

**Sensuella slavinnor på sammetssoffor.
Uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningen av kvinnor i fransk
orientalistisk konst under 1800-talet.**



Fanny Lundstén, 38591
Avhandling pro gradu i konstvetenskap
Huvudhandledare: Marie-Sofie Lundström
Bihandledare: Mia Åkerfelt
Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi
Åbo Akademi 2023

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI

Abstrakt pro gradu

Ämne: Konstvetenskap

Författare: Fanny Lundstén

Arbetets titel: Sensuella slavinnor på sammetssoffor. Uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningen av kvinnor i fransk orientalistisk konst under 1800-talet.

Handledare: Marie-Sofie Lundström

Bihandledare: Mia Åkerfelt

Inom konst och kultur kan orientalismen definieras som en strömning som betonar karaktärsdrag och estetik som är typiska för de koloniserade områdena i Mellanöstern, Nordafrika och delar av Asien. Genom att använda estetiken från Orienten som en lins kunde europeiska konstnärer projicera sina egna fantasier gentemot den koloniserade kulturen. Därmed kunde de använda orientaliska motiv som en täckmantel för att avbilda teman som i hemlandet var moraliskt tabu. Ett av dessa teman var nakenhet, som inte kunde avbildas utan mytologiska, historiska eller kolonialistiska ursäkter. De franska orientalistiska konstnärerna kom att avbilda människorna i kolonierna, särskilt kvinnorna, ur ett kolonialistiskt perspektiv och genom det sprida Frankrikes koloniala agenda.

Avhandlingens syfte är att tolka uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i franskt orientalistiskt måleri från 1800-talet utgående från det visuella språket i bilden. Hur uttrycks den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i fransk orientalistisk konst? Vilka aspekter i nakenavbildningarna kan kopplas till den manliga blicken? Förmedlades ett kolonialistiskt budskap genom nakenavbildningarna? Kan nakenhetens symbolik i primärmaterialet kopplas till andra nakenavbildningars symbolik? Genom att göra en visuell analys av målningarna granskas uttrycken för den manliga blicken ur ett feministiskt perspektiv. Kontexten utgörs av den franska kolonialismen under 1800-talet.

Primärmaterialet består av franska orientalistiska målningar från 1800-talet där motivet är nakenavbildningar av kvinnor. Målningar av Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Fernand Cormon, Jean-Léon Gérôme, Édouard Debat-Ponsan och Lecomte du Nüoy analyseras. Verken är målade under hela 1800-talet och är representativa för den orientalistiska konsten. Målningarna är avgränsade till de franska kolonierna och andra maktområden i Nordafrika. Catherine McCormacks *Women in the Picture: Women, Art and the Power of Looking* (2021) bidrar med ett feministiskt perspektiv på olika sorters avbildningar av kvinnor genom konsthistorien. Yvonne Erikssons och Anette Göthlunds *Möten med bilder* (2004) bidrar med underlag för den visuella analysen genom att presentera bildanalytiska verktyg med exempel från konsthistorien.

Den visuella analysens resultat är att den manliga blicken kan tolkas ur primärmaterialet. Den manliga blicken uttrycks genom kvinnornas kroppsspråk, blickar och miljön runt dem. Genom avbildningarna förmedlade de orientalistiska konstnärerna en bild av att det koloniserade samhället var sexuellt promiskuöst och primitivt. Konstnärerna använde sig av stereotypiskt orientala miljöer och symboler för att kommunicera denna bild till åskådarna. Nakenhetens symbolik i de orientalistiska målningarna kan även kopplas till liknande symbolik hos tidigare nakenavbildningar, exempelvis till avbildningar av den mytologiska gudinnan Venus.

Nyckelord: feminism, visuell analys, kolonialism, nakenhet, gaze

Datum: 7.5.2023

Sidantal: 63