet ett handicap för kvinnan?”115 (1932, Ada Nilsson ledde diskussionen), ”Kvinnlig värnplikt eller icke”116 (1940, med bland annat Kerstin Hesselgren) ”Ung målarinna i Paris”117 (1938, Maj Bring). Faktum är att Gertrud Sterner, fil. lic. och museiamanuens, höll ett föredrag 1951 med rubriken ”Från Amalia Lindegren till Randi Fisher. Kommentarer till några ljusbilder”.118


Randi Fishers moster Agda Hedvall

Agda Hedvall (1876–1936) arbetade mellan 1898 och 1904 på faderns tidning GeflePosten och efter det som redaktionsekreterare på Social Tidskrift.120 Hon var därefter anställd som sekreterare på Folkbildningsförbundet, samt arbetade på Birkagården i Stockholm.121 Denna var den första hemgården i Sverige, ett slags folkhögskola som utifrån ett ideal om gemenskap över sociala, religiösa och kulturella gränser arbetade med folkbildning.122 Sedan 1917 arbetade hon på Södergården och anställdes 1920 som dess första föreståndare.123 Verksamheten baserades på ett omfattande kursutbud med studiecirklar i bland annat moderna språk, psykologi, litteraturhistoria, musik och fotografering.124 Från 1918 var Tobaksmonopolet ensam finansiär av Södergården, och verksamheten var helt inriktad på företagets arbetare – till övervägande del kvinnor.125

Genom arbetet på Birkagården blev Agda Hedvall bekant med författaren Emilia Fogelklou (1878–1972), som 1909 blivit Sveriges första kvinnliga teologie kandidat med inriktning på religionshistoria, litteraturhistoria, teoretisk och praktisk filosofi och pedagogik. Emilia Fogelklou kom senare att bli den första kvinnan i Sverige att utses till teologie hedersdoktor, vilket skedde 1941.126 Gemensamt med Agda Hedvall hade hon i första hand det andliga intresset, men även engagemanget i sociala frågor och kärleken till
naturen. Deras vänskap finns dokumenterad bland annat i brevväxling. Också i den självbiografiska Barhuvad skriver Fogelklou om vänskapen med Agda Hedvall, bland annat om när de tillsammans företog fjällvandringar i Dalarna på somrar.

Mi träffade Agda Hedwall [sic!] också på vintrarna i Stockholm där hennes arbete först var på folkbildningsförbundet, sedan på "settlementet" på Södergården. Men den levande bilden av henne står liksom alltid i sommarljus. Hon var en vandrerska, som brukade komma med sin ryggseck och händerna fyllda av smultronstrån, ögonljus, mossor eller kvistar – allt lika utsökt som självfallet ordnat.

Hos vännen Agda verkar just det andliga, anspråkslösa och tillbakadragna vara det som gjorde starkast intryck på Fogelklou.


Randi Fishers tidiga andliga intresse

Emilia Fogelklou kom, genom den nära kontakten med Agda Hedvall, att spela en viktig roll i Randi Fishers vuxenlivande och för hennes religionsitet. Fogelklou var Fishers gudmor och var under några år dessutom inneboende hos familjen Fisher. ”Tant Ili” stod således i nära kontakt med flickan Randi. Som vuxen har Fisher skrivit:

Det goda jag fått genom Ili kan komma i fallande direkt, som hjälp, när jag är öppen för det. Syns eller hörs, som ‘samtidighet’ – eller som ett leende. DET SAMMA GENOM FLERA finns nog ÖVERALLT.

samhörighet med hela mänskligheten önskar vi vara med om att bygga upp vad våld och olyckor slagit ner och göra en försonande och helande insats i en söndrad och spänningsfylld värld.133

Gudstjänsternas meditationspräglade karaktär skiljer sig från den traditionella kristna kyrkans gudstjänster. I kväkarnas sammankomster talar eller läser den som vill upp något utan att en särskilt utvald gudstjänstledare finns. Randi Fisher tog till gudstjänsterna med sig författaren och vänner Ulla Isaksson, som upplevde att kväkarmentaliteten stämde överens med Fishers asketiska personlighet. Isaksson menar att ”det både innerligt tysta och starkt integritetsskapande sättet som de höll sina gudstjänster på passade Randi väl-
digt väl.”134 Fisher förblev också medlem i Vännernas samfund hela livet.135

**Fogelstadgruppen**

Agda Hedvall framstår, likt Fogelklou, som en person med starkt socialt engagemang föranvat i djup andlig övertygelse. På så vis är hon kanske ganska typisk för de högborgarliga kvinnorna som i Sverige i början av seklet kom att utföra pionjärarbete inom både folkbildning och högre utbildning, politik och välöverhöjden – det är ingen slump att hon, liksom Emilia Fogelklou, kom i kontakt med Fogelstadgruppen.


Randi Fishers habitus

Att insocialiseras i och lära känna en värld, dess tysta normer, sedvänjor och handlingsmönster – detta präglar individens habitus. Fishers habitus förmas tidigt av konstens fält.

Randi Fishers symboliska kapital

Vidare kan man säga, att då Randi Fisher inträdde i det konstnärliga fältet, var hon rikt utrustad med symboliskt kapital. Man kan betrakta hennes kulturella kapital som en till stor del nedärvd tillgång. Dottern Randi hade ”förortrogenheten med den s.k. finkulturen” med sig hemifrån och var välutbildad liksom föräldrarna. Detta avspeglar sig också i hennes yrkesval; konstnärskapen, samma som modern Eivor Fishers. Även det sociala kapitalet fanns till en början nedärvt i omfattande grad. Släktbanden, framför allt på moderns sida, kom att bli viktiga för Randi Fisher. Genom Eivor Fishers aktiva yrkesliv fanns många arbets- och vänkapsrelationer som var viktiga också för dottern.139

Förortrogenheten med konstens fält medförde dessutom att Fisher hade ”kännedom om ekonomins spelregler” vilket ledde till att hon sökte och fick konstnärsstipendier med framgång och hade god förmåga att förhandla med beställare i samband med konstnärliga uppdrag.

KONVERTERINGSSTRATEGIER

Randi Fisher använde sig av det som Bourdieu kallar *konverteringsstrategier*, det vill säga handlingar som fältets aktörer utför för att konvertera vissa former av kapital till andra, mer värdefulla.¹⁴⁰ Randi Fisher hade alltså vid inträdet i fältet en väl utvecklad förtrogenhet med det och dess regler. Hon hade också gott om symboliskt kapital och kunskap om hur detta kan konverteras.

2. Den kvinnliga konstnärsrollen

**SJÄLVPORTRÄTT AV RANDI FISHER**

Randi Fisher arbetade en handfull gånger under sitt liv med självporträtt. De två tidigaste målades någon gång under hennes år som elev vid Konsthögskolan i Stockholm 1939–44.


I det andra självporträttet betraktar konstnären oss med intensiv, nästan stirrande blick. Hon står eller sitter i förgrunden, nära bildytan, med sin högra axel mot betraktaren och vrider ansiktet mot oss. Ansiktet går i gröna och gula toner, med kraftigt markerade rosa läppar och tjocka rosa linjer kring ögonen. Under en kalottformad huvudbonad i blått med rosa kant sticker det axellånga håret fram i orange och grönt. Tröjan är röd och orange med skuggningar i violett. Det omgivande rummet består av färgplan i blått, svart, rosa och gult.

Självporträtt är högst relevanta att studera med utgångspunkt i frågeställningar om konstnärsroll och konstnärskap. Som Bia Mankell formulerat det, förmedlar självporträtt

en sfär av introspektion och kommunikation. Det blir en tankarnas mötesplats för både konstnär och betraktare, men även en plats för reflektion kring konsten själv. Det är som om den avbildade i ett och samma nu, ofta med blicken i fokus, vill berätta om sig själv och reflektera över den egna identiteten. En reflektion som allt som oftast också präglas av ett kontemplerande över den rolltillhörighet som konstnärskapet innebär.¹⁴¹
Själeporträtt (omkring 1939–40)

**Blivande kvinnlig konstnär**

Redan som 19-årig började Randi Fisher alltså sin utbildning vid Konstakademien. Bakom sig hade hon två års studier vid Tekniska skolans reklamlinje

Kvinnorna bland eleverna på Konstakademien uppmärksamades flitigt av de manliga eleverna. Flera av dem har berättat om svärmerier för och förälskelser i just Fisher, som ofta beskrivs som mycket vacker. En kvinnlig kamrat har liknat henne vid ”en madonna med sina stora ögon och sitt ljusa hår.” För Randi Fisher verkar det ha varit omöjligt att förbise att de tidigare nämnda utmaningarna i konstnärsutbildningen filtrerades genom könstillhörigheten, eller hennes genus.

Aurén fortsätter beskrivningen genom att citera den dåvarande konstkritikern på *StockholmsTidningen*, Gustaf Näsström, som menar att konstnärshustrur ’är kvinnor av en mjuk och överströmmande moderlighet, som sublimeras i omvårdnaden om maken, den stora, slaviga, oresonliga pojken. En hel del låta hela sin moderlighet samlas kring mannen och bli barnlösa, andra föda – i en skrattande, zigenaraktig livstillit – hela kullar av barn och finansiera sitt stora hushåll med hälften gott humor och hälften vackert väder.’


Sven Auréns text är förvisso inte vetenskaplig, men speglar nog ändå på ett ganska belysande sätt sin samtids allmänuppfattning om konstfältet – i vilket kvinnor antogs vara glättiga, barnafödande och ordningsamma konstnärshustrur eller konstnärsmodeller med utmärkta höftpartier. kvinnor som konstnärer verkar vara ett okänt fenomen.

Helga Henschen (1917–2002) som gick på Konstakademiens Målarskola samtidigt som Randi Fisher, har bekräftat Auréns skildring av ”konstnärshustrun.” De manliga eleverna, skriver Henschen, hade ”fruar därhemma som lagade deras mat och gjorde marktjänst.” De kvinnliga akademikamrater, skriver Henschen, som gifte sig med (manliga) konstnärskollegor ”försvann in i äktenskap och barnafödande. Allt medan männen steg som ballonger mot skyn.”


I Henschens skildring av den målerioprofessor Randi Fisher hade under sitt första akademiår, Isaac Grünewald, blir uppfattningen om kvinnors funktion i konsten som råmaterial (i form av objekt avsedda att avbildas) tydlig.
Som en stor skådespelare och dansör med manligt graciösa armarörelser visar han upp modellen, centralfiguren i rummet. ’Se, denna ljusliga nakenhet, po-
serande på ett medelhavsfärgat täckelse. Som en mussla av ostindisk pärlmor med bröst som grädde och hallon, med mage som ambra eller det blonda hos en persika, med lår som färgkoriander från det inre av Guatemala.’Något i
den stilen kunde Isaac säga. [---] Jag protesterar mot Isaacs sätt att betrakta en levande kvinna bara som några frukter. Det sårar mig. ’Jag vill söka ka-
raktären. Se vem hon är.’ Då ropar Isaac så alla hör: ’Du borde bli psykolog
eller ta hand om fängelsekunder! Det här är måleri!’

En annan källa till synen på mäns och kvinnors positioner i det dåtida konst-
fältet utgörs av Konstakademiens elevtidning *Palettskrap*. Denna årligen
återkommande publikation blandade skämtteckningar av lärare och elever i
scener från det gångna året med korta kåserier och porträttbilder. Till största
del var det elever från Målarskolan och i viss mån Skulpturskolan som stod
bakom produktionen av *Palettskrap*. Mycket i den kretsar kring den manliga
akademielevens förmodade vardag: fester, sprit och krokiteckning.

Att det dock även fanns kvinnliga elever avspeglas bland annat i teck-
ningen ”Konstnärinnor” ur 1943 års nummer där kvinnliga konstnärer är
porträterade för sig själva på en egen sida.

*Teckningar ur Palettskrap 1944 & 1942. T v anonym konstnär och t h Helga Hen-
schen. Isaac Grünewald i mitten med medalj på bröstet, längs vänstra långsidan
Lage Lindell. Helga Henschen står själv böjd i övre högra hörnet.*
Med tanke på att mansdominansen rent statistiskt inte var särskilt stor bland Målarskolans elever är det anmärkningsvärt att kvinnor på detta sätt särskiljs. Enligt akademins egna elevkataloger var andelen kvinnor bland målareleverna under det här aktuella läsåret, 1942–43, hela 36 procent.¹⁵⁷ (Under läsåret 1940–41 utgjorde de 41 procent, 1941–42 var de 40 procent och under Fishers sista läsår 1943–44 utgjorde kvinnorna 33 procent.)¹⁵⁸ De kvinnliga målarna placeras i Palettskrap ändå på en särskild sida för sig under en särskild, könsbestämd, rubrik. Uppfattningen om den kvinnliga konstnären som annorlunda och särskild verkar således ha sin grund snarare i förutfattade meningar, så som de framställdes bland annat av Sven Aurén, snarare än i faktiska förhållanden.

Att könsfördelningen bland eleverna i Målarskolan egentligen var ganska jämn blir tydligare på Nils Gehlins bild ”Kärlek från hans första ögonkast”

Ulla-Monica Lundström, teckning ur Palettskrap 1943. Randi Fisher i byxor och svart tröja. De övriga är andra kvinnliga elever på Målarskolan; nämligen (överst från vänster) Elena Wikström, Inga Hense, Anna Klein, Signe Linné och (nederst från vänster) Ýlva Ringqvist, Gun Setterdahl och Ulla-Monica Lundström
EN MANSDOMINERAD TRADITION

Att vara kvinna och konstnär verkar ha präglat Fishers position under utbildningstiden vid Konstakademien och i konstens fält i allmänhet. Men präglade det även hennes konst – och i så fall på vilket sätt? Några av de allra tidigaste verken av henne är de ovan nämnda båda målningarna; självporträtt utförda under utbildningstiden. Det ena är i helfigur på långsmal pannå, det andra en bröstbild på en nästan kvadratisk duk. Med utgångspunkt i dessa verk vill jag diskutera hur konstnären i inledningsskedet av sin yrkesbana valde att arbeta med och mot sin position som kvinna i en kultur, ett socialt sammanhang och en visuell tradition dominerad av män.

Randi Fishers, såväl som andra kvinnliga modernisters, utgångspunkt i självporträttsgenren kan nästan sägas bestå av ett slags icke-position. I *The Art of Reflection. Women Artists’ Self-portraiture in the Twentieth Century* menar Marsha Meskimmon att kvinnliga konstnärer arbetar within a visual language which, like other discursive forms in our society, has been developed by and for men. In order to produce meaning, they must use the dominant codes, but they may use them in alternative ways. [---] Women artists produced their work within a system which defined them as different.160

Utifrån denna insikt bör kvinnors självporträtt betraktas, enligt Meskimmon. Dessa verk kan inte oreflekterat placeras in i den långa rad med självporträtt som manliga konstnärer producerat, utan måste analyseras utifrån vetskapen att de tillkommit under särskilda omständigheter. I Randi Fishers självporträtt är det därför intressant att undersöka just dessa ”särskilda omständigheter” – krochen mellan kvinnlighet eller femininitet och konstnärsroll.

Flera av dessa författare diskuterar hur det faktum att kvinnliga konstnärer arbetat inom en mansdominerad diskurs präglat både kvinnornas konstnärliga strategier och praktiska tillvägagångssätt, i arbetet såväl som i sociala sammanhang. Hur har de använt givna koder på ett alternativt sätt? Inte minst inom självporträttsgenren, menar flera forskare, tydliggörs konflikterna och de lösningar kvinnor uppfunnit för att lösa dem.

Kärnkonflikten för den kvinnliga konstnären återfinns i det som Mary D. Garrard definierar som ”särskiljandet mellan sig själv som konstnär (subjektspositionen) och sig själv som den manliga konstnärens motiv (objektspositionen).” Eftersom kvinnors plats i konsthistorien länge ansågs vara motivets, konstens objekt, måste en kvinnlig utövare markera sin tillhörighet på andra sidan duken, den som subjekt. I självporträttet, där den kvinnliga konstnären är både subjekt och objekt, synliggörs dubbelenheten.

**Självporträtt omkring 1943**


Man skulle kunna jämföra självporträttet, och särskilt dess djärva färgkomposition, med Henri Matisse’s porträtt av Amélie Matisse från 1905, *Den gröna linjen (Porträtt av fru Matisse)*, särskilt med tanke på att även Fisher använt gröna nyanser för att markera skuggningar i ansiktet.

Ännu mer givande menar jag dock det är att jämföra Fishers självporträtt med en annan kvinnlig svensk modernist, nämligen Tyra Lundgren (1897–1979). Hon målade flera självporträtter, varav *Huvud med vit duk* från 1921 hör till de mest välkända.

Dessa självporträtt påminner mycket om varann samtidigt som de är så

Lundgrens huvud och huvudbonad spränger dukens gränser, vilket ytterligare understryker känslan av monumentalitet. Samtidigt förstärks intimiteten, eftersom den avbildade

befinner sig nära dukens yta och därmed nära betraktaren. Turbanens veck svänger ned bakom nacken och fortsätter sedan i klädedräkten veck på framsidan av kroppen. Tillsammans bildar de en S-kurva över hela målningen som bidrar med både rörelse och stadga. Lundgren balanserar konflikten mellan subjektsposition och objektsposition på ett övertygande sätt – mycket tack vare de överdrivet grova ansiktsdragen, den nästan arroganta, långt ifrån inbjudande blicken och självporträttets kraftigt monumental komposition.

Även om Fishers självporträtt till en början alltså kan tyckas ge uttryck för osäkerhet i större utsträckning än exempelvis Lundgrens, är blicken i Fishers målning så genomträngande att den överröstar alla eventuella signaler om tveksamhet. Som Solfrid Söderlind noterat, utgör seendet ”en konstens grundförutsättning och ögonen anses vara själens spegel. Spegeln är den mag-
iska yta som ger konstnären tillfälle att studera sin egen blick – den blick som vanligtvis naglar fast andra motiv men som i självporträttet för en gångs skull möter sig själv.”

BLICK, SEENDE, ”THE GAZE”


Minst lika viktig som handen i Dürers självporträtt är dock, vilket brukar påpekas, att konstnärens ögon framträder med sådan kraft. Ögonen är tillsammans med handen naturligtvis konstnärens viktigaste redskap, men här lyfts själv blicken och seendet fram. Hos Dürer och i många efterföljande självporträtt är det dessutom fråga om metaforiskt seende: konstnärens förmåga att beskåda världen och kanske också förmåga till fjärrskådning, att uppfatta tillvarons djuphet eller dolda dimensioner – och, för att fortsätta Kristusmetaforiken – ett slags symboliskt seende, ett kunnande, vetande och en speciell bank om människorna och skapelsen de lever i. Denna typ av självporträtt (och tolkningarna av dem) präglas, som Felicity Edholm noterat, ofta av the humanist, liberal notion that the individual has some innate, essential self, a true, ultimately realizable identity. This self is at some levels expressed in and through the body and, in particular, the face. The face is the mirror of the soul. [---] Reading the face is our means of knowing the other and of knowing their story. For behind many portraits of this kind is an assumption of a biography, a known or knowable story, for men in particular a story of potential when young and achievement when middle-aged.

En kommentar till Dürers välkända verk utgör Edvard Munchs (1863–1944) målning från 1895, Självporträtt med cigaret. Här poserar han med blicken såväl som handen skildrad på ett Dürer-liknande sätt och skriver in sig i den självporträtttradition som bygger på ”the humanist, liberal notion that

57
the individual has some innate, essential self, a true, ultimately realizable identity.” Här handlar det snarare än renässansgeniet om det modernistiska geniet: Munch framställer sig som kännare och förmedlare av tillvarons dolda dimensioner, ångestriden och fjärrskådande, upptagen med existentialistisk introspektion – ”en människa i samhället men ändå ensam i sin värld.” Det missförstådda geniet har under hela modernismen varit ett återkommande tema i självporträtt hos bland andra Gustave Courbet, Paul Gauguin, Vincent van Gogh – eller August Strindberg, Olof Sager-Nelson och Peter Weiss för att nämna några svenska exempel.

Den kvinnliga konstnärens självporträtt blir med nödvändighet ett sätt att förhålla sig till genrens historia. Randi Fisher, och många kvinnor före och efter henne, prövar i självporträttet att skriva in sig själv i yrkesrollen, undersöker sin egen konstnärsidentitet gentemot den traditionella och förutfattat maskulina. Som Marsha Meskimmon noterat, har kvinnliga konstnärer under hela 1900-talet erövrat, uppfunnit och utmanat the modes of self-portraiture which reinforce the masculinity of the artist in both myth and history. This has been a necessary exercise for women who wished to represent themselves as ’the artist’, since the standard means by which this was signified were defined in ways exclusive of women.174

Med hjälp av begreppet gaze och den blickteori som utvecklats med utgångspunkt i detta begrepp, kan man studera på vilket sätt kvinnor i konstbilder (såväl som filmbilder) ofta framställts som objekt. Enligt en sådan analysmodell är betraktandet nära förknippat med njutning och avbildade kvin-
nor framställda som passiva ikoner blir föremålet för denna njutning eller betraktarens begär. Även ur detta perspektiv blir naturligtvis blicken i ett självporträtt, och i synnerhet en kvinnas, intressant för analys.

MOTSTRIDIGA IDENTITETER


Furthermore, we may experience contradictory positions within ourselves; some of the roles we 'play' may themselves define us in contradictory ways. For example, a woman artist is in a position in which the social expectations placed upon her as 'woman' are often in opposition to those she experiences as an 'artist'.


Randi Fisher, omkring 1940
Den tidigare citerade akademikamraten Helga Henschen har beskrivit Randi Fisher som "en av de mest ljuvliga varelser man kunde skåda. Liten, spädb, stark i anden. Alltid klädd i svart med långt, rakt, mycket ljust hår och stora allvarliga ögon i det bleka vackra ansiktet. En John Bauer-prinsessa, en lysande begävning."178 Som vacker ung kvinna var Fisher hela tiden, enligt akademikamraten Liss Eriksson, "hårt ansatt" av männen vilket måste bidragit till att hon konstant påmindes om sin könsidentitet.179

I en så tydlig upplevelse av två motstridiga positioner, konstnärens och kvinnans, verkar Fisher inte funnit självporträttets traditionella uttryck som tillfredsställande. Kanske har hon därför känt sig tvungen att ompröva genrens tradition för att om möjligt göra den till sin egen? Enligt Marsha Meskimmon har kvinnor som målat sina självporträtt förhandlat sig till alternativa vägar och uttryckssätt, eftersom de varit ”oförmöga att framställa sina erfarenheter enligt traditionella tillvägagångssätt som inte ’talade’ till eller för dem.” Och, menar hon vidare, ”deras egna liv och ’verkliga’ historier var anledningarna till att de utmanade genren.”180

En vacker (ofta avklädd) kvinna, skildrad i skulptur eller i måleri, har i konsthistorisk tradition fungerat som själva sinnebilden för vad konst är. Från antikens skulpterade Afrodit och Venus till modernismens kvinnoporträtt och nakenstudier av Manet, Gauguin, Kirchner, Picasso, de Kooning, Wesselman och ätskilliga andra: kvinnor har under århundraden varit

de som avbildats, konstens objekt. Från renässansen till modernismen har den kvinnliga konstnären haft svårigheter att göra anspråk på konstnärlig subjektivitet på grund av "oförmågan att undfly det tema som färgade och dominerade hennes självporträtt: kvinnlig skönhet som en metafor för konstens skönhet."\(^{181}\) Kvinnliga konstnärer tvingas ständigt förhålla sig till denna insikt, och allra tydligast blir komplexiteten ofta just i självporträttet. Här är kvinnan, som sagt, både subjekt och objekt samtidigt och det gäller för konstnären att finna en

"[That is, it is difficult to find a] form of representation which does not simply objectify the body of 'woman' but, rather, one which represents the woman as subject. The most common feature of women's self-portraiture, the confrontation between subject and object, is a response to this paradoxical position."\(^{182}\)


**MÅNGDIMENSIONELL KVINNLIGHET**

Randi Fisher har valt att i sitt självporträtt avbilda sig med fokus på ansiktet och ögonen. Detta ansikte är alltså det i akademimiljön omtalade och omvärvade ”madonnaliknande” med de stora vackra ögonen.\(^{183}\) I självporträttet framtonar dock knappast Fisher som vacker i någon traditionell mening. Kvinnan i målningen befinner sig långt ifrån konshistoriska idealframställningar av gudinnor, kejsarinnor, drottningar, konstnärshustrur eller allegoriska skildringar av våren, kärleken eller de tre gracerna. Ansiktet ser sjukligt ut i gröna nyanser och under ögonen är mörka påsar markerade. Det gröna förstärks av de mycket starkt rosafärgade läpparna och inte minst ögonens tydliga inramning av rosa linjer, vilka har som effekt att ögonen tycks stå ut från resten av ansiktet på ett spöklikt sätt. Det kanske största brottet mot konventionen i vad som traditionellt anses vara ett ”vackert” porträtt är just den stirrande blicken. Den är genomträngande och uppfördande granskande. Att se förbi den är omöjligt.
Edvard Munch, Självporträtt vid fönstret (1940)

Edvard Munch, Självporträtt. Nattvandraren (1923–24)
De markerade ögonen, den skärskådande blicken och det gröna ansiktet för, tillsammans med de framträdande penseldragen, associationerna till ett av den tidiga skandinaviska modernismens mest välbekanta verk, Edvard Munchs *Skriet* från 1893.

Fisher väljer att framställa kvinnlighet på ett ickettraditionellt sätt. Genom att avbilda sig *så som hon vill bli sedd* opponerar hon mot den spridda uppfattningen om sin madonnaliknande skönhet. Självporträttet visar att "kvinnlighet" inte är essentiellt utan föränderligt och mångdimensionellt, och präglat av tillfälliga uppfattningar som ständigt förhandlas och utmanas.


Man kan ta för givet att Fisher var nöjd med sin målning, eftersom hon 1943 skänkte den som lysningsgåva till sin syster Else Fisher och hennes gift Ingmar Bergman. Ett misslyckat verk hade knappast använts som gåva vid ett så viktigt tillfälle – och det är intressant att fundera över hur ofta ett porträtt av det egna ansiktet i övernaturlig storlek förekommer som present åt ett bröllopspar.

*Självporträtt omkring 1939–40*


Likt Sofonisba Anguissola under 1500-talet framställer sig Fisher (här, liksom i föregående självporträtt) modest och i total avsaknad av smycken eller extravaganta kläderna. Inte heller häret spelar någon framträdande roll – i den ena bilden är det helt dolt. På så sätt undviker Fisher att associeras med ”kvinnlig fåfänga” och fokus riktar mot de inre egenskaperna snarare än de yttre attributen.

184
Uppträder konstnären i självporträttet som man? Är hon utklädd, i syfte att, som kvinna, pröva hur den egna identiteten överensstämmer med konstnärsyrkets mansdominerade historia? Det verkar handla om ett spel med identiteter och just maskerad.

**ANDROGYN IDENTITET OCH MASKULIN MASKERAD**

The feminine, it is argued by such theorists as L. Irigaray and R. Braidotti, is intimately tied to mimicry and masquerade. There is no 'transcendental' feminine position, merely mimes and parodies of the norm. But, significantly, women are not simply mimics; rather they are able to use mimicry to subject masculine norms.

Med hjälp av ”härmande” och ”maskerad” framtonar Fisher i helfigursporträttet som man eller som androgyn. Hon imiterar mansrollen i klädval och kroppshållning. För kvinnliga konstnärer har det ibland, som Marsha Meskimmon framhåller, varit nödvändigt att göra parodi på de associationer som finns kring konstnärsmynen. Detta för att finna en plats varifrån man själv som konstnär kan tala, uttrycka sig och arbeta.

Under hela 1900-talet har kvinnor använt sig av androgyna framställningar i självporträtt, inte sällan för att uttrycka tankar kring kreativitet. Eftersom konstnärlig skaparkraft historiskt förknippats med det maskulina har kvinnor, som valt att arbeta som konstnärer, tvingats förhålla sig till detta genom att utarbeta alternativa modeller där både en feminin och maskulin

---

*Sofonisba Anguissola, Självporträtt (1554)*

---
sida har betydelse. Under den första hälften av 1900-talet var det populärt att betrakta feminin och maskulin kreativitet som parallellt aktiva i en och samma individ. Är det här vi finner Fisher, i ett försök att i en och samma bild gestalta båda sidorna av sin kreativitet?

Androgyna självporträtt blev populära bland kvinnliga konstnärer under 1920-talet då begreppet "the New Woman" lanserades. Kvinnor, varav många återfanns i konstnärskretsar, som ville signalera en modern och emanciperad livsstil klippt håret kort och klädde sig i byxor. Ett svenskt exempel är konstnären Agda Holst, som också dokumenterat detta i ett självporträtt från 1925, där hon framställer sig själv med mycket androgyn framtoning.

Susanne Kvist menar att denna medvetna hållning är ett sätt för konstnären att hävda sin identitet som modern konstnär i kontakt med båda sidor av sin kreativitet. Kvist framkastar tanken om att de kvinnliga konstnärerna inte kände någon identifikation med könskonstruktionerna ’manligt’ och ’kvinnligt’ utan hittade sin kreativa energi i en helhetsupplevelse av sin identitet som inte begränsade deras personliga utveckling eller deras konstnärliga skapande. Det sker en upplösning av de socialt och kulturellt skapade könskonstruktionerna.

Kvinnliga konstnärer och författare klädde sig, som Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster noterat, ofta i manskläder under 1900-talets början – ”den kvinnliga bohemen lade sig till med manskläder och mansvanor. Hon klädde sig i skjorta, kavaj, byxkjol fluga eller slips och herrhatt.” Maria Carlsgren har med Siri Derkerts exempel tydligt visat vilken betydelse klädedräk-


Michael Dahl, Självporträtt (ca 1700)
var verksamma i en mansdominerad tradition och diskurs: yrkesarbetande kvinnor var ovanligt i Mexiko såväl som Sverige 1940 – även inom konstnärskåren. Båda prövar i självporträtten alternativa identiteter; ”maskerade” i manskläder och kortklippt respektive dolt hår. Båda hade i verkliga livet långt hår, en egenskap som traditionellt sett signalerar femininitet och ibland får symbolisera kvinnlig sexualitet, men som dessa konstnärer valde bort ur sina självrepresentationer.


Randi Fisher levde förvisso i en tid då både 1700-talets perukbärande konstnärer och det tidiga 1900-talets ”nya kvinna” var passé. Men, hon var ofta eller alltid klädd i långbyxor, och eftersom det ännu under 1930- och 1940-talen var ovanligt bland svenska kvinnor, väckte hon uppmärksamhet. Flera beskrivningar av henne betonar, som ovan nämnts, den ovanliga klädseln och hur hon genom sin skilde sig från de andra kvinnorna på Konstakademien. Hon upplevdes till och med av vissa ”som vi sade ’lite manlig’”.


Att klä sig på tvärs mot det förväntade innebär således för individen en potentiell frihet från att bemötas utifrån förutfattade meninger. Men, det erbjuder inte frihet i form av anonimitet. Tvärtom vill Rosenberg betrakta cross-dressing som ”ett sätt att gestalta det som är problematiskt i en kultur.” I Randi Fishers fall utgjorde könstillhörigheten och konstnärsrollen det problema-
tiska. Mansklädena blev till ett sätt att låta de dubbla identiteterna kvinna och konstnär mötas i öppen sammandrabbning, det som Whitney Chadwick kallat "an ongoing struggle to reconcile cultural constructions of femininity with what it has meant to be an artist and a woman at specific historical moments."203 Chadwick har också, likt Rosenberg, noterat den betydelse som cross-dressing haft. Hon säger:

By temporarily dislodging identities normally fixed by social rules, masking and masquerade have provided women artists with new ways of bringing femininity into representation. Many women artists in the twentieth century have employed cross-dressing and androgyny as strategies through which to challenge and/or unfix the categories of gender and sexuality and introduce ambiguity and fluidity.204

Bland konstkritiker och konkretister
1. Randi Fisher – 1947 års kvinna

UNG KONST PÅ GALLERI FÄRG OCH FORM
I STOCKHOLM 1947


Året efter Ung konst-utställningen, 1948, deltog Olle Bonnier, Randi Fisher, Olle Gill, Arne Jones, Einar Lynge-Ahlberg, Nils Nixon, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Palle Pernevi, Lennart Rodhe, Armand Rossander, Bengt Sjögren och Uno Vallman i utställningen 40-talskonst i Lund. Utställningsarrangörerna Kristian och Stefan Romare framhöll då i katalogen, att det faktum att de deltagande konstnärerna var jämgamla och nyutbildade...
ger oss dock alls inga skäl att betrakta dem som en grupp eller att samman-
fatta deras konst under någon ism-beteckning. Tvärtom finner vi hos dem
hela skalan från den vitala realismen till den intellektuella problematiken.
Dessa så olika komponenter har här sammansört för att utställningen i all
sin ofullständighet dock skall ge en så trogen bild som möjligt av 40-tals-
generationens konstkapande med de samband och de motsättningar, som
är naturliga för all skeende konst.211

Här finns alltså tanken om den mångstämmiga fyrtiotalsmodernismen tyd-
ligt uttryckt, kanske mer precis föreställningen om att flera olika fyrtio-
talsmodernismers samexisterade. Gruppbezeichningar betackar man sig för,
istället betonas ofullständighet och motsättning som intressanta, ja, naturliga
aspekter. Också Thomas Millroth har senare framfört att det inte var ”en
grupputställning, bara en samlingsutställning. Bonnier och Rodhe kände till
exempel inte ens varandra före utställningen.”212

Så småningom har det dessutom uppstått en glidning i betydelsen av ”1947
års män.” Ibland har det använts för att referera till alla de elva konstnärer
som ställde ut på Färg och form-utställningen, vid andra tillfällen endast
några av dem. Ofta avses Olle Bonnier, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson
och Lennart Rodhe – men ibland även Lage Lindell. Ofta nämns också
skulptören Arne Jones som en av ”1947 års män” – trots att han alltså inte ens
var med på utställningen 1947. Dessutom är namnet alltså enkänat, varför
en rimlig uttolkning borde vara att någon kvinna inte fanns med. Ändå har
Randi Fishers namn under de senaste åren börjat nämnas i konsthistoriska
översiktsverk.213

Trots den presumtiva förvirring som ”1947 års män” alltså kan ge upphov
till, har en dätida konstkritikers uppfattning blivit ett slags konsthistorisk san-
ning – åtminstone som starkt etablerat begrepp. Som den tidigare nämnda
Katy Deepwell beskrivit, var det först under efterkrigstiden som den nu så be-
kanta normativa modellen för modern konsthistorieskrivning – enligt vilken
rivaliserande medlemmar i avantgardegrupper kategoriseras kronologiskt i
linje med den internationella utvecklingen (med nationella variationer) för att
sedan etiketteras som ”stora” eller ”mindre” konstnärer och hierarkiskt place-
ras in som ”nyskapare” eller ”efterföljare” – utvecklades.214 Det som nu kallas
”den moderna traditionen” är resultatet av en selektiv process och ”ett urval
av alla de former av visuell kultur som producerades vid en given tidpunkt”.215
Med tanke på succén för tillnamnet ”1947 års män” är det motiverat att också
fråga sig på vilket sätt andra dätida språkliga utsagor (om utställningen Ung
konst och andra utställningar där Randi Fisher deltog) format konsthistorie-
skrivningen och på vilket sätt sådana utsagor bidragit till urvalet ”av alla de
former av visuell kultur som producerades vid en given tidpunkt”.216 Detta är
fokus för min undersökning här.
**Konkretismen i kanon och konstkritik**

Sedan 1947 har ett antal svenska konsthistoriska översiktsverk skrivits. 1940-talet skildras i dessa med ett klart urskiljbart huvudtema. Ofta ligger fokus på Stockholm, ofta nämns utställningen *Ung konst* och ”1947 års män”. I princip alla väljer att nämna Olle Bonniér, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe.217 Många gör som Gösta Lilja och beskriver Lennart Rodhe som ”konkretistgruppens ledare och teoretiker”218 eller, som Louise Lyberg, den som ”dominerade konkretismen [...] genom sin analytiska förmåga”.219 Per Bjurström menar att han var den ”mer intellektuellt inriktade.”220

Vidare omnämns Olle Bonniér av andra som den intellektuelle och ”mest puristiske av dem”221 eller den ”mest puristiske och den renlärigaste.”222 Enligt Bo Lindwall och Lars Erik Åström bygger han upp sina verk med ”minutiös matematisk beräkning.”223 Han beskriver också som ”bäst bevandrad i de konkretistiska teorierna.”224

Rolf Söderberg kallar Lage Lindell ”subtil och komplicerad” och ”en på samma gång egensinnig och receptiv begävning.”225 Karl Axel Pehrson, menar Sven Sandström, arbetade med nonfigurativ konst under ”rigorös stränghet.”226

Konsthistoriska framställningar är ofta, som framförallt feministiska konsthistoriker påpekat under de senaste 30 åren, förvånansvärt enögda och könsblinda. Det sätt på vilket 1940-talet skildrats i svensk konsthistorisk skrivning skiljer sig inte från detta mönster. I konsthistoriska översiktsverk och konstnärsmonografier finns ett slags konsensusuppfattning om hur 1940-talet verkligensåg ut i svensk modernism. Författarna ger i stor utsträckning inträff av att ha en gemensam uppfattning om perioden och dess (manliga) konstnärer. Hur kommer det sig?

Rozsika Parker och Griselda Pollock var inne på samma tankegångar några år senare då de beskrev hur textilkonst varit en del av samhällets särskiljande struktur i fråga om kön: konst (exempelvis textil) utförd i den privata sfären är ”kvinnlig” medan konst utförd i den offentliga sfären är ”manlig” (eller allmännemänsklig, helt enkelt ”konst.”) Textilkonst har alltså kallats för

Olle Gill, Hus och figurer (u å). Visades på Ung konst.
konsthantverk snarare än konst och tillskrivits lägre värde på grund av att dess produktion utförts i den privata sfären snarare än den offentliga.


KONSTKRITIKENS BETYDELSE I KONSTHISTORIESKRIVNINGEN


Konstkritik är ett viktigt område för meningsproduktion och skapande av värderingar primärt i konstfältet, naturligtvis – men alltsomoftast även långt utanför detta, i en vidare samhällskontext. Från andra hållet kan man tänka sig att den samhälleliga kontexten i form av värderingar i sin tur återspeglar i konstkritiska utlåtanden, eftersom konstkritiken och det omgivande samhället existerar i samband och inte i parallella universa. Utom innehålls betydelse att ta hänsyn till är att många konstkritiker samtidigt eller senare i livet ofta också är verksamma som konsthistoriker, forskare och konstmuseianställda. På så vis är konstkritiken inte sällan en mer eller mindre integrerad del av universitets- och forskarvärlden – det vill säga där konsthistorisk skrivning till stor del skapas.


Alan Bowness hävdar att uppmärksamheten och intresset från konstkriti-
tiker är viktigt för en konstnär på två sätt. För det första bidrar en kritiker med att i ord formulera det som konstnären uttryckt i bild. Ibland, noterar Bowness, använder till och med konstnärer konstkritikers formuleringar då de talar om den egna konsten.\(^{247}\) Att konstkritikern Sven Alfons exempelvis haft en sådan funktion för bland andra Pierre Olofsson är känt.\(^{248}\) Ett exempel från den brittiska konstvärlden som Alan Bowness nämner är Henry Moore, som använde Herbert Reads formuleringar på samma sätt.

För det andra bidrar naturligtvis en konstkritiker till en konstnärs framgång genom att dennes konst blir en del av det konstkritiska samtalet och det som diskuteras i den aktuella konstdebatten.\(^{249}\) Varför har då konstkritiken betydelse för konstnärens framgång, inte bara i samtid utan även på lång sikt? Alan Bowness menar att då det väl skapats konsensus i den samtida konstkritiken kring en uppfattning eller värdering, ändras den väldigt sällan.\(^{250}\)

En viktig anledning är också den här ovan nämnda kopplingen mellan konstkritiken och konstforskningen. Konstkritiker arbetar ofta samtidigt eller senare i livet som konsthistoriker. Därför framstår deras konstkritiska omdömen i efterhand som utsagor av en forskare snarare än en kritiker, vilket eventuellt gör att de tillmäts större trovärdighet. Än viktigare är kanske det faktum att samtida konstkritiska omdömen ofta citeras i konsthistorisk skrivning. Konsthistorikern reflekterar inte alltid över att kritiken speglar sin tid och knappast står fri från samhälleliga värderingar.\(^{251}\)

Som Alan Bowness nämner, är konstkritikerns intresse för ett konstnärskap viktigt också för köpare, gallerister, samlare och konstmuseer ska upptäcka konstnären. Detta har i sin tur betydelse för att konstnärens verk ska kunna möta en större publik och att konstnären i förlängningen ska upplevas som framgångsrik och etablerad.\(^{252}\)

Även om den modell som Bowness beskriver kan tyckas vara väl schematisk och en smula rigid, är tankegången relevant. Naturligtvis är en konstnär beroende av att bli uppmärksammad och uppskattad för att etablera sig och möjligtvis sker det efter mönstret Alan Bowness skisserat.

**GENUSPERSPEKTIV PÅ KONSTKRITIK**

Trots det synsätt på konstens samspel med det omgivande samhället som Bowness och andra framfört hävdar konstkritiker (och konstvetare) ibland att konsten är autonom och fristående från sociala frågor. Min syn ansluter dock till den som framlagts ovan: att värderingar som grundats i konstfältet har konsekvens också i politiken och samhället – och tvärtom.

Ett tydligt exempel på detta är synen på de båda könen och deras funktion som subjekt eller objekt i konsten och samhället. Den brittiska konsthistorikern Lynda Nead menar till och med att ”konstkritiken har legitimerat en
patriarkal syn på kvinnlighet samtidigt som den hävdat sitt oberoende gentemot dagliga politiska frågor i samhället.” En konstkritiker kan alltså, enligt Nead, hävda att han eller hon agerar på en arena som är helt fri från sådana sociala och politiska anspråk som exempelvis jämställdhet eller könsdiskriminering och därmed utan förbehåll inta en fördomsfull eller diskriminerande hållning.


**Svenskt 1940-tal: genuskontraktet under omförhandling**

*Genuskontraktet* är vad historikern Yvonne Hirdman beskrivit som ”den sociala norm som vid olika tidpunkter existerade vad gäller kön: plats, sysslor, egenskaper”.


När kriget var över, var flera av de återvändande männen dessutom fysiskt såväl som psykiskt skadade och handikappade för livet. Många återvände naturligtvis inte alls. Av bägge anledningarna kvarstod i viss mån den brist på arbetsförmåga som varit akut under själva kriget. Krigets effekter på arbetsmarknad och familjeliv var givetvis starkast i de länder som verkligen deltog i kriget, de europeiska såväl som USA. Kriget och dess konsekvenser var emellertid högst märkbar även i flera av de icke krigförande länderna. I Sverige var åtskilliga män inkallade som värnpliktiga och deras frånvaro på arbetsmarknaden och i familjerna var förstås påtaglig. Också konstnärer och konstliv präglades av den extraordinära situationen. För Randi Fisher och kamraterna vid Konstakademien var kriget ständigt närvarande. Den dåvarande akademisekreteraren Erik Lindberg skrev inför Akademien årliga högtidsdag 1940 att sedan akademien sitt var samlad till firande av sin högtidsdag, har vårt folk genomlevat en tid, fylld av oro och ovisshet inför vad framtiden, ja, den närmaste dagen kunde medföra av allttings omstörande händelser. Tankar och arbete ha inför detta hot inriktats på omsorger fjärran från dem, vi vant oss ägna vår dagliga gärning. Det vi räknat som vår självklara rätt och obestridbara ägo, vårt lands frihet och oberoende, har under den våldiga kamp, som rasat i hotande närhet av våra landamären, plötsligt visat sig kunna ifrågasättas och därför behöva hävdas med stora offer. Värnet av denna rätt och ägo har blivit det centrala i nationens livsytttringar, det vägledande för dess handlande liksom för den enskildes medborgerliga pliktuppfyllelse. Det är givet, att detta även måste gripa in på kännbart sätt på det arbetsområde som är vårt, konstutövningens.

79

För bågå könen förde alltså krigsåren och 1940-talet med sig utmaningar av personlig såväl som strukturell karaktär. Uppfattningen om kvinnors och mäns funktion och uppgift i samhället var under omförhandling.

1947: EN DRISTIG KVINNA OCH OKLARA MÄN


de som nått de dristigaste greppen är i mitt tycke Lennart Rodhe och Randi Fisher. De har ett säkert och suggestivt koloristiskt register och förmåga att omgestalta sina verklighetssyner i ett suggestivt och fritt bildspråk. De har redan nu en artistisk sensibilitet, som ingen stora löften.\(^{266}\)
Emmy Melin tillskriver dessutom både mannen och kvinnan säkerhet och förmåga såväl som sensibilitet. Olle Bonniér, som av flera kritiker tidigare benämts som puristiskt renlårig konkretist och ”bäst bevandrad i de konkretistiska teorierna” uppfattas annorlunda av Melin, som i hans målningar finner ”surrealistiska visioner.” Pierre Olofsson beskrivs av Melin som ”förtätad kolorist” och hon kallar homon skämtsamt för ”krumelur.” Hon finner vidare Rossander och Vallman ”knutna till rent dekorativa aspekter” och menar att de arbetar främst med realistiska skildringar.

Däremot är det inte endast mellan Rodhe och Fisher hon ser korrespondenser. Melin beskriver också hur ”Olle Gill, liksom Rodhe, bygger ut ett verklighetselement i fri formskapelse” och ser alltså även likhet i dessa båda konstnärers arbetsmetoder, samtidigt som hon menar att Karl Axel Pehrson ”är den mest oklare av målarna. Vartåt han siktar är ännu en smula ovisst.” Även Dagens Nyheters Yngve Berg skrev om Pehrson i liknande ordalag – ja, han hävdade faktiskt att både Olle Bonniér, Pierre Olofsson och Pehrson ”verkar mindre färdiga; i varje fall har jag svårare att vinna klarhet om deras intentioner.”

Den koppling till barnslighet och lek i Lage Lindells arbetsmetod som Emmy Melin noterade lyftes fram också av Alf Liedholm i Upsala Nya Tid-
ning. Han menade att "barnteckningar och Picasso inspirerar slutligen Lage Lindell som visar den kanske personligaste färgriken med dominanser för kraftigt gult, så i 'Lekande barn', som i sin underfundighet är värld ett ingående studium." 269


Även Sven Lindström lyfte i Dagensposten fram Fisher, Gill och Lindell. Han skrev att ”originella i sin naivism äro Olle Gill (’Regn’), Randi Fisher [sic!] (’Fågel’) och Lage Lindell”. Vidare pekade han ut Rodhe som utrustad med fantasi och känsla, och fann likheter mellan honom och Uno Vallman. ”Lennart Rodhe har fantasi och känsla […] Uno Vallman följer samma linje som Rodhe.”


De tidiga efterkrigsåren innebar, som sagt, en möjlighet till omformulering av köns positioner i arbetslivet och familjelivet. Ingen kritiker associerar 1947 Randi Fishers konstnärliga produktion till det som Erik Blomberg 1921 hade kallat det feminina konstnärslycket; ”osjälvståndighet, bristande intensitet och energi, nyckfull rörlighet, och, som en följd, oförmåga att behålla greppet kring ett ämne tills det fått sluten form och enhet.” I en 40-talskritikers ögon kunde en kvinna vara dristig och säker (Fisher) och en man personlig och subjektiv skildrare av barn (Lindell) eller artistiskt lekfull med fantasi och känsla (Rodhe).

Också översiktsverket Konsthåndboken. Måleri, skulptur, grafik som utgavs 1948 vittnar om en öppen syn på det kvinnliga konstnärligkapet. Här finns bland annat ett helt kapitel som enbart behandlar ”Skapande kvinnor i konstens historia” och flera kvinnliga konstnärer nämns i konstnärsöversikterna. Gunnar Hellman menar till exempel i Konsthåndboken att Randi Fisher ”företräder ett abstrakt betonat måleri, som kännetecknas av utsökt artistisk välberäkning både med hänsyn till kolorit och dekorativ uppbyggnad av bilden” då han under rubriken ”Nittonhundratalets konst i de nordiska länderna” beskriver hennes konst. Det finns ingen skillnad i hur Fishers verk karaktäriseras jämfört med de manliga kollegorna. Hennes könsställning understryks inte. Under rubriken ”Svenska konstnärsgrupper” kategoriseras


Uno Vallman, Hamnen i Honfleur (1947)
Nils Wedel, Uno Vallman, Tage Hedqvist, Lage Lindell, Armand Rossander som ”fyrtiotalskonstnärer: målleriska kubister” medan man under rubriken ”fyrtiotalskonstnärer: radikalt måleri” finner Pierre Olofsson, Olle Bonnier, Karl-Axel [sic!] Pehrson, Lennart Rodhe, Olle Gill, Randi Fischer [sic!].

Lage Lindell uppfattades 1948 som kubist, Randi Fisher som radikal.

Då tidskriften Konstrevy firade 25-årsjubileum 1950 ombads flera svenska konstnärer att skriva något om konsten under det kvartssekel som gått. En av dem, Tyra Lundgren, menade i sin artikel att det under de allra senaste åren var en ”ny begåvad generation som satt in, med Lennart Rodhe, som förefaller ha den största spännvidden, Bonnier, Randi Fisher, Gill och Olofsson m. fl.”


På grund av sin konststillhörighet var Fisher unik i fältet – ofta ensam kvinna vid samlingsutställningar eller kollektiva insatser med offentliga arbeten. Kanske är den framgång hon, som kvinnlig konstnär, ändå hade och den position hon trots allt skaffade sig möjlig endast i ett samhälle som det svenska krigstidspräglade, där genuskontraktet är under omförhandling?

Svenskt 1950-tal: Genuskontraktet återupprättas

Ung konst-utställningen är årsbarn med teckningen Femme-Maison (Kvinna-Hus eller Kvinno-hus) av Louise Bourgeois. Teckningen kom till då konstnären levde i USA, dit hon flyttat från uppväxtens Paris. Femme-Maison är troli-


Som konsthistorikern Jeff Werner noterat blev Rolf Söderbergs Den svenska konsten under 1900-talet tidigt betydelsefull och gavs ut i flera upplagor.282 Första utgåvan kom 1955, och är den första konsthistorieöversikt över svensk modernism i vilken Ung konst-utställningen 1947 och de där medverkande konstnärerna diskuteras grundligt.283 I Söderbergs beskrivning av Ung konst och konkretisterna märker man tydligt att han befinner sig mitt i den pågående fas som innebar deras tidigaste etablering. Han diskuterar till exempel i ett särskilt kapitel ("Monumentalkonst") offentlig konst – något som Randi Fisher och hennes kollegor under 1940- och 1950-talen hävdade som ett viktigt arbetsområde för konsten. I de senare utgåvorna av Den svenska konsten under 1900-talet är dock detta kapitel signifikativt nog starkt förkortat och mindre detaljerat. I kapitlet med rubriken ”’1947 års män.’ Réalités nouvelles suédoises (husmodersidealet)” nämner Söderberg Randi Fisher och det finns även en reproduktion med som visar en teckning av henne.284

Rolf Söderberg menar att Randi Fisher, liksom Uno Vallman, Lage Lindell, Olle Gill och Armand Rossander utgör ”den ’konservativaste’ fraktionen” som ännu ”håller fast vid en lekfull, figurativ stil, i vilken mycket av primitivisens spontanitet och färgglädje lever kvar, men i konstruktiv tillstramning.”285

Vinjettbild ur tidskriften Utsikt, 1948:3

87
Söderberg hävdar vidare att Fisher "har utvecklat en lekfull konstruktiv naivism av charmfull variation" och ser henne, Olle Gill, Lage Lindell och Uno Vallman som "friska sensualister mer än teoretiker."286

Lennart Rodhe, Pierre Olofsson och Karl Axel Pehrson däremot, använder enligt Söderberg "få eller inga naturfragment i sin måleriska facetterade konst, där den förvillande rumsgestaltningen och den rika färgen utgör de mest frappanta stilingsredienserna"287

Slutligen karakteriserar han Olle Bonniér och Olle Bærtling som arbetande i en "sträng plangometrisk stil, vilken söker byta ut 20-talskonkretismens starka ytdekorativa verkan mot rikare rörelsemoment och större slagkraft."288


skriver samtidigt att Karl Axel Pehrson ”livar den rationella konsten med irrationella och lekfullt lyriska moment.”  

Det finns ännu en kvardröjande öppenhet, likt den man kunde finna i konstkritiken under 1940-talet. Ändå finns här samtidigt tydliga utkast till den annorlunda värderingsmodell som kom att utvecklas under det 1950-tal då man åter i Sverige och västvärlden på nytt slog vakt om en förkrigsliknande genusordning.

1956: en lekande kvinna


Ett första exempel på recensionsutläsande av Fishers separatutställning är Lars Erik Åströms, som publicerades den 23 mars i Aftontidningen. Enligt honom har

Randi Fishers konst [...] något österländskt över sig, den verkar kalligrafi och de halvt föreställande ornamenten doftar symbol och en ljus och vänlig mystik. Hon arbetar med antydningar som stiliserats och bundits vid ytan i lekfulla och underfundiga krumelurer. Det finns en viss bilderboksstämn ing i hennes måleri [...] Några lustiga figurer i trä [...] understyker denna personliga karaktär i hennes konst. [...] Skisserna som visas på utställningen har samma graciosa uppbyggnad av kortus och sagobygge.

Kritikern beskriver Fishers konst som ”graciös” och präglad av ”personlig karaktär” och nämner på flera ställen ord med kopplingar till barn och barnak-
tiviteter, som ”krumelurer”, ”bilderbok”, ”korthus” och ”sagobygge”. Också Aftonbladets kritiker, Hans Eklund, refererar till sagor.

På Färg och Form har man glädjen att konstatera att Randi Fisher är en av våra mest utsökta färgartister. [...] De underbart poetiska sagopelskuliserna från 1947 och 1948 är alltjämt en strålande realitet för Randi Fisher.293

Med tanke på att Hans Eklunds recension publicerades först den 27 mars, fyra dagar efter Lars Erik Åströms, är det förstås mycket möjligt att den förre läst och låtit sig inspireras av den senare vad gäller referensen till sagor. Man kan dessutom tänka sig att Åströms och Eklunds sagouppslag har sitt ursprung hos Gustaf Näsström, vars recension i Stockholms Tidningen publicerades tidigare än de båda förra; den 22 mars. Näsström är nämligen först med att kategorisera Fishers konst med hjälp av ”saga och sägen”.

Målarinnan Randi Fischer [sic!] har en dragning åt det randiga och rutiga i sin konst, som leker en lustig och skenbart naiv lek med parallella eller vinkelställda linjer. Det är en mycket tidstypisk lek med anor från 40-talets slut, men under hennes händer blir den aldrig doktrinär utan håller sig levande och fri. [...] Hon tycks leva i en värld östanför sol och västanför måne, där allt ur saga och sägen kan inträffa än en gång. Men vid sidan av sin leksgna, och flickaktiga fantasi har hon en utpräglad dekorativ syn, en mönsterska-pande begåvning [...] som tar sig uttryck både i hennes stafflimålningar med deras spirituella uppdelning [...] hennes speciella dekorationsstil tycks möta kyrkans medeltid på ett tvångsfritt och inspirerat sätt.294

Gustaf Näsström nämner ordet ”lek” fyra gånger och beskriver dessutom Fisher både som ”naiv” och ”flickaktig”.

den svarta lilla cirkeln som handtagsknopp på vedluckan. Vill man se fler verklighetsanknuta detaljer, kan den svarta tunna och ofullbordade stående ellipsen i övre högra hörnet bli till en ventilkedja. Att skymta kakelugnen kräver ändå en ansträngning för ögat, som måste se bortom de för kakelugnar mycket ovanliga färgerna, det faktum att kakelugnen verkar sakna bas eller åtminstone förankring i nederkant, samt de stora hack i ugnen som finns i målningens ovandel, till vänster i det gula fältet och till höger i det röda. Krönet är inte heller särskilt verklighetstroget; det verkar vara mycket uppluckrat och hänger knappt samman. Man kan förstå att Fisher fann en kakelugn spännande som utgångspunkt för en målning med konkretistisk anstrykning. Kakelplattornas rytmiska kvadratmönster mot kransens ornament, mot cirklarna och den mjukt böjda kedjan på sidan. Det går naturligtvis att säga mycket om denna målning. Ändå är det åtminstone för mig svårt att se hur graciös, naiv eller flickaktig skulle vara givande karaktäristika i dessa fall.


Som litteraturhistorikern Ebba Witt-Brattström noterat i Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet är det vanligt att manliga kritiker förhåller sig till en kvinnas text (eller konstverk) som om den eller det vore hennes person. Witt-Brattström kallar, i Mary Ellmanns efterföljd, detta förfarande könsanalog reception. 297 Enligt Witt-Brattström orsaker betydelseöverföringen från konstnärens verk till hennes person en blockering som förhindrar kritisk analys. Istället för att analysera ägnar sig kritikern åt att, med Witt-Bratt-

ströms ord, ”pladdra” om konstnären. Detta var vanligt i litteraturkritiken under 1930-talet, men även i 1950-talets konstkritik. När det gäller Randi Fisher, möter man fenomenet bland annat hos Arne Lindström, som i *Upsala Nya Tidning* menade att

En av de roligaste utställningarna på mycket länge är den som Randi Fischer [sic!] öppnat hos Färg och Form. Hon är en ganska sällsam blandning av naiv berätterska och raffinerad artist. Hon ser motiv överallt omkring sig och motiven förvandlas under hennes händer till allehanda spirituella utläggningar […] Det är en vital, fantasifull och egande konst som man har mycken glädje utav.²⁹⁸

Eller, ännu tydligare hos Torsten Bergmark som i *Dagens Nyheter* hävdade att

Randi Fischers [sic!] måleri […] har en artistisk precision i sin plana dekorationism som associerar till bildvävad, batik och dylikt. Själva det hantverksmässiga utförandet har något alltför definitivt, som lämnar föga marginal för det irrationella i konstnärinnans föreställningsvärld. Denna poetiska dignitet gör sig ändå kännbar […] hennes bildvärld är hennes egen, och genom den talar en barnslig ömsynthet, en lekfull fantasi […] Men spänningen är inte stark i hennes målningar […]²⁹⁹
Ännu starkare framträder fenomenet i Clas Brunius recension i Expressen:


som påminner om bokstaven A, eller står A för ett personnamn, en plats eller ett sinnestillstånd. Verket innehåller flera förskjutningar i relationen mellan bakgrund och förgrund, positiv och negativ genom överlappande färgytor på ett sätt som är typiskt för många verk av konkretisterna. Målningen har många möjliga ingångar och tolkningsmöjligheter. Men återigen är det i alla fall enligt min mening svårt att se hur barnslig ömsinthet, en lekfull fantasi, prydligt, skirt och dekorativt skulle vara passande beskrivningar i detta fall.

Förr att återgå till recensionstexterna, är det viktigt att notera att artiklarna av Bergmark, Brunius, Wretholm och Meyerson såväl som den tidigare citerade Näsström hör till förstadagsrecensionerna; alla publicerades den 22 mars.303 Dessa blev betydelsefulla eftersom de med stor sannolikhet lästes av konstkritikerkollegorna vars recensioner infördes dagarna efter. Bergmark, Brunius, Wretholm, Meyerson och Näsström använder alla ord som fantasi, känslighet, spirituell, artistisk, poetisk, naivism och lek i olika former. Också Carl Molin skrev en förstadagsrecension. Han menade att


Harry Källmark, som i Dagen recenserade utställningen så sent som den 12 april, har tagit fasta på Molins linje och skrev att

konstnärinnan Randi Fisher är mästarinna i färg och redovisar utsökt utförande dukar, präglade av fantasi och känslnighet, geometriskt ensriktade och mönsterpräglade. Ett typiskt feminint måleri, utan virilitet.305

Dessa kritiker uppskattar Fishers konst, men på grund av att de anser att hon håller sig till ”ett typiskt feminint måleri” eller är ”utsökt”, ”öändligt förfinad” och ”öändligt ren”. Hon visar även, enligt dem, prov på ”omhett” och ”känslnighet”. Här finner man spår av det som den tidigare citerade Eva Hallin visar; att kvinnliga konstnärer uppskattas av konstkritiker i de fall de anses hålla sig till en underordnad och, enligt recensenterna, typiskt kvinnlig norm.


Lars Erik Åströms recension publicerades dagen därpå, den 11 april, i Svenska Dagbladet. Också han fann charm i Fishers verk och menade att ”Randi Fishers små akvareller har som vanligt en underfundig och oberäknelig charm men hennes stora målningar är så lösa i sina antydningar att det bara blir impromptubagateller.” Karl Axel Pehrson, menar Åström, är ”mäktigt uttrycksfull” och Pierre Olofsson, fortsätter han, visar en utomordentligt stark samling målningar och grafik. Det är roligt att möta honom så här igen, klingande ren i färgen, variationsrik i rytm och delikat i tekniken. Hans cirkel- och ellipsformer är inspända i energiska kraftfält på ett sätt som förefaller självklart enkelt och klart och ändå är så intressant utstudierat.

Armand Rossander, fortsätter Källmark, "varierar ett eget form- och färgspråk på ett intelligent och högst förnämligt sätt" medan Uno Vallman är "ett fantastiskt utbrött i färg" vars "vitalitet(en) bygger på att haka på ideellt nya detaljer varefter de gamla förbrukats. [...] Med detta slag av måleri bredar konstnären en mycket personlig, strängt privat väg genom den svenska konsthistorien. Maken till färgexplosioner har inte setts på länge." Randi Fishers konst ägnar Källmark mycket lite uppmärksamhet och slår fast att hon "håller till på gränsen till det imaginära men dras åt saga och sägen, drömskhet och kontemplation."

Även P. O. Zennström karakteriseras i *Ny Dag* Uno Vallman med uttryck som "avbruten vitalitet, i explosioner av knallblått och orange (*Från Honfleur*) i ett våldsamt fjälllandskap, men säkrare behärskat i ett blomsterstilleben, där de röda färgerna triumfatoriskt ropar ut om sinnenas glädje." Karl Axel Pehrsongs målningar ansåg Zennström vara "utsökt, läckra, väl färgvalda kompositioner [...] Med en utomordentlig elegans sätter Pehrson in enstaka gula, gröna och violetta färgacenter i sina fladdrande ridåmönster [...] Det är vackert, och det är vackert så."

Avslutningsvis menar Zennström att "tre fräscha målningar av Randi Fischer [sic!]" vittnar om "större blygsamhet och finare känsla för färg."

*Kvinnor och kritik*

Det sätt på vilket Randi Fishers konst behandlades i 1950-talets konstkritik följer ett mönster som går att finna redan under 1800-talet. Konsthistorikern
Eva-Lena Bengtsson har visat hur konstkritiker som då skrev om Amalia Lindegrens konst framhöll det positiva i bildernas motiv genom ord som ’oändligt täcka’ och ’innerligt förnöjda’ och beskriver hennes måleri som ’harmoniskt’, ’omsorgsfullt och okonstladt’. Amalia Lindegren hälsas som ’en artist af första rang’ och vi inser att hon gör det genom att servera publiken allt detta innerligen små-trevliga.318

Den kritiker som Bengtsson citerar ovan menade vidare att Amalia Lindegren i uttryckets innerlighet och sanning har […] få medtäflare, och det hvilar en stilla frid öfver dessa intagande kompositioner, som i allt röja sitt ursprung från denna fina qvinliga känsla, så egendomlig för de konstnärligt högt be-gäfvade av hennes kön.319

En annan kritiker, Carl Rupert Nyblom, skrev också om Lindegren och ansåg att det är barnets lif och historia i alla dess enkla, både rörande och glada skiften, som hon med tjusande sanning och poesi framlockar för våra ögon. Häri röjer sig tydligt hennes qvinlighet, och det till sin fördel samt å ett särde-les tilltalande vis, förnämligast i den ypperliga ’Enkan’ och i ’Den sörande Dalfamiljen’.320

Eva-Lena Bengtsson konstaterar, att om Amalia Lindegren och hennes sam-tida kvinnliga kollegor ”bara håller sig till ’rätt’ område, prisas de.”321 Skulle de däremot träda över gränserna vad som ansågs vara acceptabelt och lämpligt för en kvinna ’förnekas deras känslor – ’Hon målar som en man’. Mannens verk utgör normen. Begreppen ’konstnär’ och ’kvinna’ tycks endast vara förenliga under vissa villkor.322

Ytterligare en aspekt kan läggas till de ovan nämnda. Enligt litteraturveteten Annelie Bränström Öhman blir en karaktäristik som beskriver litteratur (eller konst) i termer av könstillhörighet extremt vag och oklar. Bränström Öhman, som studerat författaren Rut Hillarps reception, menar att eftersom kvinnorna inte utgjorde någon särskild litterär gruppbildning under 40-talet, är det svårt att tro att ’kvinnlig’ avser beteckna några gemensamma motiviska eller formella särdrag, som inte förekommer hos manliga genera-tionskamrater. Avlöst som en tidsanknuten litterär klassificering framstår det ’kvinnliga’ därmed som mer eller mindre intetsågande.323

Om man återvänder till recensionerna av Randi Fishers utställning 1956, kan man notera att könstillhörigheten även lyfts fram i rubrikerna. Några exem-
pel är ”Tre knepiga kvinnor ställer ut” (Clas Brunius recension i Expressen 22 mars), ”Tre konstnärinnor” (Gustav Näsströms recension i StockholmsTidningen 22 mars) samt Bo Lindwalls text ”Kvinnligt kaleidoskop” (Svenska Dagbladet 26 mars). Vilket syfte har det, att på detta vis karaktärisera Fishers konst i könstermer? Det verkar poänglöst om tanken är en stilistisk beskrivning eftersom det under perioden inte fanns en konstnärlig stil som kallades ”kvinnlig” eller ”feminin”. Inte heller fanns det grupperingar av kvinnliga konstnärer där medlemmarna arbetade för att etablera en ”feminin konst” eller något liknande.

Genom att referera till ”ett feminint måleri” eller ett ”kvinnligt kaleidoskop” framstår omdömena som vaga. Kritikerna kan inte lita till en gemensam referensram med läsarna när det gäller tolkningen av dessa karaktäristika. Den innebördd kritikern lägger i uttrycken ”feminin” eller ”kvinnlig” kan naturligtvis radikalt skilja sig från den betydelse som läsaren uppfattar att dessa ord har. Som Bränström Öhman visar skulle den betydelse av generell avvikelse som det ’kvinnliga’ epitetet indikerar […] således kunna antas ha sin främsta grund i utomlitterära faktorer, i de åsyftade författarnas gemensamma könstillhörighet. Men i och med att könstillhörigheten omvandlas till eller förutsätts utgöra en världsmäktad […] indelningsgrund, så kan det ’kvinnliga’ epitetet inte heller enkelt avläsas som en könsbestämning av diktarna.324

Konstkritiken hänvisar alltså, när det gäller en kvinnlig konstnär som Randi Fisher, till utomkonstnärliga begrepp. Ett sådant handlande förutsätter, för det första, att det finns en gemensam uppfattning om vad ”kvinnligt” eller ”feminint” måleri är och, för det andra, att det fungerar som en begriplig stilistik. Så var knappast fallet. Istället kan sådana karaktäriseringar, som Bränström Öhman noterat, sägas illustrera

genussystemets själva grundstruktur och reproducerande kraft: det ’kvinnliga’ särskiljs först från det (outtalat) ’manliga’ och får sedan automatiskt betydelse av avvikelse, medan det ’manliga’ blir liktydigt med det ’normala’ och (allmän-) ’mänskliga’.325

Också Eva-Lena Bengtsson noterar hur denna särskiljande struktur var aktiv redan i det sena 1800-talets konstkritik. Enligt henne kan man se de dårda kritikernas

särskiljande av det kvinnliga [som] delvis betingat av en nyfikenhet på vad den feminina minoriteten bland konstnärer tar sig före. Med ökad betoning på det kvinnliga ligger det sedan nära att särskilja kvinnorna som en egen kategori i så mått att deras konst också ges separata bedömningsgrunder som på längre sikt placera dem utanför det etablerade konstlivet.326
FISHER: RÄTTSTAVNING OCH FELSTAVNING


KVINNLIGA KONSTNÄRER OCH KONSTKRITIKER

Konstnärer och författare som Amalia Lindegren, Moa Martinson, Rut Hillarp och Randi Fisher är inte ensamma om att ha erfarit allt från ignorans till fördomsfull behandling gränsande till smutskastning från (manliga) kritikers sida. Den brittiska konsthistorikern Tamar Garb har exempelvis analyserat receptionen av de kvinnliga impressionister som var verksamma i Paris under 1800-talets andra halva. Garb har funnit att de i konstkritiken omtalades med utgångspunkt i att de var just kvinnor.328 Orden som användes för att beskriva deras verk var ofta sådana som kännetecknade dåtidas ideala kvinnliga egen-skaper: ”känslighet”, ”grace” eller ”lätthet.” Genom att anknyta till tidens medicinska och sociala föreställningar om vad som utgjorde ”kvinnlighet” och ”manlighet” synliggör Garb effektfullt hur dessa (värde)föreställningar avspeglades i konstkritiken och hur de till och med föranledde kritikerna att hävda impressionismen som en typiskt ”kvinnlig” stil med dess associationer till yta, personlig, spontan upplevelse och klara, tydliga färger.

101

fisher text.indd 101
05-08-16 09.00.58
Här i Sverige betraktade Albert Engström några årtionden senare Sigrid Hjertén"s måleri som "rena rama idiotien. [---] Det finns vid Gud intet av konst i hennes kräkspark. Låt mig slå fast att hennes försök är humbug. Hennes färg är ful och tunn och dumt kokett."

Ytterligare ett exempel, samtida med Randi Fisher, utgörs av den amerikanska skulptören Louise Nevelson. Hennes konst bemöttes negativt av kritiker på grund av konstnärens könstillhörighet. En konstkritiker menade, att han och hans kollegor som tur var "learned the artist was a woman in time to check our enthusiasm. Had it been otherwise, we might have hailed these sculptural expressions as by surely a great figure among the moderns."

Ett annat välkänt amerikanskt exempel är Georgia O’Keeffe, vars person snarare än konst ofta uppmärksammar i kritiken. Ideligen omnämns hon på ett fördomsfullt sätt genom att hon framställs som ett slags exotiskt naturbarn, fjärran den professionelle konstnären. En kritiker i New York Times hävdade exempelvis att O’Keeffe "reveals woman as an elementary being, closer to the earth than men, suffering pain with passionate extacy and enjoing love with beyond-good-and-evil delight."

Den amerikanska abstrakta expressionisten Lee Krasner fick veta att hennes konst var "so good you could not know it was done by a woman."

Enligt Annelie Bränström Öhman gjorde sig Rut Hillarp "i den utomståande betraktarens ögon, det vill säga ur den tjänstgörande manlige journalistens eller tidskriftredaktörens synvinkel" sällan bemärkt som intellektuell eller modernist "utan som kvinna, vilket i de allra flesta fall blir liktydigt med att framstå som undantaget som bekräftar regeln. Utan att egentligen vara någon särling, pådyvlas hon genom sin könstillhörighet en position som avvikare."

Amalia Lindegren, Berthe Morisot och Mary Cassatt, Louise Nevelson och Georgia O’Keeffe, Sigrid Hjertén och Randi Fisher – alla kan sägas ha haft den erfarenheten.

Ändå är det viktigt att påminna sig om, att omdömen som dessa kommer och går. Som jag visat här är det möjligt att under vissa perioder i historien betraktas som kompetent konstnär eller modernist trots att man räkar vara kvinna.

2. Konstnär – ingenjör, artist – konkretist

NYTT ÅRTIONDE, NYA IDEAL: DE UNGA PORTRÄTTERAS

I kapitel 1 presenterades och diskuterades Fishers självporträtt, det vill säga hennes egna skildringar av sig själv. Den diskussionen vill jag här anknyta till, men med den skillnaden att det nu är andras framställningar av henne (och hennes kollegor) som bildar utgångspunkt.
Randi Fisher och kollegorna stod som sagt för ett helt nytt sorts konstnärsideal, som skilde sig från tidigare decenniers. Skillnaden fanns inte endast i de konstnärliga uttryckten, utan också i synen på konsten och konstnärens funktion i samhället. Detta nya ideal underströkte konstnärerna inte endast i handling utan även i den egna framtoningen i offentligheten, bland annat vad gäller klädsel. Konstnärerna fungerade på så vis själva som tydliga markörer för detta nya som kunde skönjas i deras konstverk.

Det tidigaste exemplet på en fotografisk presentation av konstnärerna i konkretist-generationen är de bilder som 1952 publicerades i ett nummer av tidskriften Röster i Radio samt i Det unga måleriet. Radions Konsthandbok 2. Bägge publikationerna utgavs av Radiotjänst, som i det första fallet ville skapa uppmärksamhet inför ett radioprogram i serien Det unga måleriet där de unga konstnärerna skulle medverka. Syftet med serien var, att ”presentera problem och strävanden inom den svenska konsten av idag.” Det unga måleriet. Radions Konsthandbok 2 var helt enkelt en ambitiös handbok att använda inför, under och efter lyssnandet av detta och andra konstprogram som radion sände. (Man får erinra sig om att televisionen ännu inte gjort sitt intåg i de svenska hemmen 1952, då radion alltså ännu var ensamt etermedium i Sverige.)


Uno Vallman sitter ned, till skillnad från de tidigare nämnda konstnärer-
Uno Vallman, 1952

Lennart Rodhe, 1952

Pierre Olofsson, 1952

Att bilderna knappast framställer verkliga arbetssituationer understryks då man jämför dem med fotografier av Lennart Rodhe då han arbetade med ett av sina viktigaste offentliga uppdrag – de i Ängby. Här framträder konstnären verkligen under arbete, iklädd praktisk målaroverall och mössa på huvudet för att skydda håret från färgstänk.

**Konkretist – inte artist**

Vad kan porträttten säga om konstnärerna? Jag menar att bilderna är indikatorer på den förändring som skedde i övergången mellan 1940-tal och 1950-tal, då genuskontraktet gick från att vara under tillfällig omförhandling till att

Ni kan inte vara en riktig konstnär!” Senare i karriären, när ekonomin tillåt, förvandlade sig Grünewald till dandy. Sedd både ur den aspekten och den tidigare, bohemiskt präglade rollen, var han sannolikt viktig i egenskap av representant för det äldre konstnärsideal som de unga konkretisterna ville kontrastera mot. För dem företrädde han också rent personligen föräldragegenerationen. Han var professor på Konstakademien då många av dem var elever där, och Olle Bonniér hade dessutom honom som lärare i Grünewaluds egen målaskola.


Lika medvetet som Isaac Grünewald poserade i vidbrättade hattar och färgglada kostymer, uppträder konkretisterna i Bertil Danielssons porträttfotografier. Grünewald såväl som Rodhe, Olofsson, Vallman och de andra unga
konstnärerna var yrkestränade i god kunskap om visuella uttryck. De var förstås mycket medvetna om hur de tog sig ut på bild. Särskilt viktiga var antagligen tillfällena då porträtt togs av en dagstidningsfotograf eller inför en bok.

Konstnärerna skilde sig från äldre generationer såtillvida att de inbjöd till interaktion med samhället och dess representanter. De ville betrakta som och vara – och blev det ganska snabbt också – samhällsengagerade ansvarsaxlande män i linje med det nya mansideal som 1950-talet bar med sig. Tillsammans med andra män i kostym förhandlade de om offentlig konst, projektering av nybyggnationer, stadsplanering, färgsättning i industritillverkning och annat.

**KONSTNÄRSINGENJÖREN I TEXT OCH BILD**


Utvecklingen av en ideal konstnärsroll som snarare lutar åt den socialt engagerade ingenjören än den enslige, inåtvände artisten blir alltmer tydlig. Peter Cornell har noterat detta skifte och menar att just Lennart Rodhes många arbeten för offentliga rum är typiska för denna antiromantiska och antitraditionsfria hållning, där konstnären närmar sig ingenjören och arkitekten och tar uppdrag som utgår från människans vardagsliv – det kan, som i Rodhes fall, gälla skolan Nya Elementar i Ängby, personalmatsalen på Astra i Södertälje eller posten i Östersund.

Kollektivt konstnärligt arbete framhölls även av Randi Fisher, som 1950 gick så långt som att beskriva sig själv som en arbetare bland andra arbetare. Hon fick under det sena 1940-talet tillsammans med en grupp kollegor, bland andra Karl Axel Pehrson och Pierre Olofsson, i uppdrag att skapa terazzogolv i ett nybyggt hyreshus i Stockholmsförorten Västertorp. Det var, menade hon
stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsam som möjligt – var och en med sin detalj.348


Randi Fisher avbildad med långbyxor i Palettskrap. T v av Elsa Munktell (1942), i mitten av anonym konstnär (1942) och t h av Ulla-Monica Lundström (1943).


Även i 1942 års nummer av *Palettskrap* finns Fisher avbildad iklädd byxor.
Det karaktäristiska långa, jämna håret faller över ryggen på en enfärgad tröja, händerna är nedstoppade i byxfickorna och skorna platta och enkla utan klackar. En teckning av Elsa Munktell i samma nummer av Palettskrap visar hur Isaac Grünewald dansar med Fisher – som har byxor på sig.


Randi Fisher under krokiteckningslektion 1941. Teckning av Inki Olsson

Hustru och mor – inte konstnär


Efter kvinnornas ibland konkreta och ibland mer symboliska tillfällighetsvistelse i den offentliga sfären under 1940-talet återställdes alltså ”ordningen” under 1950-talet. Arbetsmarknaden såväl som hela den offentliga sfären betonades åter som maskulin och den privata sfären som feminin. Genusforskarna Annika Forssén och Gunilla Carlstedt beskriver hur kvinnor i Sverige efter krigsslutet uteslängdes […] i stor utsträckning från många lönearbete, till förmän för de återväxande männen. Debatten om kvinnors plats i samhället fick därmed förnyad kraft. Somliga hävdade, åter, att gifta kvinnor – särskilt om de hade barn – utelämnande skulle ägna sig åt hemmets arbetsuppgifter. Kvin-
norna skulle skonas från dubbelarbete och barnens behov prioriteras. Inom den framväxande psykologiska vetenskapen betonades också betydelsen av en tidig mor-barnrelation. Detta bidrog ytterligare till en idealisering av hemmafrutillvaron.


I tyska skolor föddes Lennart Rodhes intresse för färgernas problematik och där grundlades kanske också hans förmåga att klarlägga estetiska sammanhang i formuleringar som betytt åtskilligt både som incitament och rättessnöre för kamraterna och för konkretismens ställning utåt. Efter akademitetiden kom hans viktiga roll som inspiratör och det var då främst formens problem som stod i förgrunden och känslans eliminande. Han har sedan dess, även i dekorativa uppgifter, med en färgskap skapat konkreta kompositioner, där formerna och färgerna är sig själva nog.

Rodhe beskrivs här egentligen som den ideala konstnärsingenjören: intresserad av ”färgernas problematik” men samtidigt med ”förmåga att klarlägga sammanhang”. Vidare arbetar han även med ”formens problem” och ”känslan eliminande”. Allt detta står i direkt motsättning de egenskaper Randi Fishers konst och konstnärskap (av bland annat Rolf Söderberg) påstås präglas av: känslor, fantasi, spontanitet.

Det sätt på vilket Fishers särställning som kvinna understruktis av bland andra just Söderberg, kulminerade 1956 i samband med den separatutställning hon då hade på galleri Färg och form i Stockholm. Vi kan exempelvis påminna oss Harry Källmarks tidigare citerade recension där hennes könstillhörighet framstår som viktigare än konsten: ”konstnärrinnan Randi Fisher är mästarinna i färg och redovisar utsökt utformade dukar, präglade av fantasit och känslighet, geometriskt enskiltade och mörnpräglade. Ett typiskt fe- minint måleri, utan virilitet.” Eller, det tidigare citerade Carl Molins resonemang som följe samma linje:
I allt – eller åtminstone i nästan allt – hon gör känner man en utstrålning av hennes personlighet. En spiritualitet som jag inte känner någon motsvarighet till i vår unga konst. En stilla humor som arbetar med oändligt förfinade medel men som stoppar alla stora gester [...] På något sätt känns Randi Fishers utställning så oändligt ren. [...] den underström av ömhet som går genom allt hon gör. [...] Det måste ha varit denna känslighet Dagny Bohlin tog fasta på [...]\textsuperscript{354}

Året efter, 1957, hade en kamrat från Konstakademien och kollega till Fisher utställning på samma galleri. Det var Margit Ljung, som var gift med Pierre Olofsson. Som en parallell vill jag här bara helt kortfattat citera Martin Strömbergs recension av utställningen i StockholmsTidningen, där han menade att Ljung ”öppet och omedelbart demonstrerar [...] sin kvinnliga livsbejakelse och glädje över att få skildra och beskydda hemmets värld.”\textsuperscript{355} Strömberg lyckas här med konststycket att konstruera ett slags hemmafru-konstnär och dessutom uttrycka sin entusiasm över detta fenomen.\textsuperscript{356}

En del kvinnor som, likt Randi Fisher, har ingått eller förekommit i en krets av manliga kollegor har kunnat dra fördel av sin position. De får, som Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster noterat, på så vis ”ofta konstnärlig stimulans av sina manliga kamrater, särskilt den hon står nära, och kommer med där något nytt händer. Tack vare sin position i en mansgrupp får hon del av den uppmärksamhet som visas män.”\textsuperscript{357} Detta resonemang stämmmer i mångt och mycket in på Fisher. För henne verkar det dock inte ha uppväxt de nackdelar som positionen också medförde. Lindberg och Werkmäster skriver, att som hustru ”till en konstnär och med i hans krets undermineras hennes möjligheter att få en egen kontur. [...] Även om hon signerar sina arbeten med sitt eget namn, som t ex Sigrid Hjertén gjorde, blir hon fru Grünewald (madame Delaunay, Frau Modersohn).”\textsuperscript{358}

Det är möjligtvis en sådan hållning gentemot kvinnliga konstnärer under 1950-talet som också resulterat i den märkliga notis om Randi Fisher i ett konstnärslexikon från 1960, som lyder ”RANDI Christine G., f. Fischer [sic!], föregåendes maka, målarinna, tecknare, grafiker, f. i Melbourne, Australien, 1920, stud. vid akademien, har utfört konturlösa figursaker m.m. – Repr. i N.M.”\textsuperscript{359} Fisher beskrivs i första hand som maka och inte konstnär. ”Föregåendes maka” syftar på att hon var gift med den förra personen i lexikonet, som är Olle Gill. Hon står alltså noterad under makens efternamn Gill och inte Fisher, som var det hon använde livet igenom och med få undantag signerade alla verk med.\textsuperscript{360} Vidare uppges hon ha ägnat sig åt ”konturlösa figursaker” vilket förstås är en stark nedvärdering av hennes konst.

Åndå är det samme Rolf Söderberg som ovan, som stått för den kanske mest underliga och fördomsfulla skildringen av en dåtida konstnär och hans fru(ar). Det gäller Arne Jones, vars äktenskap med konstnären Margit Jones så sent som 1991 beskrivs av Söderberg som
fullt av schismer. Arnes starka alkoholberoende var naturligtvis en huvudosak. Margit försökte hejda det, eller åtminstone begränsa det. Men tjat och moralkakor var inte den rätta medicinen. Hon begick också kardinalfelet att i vredesmod hålla ut flaskor i slaskan.\footnote{361}

(Det saknas reflektioner om det ”kardinalfel” – själva alkoholintaget – som var schismernas upphov.) När Margit Jones slutligen lämnade Jones, gifte han sig med sin sekreterare Maria Edvardsson. Hon var dessvärre, menar Söderberg, alltför tolerant visavi drickandet. Resultatet: mästaren blev improproduktiv.


Genom att skildra Fisher i en privat situation tillsammans med sitt barn understryker man hennes könstillhörighet och hemmahörande i den privata familjesfären och inte den offentliga yrkesvärlden. Fisher är dessutom inte, som de båda andra konstnärerna, frilagd som silhuettfigur. Fotografiet är fyrkantigt och skildrar även bakgrunden vilket har effekten att hon inkorporeras i ett sammanhang både i själva fotografiet och genom att fotografiet formmässigt småller in i tidningssidans övriga layout. Fisher presenteras på
Sida ur Röster i Radio, 5 november 1952, med Randi Fisher, Olle Bonnier och Olle Gill
fotografi i en privat situation som betonar hennes modersroll och påminner om konsthistoriska madonnabilder med jungfrun och barnet. Trots sin tillfällighetskaraktär har bilder som denna fått stor betydelse, eftersom den tid och det samhälle vars värderingar den speglar sammanföll med den första historieskrivningen, Rolf Söderbergs, om svensk efterkrigskonst.

Abstrakt konst i en konkret värld
Gruva (1950)
1. Naturavbildning, abstraktion, konkretion – och inspiration

FISHER – EN ATYPISK STOCKHOLMSMODERNIST?


Även om Rolf Söderberg kastar in en brasklapp för att påpeka att tredelningen är ”högst generell och flera av konstnärerna har visat benägenhet att flytta sina positioner” har synen på Fisher som inte tillräckligt ”sträng” konstret levit vidare. Anledningen kan sägas vara att hon aldrig ansett arbetat med det syftet som bland andra Bonnier, Olofsson, Pehrson och Rodhe hade, nämligen att skapa bilder som ”kan uppfattas som ett ting i sig, och inte som en framställning av mer eller mindre ’naturalistiska’ eller ’abstrakta’ former mot en bakgrund – utan alltså är en grundyta som själv arbetar dynamiskt på varje punkt”.

Jag menar att det finns skäl att diskutera huruvida en karakterisering av Fishers konst som ”konservativ” eller inte tillräckligt ”sträng” är övertygande. I det följande kommer jag därför att kritiskt granska och resonera kring denna ståndpunkt. Samtidigt vill jag föreslå en ny syn på hennes och konkretisternas konst, där konstnärerna i sina verk diskuterar, kommenterar och förhåller sig till varandra och annan samtida konst. En sådan hållning uppfattar jag som mer givande än en där vissa konstnärer och verk skrivs in i mer eller mindre ”stränga” eller, om man så vill, ”rena” och ”typiska” fraktioner sedan, likt Söderbergs, rangordnas efter explicit eller (oftast) implicit definierade kvalitetskriterier. Men först, åter till Randi Fishers position i några viktiga konsthistoriska verk.
Inte tillräckligt ”sträng”?


Millroth knyter dessvärre an till 1950-talets förklenande konstkritiker-karaktärstika genom att associera kring Fishers konst i termer av barnteckningar, ytmässig och miniatyr. För att beskriva hennes verk använder han ord som emblematiskt/emblematisk, ytmässigt/ytmässig och miniatyrens/miniatyr.
Dessa karaktäristika upprepas och förekommer två gånger var på samma sida i Millroths bok *Rum utan filial? ’1947 års män* vilket bidrar till att och denna beskrivning av hennes verk förstärks ännu mer. *Barnteckningar, yt-mässig och miniatyr* återupplivas, alltså – men vad intressantare är, även det bekanta *lek*.

Så hade Randi Fisher gjort bl. a. omslaget till Ruth [sic!] Hillarps andra dikt- 


Thomas Millroths klargörande arbete med att kartlägga konstnärerna och konsten i och kring konkretismen har varit betydelsefull för konsthistorie-

skrivningen och den vidare forskningen om tidsperioden och konstnärska-

pen. Därför är det märkligt att han, när det gäller Fishers konst, faller in i en alltför bekant refräng. Den ekar från 1950-talets konstkritik och Rolf 

Söderbergs konsthistoria – den senare sammanfattade i *Den svenska konsten under 1900-talet* sina intryck av Fisher genom att hävda att hon ”utvecklat en *lekfull konstruktiv naivism av charmfull variation*”.

I det följande vill jag diskutera vad som kortfattat nämntes tidigare, näm-
ligen huruvida en definition av Fishers konst som ”konstaktiv” eller inte till-
räckligt ”sträng” ur konkretistisk synpunkt är övertygande. Genom att lyfta 
fram och analysera några av hennes verk är syftet att kritiskt granska hennes 
påstått intensiva förhållande till naturen och den av flera konstkritiker och konsthistoriker hävdade starka verkslighetsförankringen i hennes bilder.

**Konkretismen i Sverige**

Randi Fishers konst har alltså beskrivits som starkt beroende av naturen och naturintryck och alltför figurativ för att kunna anses vara representativ för ”den modernism, som vid mitten av fyrtioåra odlas i Stockholm” i allmänhet

och konkretismen i synnerhet. Om det finns någon anledning att särskilja henne, menar jag dock att det inte skulle vara på grund av en alltför naturav-

bildande och figurativ stil. Snarare på grund av att mycket av hennes konst


befria åskådaren från tvånget att begrynda 'motiv' (en sak som under inga omständigheter kan ha något direkt med måleriets estetik att göra) för att istället låta en formlös färgkomposition i ena fallet eller en formfast, icke föreställande färgkomposition i andra fallet, omedelbart spela på sinnet.\(^{378}\)

Senare beskrev Carlsund konkret konst, *art concret*, som en ”konkretiserings-process som försiggår vid överföringen av en tankebild till form och färg” och menade vidare att ”tankebilden skall vara en nyskapelse. Den får inte vara igenkänknlig från tidigare färgformsammanställningar, inte härma natur och inte arbeta med djupdimensionen (nonfigurativ planplastik).\(^{379}\) Otto G. Carlsund kom också att bli viktig för konkretisterna såtillvida att han, liksom tidigare han, starkt propagerade för den offentliga konsten.\(^{380}\) Ideologiskt såväl som teoretiskt och metodologiskt och var han därför en inspiration och förebild för dem som var unga efter kriget.

Andra förebilder fanns också. Lennart Rodhe framhöll ofta den schweiziske Bauhaus-utbildade konstnären Max Bill som inspirationskälla. I ordalag som liknar om Carlsunds menade Rodhe 1948 att

konsten idag behöver förnyas rent formellt. Det fordras numera något helt annat av bilden, ty liksom färgen ej längre är bunden vid naturen, bör även linjerna tillerkännas ett egenvärde och slippa ifrån tvånget att avbilda.\(^{381}\)

Oavhängighet av natur och alla föreställande former av realism framhävs, inte förvänande, även av Olle Bonnier då han 1948 i mer omfattande form definerade den konkretistiska konsten. I artikeln ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsutredning” beskrev han den utveckling som, enligt honom, leder fram till skapandet av ett konkret konstverk.\(^{382}\) Enligt Bonnier är en bild konkret ”när den kan uppfattas som ett ting i sig, och inte som en framställning av mer eller mindre ’naturalistiska’ eller ’abstrakta’ former mot en bakgrund – utan alltså är en grundta själv arbetar dynamiskt på varje punkt”.\(^{383}\)

Hos Bonnier finner man återklangar från den ovan nämnde Max Bills uttalanden om den egna konsten. Så tidigt som 1936 menade Bill att ”kon-
kret konst kallar vi varje konstverk som uppstått mot bakgrund av sina egna originala medel och lagar – utan ytterligare efterlikningar av naturfenomen eller transformation, alltså icke genom abstraktion”.  

Hur kommer man då dit? Som Bonniérs artikelrubrik antyder, beskriver han hur måleriets tradition tar sin utgångspunkt i att avbilda naturen på ett realistiskt sätt. Nästa steg är, enligt honom, att abstrahera dessa naturavbildningar till former som endast vagt påminner om verkligheten. Dessa båda arbetssätt föregår, menar Olle Bonniér, den konkretistiska konstnärens metod, vilken inte alls tar avstamp i verkligheten. Tvärtom finns dess grund i idéer, vilka sedan gestalts i det konkretistiska konstverket. Ett sådant verk bör dessutom, fortsätter Bonniér, ge en stark upplevelse av dynamik och rörelse. Därför gäller det att ”fastställa en universell, dynamisk rörelse samt att gestalta en relativ tredje dimension, rummets, och en därur uppstådd fjärde, tids. Att kunna låta åskådaren i ett statisk, konkret ting (målningen) avläsa mobila, abstrakta krafter.” Enligt Olle Bonniér bildar färgplanen i ett sådant konstverk, en konkretion,  


Den innehållsmässiga aspekten i konkretistiskt måleri, skriver Olle Bonniér, är inget avsiktligt utan snarare ett resultat av bilden. Innehållsdimension, säger han
är en femte, psykisk och i högsta grad abstrakt dimension, som uppstått ur de fyra övriga – verkets slutliga sista, utkristalliserade essens: den dimension som dröjer kvar i åskådarens upplevelsevärld, sedan han lämnat verket.\textsuperscript{387}

Angående perspektivet och rytmen mellan yta och djup i konkret konst skrev Gunnar Bråhammar 17 år efter Bonnier följande:

Att perspektivet i den konkretistiska bilden slopas innebär dock inte att djupet går förlorat. Tvärtom! Bilden kan få ett obevärnadt djup anser dessa konstnärer, men ett djup där bildplanen ständigt återgår till ytan. Ett dynamiskt spel mellan yta och djup eftersträvas, en bild i vilken det inte går att avgöra vad som är förgrund eller bakgrund, där varje del är aktiv.\textsuperscript{388}

Och, fortsätter han,

den sammansatta karaktären av yta-djup näs, om bilden byggs med enbart hela plan. Planen fogas till varandra så att de än bildar mönster på ytan, än rycker fram eller tillbaka i förhållande till bildytan och ger upphov till plastiska formationer. Tolkningsmöjligheterna är inte låsta, ett plan kan än uppfattas som botten, än som lock till en kub.\textsuperscript{389}

**MELLAN ABSTRAKTION OCH KONKRETION**

Randi Fisher hade redan 1938 haft möjligheten att i Sverige bekanta sig med måleri av kubismens mest kända företrädare, Pablo Picasso, då hans *Guernica* ställdes ut på Liljevalchs konsthall. Spår av kubismens intresse för det uppbrutna perspektivet finns bland annat i Fishers *Vitt målarbord* från 1946, som ställdes ut på *Ung konst* 1947.

En konstnärs arbetsredskap finns placerade centralt i bilden. Här finns penslar i varierande storlek och grovhet, ett kolstift, en palettkniv, några pennor eller kritor, en linjal och en palett på något som antagligen är en bordsskiva. En flaska står till vänster, till höger ligger något som liknar ett vattenglas och kanske tre svampar. I bakgrunden skymtar dukar, pannåer, pappskivor och en ram.

De av föremålen som framträder tydligt gör det enbart på grund av att de är placerade på en vit grund. Färgerna är i övrigt ganska dova och mörka. Det mesta går i blå och gröna nyanser, med rött och orange som balanserande inslag. Ingenstans finns skuggor. Det enda som antyder tredimensionalitet är att dukarna, pannåerna och pappskivornas ytor delvis skym som eftersom de verkar befinna sig bakom eller nedanför bordsskivan. Denna antydan till djupperspektiv motsägs emellertid av bordsskivan som är uppväv mot bildytan, nästan som om den vore avbildad uppifrån. Detta motsägs i sin tur av att flaskan på bordet är avbildad från sidan. Paletten i bildens mitt är avbildad
rakt uppifrån. Ändå upplevs den, placerad bredvid flaskan, som även den avbildad från sidan. I så fall skulle den balansera stående på sin smala kant i nittio graders vinkel mot bordets yta, något som knappast är troligt.


Även i Fishers bild finns ett inslag som är särskilt verklighetsförankrat, nämligen de två spegelvända siffrorna på vänstersidan: en etta och en femma (och breddvid möjligtvis en bokstav). Kanske har konstnären sett spår av skrift på en brandvägg eller betraktat ett butiksöppna från insidan med sina spe gelvända siffror och inspirerats av det. Metoden har av den brittiska konst-
Vitt målarbord (1946). Visades på Ung konst.

Hus i mitten (1949)


_Foto: Paul Klee, Stadslandskap med gula fönster (1919)_

_Foto: Omslag till Rut Hillarps Dina händers ekon (1948)


Pierre Olofsson, vinjetteckning från Prisma, 1948:2

Brunnsöga (1948)
Verklighetscitat, ”readymade images” förefaller spela en viktig roll i detta verk som också skulle kunna beskrivas som närmast kubistiskt i sitt mot ytan uppvända mångperspektiv. Betoningen av ytan förstärks dessutom genom den målade ram som Fisher gjort i en ljusare brun ton runt den mörkbruna rektangel i vilken målningens beståndsdelar finns. Ramen förstärker upplevelsen av tvådimensionalitet, och intrickeyt av en inramad, platt bild.

Även **Två fåglar ett bär** (som likt *Dina händer ekon* och *Brunnsöga* är från 1948) och *Sommarnatt* (u å) verkar, åtminstone inledningsvis, sakna likheter med en yttre verklighet.396 Men om man söker referenser med utgångspunkt i titlarna kan man överst i *Sommarnatt* skymta gavlarna till två fiskebodar och i dess mitt former som liknar om roddbåtar betraktade uppförn. I **Två fåglar ett bär** finner man, med ledning av titeln, två diagonalt placerade, starkt stiliserade fågelhuvuden i utsparat vitt.397 Vidare kan man också betrakta cirkeln i verkets mitt som ett (överdimensionerat) bär. Bägge verken innehåller flera avsnitt som däremot inte går att entydigt hänvisa till fysisk verklighet. Det beror på att Fisher i dessa renodlar de geometriska formerna i större grad än i *Hus i mitten*. De smala linjer som hon flitigt använde där saknas nästan helt och hållet i **Två fåglar ett bär** och än mer i *Sommarnatt*. Istället är cirkeln och triangeln bärande former: i *Sommarnatt* har hela kompositionen cirkelns form, vilket ytterligare understryks av den vita cirkeln i verkets mitt. Man kan tänka sig kompositionen som en kliven apelsin, där ytan är indelad i triangelformade avdelningar som var och en utgör ett avskilt bildrum.

En liknande komposition finns i *Hjul* (u å). Bilden publicerades bredvid fotografiet av Randi Fisher i den *Röster i radio*-artikel från 1952 som diskutades i kapitel 2 – varför *Hjul* således bör ha tillkommit senast detta år.398 I

Abstrakt konst kan alltså beskrivas som bilder där ”den avbildande (föreställande, figurativa) bildfunktionen är kraftigt reducerad” och där ”samspelet mellan färger, rytmer och former, med eller utan symbolföreställningar” istället betonas. 400 Men även en bild bestående ”av enbart geometriska grundformer eller penseldrag” är också abstrakt. 401 Denna tudelade definition av abstrakt konst hämtas här från ett svenskt konstlexikon från 1990-talet, men

Namnet *Abstraction-Création* är spännande eftersom det också skulle kunna användas som ett slags positionsangivelse för att beskriva den plats på vilken Randi Fishers konst inte sällan befann sig: det vill säga precis mellan abstraktion och kreation (eller konkretion). Ett exempel på detta utgörs av målningen *Tre arter* från 1951 i vilken Fisher åter arbetat med det abstrakta genom att använda sig av geometriska former.406 Denna gång återkommer cirkeln som bärande inslag. På den långsmala, liggande pannan finns tre fyllda cirklar i ljusbrunt, orange och sandfärg. Uttrycket mellan pannans...


I de vertikala band som bildar marginalerna till omslagsbilden för *Ytterst i havet* finns detaljer som inledningsvis för associationerna till en slags ornamenterad tavelram. Efter hand framträder dock till vänster silhuetter av båtar och kanske, en rad stiliserade stenar. En radiomast skyms in överst till höger ovanför ett sjömärke i nedre hörnet. Åven i de horisontella banden finns detaljer: i den nedre förlagsnamnet och några få streck som skapar illusionen av ett eller två fiskebodar, växter och ett staket med grind, samt i den övre horisontalen, författarnamnet. Detta blir på så vis en del av ramen;

*Tre arter, (1951)*

133
flera av bokstäverna i namnet har former som korresponderar med de vertikala strecken, trianglarna och cirklarna i båtsilhuetterna, radiomasten och sjömärket, de stiliserade stenarna, fiskebodarna och växterna.

Den ”obegripliga” konkretismen – diskussioner och debatter

Abstrakt konst har av den kanadensiska konsthistorikern Mark A. Cheetham kallats ”the most daring change in (and challenge to) Western painting since the Renaissance” – och sett ur det perspektivet är det egentligen inte särskilt förvånande att den länge varit omdiskuterad och kritiserad av konstnärer såväl som teoretiker. 408 För att återknyta till den svenska situationen under efterkrigstiden, var det här den konkreta snarare än den abstrakta konsten som orsakade debatt. Även om konstnärer som Hilma af Klint, Agnes Cleve, Nell Walden, Siri Derkert, Otto G. Carlsund, GAN och andra redan under 1910-, 1920- och 1930-talen arbetat med abstrakt konst hade det inte orsakat samma starka reaktioner som konkretismen gjorde från 1947 och framåt. Kanske framförallt på grund av att konkretisterna i mångas ögon framstod som en grupp som på bred front i samlingsutställningar och med hjälp av förespråkare bland konstkritikerna lanserade en ny programmatisk stil.

Konkretisterna strävade som nämnts efter att nå folket med sin konst och ville hellre låta det spontana bildintrycket tala till betraktaren än en figurativ bild, vars innehåll behöver tolkning och förkunskaper. Trots detta väckte deras konst ofta negativa reaktioner från en oförstående publiik och ibland till och med aktivt motstånd. 409 Lennart Rodhes och Olle Bonniérs försök att förklara syftet med sin konst vid en debattkväll i Folkuniversitetets regi 1947, sammanfattades i Svenska Dagbladet med det lakoniska konstaterandet att
lekmannapubliken hade ingen möjlighet att göra sig gällande mot de klar-tänkta målarna. [- - -] Kvällen visade hur svårt det är att övertyga en större publik om det berättigade i radikal konst. Om publiken förstod den, skulle den ju inte vara förnyande och väsentlig.410

Att det av konstnärerna omhuldade ”folket” inte alltid förstod sig på konkretistisk konst var förstås ett dilemma. Men, ”lekmän” hade, som artikelförfattaren ovan konstaterar, svårt att kanske båda sätta ord på sin kritik och dessutom göra sin röst hörd i den offentliga debatten. Den starkaste kritiken kom sålunda från andra samtida konstnärer som själva arbetade på ett helt annorlunda vis. En som kritiserade det som han upplevde som konkretismens avsaknad av spontanitet var konstnären Rune Hagberg, jämn gammal med konkretisterna och autodidakt. Hans konst är influerad av japansk kalligrafi och verken har beskrivits som spontana ögonblicksbilder.411 Hagberg gick 1955 så långt som att hävda att konkretisternas bilder tenderar att bli totalt avindividualiserade men utan att få ett universellt andligt djup. [- - -] De har utvecklat sig till tecken som står för andra tecken i dag: teknokratin och den auktoritära materialismens kyligt opersonliga tecken. [- - -] Spontaniteten står därför i en våldsam opposition till vår tids tendens till teknokratisk nedfrysning.412

Hagberg fortsätter att beskriva sin syn på den konkreta konsten och den konkretistiska målaren, och menar att

han återger ingen vision (bildidé) förrän den är inregistrerad, kontrollerad och godkänd enligt de stela (så ser åtminstone jag det) regler han omfattar. Han bearbetar alltså sin vision. Arbetssättet är så långt från ett spontant arbetssätt man kan tänka sig. Mönstren måste liksom vara tillgängliga för förnuftet.413

Rune Hagberg vände sig även emot orienteringen mot det rationella och verbala, som han menade sig finna i konkretisternas konst. Enligt honom skildrar konkret konst ”en verklighet vars skarpeggade element ofta tenderar mot att ha en geometrisk karaktär och värderade, klassificerade och valda efter en sorts bildlogik om vilken man kan säga att den till sin natur är rationell: konstnärn kan t. ex. mer eller mindre uttrycka den i ord”.414 Hagberg understyker vidare att han i konkret måleri upplever en avsaknad av handens och därmed själens avtryck. Enligt honom har en konkretistisk målares hand ”inte någon som helst chans att via det direkta manuella föredraget direkt registrera ett upplevt själligt skeende”.415 Hagberg går så långt som att hävda att ”trots sin avantgardism är detta måleris skapelseakt till sin natur besläktad med skapandet i ett traditionellt imitativt måleri”.416

Också en annan samtida konstnär, Evert Lundquist, uttryckte skepsis
gentemot konkretisterna och påstod att deras konst låg alltför nära sakliga, logiska diagram och vetenskapliga scheman. Han upplevde att ”en ny akademism kväva och förblinda den ungdomens vårliga livskänsla och omedelbara levande friskhet och spontana naturupplevelse" och påstod att deras konst låg alltför nära sakliga, logiska diagram och vetenskapliga scheman. Han upplevde att ”en ny akademism kväva och förblinda den ungdomens vårliga livskänsla och omedelbara levande friskhet och spontana naturupplevelse som aldrig är så stark som då och sedan ofta aldrig återkommer”. Istället hävdade Lundquist fantasin och spontanitetens betydelse för konstskapande och menade att konst inte ”är resultat av reflexion och logik utan är ett fantasiens rena och spontana utflöde – att konsten skapas genom intuitionen och är en fantasiens säregna kunskapsförmåga, – och är denna omedelbara uttryck”. Trots att konkretisterna tydligt uttalade önskemål om att låta konsten verka i människors vardagsliv och föredrog offentliga uppdrag och vandringstur utställningar landet runt hela landet ibland kallade salongkonst i storstadsgallerier, kritiserar Evert Lundquist dem för att vara artister snarare än konstnärer genom att citera den tyske konsthistorikern Max J. Friedländers yttrande ”artisten älskar konsten, men konstnären livet”.


sig Gill Perrys beskrivning av modernismen som ett flerstämmigt, ”a complex network of ideas, debates, artistic practices and struggles around the idea of the ‘modern’” – en karaktärisering som också betonar det dynamiska och den vitaliserande effekt som debatter, likt den ovan refererade, ofta har.\textsuperscript{426}

Den konkretistiska konsten kritiserades inte sällan med den utgångspunkt som C.O. Hultén visar ovan – att konkret konst är en angelägenhet endast för renläriga puritaner. På samma sätt har inte endast konkret konst utan också abstrakt konst i allmänhet kritiserats, vilket bland annat lyfts fram av Briony Fer. Christian Zervos, som 1926 grundat tidskriften \textit{Cahiers d’art}, fick då han 1930 kritiserade abstrakt konst för att vara ”overly cerebral, arid, dry and impoverished”\textsuperscript{427} svar på tal av \textit{Abstraction-Création} som istället hävdade sin uppfattning om abstrakt konst som ”universal, logical, optical, autonomous and pure.”\textsuperscript{428} Briony Fer menar att abstrakt konst under 1920-talet hade kommit att ingå i ett helt kluster betydelselser, associationer och givna tolkningsramar, som ”purely optical, for example, or expressive of a transcendent purity.”\textsuperscript{429} Sammanfattningens säger Fer att ”the abstract had become entrenched in a language of absolutes, predicated on the belief that certain forms had the capacity to express a higher, ideal reality”.\textsuperscript{430}

**RENHET OCH (FEMININ) FARA I KONSTEN**

Sambandet mellan abstrakt konst och begreppet renhet har studerats av den ovan nämnde Mark A. Cheetham, som menar att renhet varit betydelsebärande i konstutövandet för de konstnärer, bland annat Kandinsky och Mondrian, som arbetat med abstrakt och nonfigurativ konst. Även för Kazimir Malevitj utgjorde det rena utgångspunkt för skapandet. I samband med att Poslednyaya futuristicheskaya vystavka vystavka kartin: 0. 10 (ungefär Den sista futuristiska utställningen: 0. 10) visades i dåvarande Petrograd 1915 presenterade han texten Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm (ungefär Från kubism och futurism till suprematism: Den nya verkligheten i måleriet), i vilken han deklarerade sitt närmande till det nonfigurativa.

I have transformed myself in the zero of form and fished myself out of the rubbishy slough of Academic art. I have destroyed the circle of the horizon and escaped from the circle of objects, the horizon-ring that has imprisoned the artist and the forms of nature. The square is not a subconscious form. It is the creation of intuitive reason. The face of the new art. The square is the living, royal infant. It is the first step of pure creation in art.\textsuperscript{431}

Malevitj beskriver vägen till suprematism som steg längs en utvecklingsbana från ”akademisk konst” och ett befriande från naturavbildandet till det ” intuitiva skapandets logik” i vilken kvadraten står i centrum. Malevitjs text, som brukar beskrivas som ett manifest, ger otvetydigt intryck av att ha givit
eko hos Olle Bonniér och hans ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion” 33 år senare – vad gäller innehåll såväl som rubrik. Det *rena* konstskapandet menade Malevitj alltså vara eftersträvansvärt. Mark A. Cheetham, som framlyft paralleller till Malevitjs resonemang både hos Kandinsky och Mondrian, går så långt som att hävda att den abstrakta konsten präglats av en *renhetens retorik* som fungerat begränsande. Han menar att strävandet efter renhet och dess retorik speglar en essentialistisk uppfattning om konst, vilken finns redan hos Plato. Hans föreställning om den perfekta konsten som icke-naturavbildande är i Cheethams framställning grundläggande för renhetens retorik i den abstrakta konsten. Med tanke på konkretismens starka position i konsthistorien som ett slags första exempel på abstrakt/nonfigurativ svensk konst (trots att det, som sagt, i själva verket funnits flera föregångare) är det relevant att studera dess grundläggande idéer också i ett internationellt perspektiv. I retoriken kring abstrakt konst menar Fer och Cheetham att *renhet* är ett återkommande begrepp, varför viken av att vara *ren* (eller *pure*) ständigt framhålls. Det är också på dessa punkter som Fer och Cheetham förhåller sig kritiska till den abstrakta konstens anspråk. I detta finns en likhet med konkretismen i Sverige såtillvida att kritiker här varit tvåksamma till och ifrågasatt dess aspirationer på att framställa en helt ny verklighet eller realitet – det som av Fer i citatet ovan kallas ”a belief that certain forms had the capacity to express a higher, ideal reality.” De svenska kritikerna stannar dock vid att beskriva konkretistisk konst som en angelägenhet för ”puritaner” strävande efter ”renlärighet”. Mark A. Cheetham för resonemanget ett steg längre och hävdar att den abstrakta konstens retorik även har starka drag av exkluderande praktik. Han menar att

abstraction’s obsession with purity seeks the perfection of stasis through processes of purification that are so relentlessly exclusive – of the diagonal principle, if we take an example from art’s plastic means, or more significantly, of the ‘female element,’ in Mondrian’s Neoplasticism – that the only hope for ‘evolution’ lies in the direction of art’s absorption into a very male authorianism.432

Cheetham betraktar alltså *uteslutandet* som en grundsten i den abstrakta konstens retorik. Han framhåller vidare att denna exkluderande metod anförs i termer av kön – för Mondrian, till exempel, gällde det att balansera och stabilisera den feminina principen med hjälp av dess motsats, den maskulina principen. Detta skedde rent konkret i hans måleri genom att den horisontella linjen (som enligt Mondrians uppfattning representerade det feminina) balanserades av sin motsats, den ”maskulina” vertikala linjen. Även om Mondrian således inte uteslöt den feminina principen i sina verk, strävade han efter att utesluta *det kroppsliga* – en princip som enligt honom var feminin i sig. För Mondrian hörde kroppslighet emellertid inte enbart samman med
det feminina, utan också med det materiella, det naturliga, det nyckfulla, det obestämbara och den böjda linjen – som alla i Mondrians ögon representerade tredimensionalitet och därför motsatsen till den platta yta och renhet han eftersträvade.

Trots att Piet Mondrian menade att både den feminina och maskulina principen var nödvändiga för att uppnå harmoni, balans och därmed renhet i måleriet, uttalade han sig mycket negativt om det feminina och kvinnor. Han skrev exempelvis 1917 att ”As tradition, the female element clings to the old art and opposes anything new – precisely because each new art moves further away from the natural appearance of things”. Briony Fer menar att enligt Mondrian var ”representation of any kind […] a ’predominantly female art’. And the ‘feminine’ connoted what he called the ’tragic’, that is, the fear of the new, the attachment to the old”. Fer går så långt som att säga att ”for Mondrian, a woman is incapable of abstract thought, so she is ’never completely an artist’.”

Räddningen från det potentiella hot som det feminina, det materiella, det naturliga, det nyckfulla och obestämbara innebar – för Mondrians konst och den abstrakta konsten i allmänhet – blev, hävdar Mark A. Cheetham, att vidhålla den abstrakta konstens auktoritär maskulina prägel. Det är ur ett sådant perspektiv intressant att påminna sig karakteristiken av Randi Fishers konst från 1956: ”utsökt utformade dukar, präglade av fantasi och känslighet, geometriskt ensriktade och mönsterpräglade. Ett typiskt feminint måleri, utan virilitet”. Briony Fer noterar, att det största hotet mot den abstrakta konstens renhet verkar finnas i det dekorativa – som i sin tur mycket ofta sammankopplas med den feminina principen eller med kvinnor i allmänhet. ”The dangers
of the picturesque, of 'little watercolours', of the merely decorative, threaten art's purity, which is characterised by robustness and muscularity”, säger Fer och erinrar om Clement Greenbergs artikel ”The Crisis of the Easel Picture” från 1948 i vilken han menar att ett konstverk bör komma så nära dekoration som möjligt och ändå samtidigt förbli stämplämari. För Greenberg innebär kvalitet förmågan att skapa ren konst – inte dekorativ men samtidigt inte heller mekanisk – likt de "teknokratins och den auktoritära materialismens kyligt opersonliga tecken” Rune Hagberg 1955 menade sig se i konkretistisk konst. I sammanhanget är det belysande att åter påminna sig om de många utlåtanden om Randi Fishers konst från 1956. Ingen konstkritiker menade att hennes verk var mekaniska ”kyligt opersonliga tecken” utan flera utpekade tvärtom det dekorativa inslaget. Detta skulle således kunna uppfattas som att hennes verk ansågs vara alltför dekorativa och därmed hamna på fel sida i den balansakt mellan mekaniskt och dekorativt som den abstrakta, eller den konkretistiska konsten måste föra.

Den abstrakta konstens könspräglade dimensioner har även diskuterats av Charles Harrison och Paul Wood. I ett resonemang – som förvisso gäller en något senare tidsperiod men är intressant även i detta sammanhang – om abstrakt konst av Kenneth Noland och Anthony Caro menar de att

in practice those who have not been convinced of the aesthetic power of these works and of the necessity of their abstraction have rarely found any other strong reasons for being interested in them, while those accustomed to applying some other measure to art than the Greenbergian test of quality of effect have tended to see the works of Noland and Caro alike as merely symptomatic objects – symptomatic, perhaps, of a culture in which class- or gender-based preferences are dignified and mystified with the status of objective taste.

Om man prövar att betrakta konkretismen som präglad av en implicit, men ändå, maskulint präglad exkluderande praktik är det naturligtvis intressant att i en sådan kontext studera Randi Fishers konst. Ett slags exkluderande av henne blev tydlig i konstkritiken under 1950-talet, men man kan även notera hur hon i hög grad varit utesluten i konsthistoriska översiktsverk om svensk konst eller modern svensk konst. Jag har i kapitel 2 berört hur hon på grund av sin könstillhörighet inte ansetts passa in i rollen som konstnär med stort K. Det finns emellertid en möjlighet att betrakta hennes trots allt framgångsrika konstnärska i termer av socialt, kulturellt och ekonomiskt kapital, som jag på annat håll diskuterat. Om en individ innehar tillräckligt hög grad av dessa kapitalformer kan det för kvinnor negativa könskapitalet (det vill säga könstillhörigheten) i viss grad kompenseras. Då vill jag pröva en ny syn på Fishers konst och hennes position i kretsen av konkretister genom att följa en dätida ofta förekommande referens – nämligen den till Paul Klee.
2. Ny (sorts) realitet. Intervenerande strategier

LEKFULLA OCH INTERNATIONELLA IMPULSER


Även om de ovan kort skisserade gemensamma likheterna mellan konstnärskapen alla är intressanta att diskutera djupare, vill jag här ta fasta på ytterligare en; den om lekens och lekfullhetens presumtiva betydelse i deras respektive konst och konstskapande. Som tidigare diskuterats, har Fishers konst av konstkritiker och konsthistoriker oupphörligen beskrivits som lekfull. Beskrivningen klingar negativt – inte minst då den ställs mot stränghet, stränt allvar, renlärig, intellektuell eller kraftprov, vilka är exempel på konstkritiker-karakteristika som ofta används om Fishers manliga kollegor. Som nämndes inledningsvis i detta kapitel, har synen på Fisher som lekande och
inte tillräckligt ”sträng” konkretist levt vidare genom att den upprepats också i konsthistorieskrivningen.

Det finns emellertid skäl att inte förhålla sig enbart negativ till konstkritikernas och konsthistorikernas till synes avoga inställning gentemot Randi Fisher. Ovan har jag visat hur sammansatta de skeenden som resulterar i ett slags konsensusuppfattning egentligen är, och vill därför här fortsätta moderera bilden genom att återvända till den allemätes närvarande lekfullheten.


Ett intressant tankeexperiment är att tänka sig Fisher som en sådan konstnär: som använder sig av lekens kvaliteter och potentiella inspiration som konstnärlig metod. Min kritik av konstkritikens och konsthistorieskrivningens sätt att använda lek-karakteristiken när det gäller Fishers konst fördjupas i så fall från att gälla dess förekomst till dess tillämpning. När det gäller det (miss)bruk av lek-karakteristiken som jag vänder mig emot är konstkritikern Clas Brunius recension från 1956 i Expressen representativ:

För henne är konst en lek, ett fläktande av lena vindar i lätta kläder. Hon tar vad hon har till hands – en brädbit, en träklump – pillar och skär lite här och där, och vips har hon ett estetiskt föremål. När hon målar undviker hon ofta att ge den färdiga saken karaktär av oljemålning genom att fälla in den i plan med breda träbitar. Mycket snyggt och prydligt, skirt och dekorativt, men inte så märkvärdigt.447

Ordet lek tillämpas här i klart nedsättande mening, och vad viktigare är: för att beskriva ett slumpmässigt förfarande, bakom vilket det inte finns något styrande subjekt.

Skulle man däremot välja att betrakta lek som en medveten och kritisk strategi från Fishers sida, öppnar det för en ny och anorlunda syn på hennes konst. Hennes metod kan då betraktas som ett sätt att förhålla sig till kollegorna, deras konst och tillvägagångssätt; Bonniérs renlärighet och Rodhes intellektualism. Fishers arbete skulle på så vis kunna betraktas som medvetet intervenerande och kommenterande den konkretistiska konsten. Hennes position skulle därmed kunna jämföras med den som Cheetham menar att Paul Klee hade visavi den abstrakta konsten: hans konstnärligt lekfulla (ludic) inställning som intervenerande i den abstrakta konstens diskurs.448
Fisher skulle, ur en sådan synvinkel, kunna beskrivas som en konstnär med stark integritet och ett eget, konsekvent genomförande i yrkesutövandet. Hon skulle, liksom Klee, kunna betraktas som "a sophist whose playful aloofness prevents him from being persuaded by purity’s rhetoric". Fishers manliga kollegor diskuterade kritiskt varandra, varandras konst och annan samtida konst både verbalt och, naturligtvis, i bild. Varför skulle Randi Fisher inte ha gjort det? Om man uppfattar 1940- och 50-talens svenska konstfält som "a complex network of ideas, debates, artistic practices and struggles around the idea of the ‘modern’" är det tämligen självklart att hon laborerade med och förhöll sig till tidens idéer.

För att vidare belysa hennes gränsöverskridande förmåga vill jag återknyta till den tidigare citerade artikeln om konkretisterna som C.O. Hultén skrev 1950. Han, som alltså företrädde vad som närmast brukar betecknas som konkretisternas motpol, imaginismen, spädde då att "tiden inte är långt borta då figurationen på nytt gör sig gällande i de konkretas arbeten." Som ett tecken på detta såg han Randi Fishers konst och menade att "redan står den mera fria och med naiv friskhet arbetande Randi Fischer [sic!] som den konstnärligt starkaste".


Om man däremot vill se det ur diametralt motsatt perspektiv, kan man, som Thomas Millroth, betrakta Hulténs entusiasm för Fishers verk som något "anmärkningsvärt" och ta det som bevis för "hur egen hon var i sin bildvärld. Hultén visar hur mycket hon avvek från 'gruppen' för samtiden".

Storlek och skala

En annan aspekt som anförs som exempel på Fishers annorlundahet, är den skala hon oftast arbetade i när det gällde stafflimåleri; med jämförelsevis relativt små dukar, pannäver och papper. Den tidigare diskuterade Två fåglar ett bär mäter 12,5 centimeter på höjden såväl som bredden och är naturligtvis ett extremt exempel på detta – men när det gäller måleri och grafik är få av Fishers verk mer än en meter i omfång. Dessutom arbetade hon upprepade gånger med bokomslag, vilka av naturliga skäl sällan har omfattande dimensioner; flera av de av Fisher formgivna omslagen har ett standardmått på 17 gånger 13 centimeter.

Ulla Isakssons roman *Kvinnohuset* utgavs 1952 med Fishers omslag. Det kan sägas bestå av en bild som i sin tur är uppbyggd av en rad mindre bilder eller bildrutor; konstnären har framställt omslaget som en tänkt fönsterklädd

---

*Omslag till Ulla Isakssons Kvinnohuset (1952) och I denna natt (1942)*

Samtidigt kan man påminna sig att kortspelsmotivet var populärt i samtiden – det användes bland annat av Stig Lindberg. Ändå får Fishers tillämpande av temat i detta sammanhang sågas framstå som långt ifrån hans humoristiska och glättiga prägel på ämnet.

*Stig Lindberg, spelkort (1958)*


Ett bokomslag som kom till efter *Kvinnohuset* men före *Klänningen* är *Kvinnan och skuggan* till romanen med samma namn från 1954 av Johanne Ström.\(^{459}\) Här återkomer spelet mellan yta och djup i fokus på samma sätt som i de tidigare nämnda *Dina händers ekon* och *Hjul*. På omslagets grå-gröna rektangulära botten har Fisher inom ramarna för en mindre rektangel målat svart-vita romber och trianglar. Mellan dem bildas automatiskt också

*Omslag till Ulla Isakssons Klänningen (1959) och Johanne Ströms Kvinnan och skuggan (1954)*
romb- och triangelformer i den grågröna grunden. I dessa såväl som i de svartvita finns stiliserade ansikten med ögon, näsa och mun (de flesta har även ögonbryn). Ett ansikte är djuriskt snarare än mänskligt. På samma sätt som i de ovan nämnda bilderna innehåller även denna endast tre färger. Likt bokstäverna i omslaget till Dina händer e kon ger ansiktsteckningarna här intrryck av att vara utskurna i de vita respektive svarta formerna så att den grågröna grunden lyser igenom. På detta sätt liknar ansiktina också dem i Hjul. Omväxlande är dock ansiktsglar i Kvinnan och skuggan tecknade med svarta eller vita penseldrag på det grågröna, varför vitt och svart såväl som grågrönt omväxlande har positiv respektive negativ funktion i kompositionen. Till skillnad från Dina händer e kon men i likhet med Hjul finns det i Kvinnan och skuggan en färg som entydigt bildar grunden; den grågröna.

Fisher har använt färger omväxlande i titeln: bokstäverna i ”kvinnan” är vita medan ”och skuggan” svarta. På det viset understryker färgerna ordens innebörd; kvinnan är ”vit” (och måhända oskuldfull, ren, ung) och skuggan ”svart” (mörk, hotfull, farlig) – kanske som de svarta skuggade ansiktina under texten. Som kvinnorna och kvinnoansiktena i omslagsbilden för Kvinnovisten kan gruppen ansiktina i Kvinnan och skuggan associeras till kortspel: de är rombformiga som ruter men förefaller också vara detaljer i en större enhet; en spelplan, kanske ett svartvitt schackbräde. Som i Kläningen ligger glasmåleriets formspråk nära; romberna i Kvinnan och skuggan kan betraktas som glasbitar sammanfogade för att tillsammans bilda en större bild.


Dessa två målningar är också exempel på Klees ofta småskaliga verk – det förra mäter endast 29,5 gånger 22,3 centimeter och det senare 42 gånger 42,5 centimeter. Mark A. Cheetham har anfört Paul Klees förkärlek för mindre format som ett exempel på konstnärens intresse för gränsoverskridande och vägran att följa trendar eller uppfylla det förväntade. Cheetham menar att Klee, genom att

focusing on the particular – and working in a small format, very much against the contemporary and especially the more recent ‘masculinist’ pretensions of sublime scale found in abstract painting – Klee inhabits what can be argued to be a ‘feminine’ space, one that is hybrid in its interests and thus quintesentially impure, and which is resistant to the hegemony of essentialism.⁴⁶⁰

**Teknik och material**


Paradoxalt nog, eller, om man så vill, talande nog är Fishers nonfigurativa och abstrakt-konkreta verk vanligast förekommande i material och tekniker som inte är stafflimåleriets. Glasmåleriets är det tydligaste exemplet på detta.
Västerås domkyrka


I Västerås-målningarna kunde hon kombinera katedralens medeltida stämning med sitt modernistiska formspråk, något hon under arbetets gång argumenterade för i en intervju. Hon sade sig vilja undvika det vanliga, de traditionella figurer och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt nåligt – och det är jag väldigt rådd för. […] Det är väl inte heller direkt meningen att kyrkobesökarna skall sitta och titta på fönstren, koncentrera sig på motiv o.s.v. Jag vill i stället försöka att genom färger och linjer åstadkomma en viss stämningsverkan. Det första fönstret har jag därför t.ex. tänkt mig dominerat av en mörkare färgton, jag
Alfred Manessier, glasmålning i kyrkan i Les Bréseux (1948)

Henri Matisse, skiss till glasmålning för Chapelle du Rosaire i Vence (1948–51)
väljer blått, det andra går över i en varmare röd ton och det tredje blir mera ljus – alltså, jag syftar till en ljusträning ju längre in i kyrkan man kommer.471


**De tre stegen**


Den röda målningens färger spänner från rosafärgat till violett, men innehåller även indigo och blått. Glasstyckena är större jämfört med de två andra

![Omslag till Maria Wines *Stenens källa* (1954)](image)

**DEN MEDELTIDA KATEDRALENS BETYDELSE FÖR EN ”UNG GOTIKER”**

Att arbeta i en medeltida kyrka måste tydligt ha påminnt Fisher, som ju kallats för ”ung gotiker” om gotikens katedralbyggen och dess bygghyttor.474 Under denna tid var, som Ann-Marie Sälde noterat, ”glaskonstnären och glasmästaren förenade i en person. Hans konst och hans hantverk var helt integrerade.” Vidare understryker Sälde att ”glasmästaren arbetade i ett anonymt kollektiv. Glasmåleri var ett hantverk som alla andra”.475 Tänken på konstnären som

Huset ritades av Walter Gropius för en privat beställare, Adolf Sommerfeld. Detta projekt var, enligt Marcel Franciscono, det första tillfället då Bauhaus att helt och hållet kunde realisera målet att förena konstnären och arkitekten. Idéhistorikern Staffan Källström menar att Gropius i Sommerfeld Haus fick möjlighet att tillsammans med sina studenter skapa en total livsmiljö åt beställaren. Detta var ett projekt som byggde på de idéer om ett samarbete mellan arkitekten och konstnären/hantverkaren som Bauhaus ville stå för och som hade sina rötter i medeltiden.


När man studerar dessa glasmålningar från 1921 och Randi Fishers Västeråsmålningar, slås man inte enbart av de gemensamma idealen vad gäller arbetsmetod. Det finns även ett uppenbart motiviskt släktkap. De numer förstörda glasmålningarna i Sommerfeld Haus bestod av åtta rektangulära paneler med överstycken. Sex av panelerna hade spetsiga avslutningar uppåt och placerade parvis så att de bildade tre huvudfält i mitten av kompositio-


Glasmålningar i Ängby kyrka, Bromma


så nära smältpunkten som möjligt och får då en ’keramisk’ karaktär, som sprider ljuset utan att hämma det. 70 % mer genomfallande ljus kan man på detta sätt räkna med. Härigenom kan glasfärgen bringas till sitt fulla klangvärde utan att belysningen i rummet blir alltför dämpad.

Ett moment i denna metod är att reliefmönster läggs in i glasets yta vid brännningen. Reliefernas syfte är att framkalla ”en yta av oregelbundna linser, som sprider ljuset, håller kvar färgen och släpper in ljus utan att vara genomsiktligt”.486 Mönstren görs, ofta med hjälp av en kavel, i en bädd av kaolin och krita på vilken glaset sedan placeras för brännning. Då det smälter överförs mönstren från kaolinet och kritan till glasets yta.

I glasmålningen i Ängbykyrkans kor kan man tolka den vita cirkeln som ett hjul från vars centrum en vit ljuskägla strålar; kanske en uppgående sol. Figuren kan också tolkas som ett träd, som i det bibliska Livets träd med omgivande blå himmel och rötter ned i den röda och gröna jorden. Eller, en symbolisk framställning av Kristi törnekrona med omgivande röda blodsdroppar.

Ängbymålningarna utfördes samtidigt som Västeråsmålningarna, och de kompositionsmässiga likheterna är stora. I Ängby går Fisher dock möjligen steget längre – stramheten i det nonfigurativa är här mycket påtaglig. I sidofönstrens målningar har konstnären gått så långt att hon dessutom valt bort färgen – och gjort monokroma glasmålningar i vitt.

**OFFENTLIG KONST: ”EN MYCKET STOR OCH ALLVARLIG UPPGIFT”**

Även om den offentliga konsten sedan länge starkt intresserat Fisher, hade hon ändå under 1950-talet parallellt fortsatt med stafflimåleriet och deltog ofta i utställningar på museer och gallerier. Tveksamheten inför stafflimåle-
riet växte sig dock allt starkare under 1950-talets sista år då hon så intensivt arbetade med offkonst. I den intervju hon gav 1957 i samband med arbetet i Västerås, antyder hon att hon nu övergivit stafflit till förmån för den offentliga konsten. Hon uppger att

Jag målade tavlor… men det var som ett arbete ut i luften. På ett helt annat sätt känner jag det inför de uppgifter jag fått att medverka vid uppförandet av nybyggnader. Jag tycker det är en positiv insats, jag känner mig aktiv. Och detta att medverka till att en kyrka blir vackrare och mera stämningsrik – det känner jag som en mycket stor och allvarlig uppgift.487

Uttalandet påminner om Lennart Rodhes yttrande om sin inställning till offentlig konst:

Man kände det som en väldigt stor händelse, då man fick göra en målning i en skola eller i ett posthus. Då var man beredd att offra flera år för detta. Inte för att lösa ett konstnärligt problem bara, utan för att man tyckte det var värt att göra just där.488


Glasmålning i Voxtorps kyrka

År 1958 drabbades den medeltida kyrkan i Voxtorp utanför Kalmar av ett blixtnedslag, och under de närmsta åren följde ett restaureringsarbete för att återställa byggnaden. Restaureringsarkitekten var densamma som då också ledde restaureringen av Västerås domkyrka, Erik Lundberg. Som en del i återställandet av Voxtorps kyrka rekonstruerades ett korfönster från 1400-talet och glasmåleri av Randi Fisher beställdes för det nya fönstret.

Glasmålningen i Voxtorp är lik De tre stegen i Västerås domkyrka. Voxtorpsmålningens grundformer utgörs, som i Västerås, av rektangulära och triangulära glasstycken. Liksom målningarna där har även den i Voxtorp talet tre som bas. Också denna består av tre vertikala paneler indelade i tre horisontella avdelningar. Även här rör det sig om spetsbågiga former, men i Voxtorp sträcker sig dock, till skillnad från Västeråsmålingarna, mittpanellen högre än de båda omgivande och dess spets utgör spetsen också för hela fönstret.

Den genomgripande färgskalan går i gult med nyanser i brunt, orange och ockragult. Även vita partier finns på flera ställen, samt några små röda stänk. Liksom i Västerås finns här ett skifferstensliknande mönster i spelet mellan glasstyckena och blyspröjsarna.

Genom att i mittpanelen använda stora och på höjden placerade rektangelformade glasbitar har konstnären fyllt denna med betonade vertikaler i större utsträckning än vad som är fallet i de två sidopanelerna, vars glasstycken på flera ställen är mindre och i många olika färger. I mittpanelen förekommer vitt glas mer sällan än i sidopanelerna med följe att dess färgskala blir något mer sammanhållen än sidornas. Det vita i mittpanelen är koncentrerat till de två översta och den understa horisontalavdelningen, i den översta delen som triangelformade bitar ställda på sin bas bredvid varann. Trianglarnas spetsar kröns av orangefärgade mindre glasstycken. Tillsammans bildar formerna en struktur som kan associeras till en krona, kanske Kristi törnekrona eller en kungakrona för den återuppståndne gudasonen i himmelriket.
Bibliska associationer kan eventuellt även spåras i den vita figur som återfinns i den vänstra sidopanelens översta avdelning. Kanske ser vi här den helige andes vita duva som med huvudet före flyger ned mot jorden eller en människogestalt med huvud och uppsträckta armar. I de röda små glasstykken som finns utspridda i samtliga tre paneler kan man tänka sig en hänvisning till de lågor som tändes i lärjungarna under den första pingsten.

Oavsett hur mycket kristen ikonografi man väljer att se är symboliken – här liksom i Västerås och Ängby – associativ och knappast övertydlig. Fisher arbetar i första hand med den färg- och formmässiga kompositionen eftersom det är hennes huvudintresse. Man kan påminna sig hennes tydliga avståndstagande från ”de traditionella figurer och symboler som gärna spelar in i den kyrkliga konsten. Det blir så lätt naivt…”

Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka, Malmö

Fishers uppdrag utgjordes av två verk: en glasmålning i rundfönstret på ingångssidan och en i det rektangulära, höga fönstret vid dopfunten på korets sidovägg. Konstnären har använt sig av blyspröjat glas framställt i högbrännningsteknik, liksom i kormålningarna i Ångby och Voxtorp. Båda målningarna i Malmö har kvadratiska, rektangulära och triangulära glasstycken som grundformer. Den höga rektangulära målningen i koret är indelad i kvadratiska avdelningar, som ligger nio på höjden och tre på bredden. Även den runda målningen innehåller kvadratiska avdelningar, det finns tre sådana avdelningar på höjden och tre på bredden i målningens mitt. På alla omgivande fyra sidor finns avskurna kvadratiska avdelningar vars kanter följer fönstrets cirkelform.


Även om det övergripande uttrycket är nonfigurativt innehåller dock målningen några former som kan associeras till figurer. I det kvadratiska fältet ovanför mittkvadraten finns två blå ytor vilka kan tolkas som människor stående på ömse sidor om en behållare eller säng i gult och vitt. Det skulle kunna läsas som Jesu födelse, med barnet i krubban omgivet av Maria och Josef. I kvadratfältet omedelbart under mittkvadraten återfinns former som på ett liknande sätt påminner om människor, tre stycken, klädda i röda färger med gula huvudbonader. Figurerna skulle kunna vara de tre vise männen.

I kvadraterna på båda sidor om födelsescenen kan man till vänster eventuellt läsa in en stjärna med gulvita strålar ned mot jorden och till höger tänka sig två änglafigurer. Alltsammans, särskilt figurerna i de båda senare kvadraterna, är dock mycket associativt återgivet och målningen kan likaväl läsas utan detta figurativa innehåll i tankarna.

Om glasmålningen i rundfönstret i första hand bygger på samspel och kontraster mellan färg, är glasmålningen i koret snarare strukturerad kring linje och form. Glasstycken i vitt dominerar som grund, i vilken grått, blått, orange och rött glas bildar mönster. Högbrännningsteknikens reliefer är i hela målningen, särskilt i det vita glaset, mycket påtagliga. En återupprepad rytm finns i de cirklar och stapelformade rektanglar som omväxlande återkommer i målningens kvadratiska avdelningar. Staplarna förekommer på rad bredvid varann; ibland tre, ibland fyra och på något ställe fem stycken. Också triangelformen är vanlig här.

Denna målning skiljer sig från både rundfönstrets och Fishers tidigare glasmålningar. Här finns inte färgskiftningarna från Västerås, Ångby och
Voxtorp, där Fisher målar med sjok av glasstycken i samma färg men olika valörer. Här finns inte heller den runda glasmålningens täta färgkomposition: de färgade glasstyckena skiljs tvärtom från varann genom det vita glaset.

**NONFIGURATIVT UTTRYCK I OFFENTLIG KONST**


Dessutom blir hennes orientering mot det nonfigurativot uttrycket i glasmåleriet helt genomfört, ett val som tekniken och materialet kan ha bidragit
till att stärka. Fisher visar också att skala inte har med kön att göra. Hon var kvinna och kapabel till gigantiska dimensioner i både Västeråsmålningarna och Ängbykyrkans kormålning.

En fältframgång


Allt hade dessutom föregåtts av ett långsamt och omständligt juryarbete. I juryn fanns Otte Sköld såväl som Hilding Linnqvist och Olle Nyman – alla innehavare av konsekrerade positioner i fältet som överintendent och Nationalmuseichef (Sköld) respektive professorer vid Konstakademien (Linnqvist och Nyman) och dessutom utsedda till jurymedlemmar av konstnärernas egen organisation – KRO. Att bli utvald av dessa var naturligtvis en fältseger för Fisher. I tävlingen konkurrerade hon ut välkända konstnärer både inom staffelmålret och glasmålret; Erland Melanton, P.O. Ultvedt, Bo Notini, Sten Kauppi, Lennart Mörk, Knut Gruva samt Ralph Bergholtz och Einar Forseth för att nämnas några. Segern gav också avsättning i form av ekonomiskt kapital; dels en prissumma på 3 000 kronor men framförallt en trygg inkomst under flera år för Fisher.

Också arbetet i Ängbykyrkan i Bromma stärkte Fishers position i fältet. Tack vare gott socialt kapital skaffade hon sig uppdraget att utföra glasmålningar i den av morbrodern Björn Hedvall uppförda kyrkan. Genom Hedvall fanns dessutom en koppling till en äldre etablerad glasmålare, Einar Forseth. De båda var goda vänner och bodde sedan 1927 grannar i varsitt egenhändigt ritat hus på Hallingsbacken i Bromma. Forseth är förstås känd som glasmålare (i både kyrkliga och profana sammanhang), men även för en rad muralmålningar i offentliga miljöer och naturligtvis för mosaikerna i Gyllene salen i Stockholms Stadshus. Han hyste, likt Fisher, ett starkt intresse även för det tekniska utförandet och arbetade själv handgripligen med glaset.


Uppdraget i Voxtorp får man tänka sig att Fisher fick tack vare sitt sam-
arbete med arkitekten Erik Lundberg i Västerås. Han förmedlade kontakten mellan konstnären och församlings restaureringskommitté. Genom förvärvat socialt kapital blev hon anlitad som konstnär för ytterligare ett offentligt verk och förstärkte därmed sin ställning i fältet.


Här, i den offentliga konsten, finner hon ett språk som rör sig mot det konkretistiska i större grad än något av hennes stafflimåleri uppvisar. Hon kombinerar det mest extrema samtida ideala arbetsättet (att arbeta med offentlig konst) med det mest extrema samtida konstnärliga uttrycket (det nonfigurativa eller konkreta) – en egentligen ganska konsekvent kombination.


Nonfigurativt – abstrakt – naturavbildande


I några skisser finns avdelningar i vilka Fisher låtit glasstyckena vara mycket stora och hennes avsikt verkar ha varit att låta dem brytas av endast en
eller två enstaka blyspröjsar. Dessa kontrasteras mot avdelningar med större detaljrikedom, flera spröjsar och glasstycken.

Här och var i de helt nonfigurativa kompositionerna finns plötsliga figurativa inslag. På ett ställe bildar de svarta tuschlinjerna konturer i till en grupp fiskar i ett fiskstäm, på ett annat skymtar två giraffer med långa halsar fram.

Fisher verkar, då hon funnit föreställande drag i de svarta streckens linjespel, fogat in detaljer som förstärker verklighetsassociationerna. Ett kronologiskt omvänt arbetssätt, där djuret först kommit på plats och sedan de omgivande nonfigurativa kompositionerna, verkar mindre troligt.

![Skisser till glasmålningar i Västerås domkyrka (u å)](image)


I de slutgiltiga skisserna och i de färdiga glasmålningarna finns dock inga naturavbildande element. Endast i skisserna, som på sätt och vis ligger närmre det skapande ögonblicket än det färdiga konstverket, arbetar Randi Fisher med denna mångdimensionella metod.

Under tiden som de tre glasmålningarna för spetsblärfönstren färdigställdes fick Fisher ytterligare ett uppdrag för Västerås domkyrka, nämligen att göra en glasmålning också för ett rundfönster på samma sida som de tre
första. Efter några utkast i skiftande färgskala och komposition, fastnade man för ett som huvudsakligen har gröna toner. Det är, både i skissen och det färdiga utförandet, helt nonfiguratift.

I det rika skissmaterialet till glasmålningarna i Västerås, liksom i Randi Fishers stafflimåleri och bokomslag finns, som jag visat ovan, tydliga tecken på ett aktivt bearbetande, ifrågasättande och kommenterande av tidens tankegångar kring konstnärliga uttryckssätt. Jag vill återknyta till Bridget Elliott och Jo-Ann Wallaces strävan efter att inte betrakta kvinnliga modernister som offer i en misogyn diskurs utan istället som just aktiva i utvecklandet av förhandlingsstrategier gentemot och i samspel med modernistmens diskurs. Deras beskrivning av modernistiska kvinnliga konstnärer som ”positioned as both objects and subjects of modernist networks, institutions and discourses, negotiating (and occasionally acquiescing to) inherited positions and creating new ones” stämmer väl in på Randi Fisher.  

Skisser till glasmålningar i Västerås domkyrka (u å)
Konstnär i folkets tjänst
Stridsvagnen/Stridsvagnshelvetesgap (1948)

1. Politiskt engagemang

KONSTNÄR, INGENJÖR, PACIFIST


Konstnärsingenjör i folkhemmet


Många av de konstnärer som inledde sina yrkesbanor under 1940-talet var mer eller mindre uttalat politiskt engagerade med socialistiska förtecken – åtminstone gällde detta många av dem som, likt Randi Fisher, hade X-et som professor vid Konstakademien. Att använda sina konstnärliga färdigheter så att de kom samhället till nytta och glädje ansågs eftersträvansvärt. Lennart Rodhe beskrev, som tidigare nämnts, sitt arbete under efterkrigsåren just ”samhällstjänst.” Randi Fisher tog också del av de ideologiska strömningarna och beskriver av kollegor som politiskt medveten. Flera konstnärer
var också engagerade i vänsterföreningen Clarté, andra i den fredsrörelse som efter kriget växte sig stark. Detta medförde en ideologiskt färgad hållning också genemot konsten. Hos Randi Fisher och hennes kollegor fanns, som Thomas Millroth noterat,

en vilja att samarbeta med de andra konstarterna. Drömmen om att ingripa med sin konst i samhällets utformning byggde inte bara på krav på att väggar sparades i byggnader åt konstnärerna. Där fanns också tankar på kollektivism, ett samarbete som inte bara skulle omfatta bildkonstnärerna.507

**Kollektiv konsthistoria**

Den amerikanske konsthitorikern David Shapiro hör till dem som tidigt intresserade sig för och argumenterade för en kollektivistisk snarare än individualistisk syn på konsthistorien och i synnerhet modernismen. Istället för att betona enskilda individers kreativitet som sprungen ur introspektion vill Shapiro framhäva den betydelse samarbetet, diskussion och inspiration dessa individer emellan haft och har – något som skulle kunna leda till en förnyad uppfattning om konsthistoriens skeden och utveckling.

Den kollektiva tanken kan tolkas på två sätt; dels den ovan nämnda sidan där stimulans och utbyte konstnärer emellan betonas, men även i form av rent praktiskt samarbete med gemensamma konstverk och andra projekt. Vilken sida av den kollektivistiska tanken man än väljer att betona, menar jag att man med utgångspunkt i det kollektiva skapandets betydelse kan väcka nya frågor om modernismen, och inte minst modern offentlig konst, där nya infallsvinklar öppnar sig.


The ‘preventive aesthetician’ attempts to enforce an artistic purity that is neither psychially nor socially realistic or healthy. The artists of our time have produced notorious matrices in which ‘purity’ and ‘danger’ have functioned as parts of an experience of the field. [---] We must establish a theory of collaboration to counteract some of the more extreme Romantic and modern
versions of individual creation. [---] We may think of all of Modernism as crystallizing in great collaborative movements: Impressionism, Post-impressionism, Cubism, Fauvism, Expressionism, Futurism, Orphism, Vorticism, Dada, Suprematism, Surrealism, Abstract Expressionism, Pop Art, minimalism, earthworks.508

David Shapiro knyter vidare an till den feministiska kritiken av den romantiska konstnärsmyten och synen på kreativitet som en angelägenhet för isolerade individer och enskilda hjältar, och menar att

it is a cliché to realize that these movements were communal and not the motions of a single mind in a kind of solitude. But I think it is well to recall that the greater myth of the hero sometimes deforms this communal sense, and we begin to have a van Gogh without Gauguin, a Cézanne who does not sign himself student of Pissarro, an Orphism without the marriage of Sonia and Robert Delaunay and collaborating poets, Dadaism without the pacifistic friendships involved.509

Även Riitta Konttinen, som intresserat sig för ämnet, menar att

i själva verket utgör samarbetet mellan två konstnärer i dess mest etablerade form en motsats till genikulten; där förnekas det enastående hos den skapande individuen och man närmar sig hantverks- eller verkstadstraditionens kollevita anonymitet. Samarbetets principen står i motsats till […] kraven på individualitet, originality och det unika.510

Ryska rötter

Ett tidigt exempel på kollektivistiskt förhållningssätt finns hos de ryska konstnärer som var aktiva under perioden kring revolutionen i landet 1917. Även om den politiska övertygelsen aldrig blev lika genomgripande hos de svenska konstnärerna som de ryska, kan man skymta rötterna där. Från revolutionsår en och fram till Stalins tillträde 1932, arbetade många konstnärer (bland dem Aleksandra Ekster, Liubov Popova, Aleksandr Rodtjenko, Varvara Stepanova och Vladimir Tatlin) med att omsätta sin konst i praktisk och samhällsnyttig funktion. Konsten skulle, menade de, i ”produktivistisk anda” vara till för folket och inte borgerligheten; något som resulterade i att konstnärerna allt mer koncentrerade sig på design, fotografi och film.511

Bland de ryska modernisterna fanns också konstnärsingenjören som ideal. I Det realistiska manifestet beskrev Naum Gabo 1920 konstskapande på ett sätt som har tydliga teknologiskt präglade förebilder.

Med lodlinjen i handen, med ögonen skarpa som en linjal, med en ande spänd som en cirkel… skapar vi vårt verk som universum sitt, som ingen-
Design för kläder, bokomslag, textil och teater av fr v Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodtjenko, Aleksandra Ekster, Varvara Stepanova och Liubov Popova
jören sina broar, som vetenskapsmannen sina formler och planetbanor. [...] På gator och torg framför vi vårt budskap i övertygelsen om att konsten inte får bli något fritidsnöje för de besuttna, någon tröst för de uttröttade eller något rättfärdigande för de falska. Konsten skall följa människorna överallt där deras outtröttliga liv strömmar och verkar... I verksladen, vid matbordet, i arbetet och förstörelsen, under arbetsdagar och fridagar... hemma och på gatan... så att livets låga hos människan inte stocknar.  

Svenska rötter

Även i Sverige fanns föregångare i förespråkandet av kollektivt skapande, bland andra Georg Pauli, som i Konstens socialisering. Ett program från 1915 argumenterade för en visionär konstpolitik och omorganisation av konstnärsutbildningarna. Enligt Pauli gällde det att för eleverna ”samverka gemensamt till det bästa möjliga resultatet; detta bör vara en sporre till ädel kraftansträngning, även om den enskilde elevens andel i regeln ej signeras.”

En tidigare nämnd föregångare är Otto G. Carlsund. Han var för Fisher mera näräliggande i tiden och hade 1947 bland annat argumenterat mot ”det överdrivna pristävlandet” och förespråkade istället ett ”direkt samarbete från första början mellan arkitekt och artister.”

Konstarternas syntes i 1940-talets Sverige

De ungas kollektivistiska ideal blir tydliga i en enkät från 1949 angående konst i Stockholms planerade tunnelbana. I enkäten, som genomfördes av tidskriften Konst och kultur, var flera av de unga konstnärerna tillfrågade. Randi Fisher menar i sitt svar att ”konstnärerna skall få ta hand om väggarna i samarbete med arkitekterna” och Olle Bonnier anser, att det lämpligaste inte är ”att utlösa tävlingar för detta ändamål eller låta några målare de eller de stoltera i ensamma majestät, utan man bör låta detta problem lösas kollektivt.”

Både Lage Lindell och Pierre Olofsson poängterar i sina enkätsvar samarbetets betydelse i utsmyckningen av tunnelbanan. Lindell anser att det bör ”vara ett samarbete mellan konstnärer, arkitekter och ingenjörer på ett så tidigt stadium som möjligt. [...] Vill man göra verklighet av att låta arkitekter, ingenjörer och konstnärer tillsammans lösa den nya T-banans problem, så tror jag, att målarna och skulptörerna just nu är mögna för ett sådant samarbete” och Pierre Olofsson slår helt enkelt fast, att ”arkitekter, ingenjörer och konstnärer bör vara med på ett tidigt stadium samarbeta.”

Skulptören Arne Jones menar att en grupp konstnärer bör utföra ”en väl dirigerad kollektiv komposition.” Även här är alltså det kollektiva idealet tydligt. Associationerna går till Bauhauskolans Bauhütte-ideal och medeltidens katedralbyggen där flera olika yrkesgrupper bidrog med sin specialitet. Två år tidigare
hade kritikern Sven Alfons mycket riktigt, som tidigare nämnts, kallat dem för "unga gotiker". Önskan om att låta konsten verka i samhället var stark hos konkretisterna. Genom offentliga uppdrag fanns ett sätt att nå ut. Konkretismen, hävdade dessutom många, borde vara särskilt väl lämpad för detta då den ansågs "till sin natur klasslös och demokratisk eftersom den inte krävde någon särskild utbildning; dess rumsliga dynamik baserades ju på gestaltpsychologiska lagar som betingades av människans biologiskt grundade perceptionsförmåga" – detta som Sven Alfons kallat intresset för det ogripbara rummet och lek mellan yta och djup.


På detta vis, fortsätter Zennström, skulle konstnärens förbindelse med både hantverkaren och arkitekten kunna etableras på nytt och han framhåller just Bauhausskolans "befruktande samarbete mellan bildkonst, hantverk och arkitektur.

Konkretisterna betraktade det som sin uppgift att låta konst och arkitektur korsbefruka varandra och på så vis låta konsten nå ut till ”folket” – även till dem som inte går på museernas och galleriernas konstutställningar.

**Konsten till folket!**

Föreningen konsten och folket som under några år utgav tidskriften Konst och Kultur. Folkekor hade som syfte att föra konsten till folket och målet var att bidraga till ett levande och självständigt kulturliv inom arbetarorganisationerna, till större kulturtivitet bland medlemmarna. Vidare ansåg Folkdekors medlemmar att det väsentliga i den konstnärliga inriktningen är, att det här gäller konst för gemenskapen, inte för enskilt hemmabruk.

Thomas Millroth menar att man märker i alla de här strävandena en medveten vilja att bryta konstnärens isolering i och från samhället. Konstnärerna skulle gärna arbeta kollektivt och utföra nyttigt arbete. Därför kom inriktningen att huvudsakligen ligga på miljögestaltning, färgsättning.


Uppfattningen om att konsten borde spridas i folklagren och komma till användning i samhälleliga och politiska sammanhang var utbredd, även om alla inte engagerade sig så uttalat som konstnärerna i Folkdekor. Denna grupp utvecklades så småningom till att bli Konstnärernas fredskommitté, vilkas medlemmar också ”delade åsikten att konsten skulle ut till folket, stå i folkets tjänst.” Egil Malmsten har berättat hur kommittén 1950 skapades.

Det var i ett hörnrum på Svenska fredskommittén. Vi satt på golvet och det var fruktansvärt trångt. Siri Derkert var där, minn jag. Och Olle Gill, Lage


Huruvida konstnärernas bilder och texter om kommittén verkligen har förstörts eller om man undlåtit att registrera dylikt material i biblioteken och arkiven är svårt att exakt säkerställa. Vad som däremot står klart är att materialet – bilderna såväl som texter om kommitténs arbete – ansetts kontroversiellt och att dessa konstnärliga insatser idag är nästintill okända.


Just Erixson kom två år senare, 1948, att inleda arbetet med en stor fresk för Huddinge kommunalhus. Centralt i fresken skildrar han ett demonstrationståg med arbetarnas slagord ”ned med kapitalismen” och ”8 timmars arbetsdag” tydligt placerade. Runt omkring arbetar människor tillsammans;

**Hägersten och Västertorp – Stockholms idealsamhällen**

Efterkrigstiden såg en ljus utveckling skönjas efter de mörka åren och arkitekturpolitiken präglades av stark framtidstro. Nu kunde nya idéer om bostadsplanering och boende realiseras. Som Eva Rudberg noterat, var


Förorterna Västertorp och Hägersten uppfördes efter krigen som ett slags idealsamhällen, likt dem Sven Markelius 1945 beskrev i *Stockholms generalplan Det framtida Stockholm*. Enligt Markelius bör

> målet för allt samhällsbyggnande [...] vara att skapa bästa möjliga miljö för individernas liv. Människornas bostäder, deras arbetsplatser, gatorna som de färdas på, staden som helhet, allt ska bidra till att ge dem en känsla av trivsel och tillfredsställelse. [...] Stadens organisation i stora drag skall ge största möjliga ekonomiska effektivitet och därmed befäma en allmän standardhöjning. Bostäder och bostadsområden skall utformas så, att invånarnas skilda kulturella behov tillgodoses och deras känsla av samhörighet och delaktighet i samhället vidgas.535

Den journalisten som i *Dagens Nyheter* 1949 rapporterar från förorten, konstaterar mycket riktigt hur "viljan att skapa Västertorp till idealsamhället är stark" och meddelar vidare att ambitionen är att göra "området till ett levande samhälle med sin egen 'personlighet'. Vill ha ett centrum med en komplett och livligt pulserande affärsstuga, ungdomsgårdar, bio, kondis, restauranger, bibliotek etc."536

I Västertorp och Hägersten fick människor möjlighet att bo naturnära och vackert medan pendeltåg transporterade dem in till arbetsplatserna i centrala Stockholm. Förorterna skapades efter tanken om ett "community center" eller grannskap, där ambitionen var att framhäva samhällets sociala funktioner.
– både kulturella och kommersiella behov skulle tillgodoses genom teatrar, konsthallar, bibliotek och biografer såväl som affärer och caféer. Även sjukvårdsinrättningar uppfördes i förorterna.537

Direktör vid den byggsfirma, Olsson & Rosenlund, som byggde flera av bostäderna både i Hägersten och Västertorp var Fritz H. Eriksson; en konstintresserad affärsman med djupt engagemang i svenskt konstliv. Sedan Färg och Form stiftats 1932, hade han varit gruppens styrelseordförande. Han var också skattmästare och styrelseledamot i Sveriges Allmänna konstförening, och dessutom ordförande i arbetsutskottet för Riksförbundet för bildande konst samt styrelseledamot i stiftelsen Konstnärernas hjälpfond. Under flera decennier var hans konstsamling en av de mest omfattande privatsamlingarna i landet.538


Genom Hägerstens kulturella förening kom också ytterligare två offentliga konstverk till, denna gång fresker i stort format; Vera Nilsson och Otte Sköld utförde varsin målning i Västertorps folkskola. Nilssons verk *Sagan om solen och stormen* och Skölds *Vindens saga* stod båda klara 1951. Ett annat exempel på Erikssons önskan att inkorporera konst och kultur med boendet i förorterna är att det i Västertorp skapades ett provisoriskt konstmuseum, som med tiden skulle permanentas. Konstnärsateljéer inreddes – och flera konstnärer, bland dem Arne Jones, skaffade sig också ateljélokaler här.542

Förorterna framstod, ter det sig, som potentiella idealsamhällen på många plan. Tack vare landets icke krigsdrabbade ekonomi, en socialdemokratisk framtidstro, engagerade individer bland byggherrar och arkitekter – samt konstnärer kunde flera visioner realiserades i och med dem.

**BOKTRYCKARVÄGEN, HÄGERSTEN**

Under 1944 utförde Randi Fisher freskplattor för några entréer på Bokbindarvägen i Hägersten. Byggherre för dessa nya flerfamiljshus var just Fritz H. Eriksson.543 Något år senare, då Eriksson var vice direktör för Sociala Bostads AB Västertorp, lät han åter bygga hus i Hägersten.544 Även denna gång engagerades konstnärer. Uppdraget, som innebar ”dekorationer och färgsätt-

Randi Fisher har i sina målningar koncentrerat sig på vardagslivet och dess aktiviteter. En trappuppgång är fylld av skridskoåkande barn och vuxna, en annan med lantliga scener där folk åker häst och vagn och kor betar längs vägen. Väggarna i en tredje trappa är täckta med ett tapetliknande medal
jongmönster där människor i silhuett äter, vattnar blommorna i sitt hem eller samtalar. En port har exotiskt tema; här har Fisher målat en teaterscen som påminner om ett antikt drama eller möjlig en tjurfältning i en amfiteater. Olle Gill har med tre färger, gult, grönt och violett, valt att skildra bondens liv med skörd, traktor och halmbalar.

Pierre Olofsson har gjort en ganska traditionell landskapsmålning med motiv från den skånska ön Ven; små fiskebåtar ligger förtöjda längs stranden i Sankt Ibb där hus med spetsiga tak tycks luta sig mot varann. Olofsson och Gill hade tillbringat sommaren 1944 tillsammans på Ven hos konstårskollegan Gustav Rudberg och Olofsson ägnade sig ofta åt landskapsmotiv därifrån under denna tidsperiod.546
KVARTERET SKIDBINDSLET, VÄSTERTORP


Sommaren 1949 utfördes på uppdrag av Fritz H. Eriksson ett arbete i kvarters Skidbindslet i Västertorp (arkitekt var Bengt Gate) av följande arbetslag […] Det är mycket stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsam som möjligt – var och en med sin detalj.

Den konstnärliga insatsen i Västertorp, där bland annat hela 70 trappgolv kom till, betraktades av konstnärerna som kollektiv. Följaktligen signerades varken de konstnärligt utformade cementgolven eller något annat. Randi Fishers uttalande är i sammanhanget signifikativt och ger en antydan om de egalitära ideal som präglade både arbetet i Västertorp och resten av hennes konstnärskap.

Karaktäristiskt är också att konstnärerna lärde sig terazzotekniken för trappgolven – ”gjutna i färgad cement med krossad sten av olika slag” – av en hantverkare, som de alltså samarbetade med på plats i hyreshusen.
Många av dem hade på samma vis lärt sig också fresktechniken av hantverkare – de italienska stuckatörer och målare som arbetade i Augusto Contes ateljé på Kungsholmen dit X-et tog sina akademielever. För Erixson, med sin respekt för och lojalitet gentemot hantverket, sin anspråkslösa och icke-elitistiska hållning till konsten och konstnärssamhället, var detta en viktig del av elevrens utbildning.

Randi Fishers uttalande om att hon upplevde arbetet i Västertorp som ”stimulerande och lärorikt att få vara på en stor arbetsplats och tillsammans med andra arbetare, att bli en av de många som är sysselsatta med att göra en människoboning så bra och trivsam som möjligt – var och en med sin detalj” präglas också det av en antielitistisk hållning.551

Några kvarter längre ned på samma väg tillkom samma år, 1949, verk av ytterligare en av de konstnärer som förekom i samma krets som Fisher; Arne Jones. Vid porten till Vasaloppsvägen 60 placerades två reliefer av honom, Harlekin och Kolumbine.552 Likt trappgolvets mönster är dessa figurer uppbyggda av geometriska element även om det föreställande här är samtidigt är tydligt. Också han intresserade sig, som vi sett bland annat i hans tidigare nämnda uttalande angående konsten i tunnelbanan, starkt för integrationen mellan konst och arkitektur. Flera av hans skulpturala verk – som exempelvis Människans broar och Katedral – associerar dessutom till just arkitektur. En Katedral – som ”bär på en förhoppning om ökat samarbete mellan arkitekter och konstnärer och är en sinnebild för uppbyggnaden av det nya Sverige” – finns också placerad i Västertorp.553

Tidigare under året hade även Erixson utfört konstnärliga arbeten att placeras på samma adress som Harlekin och Kolumbine; Vasaloppsvägen 60. Under några dagar i april arbetade X-et med fyra freskplattor som fortfarande finns i husets entré.554 De skildrar människor i ett idylliskt samhälle; en träders toalett med ett glas fönster där solen strålar och trädottern sitter och rör sig med sin trädottern.555

Sven Erixon, fresk för Huddinge kommunalhus (1948–49)

Huddingefresken kan ses som ”en berättelse om arbete och fritid, om årets folkliga sysselsättningar, om årstidernas växling. Den utspelas både i nutiden och det förgångna”.555 Dess tema med samspel människor emellan (i både arbete och fritid) vittnar om en socialistisk vision. Freskens demonstrerande arbetare, slagorden ”8 timmars arbetsdag” och ”ned med kapitalismen” till-sammans med verkets placering i Huddinge kommunalhus, bidrar till detta intryck. Det politiska intresset, viljan att skapa konst för ”vanliga människor” och synen på konstnärsrollen (som ”arbetare”) utgör alla ideal vilka Fisher hämtade inspiration till hos X-et. Signifikativt nog har han dessutom återgett sig själv i sin ursprungliga hantverkarroll, som målare.

BARNTEATER MEDBORGARHUSET, HÄGERSTEN


Liksom förorterna hade kommit att bli en ny företeelse i det svenska sam-hället, var också byggandet av en barnteater i allra högsta grad nyskapande. Dagens Nyheter skrev vid invigningen att när Hägersten och Västertorp inviger det vackra nybyggda medborgarhuset om söndag öppnas också en alldeles unik teater. Hägersten är den första plats i Europa – Sovjet möjligen undantaget – som får en teater som byggts just för att vara en barnens egen scen.558
Att just Sovjetunionen nämns är intressant. Förutsatt att anspelningen rör de radikala konst- och kultursatsningar i statlig regi som genomfördes där under revolutionsåren efter 1917 visar tidningscitatet på hur progressiv svensk stadsplanering och kulturpolitik måste ha framstått under 1950-talet. Att uppföra en barnteater i förorten är ett tydligt exempel på idealet att föra ut konsten till folket, och Randi Fisher måste ha antagit uppdraget med glädje.


Fisher använder sig av geometriska grundformer för att bygga upp motiven. Triangeln, cirkeln och rektangeln förekommer ofta, som i den triangelformade skildringen av timmerhantering där cirklar på rad, linjer eller kvadrater bildar mönster i mindre avgränsade avsnitt.

Sätteri. Emaljmålning på Dagbladet Nya Samhället, Sundsvall (1951–52) (detalj)
En liknande komposition använde sig Fisher av i ett samtida verk, det tidigare nämnda omslaget för Ulla Isakssons roman *Kvinnohuset* från 1952, där fönster i en husfasad bildar ett vävliknande ruttmönster (se bild s. 144). I varje fönsterkvadrat finns olika mönster eller figurer, antydda med få streck eller geometriska figurer. Uttrycket både i bokomslaget och emaljmålningen påminner om textilens; ett lapptäcke med olikmönstrade tyglappar eller återkommande rapporter i en väv. På så vis betonas ytan och tvådimensionaliteten, men den som vill kan också bland cirklar och linjer se trästockarnas ändträ eller de nysågade plankornas staplar.

Även i den målning som skildrar ett demonstrationståg återfinns de geometriska formerna. Grunden finns i flera liggande rektangulära färgfält över vilka människor med triangelformade kroppar och cirkelformade huvuden paraderar och bildar sicksack-mönster. De röda fanorna är rektangulära och triangulära. Just som i föregående målning saknas tredimensionallitet och djupkänsla; precis som timmerhanteringen skildras demonstrationen genom att flera sekvenser och händelsesförlopp staplas ovanför varann i våningar. Motivet är intressant, inte minst eftersom det är en av få gånger som Fisher använder sig av ett så pass uttalat politiskt sådant. Fanornas röda färg dominerar starkt och den rytmiska upprenningen av triangelformade människo- kroppar ger ett effektfullt intryck av en stor folkmassa. På ett podium står två svartklädda män i hatt – kanske arbetarledare som håller tal eller möjligtvis arbetsgivaren, fabriksägaren. Motivet passade förstås för den socialdemo-
kratiska tidningen som var konstnärernas uppdragsgivare, men även Randi Fishers egna politiska övertygelse. Här arbetar samma konstnär som några år tidigare ställde ut i Clartés regi och samtidigt som emaljmålningarna utfördes var engagerad i Konstnärernas fredskommitté.

**Konstnärernas Riksorganisation**

Fishers politiska intresse tog sig även uttryck i fackligt engagemang. Hon var 1948–51 ledamot i styrelsen för Konstnärernas Riksorganisation, KRO. Under den aktuella perioden, då Nils Sjögren var ordförande, uppstod konflikter i styrelsen om huruvida KRO skulle samarbeta med Folkrörelsernas Konstfrämjande genom att låta sig representeras av två personer i dess styrelse. Motsätningen var att Konstfrämjandet ägnade sig åt ”konsthandelsverksamhet” vilket man ansåg kunde få ”betänkliga följder” för KRO. Frågan debatterades livligt vid årsmötet 1951 och resultatet blev att KRO avstod från samarbete.

Randi Fisher förespråkade dock samarbetet och skrev i organisationens medlemsblad tillsammans med Siri Derkert, Nils Gehlin, Felix Hatz, Johan Lundqvist, Lennart Rodhe, Sven Sahlberg och Nisse Zetterberg att de

som medlemmar i KRO:s styrelse härmed [vill] understryka, att bakom vår positiva inställning till frågan om KRO:s representation i styrelsen och arbetsutskottet för Folkrörelsernas Konstfrämjande, ligger övertygelsen att KRO genom en sådan representation på ett naturligt och riktigt sätt kan bidra till att förverkliga ett samarbete, som bör kunna bli till gagn för landets konstliv.

För Randi Fisher blev frågan avgörande. Konstfrämjandets vilja att med pedagogiska medel göra människor intresserade av och köpa modern svensk konst stämmer väl överens med hennes syn på konstens funktion i samhället, och det är inte svårt att förstå hennes ställningstagande i saken. Då KRO nekade samarbete med Konstfrämjandet avslutade hon sitt uppdrag i KRO-styrelsen.

Även en annan politiskt färgad debatt utbröt i KRO-styrelsen under Fishers tid där. Hon ansåg, tillsammans med Edvin Öhrström, att KRO borde slås samman med konsthantverkarnas organisation. Trots att de var ”mycket bestämda” utgjorde de emellertid en minoritet i styrelsen, varför ett samgående aldrig realiserades. Enligt styrelsemedlemmen Nils Gehlin ansåg motsätnådarna till detta initiativ att hantverk inte var ”tillräckligt andligt.” Som i fallet med KRO och Konstfrämjandet framkommer här Fishers antielitistiska förhållande gentemot konsten; i detta exempel hennes önskan om att integrera konstarterna och inte skilja mellan konstnär och konsthantverkare.
KONSTNÄRSINGENJÖREN RANDI FISHER


Även i den mindre etablerade tidskriften Konst och kultur var offkonst ett hett debattämne. Också här uttalade sig Fisher, som vi sett, om konstnärlig utformning av det offentliga rummet – till exempel 1949 angående tunnelbanan. Trots sin ungdom hade hon vid den här tiden flera års erfarenhet av att arbeta med offentliga uppdrag och att framträda med en artikel i ämnet i Konstrevys temanummer ”om aktuell svensk dekorativ konst” 1950 var ett sätt för henne att stärka sitt symboliska kapital. Även hennes medverkan i Konst och kultur hade denna effekt.

Genom sitt sociala kapital, den här gången kontakten med Sven Erixson, fick Fisher sitt första offentliga uppdrag i Hägersten 1944. Denna kontakt skulle visa sig viktig, eftersom Erixson i sin tur förmedlade kontakten med Fritz H. Eriksson, som ju var byggherre i Hägersten. Han var också ordförande i Färg och form, den konstnärsgrupp som X-et var medlem av.
Via kontakten med Fritz H. Eriksson skaffade sig Fisher ytterligare tre uppdrag i Västertorp/Hägersten: väggmalningarna på Boktryckervägen, färgsättningen i kvarteret Skidbindslet med golven i terazzoteknik och ridan i Medborgarhusets barnteater.

X-et och Fritz H. Eriksson innehađde ytterst etablerade positioner i fältet (som bekant innehađde Eriksson en rad betydelsefulla uppdrag, bland annat som hedersledamot i Konstakademien). Dessa båda mäktiga män delade Fishers konstsyn och åsikter om konstens funktion i samhället.


Intresset för det norska stärkte Fishers kulturella kapital – kännedom om norsk konst verkar ha betraktats som värdefullt i fältet. Detta kapital var välbekant och blev både erkänt och stärkt då hon 1947 tilldelades ett särskilt Munch-stipendium för att resa till Norge – hon kunde alltså konvertera kulturellt kapital till dito ekonomiskt.573 Samma stipendium tilldelades också de äldre och i fältet mer etablerade konstnärerna Siri Derkert och Albin Amelin, vilket visar att det var ett prestigefullt sammanhang.574

* Sven Erixon, Svolvær (1934)
Intresset för offentlig konst var ett uttryck för Fishers syn på konstnärsrollen, men samtidigt ett tecken på hennes uppfattning om konstnärsrollen. Hon var välorienterad i de rådande konstnärsidealerna bland de unga i fältet, enligt vilka (som nämnts) konstnären anamnade ingenjörspräglade arbetsmetoder och samarbetade med andra konstskapare – konsthantverkare såväl som arkitekter. Detta ideal var spritt bland de konstnärer som under 1940-talets andra halva sökte etablera sig i fältet. Fisher delade sina åsikter med flera kollegor; Lennart Rodhe, Olle Bonniér, Arne Jones bland andra. På så sätt kan man säga att hennes kulturella kapital i kamratkretsen måste ha betraktats som gott.


_Svolvær, Lofoten (1946)_

190

Fisher avancerade framgångsrikt i fältet. Genom att hela tiden införskaffa nytt symboliskt kapital och konvertera det hon redan hade stärkte hon sin position. Hon ägnade sig åt och engagerade sig i frågor kring offentlig konst, som var ett etablerat område och en konsekverad arbetsform. Med sitt engagemang i sociala frågor stärkte hon sin position och som facklig representant i KRO skaffade hon sig mycket värdefullt socialt kapital. Hon hade också gott om kulturellt kapital, var förtrogen med vilka internationella konstnärliga inspirationskällor som var aktuella, var väl insatt i och sympatiserade med det konstnärsideal, konstnärsingenjören, som konkretisterna framhöll. Av födseln hade Fisher dessutom redan med sig symboliskt kapital på detta område; hennes mor var som bekant konstnär och fadern faktiskt ingenjör. Hon hade arvet av båda dessa i sig – rent biologiskt naturligtvis, men framförallt insocialiserat och kulturellt inpräglad.
2. Andligt sökande

DET STORA GEMENSAMMA

Resande med en okänd god mulåsna
på en väg där allt finns att se
att få med i vagnen
förvandlat.
Ibland stjälper vi.
Hjälpen är Det stora Gemensamma,
som finns överallt,
det som kan ge glädje och
mening åt varje arbete.


konstnären också utanför glasmåleriets område, något som blir synligt vid flera tillfällen under hennes yrkesliv.

Socialistisk-andlig övertygelse


Inte minst hos Sigtunastiftelsen verkar alltså Randi Fishers ideologiska och andliga övertygelser sammanstrålat; att ”minska motsättningarna mellan handens och tankens arbetare” är en beskrivning som passar bra in på den likställning mellan ”fri konst” och ”hantverk” som hon sökte uppnå. Likaså var klasskampen förstås något som intresserade den socialistiskt orienteerde Fisher och ekumeniken verkar också för henne varit självklar; hon gjorde exempelvis glasmålingar och andra konstverk för frikyrkor såväl som Svenska kyrkan. De socialistiskt-kristna tankegångarna fanns i tiden, och har bland annat uttryckts av kollegan Arne Jones, som hävdat att ”socialismen och kristendomen är mina korrelat”. Inte endast syntesen mellan konst, ingenjörskonst, konsthantverk och arkitektur var viktig för Randi Fisher. Hon medverkade även vid tillställningar som sökte integrera konst och musik, exempelvis då Kammarmusikföreningen – som bildats 1948 av bland andra Karl Birger Blomdahl och Göte Carlid – ordnade konsoriter med modern musik och samtidigt visade konstutställ-

Kormatta för Sofia Magdalena kyrka, Askersund


Kormatta, Sofia Magdalena kyrka, Askersund. Libraria (1953–58)
EN MORISK MATTA

Den svart-vita strukturen som löper kring mattans kant är karakteristisk för Randi Fishers konst. Mönstret återfinns i flera av hennes verk, både textila och andra. Så finner vi det exempelvis i ridån för barnteatern i Hägerstens medborgarhus, i *Två fåglar ett hår* och *Hus i mitten*. Mönstret associerar också till glasmåleri; bly- eller betongspröjsar i en mörk färg vars nät breder ut sig över underliggande färger och glas. Liksom under medeltiden, då katedralernas glasmålningar ibland komponerades med utgångspunkt i mönstrade mattor eller bokilluminationer, finns en sådan ”motivisk koppling” mellan olika tekniker här.


Fishers intresse för det moriska finner man också i den akvarellmålning som hon under denna period gjorde för Lennart Hellsings bok *Kanaljen i seraljen*. Författaren gav 1956 tretton svenska konstnärer i uppdrag att tolka var sin vers som han skrivit. Randi Fishers akvarell hör till versen ”Kalifen..."
"Kalifen av Oartzarsante", akvarell ur Lennart Hellsings Kanaljen i seraljen (1956)

Omslag till Ulla Isakssons "Dödens faster" (1954)
av Oartzarsante” och visar figurer – bland dem nämnda kalif samt ”paschan av Jaffa” – i ett stiliserat landskap.


**JORDISKT PARADIS I KONKRETA FORMER**


Hela kompositionen påminner starkt om ett vanligt motiv i arabisk textilkonst; den paradisiska trädgården. Detta motiv är och har varit populärt även i muslimsk trädgårdskonst. Muslimiska härskare har vid åtskilliga tillfällen under historiens lopp sökt återskapa den islamiska föreställningen om det himmelska paradiset i gigantiska trädgårdsanläggningar invid palatsbyggnader eller mausoleer. Denna trädgård finns även nämnd i Koranen på flera ställen.595

Traditionen att anlägga paradisträdgårdar stämmer dock ursprungligen från beduininstammar. I öknen skapade de oaser att vila i mellan långa ritter eller marscher genom sanden. Oaserna komponerades efter särskilt mönster, enligt den föreställning man hade om paradisträdgårdens utseende.
Trädgårdar förekommer som motiv också i muslimsk textilkonst. Paradisträdgården avbildas då vanligen uppifrån; dess fyrkantiga komposition passar för en kvadratiskt eller rektangulär väv. Samtidigt utgör dessa mattor en möjlighet att symboliskt ”ta paradiset med sig” även om man, likt en beduin, befinner sig på resa och under en tid inte har möjlighet att vistas i en verklig oas.


Vattnet är naturligtvis kärnan i ett samhälle vars vardag präglas av solens...

I Askersund-mattan återfinns just dessa fyra livgivande floder eller kanaler. Deras kulörer – blågrönt, rödrosa, vitt och guldgult – kan lätt associeras till de livgivande vätskorna vatten, vin, mjölk och honung. Längs fårorna i mattan kan man se växter som slår ut – stora frodiga triangelformade blad såväl som blommor i form av mindre röda cirkelformer och vita prickar. Om man väljer att betrakta det omgivande svartvita mönstret som en modern ”öken” – ett stadslandskap med svarta husfasader, lysande vita fönster och neonskyltar – blir mattans cirkelformade centrum till en oas i modern mening; en plats mitt i staden med livgivande vatten, grönska och själsligt lugn.


Kormattan i Askersund visar på Fishers strategi för att markera sin position i fältet; hon låter sig inspireras av den moriska kulturen. Ämnet utgjorde som sagt ett stort intresse hos flera konkretister. En av de flitigaste Nordafrikarresenärerna bland dem, Lennart Rodhe, ägde till och med ”stora planschverk om morisk ornamentik och afrikansk vävkonst, och han [hade] metodiskt gått igenom de formala förloppen i dem, tecknat av dem gång på gång.”

Verket i Askersund knyter sammanfattningsvis an till arabisk konst på två sätt; dels genom den riktade nischen mot altaret och öster, dels genom kompositionen efter det i arabisk trädgårds- och textilkonst vanliga motivet den
paradisiska trädgården. Genom att arbeta med offentlig konst i kyrklig miljö uppfyller hon åter det ”gotiska” konstnärsidealet, också genom att hon även här samarbetar med hantverkare – de människor på Libraria som vävde mat- tan. På en gång visar Fisher dessutom att hon, liksom Lennart Rodhe, hyser intresse för internationell modernism och historisk textilkonst såväl som arabisk kultur och ”den islamiska bildvärldens intrikata mönsterskapelser.”

Glasmåleri i ”konstens periferi”


Fisher & Bergholtz, glasmålningar i korfönster, Åmotfors kyrka 1966 och Biskopsgårdens kyrka, Göteborg 1960 (detaljer)

Kollegorna från konkretisteran började så småningom arbeta med abstrakt måleri och installationskonst (Olle Bonnier), återvände till naturin-

*Glasmålning i Norrtälje kyrka (1969)*

Fisher & Bergholtz, glasmålning i Betlehemskyrkan, Göteborg (1966) (detalj)


Förvisso markerar Rodhe i samma uttalande respekt för hantverkaren som utför hans arbeten eftersom han ”inte vill göra ett hantverk som andra gör bättre”. Ändå är det intressant att notera Rodhes och Fishers diametralt motsatta inställning. Den blir synlig också i ett fotografi som MorgonTidningen publicerade i samband med att Lennart Rodhes glasmålning Frukt-

I glasmåleriet och i utförandet av det fanns för Fisher möjligheten att anamma en konstnärsroll som för henne måste ha framstått som idealisk. I ett sådant perspektiv kan hennes flytt till konstens ”periferi” (med traditionella konshistoriska mått mätt) såväl som engagemanget i glasmåleriet betraktas som en fullständigt självklar konsekvens av 1940-talets ställningstaganden.

GEOGRAFISKT KRINGFLACKANDE
OCH ANDLIG MÅNGSIDIGHET


Tv märken för Greenpeace (början av 1980-talet). Th skylt för Svalorna (omkring 1982) textad av Fisher

Kort och teckning till Iris Lundvik, omkring 1982
som måhända inte längre kändes som hennes. Hon bröt i alla fall upp för att leva ett annorlunda liv. Under 1980-talets första fem år var Fisher bosatt i Köpenhamn för att arbeta i internationella ideella organisationer – ibland med konst, ibland med annat. Försörjningen kom från arbete i en matkantin och som städare.607


Även om Fishers insats för Tøj til Afrika inte verkar ha varit av konstnärlig art, arbetade hon som konstnär för danska Greenpeace i Köpenhamn. Hon skapade bilder till organisationens tidskrift och formgav informationsmaterial. Två av de märken hon formgav för Greenpeace finns bevarade.611

Tøj til Afrika har vissa likheter med den internationella Emmausrörelsen.612 Därför är det kanske följdriktigt att Fisher under det tidiga 1980-talet också arbetade för den ideella föreningen Svalorna i Lund som är knuten till Emmanuel.613 För Svalorna gjorde hon vykort, formgav affischer och annat material för att främja föreningens hjälpverksamhet till länder i Asien och Afrika.614

Likt Tøj til Afrika har Emmausrörelsen en grundsyn präglad av socialistiska ideal, strävan efter internationell solidaritet och rättvis världsortning.615 Det passar väl in på Fisher, som ”tyckte mycket illa om det kommersiella, hon återkom till det ständigt. Mycket, mycket.”616 Fisher tog engagemanget för Svalorna och Emmanuel på allvar och reste flera gånger till sammankomster i Frankrike och besökte även rörelsens grundare, Abbé Pierre.617


Snart är Fisher åter ute på resa, denna gång till det land där hon föddes,

Det som kanske ger intryck av att vara ett sorgligt slut på ett rikt konstnärskap är ändå, menar jag, egentligen ett tecken på den enormt starka konsekvens i handling, politiska ideal och moraliskt-andlig strävan som Randi Fisher både personligt och konstnärligt tidigt anammade och förblev trogen till slutet.


– Randi Fisher

Summary

The purpose of this doctoral dissertation in Art History is to present and discuss the art of the Swedish female artist Randi Fisher (1920–97). By using pictorial analysis as well as cultural sociology I have aimed at a critical contribution to Swedish art historical writing about Modernism and modern art. Important outlines and questions have discussed the construction of artisthood in relation to gender issues, especially during the forties and fifties.

In line with British art historians Rozsika Parker and Griselda Pollock, the purpose is to combine the reinvention of so called "unknown" artist with a deconstructivist perspective on art history and its methods.

Another important line of inquiry have been provided by French theorist Pierre Bourdieu and his thoughts about the rules in the art field. Randi Fisher’s position in the field and the ways in which she negotiated it is another important issue.

Chapter 1 mainly discusses Fisher’s social position as an artist, starting in interpretations of some early self-portraits. Other aspects are her gender, the tradition that comes with artistic profession and education as well as her class and family position. Fisher’s social and thus professional position turns out to be an advantageous one; her parents being artists, her family of upper-middle intellectual class, her uncle an architect, her sister a ballet dancer (and married to famous film director Ingmar Bergman).

Chapter 2 discusses her position as ”Woman of 1947” – that is, a single woman in a company of male artists who, in Swedish art history are known as ”the men of 1947”. Focus lies on the relations between the artists and between them and influential art critics, working at Stockholm’s daily newspapers at the time. Analysis show how art critics speak differently about women and men, female and male artists.

Chapter 3 is about abstract and so called concrete art – in relation to one another. The international theoretical tradition in this field is presented, and the Swedish compared to it. Fisher’s art is discussed in terms of scale, genre and technique, and she is compared to Bauhaus artist Paul Klee. Her interest in public art is discussed and presented, especially her book covers, textiles and stained glass paintings.

Chapter 4 further shows Fisher’s interest in public art and her political engagement both in and outside art. Her vagabond-life during the 1980s and 1990s shows an interest for artistic and individual freedom, visible already during the 1940s.
The discussion focuses on how Fisher held on to idealistic, anti-hierarchial ideals throughout her artistic life, always remained by others (implicitly or explicitly) of her gender. In what ways was it possible for her to be a free modern artist, mother and wife at the same time? In what ways have Swedish art history shaped by ideas about gender, men and women?
Noter

1 Bandinspelad intervju Catharina Nilsson och Nils Gehlin 9 mars 1999, i författarens ägo.
3 Moi 1994, s. 15.
7 Se till exempel Ulf Linde, ”Lennart Rodhes väggar” i Paletten 1954:1.
14 Lars-Göran Oredsson, Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med paket i länge banor i Östersunds posthus (lic.avh.), Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Åhus 1991.
17 Rozsika Parker & Griselda Pollock, Old Mistresses. Women, Art, and Ideology London 1981, s. 49.
21 Parker & Pollock 1981, s. 3.
26 Mary D. Sheriff, ””So What Are You Working On?’ Categorizing The Exeptional Woman” i Frederickson & Webb (red.), Berkeley, Los Angeles & London 2003, s. 53.
27 Sheriff 2003, s. 53f.
28 Ibidem.
31 Deepwell 1998, s. 3.
32 Elliott & Wallace 1994, s. 16.
33 Ibidem
35 Werner 1997, s. 16.
37 Eva Österberg, ”Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault” i *Det roliga börjar hela tiden. Boksörläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996* Stockholm 1996, s. 324.
38 Österberg 1996, s. 330.
44 Alcoff 1988, s. 407.
45 Blom 2004, s. 261.
46 Alcoff 1988, s. 421.
47 Alcoff 1988, s. 434.
48 Alcoff 1988, s. 435.
50 Klinger 1991, s. 45f.
51 Alcoff 1988, s. 435.
53 Blom 2004, s. 261.

55 Elliott & Wallace 1994, s. 1f.

56 Perry 1999, s. 198.


59 Moi 1994, s. 3–25.

60 Moi 1994, s. 5.

61 Deepwell 1998, s. 5.

62 Elliott & Wallace 1994, s. 2.


65 Broady, ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält” i Broady 1998, s. 11. Donald Broady, professor vid institutionen för lärarutbildning vid Uppsala universitet, har själv eller tillsammans med Mikael Palme givit ut åtskilliga texter om och av Pierre Bourdieu på svenska.


68 Broady, 1998, s. 11.

69 Se vidare Broady 1998, s. 19f.

70 Donald Broady, ”Inledning” i Bourdieu 2000, s. 18.

71 Bourdieu 1992, s. 76.

72 Broady 1998, s. 11.

73 Broady 1998, s. 13.

74 Ibidem.


76 Broady 1997 (1990), s. 177, not 17.


78 Broady 1998, s. 13.

79 Broady 1998, s. 16.

80 Bourdieu 2000, s. 332.

81 SAOB 1924.

82 Nationalencyklopedien http://www.ne.se (23 oktober 2004).

83 Broady 1998, s. 13.

84 Bourdieu 1992, s. 60.

85 Lilja 1998, s. 162.

86 Lilja 1998, s. 163.

87 Donald Broady, ”Enligt konstens alla regler” Kvinnovetenskaplig Tidskrift 1994:1, s. 27.


89 Lilja 1998, s. 163.

90 Ibidem.

91 Moi 1994, s. 4.


93 För en närstudie av livsomständigheterna för kvinnor i Sverige under

94  Citerad i Moi 1994, s. 3f.
95  Moi 1994, s. 4.
96  Ibidem.
97  Moi 1994, s. 15.
100 Ur Gävle stads historia. Utgiven till femhundraårsjubileet Philibert Humbla & Nils Sigfrid Norling (red.) Gävle 1946, s. 703f.
102  Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän.
106 Se till exempel Ejnar Fisher, Dagbog over insekter; fra vaaren 1893 til hösten 95 eller Dagbog 1900–1901 (opag.) Arkivet, Insektavdelningen vid Sektion for Zoologi på Naturhistorisk museum, Oslo universitet.
107 Faktum är att Ejnar Fishers föräldrar stavade sitt efternamn på tyskt vis, med -sch. I samband med sin flytt till Australien ändrade dock Ejnar stavningen av sitt efternamn, eftersom den engelska stavningen med -sh var det vedertagna sättet att stava namnet där. För konsekvensens skull stavar jag dock efternamnet likadant överallt.
110 Ejnar Fisher, ”Oplevelser og iakttagelser i Australien” i Norsk Entomologisk Tidsskrift 1927:4, s. 200.
111 ”Spanska sjukan, benämning på den svåra influenzaepidemi som svepte över världen 1918–19 och som bedöms ha orsakat ca 20 miljoner människors död. [---] I Sverige dog under den egentliga epidemin 1918–19 ca 35 000 personer och under 1920 ytterligare 3 000. Här liksom i den övriga världen var dödligheten högst bland personer mellan 20 och 40 år. Den

114 Sällskapet Nya Idun 1885–1935 s. 43.
115 Sällskapet Nya Idun 1885–1935 s. 44.
116 Sällskapet Nya Idun 100 år, s. 36.
117 Sällskapet Nya Idun 100 år, s. 44.
118 Sällskapet Nya Idun 100 år, s. 41.
120 Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän 1910.
123 Sundin 1986, s. 29.
124 Minnesskrift utgiven med anledning av Svenska tobaksmonopolets tjugo femåriga verksamhet den 1 juni 1940. 1915–1940 Stockholm 1940, s. 409.
125 Mellan åren 1919–39 var andelen kvinnor bland fabriksarbetarna cirka 75 procent. Minnesskrift… 1940, s. 377.
129 Ibidem.
133 Enligt http://www.kvakare.se/kortet.sthlm (10 april 2005).
138 Broady, ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält” i Donald Broady 1998, s. 13.
139 Se bland annat intervju Margit Ljung-Olofsson 28 april 1997.
140 Broady, 1998, s. 13.
141 Bia Mankell, Själuporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst (diss.) Göteborg 2003, s. 9.
146 Se vidare Barbro Werkmäster, ”Fruntimmers-Afdelningen. Om de första kvinnliga eleverna vid Konstakademien och om inrättandet av en särskild avdelning för dem” i Eva-Lena Bengtsson & Barbro Werkmäster (red.) Från Amalia Lindegren till Julia Beck Stockholm 1997, s. 50–69.

216
I Målarskolan fanns de flesta kvinnliga eleverna vid KA. I Skulpturskolan dominerade männen stort, i Arkitektskolan förekom under Fishers tid vid KA endast en kvinna, Maj Sisefský, som var elev 1940–42. När det gäller det totala antalet elever vid KA under det tidiga 1940-talet utgjorde kvinnorna 31 respektive 29 procent under läsåren 1940–41 och 1941–42.

Gustaf Nässström citerad i Aurén 1942, s. 218. Aurén anger inte källan för citatet.

Aurén 1942, s. 223.

Helga Henschen, Åren med Peter Stockholm 1991, s. 19.


Henschen 1991, s. 20.

Ulla-Monica Lundström, ”Konstnärinnor” teckning i Palettskrap 1943 (opag.) Stort tack till Catharina Nilsson och Nils Gehlin som hjälpt till med identifikationen av personerna på bilden.


Nils Gehlin, ”Kärlek från hans första ögonkast” teckning i Palettskrap 1943 (opag.) Stort tack till Nils Gehlin som hjälpt till med identifikationen av personerna på bilden.


Mary D. Garrard, ”Here’s Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist” i Renaissance Quarterly 1994:3, vol 47.


Garrard 1994, s. 536. Min översättning. Citatet i original lyder: ”the dif
ferentiation of herself as artist (the subject position) from herself as trope and theme for the male artist (the object position).”

168 Werkmäster 1991, s. 90.


170 Görel Cavalli-Björkman, ”Självporträttets roller” i Anskte mot ansikte. Porträtt från fem sekel Görel Cavalli-Björkman med Eva-Lena Karlsson et al. (Nationalmusei utställningskatalog nr 626) Stockholm 2001, s. 19 samt Görel Cavalli-Björkman, ”Konstnären” i Anskte mot ansikte... 2001, s. 101.


172 Felicity Edholm, ”Beyond the Mirror. Women’s Self Portraits” i Frances Bonner (red.), Imagining Women. Cultural Representations and Gender Cambridge 1992, s. 159f.

173 Bo Nilsson, ”Den helige målaren. Om karisma i självporträtt” i Anskte mot ansikte... 2001, s. 28.

174 Meskimmon 1996, s. 62.


176 Meskimmon 1996, s. 13.


178 Henschen 1991, s. 17.


180 Meskimmon 1996, s. 73. Min översättning. Citatet i original lyder: ”Unable to represent their experiences in traditional modes which did not ’speak’ to them or for them, they negotiated alternative paths. Their own lives and their own ’factual’ histories were the reasons why they challenged the genre”.

181 Garrard 1994, s. 575. Min översättning. Citatet i original lyder: ”inability to escape the topos that colored and dominated her self-presentations: feminine beauty as a metaphor for the beauty of art.”

182 Meskimmon, 1996, s. 27.


218
"More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.

"More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.

“More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.

“More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.

“More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.

“More active parodies and pastiches of the tropes associated with the artist myth were needed to find a place from which the woman as artist could speak.” Meskimmon 1996, s. 62.

Meskimmon 1996, s. 133.


I recensionen av utställningen *Ung konst* under rubriken ”Konstkrönika” *Expressen* 27 april 1947.


40-talskonst utställningskatalog Skånska konstmuseum Universitets konstmuseum i Lund 1948, s. 4.

Millroth 1977, s. 13.


Katy Deepwell, ”Introduction” i Deepwell (red.) 1998, s. 3.

Ibidem.

Ibidem.


Lilja 1968, s. 123.


Per Bjurström, *Tre decennier svensk grafik* Stockholm (SAK publikation nr 85) 1976, s. 37.
221 Olle Granath, Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä Stockholm 1975, s. 10.
223 Bo Lindwall & Lars Erik Åström, ”Från sekelskifte till 40-tal” i Bildkonsten i Norden (del 4) Stockholm 1973, s. 168.
224 Bjurström 1976, s. 42.
227 Anna C. Chave, ”Minimalism and the Rhetoric of Power” Arts Magazine 1990:5, s. 44f.
230 Gunilla Englund, ”När Adam plöjde och Eva spann” i Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), Kvinnor som konstnärer Stockholm 1975, s. 29.
231 Se exempelvis kapitlet ”Crafty Women and the Hierarchy of the Arts” i Parker & Pollock 1981, i allmänhet och s. 70 i synnerhet.
234 För en vidare diskussion om betydelsen av att efternamnet stavas fel, se s. 101.
235 Reservation görs för att det möjligen finns ytterligare enstaka andra. (Sökandet kompliceras av att få recensioner har utställningens titel i rubriken; i själva verket har Ung konst många gånger recenserats i en sammanfattande ”Konstkrönika” på ett sätt som var vanligt i dagstidningar under den aktuella perioden.)

Åström, ”Konstkrönika” Expressen 27 april 1947.

Åström, 1947.

Alf Liedholm, ”Ung konst. Två stockholmsutställningar” i Upsala Nya Tidning 5 maj 1947.

Liedholm, 1947.

Johansson, 1947.

Åström, 1947.

Bo Lindwall, ”Konstrond” i Aftontidningen 22 april 1947.

De konstkritiker som förekommer i denna undersökning, var i majoriteten av fallen verksamma i konstfältet även som konsthistoriker.

Alan Bowness, The Condtotions of Success. How the Modern Artist Rises To Fame (Walter Neurath Memorial Lectures: 2) London 1989, s. 11. ”There are four successive circles of recognition through which the expectional artist passes on his path to fame. I will call them peer recognition, patronage by dealers and collectors, and finally public acclaim.”

Bowness, 1989, s. 21.


Bowness, 1989, s. 25.

Se vidare Fagerström (Åkesson), 1997, s. 76 ff samt 83f.

Bowness, 1989, s. 39.

Lynda Nead, The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality London 1992, s. 55. Min översättning. Citatet lyder i original: ”(it has worked to) legitimize patriarchal views of femininity whilst claiming to be set apart from the daily political concerns of society.”


Andersson 1990, s. 25.

Även Anette Göthlund har intresserat sig för detta, bl a i Kvinnokonst och manskritik – en studie av hur den patriarkala konstideologin speglats i kritiken av kvinnors konst kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1987.

Eva Hallin, Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mel-

258 Yvonne Hirdman, ”Om genuskontrakt” i Häften för kritiska studier 2000:2, s. 30.


263 Erik Lindberg, ”Sekreterarens berättelse om Kungl. Akademiens verksamhet sedan högtidsdagen 1939. Avgiven till högtidsdagen 1940” i Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1940 Stockholm 1940, s. 11.

264 Lindberg 1940, s. 35.


267 Melin 1947.

268 Melin 1947.

269 Liedholm 1947.


272 Lindström 1947.


Kapitlet ”Skapande kvinnor i konstens historia” är skrivet av Oscar Reutersvärd.

Gunnar Hellman, ”Nittonhundratalets konst i de nordiska länderna” i Konsthandboken 1948, s. 456. Fishers namn är dock felstavat i boken.

Konsthandboken 1948, s. 315.

Tyra Lundgren, ”Kort revy över 25 år svensk konst” i Konstrevy 1950:6, s. 274.


Jeff Werner, ”Svansviftningens estetik. Modernismen ur provinsens perspektiv” i Utopi & verklighet. Svensk... 2000, s. 100.


Teckningen är en svartvit vinjettbild från 1948 ur tidskriften Utsikt. Vinjetter i detta kapitel är reproducerade i detta kapitel hos Söderberg.

Söderberg 1955 s. 312.

Söderberg 1955 s. 313.

Söderberg 1955 s. 312.

Ibidem.

För inflytandet av arabisk konst i Fishers verk, se kap. 4. Om Fishers offentliga konst, se Fagerström (Åkesson) 2001.

Söderberg 1955 s. 317.


Lars Erik Åström, ”Konstronden” Aftontidningen 23 mars 1956.

Hans Eklund, ”Konströnika” Aftonbladet 27 mars 1956.

Gustav Näström, ”Tre konstnärinnor” StockholmsTidningen 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
Bo Lindwall, ”Kvinnligt kaleidoskop” Svenska Dagbladet 26 mars 1956
Andersson 1990, s. 25.
Torsten Bergmark, ”Konstkrönika” Dagens Nyheter 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
Clas Brunius, ”Tre kepiga kvinnor ställer ut” Expressen 22 mars 1956
Eugen Wretholm, ”Kandinsky” Svenska Morgonbladet 22 mars 1956. Randi Fishers efternamn är felstavat i recensionen.
Åke Meyerson, ”Konstkrönika” MorgonTidningen 22 mars 1956.
Harry Källmark, ”Konsthistoriskt tvärsnitt” Dagen 12 april 1956.
Ibidem.
Andersson 1990, s. 25.
Lars Erik Åström, ”Utställningsrond: ett tioårsjubileum” i Svenska Dagbladet 11 april 1957.
Ibidem.
Harry Källmark, ”Konstkrönika: dominerande samlingsutställningar” i Dagen 11 april 1957.
Ibidem.
Ibidem.
P. O. Zennström, ”Åtta på Färg och Form” i Ny Dag 11 april 1957.
Ibidem.
Eva-Lena Bengtsson, Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880
(diss.) Uppsala 2000 s. 120. Författaren citerar här en anonym kritiker vars artikl "Konstexpositionen III" publicerades i Post- och Inrikes Tidningar nr 178, 3 augusti 1866.

319 Osig., "Konstexpositionen III" i Post- och Inrikes Tidningar nr 178, 3 augusti 1866. Citerad efter Bengtsson, 2000, s. 120.

320 Carl Rupert Nyblom, "Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866" i Svensk Litteratur-Tidskrift 1866, s. 334. Citerad efter Bengtsson, 2000, s. 120.

321 Bengtsson 2000, s. 125.

322 Bengtsson 2000, s. 125f.


324 Ibidem.

325 Bränström Öhman 1998, s. 36.

326 Bengtsson 2000, s. 125.


328 Tamar Garb, "Gender and Representation" i Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison (red.), Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century. The Open University 1993, s. 286f.


331 Citerad efter Chadwick 1996 (1990), s. 345.

332 Citatet hämtat från Sue Wragg, "Lee Krasner: Mrs Jackson Pollock" i Gabrielle Griffin (red.) Difference in View. Women and Modernism London 1994 s. 133.

333 Bränström Öhman 1998, s. 97.

Radiotjänst, ”Förord” i Arvidsson, 1952, s. 5.


Yvonne Hirdman, ”Om genuskontrakt” i Häften för kritiska studier 2000:2.

Yvonne Hirdman, ”Genussystemet” i Demokrati och makt i Sverige, Maktutredningens huvudrapport (SOU 1990:44), s. 88.


Överud 2005, s. 220.

Överud 2005, s. 219–25.

Peter Cornell, ”Rollhärfe. Konstnärsrollen i fokus” i Utopi och verklighet. Svensk… 2000, s. 29.

J-P Hodin, Isaac Grünewald Stockholm 1949, s. 97.


Oredsson, 1991, s. 27. Samhällsengagemanget hade för de flesta konstnärer även konkret politiskt-ideologiska aspekter. Många av dem var engagerade i vänsterföreningen Clarté, andra i den fredsorganisation som efter kriget växte sig stark. För dem blev det naturligt att låta sina politiska ideal genomsyra konstnärsrollen och det konstnärliga utövandet.

Cornell 2000, s. 33.

Randi Fisher, ”Konst i hyreshus” i Konstrevy 1950:3, s. 165.


Annika Forsén & Gunilla Carlstedt, Varsågod och var stark. Om kvinnors liv, arbete och hälsa under 1900-talet Lund 2003, s. 20.

Arvidsson & Segerstedt 1956, s. 70.

Källmark, 1956.

Molin, 1956.

Martin Strömberg, ”Tingens poesi och struktur” i StockholmsTidningen 4 oktober 1957.


Lindberg & Werkmäster 1981, s. 291.
Ibidem.


Jag har under arbetets gång endast stött på ytterst få verk som är signerade Randi Fisher-Gill.

Rolf Söderberg, Arne Jones (SAK publikation nr 100) Stockholm 1991, s. 89.

Söderberg 1991, s. 139.

"Det unga måleriets" Röster i radio 5 november 1952 s. 7.

Söderberg 1955, s. 312.

Ibidem.

Ibidem.

Olle Bonnier, ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion. En begreppsväsen” Prisma 1948:2, s. 89.

Se kapitel 2, s.87 ff, 112 ff.

Millroth, 1977, s. 49.

Ibidem.

Utställningen visades först i regi av Göteborgs konstförening på Göteborgs konsthall 5–20 februari 1949 och senare under året som vandringsutställning på flera platser i landet.

Se s. 122 ff. för en mer omfattande definition av och diskussion om konkretistisk konst.

Millroth 1977, s. 48f. Min kursivering.

Millroth 1977, s. 152. Rut Hillars förnamn är felstavat i Millroths bok. Orden lek och lekt är kursiverade av mig.

Söderberg 1955, s. 313. Orden lekfull, naivism och charmfull är kursiverade av mig.

Millroth 1977, s. 49.

Och även i ”konkretistisk” skulptur, exempelvis Arne Jones verk.

Otto G. Carlsund, ”Introduktion” i Internationell utställning av post-kubistisk konst. Stockholmsutställningen 1930, s. 5. (Katalogen även tryckt i faksimil i Om och av Otto G. Carlsund sammanställd av Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg, Stockholm 1989, s. 71–120.)


Angående Carlsund som föregångare för konkretisternas syn på offentlig konst, se Fagerström (Åkesson) 2001, s. 34 samt 52.

Lennart Rodhes svar i enkäten ”Har surrealismen spelat ut sin roll?” i Prisma 1948:1.

Bonnier 1948:2.

Bonnier 1948, s. 89.

Fogtdals Konstlexikon, (huvudred. Sven Sandström), Malmö 1993–97, band 2, s.47.


Verket *God konst i alla hem. HSB:s utställning* på Liljevalchs konsthall 1951.
Angående konkretisternas strävan om att nå folket med konsten, se Fagerström (Åkesson) Lund 2001, s. 53 ff.


Hagberg 1967 (1955), s. 38.

Ibidem.

Hagberg 1967 (1955), s. 37.

Nilsson (red.), 1983, s. 35. (Artikeln från 1951, opublicerad.) Kursiveringarna ursprungliga.

Lundquist 1983 (1951), s. 32. Kursiveringarna ursprungliga.


Kristina Mezei, ”Imaginisterna – ett stycke svensk konsthistoria mellan 1941 och 1957” i Birgitta Flensburg & Kristina Hultman (red.), Det imaginära och det konkreta (katalog, Norrköpings konstmuseum & Malmö konstmuseum) Norrköping 2004, s. 11.

Mezei 2004, s. 12.

C.O. Hultén, ”Den uppskjutna revolutionen” i Lundagård 1950:6, s. 121.

Hultén 1950, s. 122.


Gill Perry, ”Introduction: Gender, Modernism and Feminist Art History” i Gill Perry (red.), Gender and Art New Haven & London 1999, s. 198.

Fer 1997, s. 58. Karaktäriseringen är inte ett direkt citat utan Fers sammanfattning av Zervos ställningstaganden i en serie artiklar publicerade i Cahiers d’Art under 1930, närmare bestämt i nr 3 (s. 113), nr 5 (s. 225), nr 6 (s. 281) och nr 7 (s. 343).

429 Fer 1997, s. 57.
430 Ibidem.
432 Cheetham 1991, s. xv.
434 Fer 1997, s. 41.
435 Ibidem.
436 Källmark, 1956.
437 Fer 1997, s. 43 formulerar det ”makes it a heroic act for a work to come som near decoration and yet remain an easel painting”.
438 Hagberg 1967 (1955), s. 43. Hagberg nämner som sagt inte någon av konkretisterna vid namn, men det är tydligt att det är dessa och eventuellt även den konkreta konstens internationella företrädare som avses.
440 Se Fagerström (Åkesson) 2001, s. 122ff.
441 Arvidsson, 1952, s. 41.
442 Ibidem.
444 Millroth 1992, s. 19.
445 Paul Klee var lärare vid Bauhaus 1920–33, både i Weimar och Dessau.
446 Se Kap. 2.
447 Brunius, 1956.
448 Cheetham 1991, s. 140.
449 Cheetham 1991, s. 149.
450 Perry, 1999, s. 198.
451 Hultén 1950, s. 122. Fishers efternamn är felstavat i artikeln.
452 Birgitta Flensburg & Göran Christenson, ”Förord” i Flensburg & Hultman (red.) 2004, s. 5.
453 Millroth 1977, s. 49.
454 Se exempelvis den i kap. 2 citerade P. O. Zennström som i Ny Dag 11 april 1957 skrev att Uno Vallman ägde en ”oavbruten vitalitet, i explosioner av knallblått och orange (Från Honfleur) i ett våldsamt fjällandskap, men säkrares behärskat i ett blomsterstilleben, där de röda färgerna triumfatoriskt ropar ut om sinnenas glädje.”
455 Ulla Isaksson, Kvinnobuset Rabén & Sjögren, Stockholm 1952.
456 Baksidestext, Kvinnobuset Rabén & Sjögren, Stockholm 1952, andra upplagan.

231
Cheetham 1991, s. 148f.
Hultén, 1950, s. 122.
Tävlingen utlystes bland annat i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation, 1953:1, s. 14.
Einar Forseth tävlade under pseudonymen Carl Andreasson (enl. Osign., "Tävlingen för Västerås domkyrka avgjord" i *Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1954:1, s. 7.)
Ekström 1994 (1976), s. 141.
Osign. 1954:1, s. 7.
Utställningen visades 24–31 januari och hade cirka 2 000 besökare.
Osign. 1954:1, s. 8.
Blomquist 1957.
Ulf Hård af Segerstad, "Abstrakta kyrkfönster" i *Paletten* 1953:4, s. 120f.
I Alfons 1947.
Se vidare kap. 4.
Marcel Franciscono, Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years Chicago & London 1971, s. 43.
Källström 2000, s. 213.
Ibidem.
Bengt Collste, *Ängbykyrkan* Bromma 1969, s. 2.
Målningen mäter ca 800 x 90 cm.
Var och en av dessa målningar mäter 260 x 83 cm.
Ralph Bergholtz, ”Glasmålning och nutida arkitektur” i Paletten 1955:1, s. 17.

Ralph Bergholtz intervjuad i Margareta Thulin, ”Skånsk konstnär revolutionerar glasmålerier” i Arbetet 20 oktober 1969.

Gustaf Blomquist, ”Konstnär i arbete: tålmodigt pussel att måla glasfönster till domkyrkan” Vestmanlands läns tidning 19 oktober 1957.

Millroth 1981, s. 61.

Mittpanelen är 205 cm hög, sidopanelerna 174 cm. Varje panel är 20 cm bred.

Blomquist 1957.


Kyrkan är idag avkonsekverat och används bland annat som konstnärsateljé.


Gunnar Bråthammar, ”Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka” i Kirsebergs församlingsblad juni–september 1964.

Blomquist 1957.

Ibidem.

”Domkyrkotävlan. Adresser till pristagare och honorerade” dokument i Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.


Blomquist 1957.

Fagerström (Åkesson) 1997, s. 55, 66, 71 samt 74ff.

504 Elliott & Wallace 1994, s. 16.
505 Oredsson 1991, s. 27.
506 Se bl a intervju Britta Reich Eriksson & Liss Eriksson 6 augusti 1999.
Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
507 Millroth 1977, s. 225. Min kursivering.
509 Shapiro 1984, s. 46.
510 Riitta Konttinen, Konstnärspar Keuru 1991, s. 184f.
514 Otto G. Carlsund, ”Byggnadens konstnärliga utsmyckning” i Byggmästaren 1947:10, s. 149f. Min kursivering.
515 ”Abstrakt konst eller reklam för ’konserverad gröt’?” enkät i Konst och kultur 1949:3, s. 6. Min kursivering.
516 Konst och kultur 1949, s. 7. Min kursivering.
517 Ibidem.
519 Cornell 2000, s. 34.
520 Per-Olov Zennström, ”Konstnärerna till tunnelbanan” i Konst och kultur 1949:3, s. 3.
521 Ibidem.
523 Egil Malmsten, ”Ett konstnärskollektiv” i Konst och kultur 1949:2, s. 21.
524 Ibidem.
525 Millroth 1977, s. 164.
526 Thomas Millroth, ”Samtal med Lennart Rodhe” i Sune Nordgren (red.), Konkret kaleidoskop Åhus 1981, s. 60f.
527 Millroth 1981, s. 61. Rodhes svar är delvis citerat även på s. 158 och s.162.
528 Nina Öhman (red.), Arne Jones Stockholm 1993 (Modernas Museets utställningskatalog nr 252), s. 33. Min kursivering.

234
Gertrud Gustafsson, ”Vi ger oss inte. Vi börjar om igen. Om Konstnärernas fredskommitté” i Paletten 1981:1, s. 20.

Gustafsson 1981, s. 19.

Jan Myrdal, ”Apropå en förödjd bibliografi” i Folket i Bild/Kulturfront 1996:8, s.14.

Millroth 1977, s. 73.


Sven Markelius, Det framtida Stockholm. Riktlinjer för Stockholms generalplan Stockholm 1945, s. 102.

Jan Myrdal, ”Apropå en fördröjd bibliografi” i Folket i Bild/Kulturfront 1996:8, s. 4.

Millroth, 992, s. 52. Lennart Rodhe tog över ateljén efter Arne Jones.


Sven Ringmar, Västertorps skulpturer en rundvandring i och kring Västertorpsparken. En liten vägledning Hägersten 1988, s. 4.


Sven Markelius, Det framtida Stockholm. Riktlinjer för Stockholms generalplan Stockholm 1945, s. 102.


Sven Ringmar, Västertorps skulpturer en rundvandring i och kring Västertorpsparken. En liten vägledning Hägersten 1988, s. 4.

Osign., ”Stor skulpturdonation” i Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation 1953:3, s.13.

Ringmar 1988, s. 3.

Millroth, 1992, s. 52. Lennart Rodhe tog över ateljén efter Arne Jones.

Fisher 1950, s. 165.


Fisher 1950, s. 165. Se vidare även Linda Fagerström (Åkesson), ”Muralmålningar av Randi Fisher” i Konst i Hägersten II (Hägerstensbygden) Hägerstens hembygdsförening 2002, s.37 ff.

Millroth 1992, s. 23.

Vid denna tidpunkt hade Eriksson dessutom blivit invald som hedersledamot i Konstakademien. Ringmar 1988, s. 32.


Ibidem.
Som tidigare nämnts, var Arne Jones en av de konstnärer som hade sin ateljé i Västertorp – just på Vasaloppsvägen. Där var han också bosatt under några år.

Mårten Castenfors, ”Biografi” i Öhman (red.), 1993, s. 8.

Freskplattorna är daterade 6, 8, 22 samt 23 april av konstnären.

Åström 1967, s. 115.

Ridån har på baksidan en märklapp som säger ” Utförd av Handarbetets vänner”. Upplysningar om namnen Bitte Morhagen och Alice Wallgård kommer från Elisabeth Isaksson, HV i telefonsamtal 9 mars 2005.

Artikel i Dagens Nyheter (1957, utan signatur och datum) i klippssamling på Vår teater; Medborgarhuset i Hägersten.

Ibidem.

Osign., ”Endre Nemes’ emaljklocka” i Konstrevy 1951:5–6, s. 231.

Se till exempel Thomas Millroth, Endre Nemes Stockholm 1985, s. 219.

Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation 1948:2, s. 2 samt 1951:2, s. 9. Fisher var suppleant under två tvåårsperioder.

Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation, 1951:2, s. 5.


Ibidem.

Se Konstrevy 1951:5–6.

Ulf Linde, ”Lennart Rodhes väggar” i Paletten 1954:1, s. 11–15.


Ibidem.
”Stipendiater” i Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation 1947:2, s. 11.

Stipendiet hade skapats av ett överskott från en utställning med Edvard Munch tidigare samma år på Liljevalchs konsthall och Göteborgs konstmuseum.

Se kapitel 2 för vidare diskussion om detta.

"Det unga måleriet" Röster i radio 5 november 1952, s. 7.

Margaretha Thulin, ”Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet” i Arbetet 20 oktober 1969. Thulin omnämner Fisher som Bergholtz ”maka” och rubriken (i singularis) syftar också enbart på honom. Ändå uttrycker sig Bergholtz själv i termer av ”vi” och ”oss” upprepade gånger i intervjun.


Arne Jones, ”Arne Jones anteckningar” i Öhman (red.), 1993, s. 41.


Se s. 126, s. 130 och s.184.

Sälde 1988, s. 27f.

Millroth, 1995, s. 167.

Millroth, 1981, s. 25ff.

Millroth, 1989, s. 75.

Lennart Rodhe, ”Reseberättelse” i Meddelanden från Konstakademien Stockholm 1951.


Lennart Hellsing, Kanaljen i seraljen Stockholm 1956.

Steen Estvad Petersen, *Paradiset den islamiske have* Köpenhamn 1991, s. 25. Framställningen av paradiset som en plats där fyra floder rinner fram är flitigt använd även i kristen ikonografi.


Johan Mårtelius, ”Med pannan mot marken” i *Landskap Usikt* 1997:2, s. 15.


Bjurström 1995, s. 10.


Millroth 1981, s. 60.

Ibidem.

Osign., bildtext i *MorgonTidningen* 18 september 1957.

Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999. Nedtecknad, i författarens ägo.


Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad och i författarens ägo.


Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad i författarens ägo.

Se http://www.emmausbjorka.se/start/start1.htm (12 mars 2005).

Bandinspelad intervju Iris Lundvik 8 februari 1999, nedtecknad i författarens ägo.

Ibidem.


Ibidem.


s. 26 Schema över det sociala rummet och kulturellt produktionsfält.


s. 44 Siri Derkert, Fogelstadkören (Fogelstadgruppen) efter 1943, innan 1954. Pennteckning, 20,9 x 29,4 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

s. 47 Självporträtt, omkring 1939–40. Oljefärg på pannå, cirka 130 x 40 cm. Foto Jan Wattéus.

s. 48 Självporträtt, omkring 1943. Oljefärg på duk, 59,5 x 48,5 cm. Foto Linda Fagerström.

s. 51 Anonym konstnär, ”Väck mej när jag blir törstig!” teckning i Palett skrap 1944.

s. 51 Anonym konstnär, ”Tänk! Va – naket är vackert!” teckning i Palett skrap 1944.

s. 51 Helga Henschen, ”Vi hylla profeten som lämnar oss. O, härlige Isaac!” teckning i Palett skrap 1942.

s. 52 Ulla-Monica Lundström, ”Konstnärinnor” teckning i Palett skrap 1943.

s. 53 Nils Gehlin, ”Kärlek från hans första ögonkast” teckning i Palett skrap 1943.

s. 56 Henri Matisse, Den gröna linjen (Porträtt av fru Matisse), 1905. Oljefärg och tempera på duk, 40,5 x 32,5 cm. Statens museum for Kunst, Köpenhamn.

s. 56 Tyra Lundgren, Huvud med vit duk, 1921. Oljefärg på duk, 45 x 36 cm. Statens porträttsamling.
s. 58  Albrecht Dürer, *Själuporträtt med pälskantad rock*, 1500. Oljefärg på pannå, 67,1 x 48,9 cm. Alte Pinakothek, München.
s. 60  Anonym konstnär, ”Lucia och ljus och tomtar och tärnor, pepparkaksgubbar och hjärtan och stjärnor!” teckning i *Palettskrap* 1944.
s. 64  Sofonisba Anguissola, *Själuporträtt*, 1554. Oljefärg på pannå, 19,5 x 12,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.
s. 73  Bodar, omkring 1954. Tempera på pannå, 39 x 75 cm. Västerås Konstmuseum. Foto Västerås Konstmuseum.
s. 74  Olle Gill, *Hus och figurer*, u å. Oljefärg på duk.
s. 82  Lage Lindell, *Lekande barn*, Ven, 1945. Oljefärg på duk, 47,3 x 66,3 cm.
s. 84  Olle Bonnier, *Hönshuset*, 1947. Oljefärg på duk uppfäst på pannå, 73 x 83 cm.
s. 87  Vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:3.
s. 88  Olle Gill, vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:9.
s. 88 Lennart Rodhe, vinjett ur tidskriften *Utsikt*, 1948:2.
s. 92 *Kvällsmusik*, 1945. Oljefärg på duk. 62 x 76 cm. Foto Andrew Storey.
s. 93 *Kakelugnen*, 1954. Tempera på pannå, 775 x 575 cm. Foto Galerie Bel’ Art.
s. 96 *Främmande sändebud*, 1956. Tempera på duk, 60 x 42 cm. Foto Linda Fagerström.
s. 96 *Gyllene bygge eller på väg mot A*, 1952. Tempera på pannå, 91 x 40 cm. Foto Linda Fagerström.
s. 96 *Röd dager*, 1956. Oljefärg på duk, 73 x 100 cm. Foto Linda Fagerström.
s. 109 Elsa Munktell, ”Skumraskfigurer skymtade på Mejans värmaskerad” (detalj), teckning i *Palettskrap* 1942.
s. 109 Anonym konstnär, ”Koreografiska nyheter” (detalj), teckning i *Palettskrap* 1942.
s. 109 Ulla-Monica Lundström, ”Konstnärrinnor” (detalj), teckning i *Palettskrap* 1943.
s. 115 Klipp ur *Röster i Radio*, 5 november 1952.
s. 126 *Vitt målarbord*, 1946. Oljefärg på pannå, 104 x 75 cm. Foto Linda Fagerström.
s. 127 Paul Klee, *Stadslandskap med gula fönster*, 1919. Gouache på papper,
29,5 x 22,3 cm. Stiftung Sammlung Kurt Fried/Ulmer Museum, Ulm.

s. 127 Omslag till Rut Hillarps *Dina händers ekon*, 1948.


s. 129 *Brunnsöga*, 1948. Oljefärg på duk, 47 x 66 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Jan Wattéus.


s. 130 *Två fäglar ett bär*, 1948. Linoleumtryck, 12,5 x 12,5 cm. Jan Wattéus Art Collection. Foto Linda Fagerström.

s. 131 *Sommarnatt*, (u å). Linoleumtryck, 17 x 17 cm. Originalkonstverk.

s. 132 *Hjul*, (u å). Gouache och tusch på papper, cirka 10,5 x 10 cm. Originalkonstverk.

s. 133 *Tre arter*, 1951. Gouache på pannå, cirka 20 x 90 cm. Foto Jan Wattéus.

s. 134 Omslag till Ulla Isakssons *Ytterst i havet*, 1950.


s. 136 Omslag till Ulla Isakssons *Kvinnohuset*, 1952.

s. 141 Omslag till Ulla Isakssons *I denna natt*, 1942.


s. 146 Omslag till Ulla Isakssons *Klänneningen*, 1959.

s. 146 Omslag till Johanne Ströms *Kvinnan och skuggan*, 1954.

s. 148 Paul Klee, *Stadsbild (Röd-gröna accent)*, 1921. Oljefärg på gipsgrundad väv monterad på papper, 42 x 42,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart.

s. 150 Alfred Manessier, skiss till glasmålning i kyrkan Les Bréseux, 1948.

s. 150 Henri Matisse, kartong till glasmålningen *Livsträdet* i koret, Chapelle du Rosaire i Vence, 1948–51. 515 x 251,5 cm. Musei Vaticani, Collezione Arte Religiosa Moderna.


s. 153 Omslag till Maria Wines *Stenens källa*, 1954

s. 154 Joseph Albers, kartong till glasmålningar i *Sommerfeld Haus* i Berlin, 1921.


s. 159 Glasmålning i koret, Voxtorps kyrka, 1958–60. Foto Linda Fagerström.
s. 159  Glasmålning i koret (detalj), Voxtorps kyrka, 1958–60. Foto Linda Fagerström.


s. 166  Skiss till cirkelformad glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg och tusch på papper. Skissernas museum.

s. 166  Skiss till cirkelformad glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.

s. 166  Skiss till glasmålning (u å), Västerås domkyrka. Vattenfärg & tusch på papper. Skissernas museum.


s. 172  Design för kläder, bokomslag, textil och teater av Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodichenko, Aleksandra Ekster, Varvara Stepanova och Liubov Popova. Se vidare not 511.


s. 182  Sven Erixson, fresk för Huddinge kommunalhus (detalj), 1948-49.

s. 184  Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, u å. Vattenfärg, 21 x 29,6 cm.

s. 184  Skiss till ridå för Hägerstens medborgarhus, u å. Vattenfärg, 21 x 23,7 cm.

s. 185  Sätteri, tryckpressar, läsare. Emaljmålning (detalj), Dagbladet Nya Samhället i Sundsvall, u å. Foto Linda Fagerström.

s. 186  Demonstrationståg. Emaljmålning (detalj), Dagbladet Nya Samhället, u å. Foto Linda Fagerström.


s. 191  *Julkort* för Konsumtionsföreningen Stockholm med omnejd, 1949. Linoleumsnitt, 17,7 x 12,4 cm.

s. 194  Kormatta, Sofia Magdalena kyrka, Askersund, utförd på Libraria 1953–58. Flossateknik, 222 x 324 cm. Foto Linda Fagerström.


s. 196  *Kalifen av Oartzarsante*, 1956. Akvarell ur Lennart Hellsings *Kanaljen i seraljen*.

s. 196  Omslag till Ulla Isakssons *"Dödens faster"*, 1954.

s. 198  Kormatta (detalj), Sofia Magdalena kyrka, utförd på Libraria, 1953–58. Flossateknik, 222 x 324 cm. Foto Linda Fagerström.


s. 201  Glasmålning i Norrtälje kyrka, 1969. Foto Linda Fagerström.

s. 201  I samarbete med Ralph Bergholtz: glasmålning (detalj) i Betlehemskyrkan, Göteborg 1966. Foto Linda Fagerström.

s. 202  Glasmålning (detalj) i Garda kyrka, 1969–70. Foto Linda Fagerström.


s. 204  Skylt för Svalorna, omkring 1982. Foto Linda Fagerström.

s. 204  Kort och teckning till Iris Lundvik, omkring 1990. Foto Linda Fagerström.

s. 206  Omslag till Maria Wines *Ring i ring*, 1948.
Källförteckning

Otryckta källor

ARKIV, OFFENTLIGA

DokArk, Dokumenteringsarkiv för modern konst vid Institutionen för konst- och Musikvetenskap, Lunds universitet

"Randi Fisher" Mapp med pressklipp, biografiska notiser skriven av konstnären, sammanställningar över utställningar samt listor med glasmålningar utförda på Glasverkstaden i Brunnby. Materialet i mappen insamlat av Folke Åstrand, intendent på Dokumenteringsarkiv för modern konst, (blånt annat vid hans besök hos Fisher i Glasverkstaden 23 november 1994).

Skissernas museum. Arkiv för dekorativ konst, Lunds universitet

Mapp Randi Fisher.

Voxtorps församlingsarkiv, prästgården i Halltorp


Vår teaters arkiv Medborgarhuset, Hägersten

Klippsamling med tidningsartiklar och recensioner.

Västerås domkyrkas arkiv, Västerås

"Domkyrkotävlan. Adresser till pristagare och honorerade" dokument i Västerås domkyrkas arkiv, Västerås.

Fisher, Randi, brev till domkyrkotävlan Västerås, 5 mars 1953, där tävlingshandlingar rekvireras.

Fisher, Randi, brev till pastorsexpeditionen i Västerås, 14 december 1953.

Zoologisk museum, Insektavdelningen, Oslo universitet

Fisher, Ejnar, Dagbog over insekter; fra vaaren 1893 til hösten 95
Fisher, Ejnar, Dagbog 1900–1901
Fisher, Ejnar, Dagbok 1904–1906
Fisher, Ejnar, Dagbok IV, 1918–1922

ARKIV, PRIVATA

Katarina Gill's arkiv i Glasverkstaden, Brunnby

Pärm innehållande brevväxling mellan Fisher-Bergholtz och diverse uppdragsgivare 1961–70
Pärmar med skissmaterial av Randi Fisher och Ralph Bergholtz
Pärmen ”Jobb”
Pärmen ”Jobbabok”

INTERVJUER

Iris Lundvik 8 februari 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.
Britta Reich Eriksson och Liss Eriksson 6 augusti 1999. Bandinspelad och nedtecknad, i författarens ägo.

TELEFONSAMTAL

Gunnel Berggren, konservator på Libraria, 27 oktober 2000
Elisabeth Isaksson, Handarbetets Vänner, 9 mars 2005

FÖRELÄSNINGAR

Briony, Fer, föreläsning 6 november 2003, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet
INTERNET

http://www.emmausbjorka.se/start/start1.htm 12 mars 2005
http://www.kvakare.org
http://www.ne.se
http://www.sigtunastiftelsen.se Sidan uppdaterad 22 januari 2002


Tryckta källor

ARTIKLAR I DAGSPRESS

Blomquist, Gustaf, ”Konstnär i arbete: tålmodigt pussel att måla glasfönster till domkyrkan” Vestmanlands Läns Tidning 19 oktober 1957
Joson (sign.), ”Gena parkstigar ersätter trottoarerna. Konstnärer får ateljéer i Västertorps stjärnhus” Dagens Nyheter 18 maj 1949
Kärre, Marianne, (sign. Mareng), ”Självständigt 40-årig debutant fick Lindahls-stipendium” Dagens Nyheter 16 januari 1949
Seger (sign.), ”En del målar kor, andra målar trianglmar” Svenska Dagbladet 24 oktober 1947
Thulin, Margareta, ”Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet” Arbetet 20 oktober 1969
Osign., ”Två dekorativa” i Kvällsposten 22 november 1963

RECENSIONER I DAGSPRESS

Berg, Yngve, ”Konstkrönikan” Dagens Nyheter 24 april 1997
Bergmark, Torsten, ”Konstkrönikan” Dagens Nyheter 22 mars 1956
Brunius, Clas, ”Aprilskoj och allvarsamt i konstens vårkomponter” Expressen 11 april 1957
Brunius, Clas, ”Tre knepga kvinnor ställer ut” Expressen 22 mars 1956
Eklund, Hans, ”Grupperingar i måleri och skulptur” Aftonbladet 14 april 1957
Eklund, Hans, ”Konstkrönika” Aftonbladet 27 mars 1956
Granlid, Hans, ”Konstronden” Ny Dag 26 april 1947
Johansson, Gotthard, ”Konstens 40-talister” Svenska Dagbladet 30 april 1947
Källmark, Harry, ”Konsthistoriskt tvärsnitt” Dagens Nyheter 11 april 1957
Källmark, Harry, ”Konstkrönika: dominerande samlingsutställningar” Dagens Nyheter 12 april 1956
Linde, Ulf, ”1947 års män” Dagens Nyheter 16 april 1957
Liedholm, Alf, ”Ung konst. Två stockholmsutställningar” Upsala Nya Tidning 5 maj 1947
Lindström, Arne, ”Monumentalt och fantasifullt. Konstrond i Stockholm” Upsala Nya Tidning 31 mars 1956
Lindström, Sven, ”Nordiskt, franskt, svenskt” Dagsposten 29 april 1947
Lindwall, Bo, ”Kvinnligt kaleidoskop” Svenska Dagbladet 26 mars 1956
Lindwall, Bo, ”Konstrond” i Aftontidningen 22 april 1947
Lövgren, Sven, ”1909–1947–1957” MorgenTidningen 11 april 1957
Malmsten, Egil, ”Konstronden: människovärld – drömvärld” Ny Dag 24 mars 1956
Melin, Emmy, ”25 år efter Isaksons död” Arbetaren 26 april 1947
Meyerson, Åke, ”Konstkrönika” MorgenTidningen 22 mars 1956
Meyerson, Åke, ”40-talister” MorgenTidningen 5 maj 1947
Molin, Carl, ”Kandinsky – banbrytaren. Konstkrönika” Dagstidningen Arbetaren 22 mars 1956
Näsström, Gustav, ”Tre konstnärinnor” Stockholms Tidningen 22 mars 1956
Reimers, Gerd, ”30 utställare” Stockholms Tidningen 11 april 1957
Strömberg, Martin, ”Tingens poesi och struktur” Stockholms Tidningen 4 oktober 1957
Zennström, P. O., ”Åtta på Färg och Form” Ny Dag 11 april 1957
Wretholm, Eugen, ”Kandinsky” Svenska Morgenbladet 22 mars 1956
Wretholm, Eugen, ”Konstkrönika. Rundlar och djupvattensskimmer” Morgenbladet 18 april 1957
Åström, Lars Erik, ”Konstkrönika” Expressen 27 april 1947
Åström, Lars Erik, ”Konstronden” Aftontidningen 23 mars 1956
Åström, Lars Erik, ”Utställningsrond: ett tioårsjubileum” Svenska Dagbladet 11 april 1957

SKÖNLITTERATUR

Fogelklou, Emilia, Barhuvad Albert Bonniers förlag, Stockholm 1950
Fogelklou, Emilia, Form och strålning. Askådningsfragment Albert Bonniers förlag, Stockholm 1958
Hellsing, Lennart, Kanaljen i seraljen Rabén & Sjögren, Stockholm 1956
Hillarp, Rut, *Dina händer ekon* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1948
Isaksson, Ulla, ”*Dödens faster*” Rabén & Sjögren, Stockholm 1954
Isaksson, Ulla, *I denna natt* Svenska Missionsförbundets förlag, Stockholm 1942
Isaksson, Ulla, *Klänningen* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1959
Isaksson, Ulla, *Kvinnobuset* Rabén & Sjögren, Stockholm 1952
Isaksson, Ulla, *Trädet* Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, Stockholm 1940
Isaksson, Ulla, *Ytterst i havet* Norlins förlag, Stockholm 1950
Wine, Maria, *Stenens källa* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954

**LITTERATUR**

”*Abstrakt konst eller reklam för ’konserverad gröt’?*” enkät i *Konst och kultur* 1949:3
Ahlin, Lars, ”*Konstnärliga arbetsmetoder*” i *40-tal* 1947:4
Ahlstrand, Jan Torsten, ”*Modernism och medeltid. GAN och Wiven Nilsson*” i *Aspekter på modernismen (Kulturen årsbok Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige)* Lund 1997
Alfons, Sven, ”*Unga gotiker. Rapsodi kring en utställning*” i *Konstrevy* 1947:3
Andersson, Barbro, ”*Postmodernism som avantgardestrategi*” i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998
Arrhenius, Sara, ”*En blick från sidan: bild, genus och det omedvetna*” i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier* Stockholm 2001
Arvidsson, Karl Axel, *Det unga måleriet* (Radions konsthandbok 2) Stockholm 1952
Aurén, Sven, *Livet i Stockholm. Människor i närbild* Stockholm 1942
Axelsson, Sara ”Fritz H. Eriksson och konsten” i *Konst i Hägersten II (Hägerstens hembygdsförening)* Hägerstens hembygdsförening 2002

Bergholtz, Ralph, ”Glasmålning och nutida arkitektur” i Paletten 1955:1


Bjurström, Per, *Karl Axel Pehrson* (SAK publikation nr 101) Stockholm 1992


Bjurström, Per, *Teckning, måleri, grafik. Tekniker inom bildkonsten* Stockholm 1956

Bjurström, Per, *Tre decennier svensk grafik* Stockholm (SAK publikation nr 85) 1976


Bonnier, Olle, ”Naturavbildning Abstraction Konkretion. En begreppsutredning” *Prisma* 1948:2

Borgström, Eva, ”Intersektionalitet. Ett nytt genusvetenskapligt begrepp” *Genus* 2004:3/4


Bredrup, Else, *Kunstneren, Borgeren, Samlaren Kjeld Langfeldt* Tromsø 1995

Broady, Donald, ”Enligt konstens alla regler” *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1994:1

Broady, Donald, ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält” i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998


252
Bråhammar, Gunnar, "Glasmålningar i Östra sjukhusets kyrka" i Kirsebergs församlingsblad juni–september 1964
Bränström Öhman, Annelie, Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism (diss.) Umeå 1998
Butler, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity London & New York 1990
Böhn-Jullander, Ingrid, Einar Forseth. En bok om en konstnär och hans verk Monografer utgivna av Stockholms kommun 46 Stockholm 1982
Caldenby, Claes (red.), Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur Stockholm 1998
Carlsson, Maria, Marginaliserad modernism. Siri Derkert som klädskapare och modeteckningen som estetiskt objekt magisteruppsats i konstvetenskap, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet 1999
Carlsund, Otto G., "Byggnadens konstnärliga utsmyckning" i Byggmästaren 1947:10
Castenfors, Mårten, "Biografi" i Nina Öhman (red.), Arne Jones Stockholm 1993 (Moderna museets utställningskatalog nr 252)
Chave, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power" Arts Magazine 1990:5
Collste, Bengt, Ängbykyrkan Bromma 1969
”Det unga måleriet” Röster i radio 5 november 1952
Edholm, Felicity, ”Beyond the Mirror. Women’s Self Portraits” i Frances Bonner (red.), Imagining Women. Cultural Representations and Gender Cambridge 1992
Elliott, Bridget, ”Modernism and Women Artists” i Delia Gaze (red.) Dictionary of Women Artists Delia Gaze, London 1997
Ellmann, Mary, Thinking About Women New York & London 1968
Osign, ”Endre Nemes’ emaljklocka” i Konstrevy 1951:5–6
Englund, Gunilla, ”När Adam plöjde och Eva spann” i Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), Kvinnor som konstnärer Stockholm 1975
Eriksson, Ann-Catrine, Rummet som konstverk – om konstnärsfamiljen Charles Rennie Mackintosh och Margaret Macdonald (diss.) Umeå 2003
Eskilsson, Lena, Drömmen om kamratsamhället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad (diss.) Umeå 1991
Estvad Petersen, Steen, Paradiset den islamiske have Köpenhamn 1991
Fagerström (Åkesson), Linda ”Muralmålningar av Randi Fisher” i Konst i Hagersten II (Hågerstensbygden) Hågerstens hembygdsförening 2002
Fahlgren, Margareta, Spegling i en skärva. Kring Marika Stiernsteds förfat tarliv Stockholm 1998
Fer, Briony, On Abstract Art New Haven, 1997
Fisher, Randi, ”Konst i hyreshus” i Konstrevy 1950:3
Flensburg, Birgitta & Göran Christenson, ”Förord” i Birgitta Flensburg & Marianne Hultman (red.), Det imaginära & det konkreta Norrköping 2004
Fogelklou, Emilia, Brev till vänerna (urval och inledning av Gunnel Vallqvist) Stockholm 1979
Fogtdals konstlexikon (huvudred. Sven Sandström) Malmö 1993–97
Forssén, Annika & Gunilla Carlstedt, Varsågod och var stark. Om kvinnors liv, arbete och hälsa under 1900-talet Lund 2003
Franciscono, Marcel, Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years Chicago & London 1971
Gabo, Naum, Det realistiska manifestet. Citerat ur Paletten 1963:4
Garb, Tamar, ”Gender and Representation” i Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison (red.), Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century The Open University 1993
Garrard, Mary D., ”Here’s Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist” i Renaissance Quarterly 1994:3, vol 47
Gooding, Mel, Abstract Art London 2001
Granath, Olle, Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä Stockholm 1975
Gray, Camilla, The Russian Experiment in Art 1863–1922 London 1986
Gustafsson, Gertrud, ”Vi ger oss inte. Vi börjar om igen. Om Konstnärernas fredskommitté” i Paletten 1981:1
Gynning, Margareta, Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv (diss.) Uppsala 1999
Göthlund, Anette, Kvinnokonst och manskritik – en studie av hur den patriarkala konstideologin speglats i kritiken av kvinnors konst kandidatuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1987
Hallin, Eva, ”Det feminina konstnärslynet” i Kvinnovetenskaplig tidskrift 1992:1
Hallin, Eva, Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mellankrigstidens konstkritik och andra texter om konst magisteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1989
Hallström, Olle, Människor är skapande! En bok om Adelyne Cross-Eriksson den amerikanska konstnären som skapade Levande Verkstad Stockholm 1996
Harding, Sandra, ”Rethinking Standpoint Epistemology: What Is ’Strong Objectivity’?” i Evelyn Fox Keller & Helen E. Longino (red.) Feminism and Science Oxford 1996

"Har surrealismen spelat ut sin roll?" enkät i *Prisma* 1948:1


Hellman, Gunnar, "Nittonhundratalets konst i de nordiska länderna" in Oscar Reutersvärd & Hans Eklund (red.), *Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik* Stockholm 1948

Henschen, Helga, *Åren med Peter* Stockholm 1991


Hirdman, Yvonne, "Genussystemet" in *Demokrati och makt i Sverige. Maktutredningens huvudrapport* (SOU 1990:44)

Hirdman, Yvonne, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1988:3


Hirdman, Yvonne, "Om genukontrakt" in *Häften för kritiska studier* 2000:2


Holm, Birgitta, "Kvinnor, kanon och kvalitet" in *TFL. Tidskrift för litteraturvetenskap* 1995:3–4

Hultén, C.O., "Den uppskjutna revolutionen" in *Lundagård* 1950:6

Humbla, Philibert & Nils Sigfrid Norling (red.), *Ur Gävle stads historia. Utgiven till femhundraårsjubileet* Gäve 1946

Hård af Segerstad, Ulf, "Abstrakta kyrkfönster" in *Paletten* 1953:4


Jones, Arne, "Arne Jones anteckningar" in Nina Öhman (red.), *Arne Jones* Stockholm 1993 (Moderna museets utställningskatalog nr 252)


Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* Chicago 1993

Konstrevy 1951:5–6


Lilja, Eva, ”Skaldinnan på fälten” *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1

Lilja, Eva, ”Skaldinnans rörelser på fälten” i Donald Broady (red.), *Kulturens fält* Göteborg 1998

Lilja, Gösta, *Svenskt måleri under 1900-talet* Stockholm 1968

Lind, Maria, ”Sigrid Hjertén och Isaac Grünwald – melankoli och virtuositet” i *Dubbelporträtt. Konstnärspar i seklets början* Stockholm 1995


Lindberg, Anna Lena, ”Inledning” i Anna Lena Lindberg (red.) *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* Stockholm 1995

Lindberg, Anna Lena, ”Kvinnovetenskaplig tidskrift 1992:1

Lindberg, Anna Lena, ”Ulrica Fredrica Pasch och det ’evigt kvinnliga’” i Anna Lena Lindberg (red.) *Ulrica Fredrica Pasch 1735–1796* Norrköping 1992

Lindberg, Anna Lena, ”Ulrica Fredrica Pasch och Konstakademien” i Eva-Lena Bengtsson (red.), *Ulrica Fredrica Pasch och hennes samtid* Stockholm 1996

Lindberg, Erik, ”Sekreterarens berättelse om Kungl. Akademiens verksamhet sedan högtidsdagen 1939. Avgiven till högtidsdagen 1940” i *Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1940*
Linde, Ulf, ”Karl Axel Pehrson” *Konstrevy* 1954:4
Linde, Ulf, ”Karl Axel Pehrson” *Ord & Bild* 1957:6
Linde, Ulf, ”Lennart Rodhes väggar” *Paletten* 1954:1
Linde, Ulf, ”Olle Bonnier” *Ord & Bild* 1957:2
Lundquist, Evert, ”’Det naïva sinnelaget i konsten’” i Bo Nilsson (red.), *Konstnären som kommentator. Svenska konstnärstexter från 1948 till idag* Åhus 1983
Lykke, Nina, ”Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen” i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 2003:1
Malevitch, Kazimir, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisny realizm* Petrograd 1915
Malmsten, Egil, ”Ett konstnärskollektiv” *Konst och kultur* 1949:2
*Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1948:2
*Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation 1951:2
*Medlemsblad KRO* Konstnärernas Riksorganisation, 1953:1
Mezei, Kristina, ”Imaginisterna – ett stycke svensk konsthistoria mellan 1941 och 1957” i *Det imaginära & det konkreta* (katalog, Norrköpings konstmuseum) Norrköping 2004
Michelet, Johan Fredrik, ”Hugo Lous Mohr i Oslo domkirke” i *Konstrevy* 1950:4–5
Millroth, Thomas, ”Samtal med Lennart Rodhe” i Sune Nordgren (red.), Konkret kalejdoskop Åhus 1981
Millroth, Thomas, Endre Nemes Stockholm 1985
Millroth, Thomas, Lage Lindell (SAK publikation nr 90) Stockholm 1981
Millroth, Thomas, Lennart Rodhe (SAK publikation nr 98) Stockholm 1989
Millroth, Thomas, Liss bildhuggare Stockholm 1994
Millroth, Thomas, Olle Bonnier. Och varför inte dansa? (SAK publikation nr 104) Stockholm 1995
Millroth, Thomas, Pierre Olofsson Höganäs 1992
Millroth, Thomas, Rum utan filial? ”1947 års män” Lund 1977
Minneskrift utgiven med anledning av Svenska tobaksmonopolets tjugofemåriga verksamhet den 1 juni 1940. 1915–1940 Stockholm 1940
Mulvey, Laura, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” Screen 1975:3 (vol. 16) ”Visuell lust och narrativ film” i Sara Arrhenius (red.), Feministiska konstteorier Stockholm, 2001
Myrdal, Jan, ”Aufop en fördröjd bibliografi” i Folket i Bild/Kulturfront 1996:8
Mårtelius, Johan, ”Med pannan mot marken” i Landskap Utsikt 1997:2
Nemes, Endre, ”Endre Nemes berättar” i Emalj (Liljevalchs konsthall utställningskatalog nr 345) Stockholm 1979
Nordisk konst 1947–1957 Måleri Skulptur Grafik Dekorativ konst utställnings-
katalog, Göteborgs konstmuseum & konsthall, Nordiska konstförbundet
Ny realitet utställningskatalog, Göteborgs konsthall 1949
Oredsson, Lars-Göran, Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med paket i långa banor i Östersunds posthus (lic. avh.), Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, Åhus 1991
Overud, Johanna, I beredskap med Fru Lojal. Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget Stockholm (diss.) 2005
Paletteskrapp 1941, 1942, 1943, 1944 Stockholm
Parker, Rozsika & Griselda Pollock, Old Mistresses. Women, Art, and Ideology London 1981
Pauli, Georg, Konstens socialisering. Ett program Stockholm 1915
Perry, Gill, ”Introduction: Gender, Modernism and Feminist Art History” i Gill Perry (red.) Gender and Art New Haven & London 1999
Perry, Gill, ”Preface” i Gill Perry & Colin Cunningham (red.) Academies, Museums and Canons of Art New Haven & London 1999
Perry, Gill, ”What is Feminist Art History?” i Gill Perry (red.), Gender and Art New Haven & London 1999
Randi Fisher Färg och form katalog nr 338, Stockholm 1956
Reutersvärd, Oscar, ”Carlsund och muralmåleriet” i Oscar Reutersvärd Impressionister och purister Stockholm 1976
Reutersvärd, Oscar, ”Skapande kvinnor i konstens historia” i Oscar Reutersvärd & Hans Eklund (red.), Konsthandboken. Måleri, skulptur, grafik Stockholm 1948
Ringmar, Sven, Västertorps skulpturer en rundvandring i och kring Västertorpsparken. En liten vägledning Hägersten 1988
Rodhe, Lennart, ”Reseberättelse” i Meddelanden från Konstakademien Stockholm 1951
Rodhe, Lennart, ”Synpunkter och minnesbilder” i Konstrevy 1950:6
Romare, Stefan, ”Bauhaus – vad det var och vad det blivit” i Att Bo 1951:1


Ryndel, Nils, ”Nyare monumentalmåleri i Västsverige” i Paletten 1953:4

Salomon, Nanette, ”The Art Historical Canon: Sins of Omission” i Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.) (En)gendering Knowledge: Feminists in Academe Tennessee 1991


Sheriff, Mary D., ”’So What Are You Working On?’ Categorizing The Exceptional Woman” i Kristen Frederickson & Sarah E. Webb (red.), Singular Women. Writing the Artist Berkeley, Los Angeles, London 2003

Skagefors, Mona, Ytans magi. Crossdressing och annat Stockholm 1996

Socialstyrelsens allmänna råd 1989:6 om tillämpningen av abortlagen, SOSFS 1989:6 (M)

Stavenow, Åke, Einar Forseth. Monumentalkonstnär och glasmålare Malmö 1958

”Stipendiater” i Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation 1947:2

osign., ”Stor skulpturdonation” i Medlemsblad KRO Konstnärernas Riksorganisation 1953:3


Svenska konstnärer. Biografisk handbok Malmö 1960

Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok Stockholm 1944

Svenskt porträttgalleri. XVI Tidningsmän. (Med biografiska uppgifter af B. Lundstedt) Ny tillökad upplaga Stockholm 1910


Söderberg, Rolf, *Arne Jones* (SAK publikation nr 100) Stockholm 1991


Söderlind, Solfrid, ”Förord” i Cecilia Widenheim, *Självporträtt på Gripsholm* Stockholm 1996

Thulin, Margareta, ”Skånsk konstnär revolutionerar glasmåleriet” *Arbetet* 20 oktober 1969.


Ung konst Färg och form katalog nr 203, Stockholm 1947

"Var mans rätt” i *Medlemsblad KRO* (Konstnärernas Riksorganisation) 1951:2

Vasari, Giorgio, *Le Vite De’ più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani* från 1550 (Andrautgåva 1568. På svenska första gången 1926.)


Werkmäster, Barbro, ”Av bild – själv bild – bild själv. Om kvinnliga konstnärers självporträtt” *Konsthistorisk Tidskrift* 1991:2 (vol. 60)


Widenheim, Cecilia (red.), *Tanken och handen. Konstfack 150 år* Stockholm 1994

Widenheim, Cecilia, ”Lennart Rodhe” i förfs *Självporträtt på Gripsholm* Stockholm 1996

Williams, Anna, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet* Stockholm 1997


Witzling, Mara R., ”Feminism and Women Artists” i Delia Gaze (red.), *Dictionary of Women Artists* London 1997
Wragg, Sue, ”Lee Krasner: Mrs Jackson Pollock” i Gabriele Griffin (red.), *Difference in View. Women and Modernism* London 1994
Zennström, Per-Olov, ”Konstnärerna till tunnelbanan” i *Konst och kultur* 1949:3
”Årsmötet” (Protokoll från årsmöte i KRO 13 mars 1951) *Medlemsblad KRO* (Konstnärernas Rikorganisation) 1951:2
Åström, Lars Erik, ”En vitalist” i Lars Erik Åström, Folke Holmér & Per Bjurström *Sven Erixsons konst* (SAK publikation 75) Stockholm 1967
Österberg, Eva, ”Individen i historien. En (o)möjlighet mellan Sartre och Foucault” i *Det roliga börjar hela tiden. Bokförläggare Kjell Peterson 60 år den 20 december 1996* Stockholm 1996
40-talets röst Värmlands nations musikcirkel, Uppsala 1948
40-talskonst Utställningskatalog, Skånska Konstmuseum Lund 1948
Personregister

A
Adrian-Nilsson, Gösta (GAN) 134
Albers, Joseph 154, 164
Alcoff, Linda 21f, 211
Alfons, Sven 177, 174, 222, 232, 234
Amelin, Albin 176, 189f
Andersson, Barbro 24, 78, 91, 97, 212, 222, 225
Anguissola, Sofonisba 54, 63f, 217
Apostolos-Cappadona, Diane 54, 217
Arvidsson, Karl Axel 103, 112, 226f, 231
Aurén, Sven 49f, 52, 217, 227

B
Bärling, Olle 88, 168f
Bauer, John 60
Bazaine, Jean 151, 188
Beauvoir, Simone de 19, 211
Bengtsson, Eva-Lena 99f, 216, 219, 225f
Berg, John Ivar 49
Berg, Yngve 75, 81
Bergholtz, Pia 12, 200, 203, 206
Bergholtz, Ralph 12, 32, 149, 155f, 163, 192, 200–
03, 205, 233, 237
Bergman, Ingmar 45, 63, 207
Bergmark, Torsten 93, 95, 225
Beskov, Bo 188, 215, 232
Bill, Max 122, 132
Billow, Eva 41
Bjurström, Per 14, 73, 209, 220f, 229, 238
Blom, Ida 20ff, 211
Blomberg, Erik 78, 83, 223
Blomdahl, Karl Birger 193, 217
Bohlin, Dagny 95, 113, 225
Bonnier, Eva 16, 120
Bonniére, Olle 12f, 71ff, 76, 81, 83ff, 88, 97, 107, 114f,
119, 122–25, 134, 116, 138, 142, 165, 168f, 173, 190,
192, 195, 201, 209, 220, 228f, 235
Borrello, Frances 54, 217
Bourdieu, Pierre 12f, 24–32, 44, 46, 207, 209,
212f
Bourgeois, Louise 83f, 224
Bowness, Alan 76f, 222
Boye, Karin 41
Braidotti, Rosi 64
Bring, Maj 41
Broady, Donald 25, 27, 29f, 44, 212f, 216
Broberg, Anna 189
Brunius, Clas 94f, 100, 142, 125, 231
Brähammar, Gunnar 14, 124, 209, 229, 233
Bränström Öhman, Annelie 99f, 102, 212, 226

C
Carlgren, Maria 69f, 219
Carlid, Göte 193, 237
Carlstedt, Gunilla 111, 227
Carlsund, Otto G. 122, 132, 134, 173, 228, 234
Carn, Anthony 149
Cassatt, Mary 102
Cavallí-Elorriagó, Görel 57, 218
Cézanne, Paul 171
Chadwick, Whitney 54, 68, 217, 219, 224, 226
Chave, Anna C., 74, 221
Cheetham, Mark A. 134, 137ff, 142, 147f, 230ff
Claesson-Lindberg, Viveca 32
Claesson, Stig 176
Cleve, Agnes 134
Conte, Augusto 182
Cornell, Peter 106, 108, 227, 234
Courbet, Gustave 58

D
Dahl, Michael 66f, 219
Danielsson, Bertil 107, 169
Deepwell, Katy 17f, 23f, 31, 72, 210, 212, 220
Delaunay, Robert 171
Delaunay, Sonia 113, 171
Dennis Larsen, Monika 11
Derkert, Síria 43f, 65, 134, 175, 187, 189, 219
Derrida, Jacques 20
Dietrich, Marlene 66
Doesburg, Theo van 122
Dürer, Albrecht 57f

E
Eagleton, Terry 31
Ebersole, Lucinda 54, 217
Edholm, Felicity 57, 218
Edvardsson, Maria 114
Eklund, Hans 90, 224, 226
Eklund, Annika 171f
Ekvall, Hans 176
Elliot, Bridget 17f, 23f, 166, 210ff, 234
Ellman, Mary 91, 95, 225
Englund, Gunilla 74, 221
Engström, Albert 102, 107, 226

265
Mezei, Kristina
Meyerson, Åke
Meskimmon, Marsha
Melanton, Kaisa
Melanton, Erland
Matisse, Henri
Martinson, Moa
Markelius, Sven
Mann, Kersti
Mankell, Bia
Manet, Édouard
Manessier, Alfred
Malmsten, Egil
Malevitj, Kazimir
Mackintosh, Charles
Lövgren, Sven
Lynge-Ahlberg, Einar
Lövgren, Sven
Macdonald, Margaret
Mackintosh, Charles
Malevich, Kazimir
Malmsen, Egil
Manessier, Alfred
Manet, Édouard
Mankell, Bia
Mann, Kersti
Markelius, Sven
Martinson, Moa
Masser, Monika
Matisse, Amélie
Matisse, Henri
Melanton, Erland
Melanton, Kaisa
Melin, Emmy
Meskimmon, Marsha
Meyerson, Åke
Mezei, Kristina
Millroth, Thomas
MIRÓ, Joan
MOI, Toril
MOLin, CArL
Mondrian, Piet
Moore, Henry
Morhagen, Bitte
Morison, Berthe
Munch, Edvard
Munkelt, Elsa
Myrdal, Jan
Møller-Nielsen, Egon
Mörk, Lennart

N
Neal, Lynda
Nemes, Endre
Nevelson, Louise
Nilsson, Ada
Nilsson, Barbro
Nilsson, Catharina
Nilsson, Vera
Nixon, Nils
Noccioli, Linda
Noland, Kenneth
Nordenfelt, Brita
Norström, Hilda
Notini, Bo
Nyblom, Carl
Nyman, Olle
Näsström, Gustaf

O
O’Keeffe, Georgia
Oldenburg, Acker
Olivegren, Johannes

P
Parker, Roszika
Pauli, Georg
Pehrson, Karl Axel
Pernevi, Palle
Perry, Gill
Picasso, Pablo
Pissarro, Camille
Platon
Pollock, Griselda
Popova, Liubov
Randi Fisher, biografiska uppgifter

1920 Randi Fisher föddes i Melbourne, Australien, och flyttade 1922 till Sverige.
1937–39 Utbildning Tekniska skolan.
1939–44 Utbildning Kungliga konsthögskolan.
1940 Bokomslag till Trädet av Ulla Isaksson.
1942 Bokomslag till I denna natt av Ulla Isaksson.
1944 Fresker i trapphus, Bokbindarvären, Hägersten utanför Stockholm.
1945 Giftermål med Olle Gill. Bokomslag till Av krukmakarens hand av Ulla Isaksson.
1952 Samlingsutställningarna Staden (RfBK, vandr. utst. 100). Det unga måleri. En utställning i anslutning till radions konsttalas 2 och radions konstserie (RfBK,


1958 Samlingsutställning *Vattenfärg av svenska konstnärer från omkring 1910 till nu. Akvarell, gouache, laverad krita tempera* (RFBK, vandr.utst. 191) Bokomslag till *En bortkastad ros av Maria Wine och Lerbild av Rosa av Mira Teeman*.


1964 Verk i glaserat tegel i Flatåskyrkan (Svenska missionsförbundet) i Västra Frölunda (i samarbete med R.B.). Resa till Italien.
1965 Scenografi till *En doft av blommor* i regi av på Dramaten. Resa till Venedig.
1968 Glasmålning i Tycho Brahe-skolans, Helsingborg och i samarbete med R.B. glasmålningar i Hasslövs kyrka.
1969 Glasmålingar i Norrtälje kyrka.
1971 Glasmålningar i Ekeby kyrka och Barkåkra kyrka (i samarbete med R.B).
1986 Resa till Indien.
1988 Resa till Nicaragua.
1990 Stipendium med dottern Katarina Gill ur Johannes Olivegrens minnesfond.
1993 Resa till Kuba.
1996 Samlingsutställning *Painting on paper – 24 works by 24 artists* Galleri Bel Art, Stockholm
2004 Samlingsutställningen *Det imaginära och det konkreta* Norrköpings konstmuseum & Malmö konstmuseum
ellerströms avhandlingar

Anna Arnman
_Hellraiser
_Om Clive Barkers film

Per Bäckström
_Aska, Tombet & Eld
_Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer

Mattias Fyhr
_De mörka labyrinterna
_Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel

Mats Jacobsson
_Dylan i 60-talet
_Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67

Lena Malmberg
_Från Orfeus till Eurydike
_En rörelse i samtida svensk lyrik

Anna Smedberg Bondesson
_Anna i världen
_Om Anna Rydstedts diktkonst

Olle Thörnvall
_Novellisten Gustaf Rune Eriks

Olle Widhe
_Främlingskap
_Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa

Magnus Öhrn
_Talat glöms men skrivet göms
_En studie i Fritiof Nilsson Piratens författarskap

Böckerna kan beställas direkt från

ellerströms förlag
_Fredsgatan 6
_222 20 Lund
_epost info@ellerstroms.se
_Hemsida www.ellerstroms.se
Prislistor, kataloger och fortlöpande information
om utgivningen sänds gratis på begäran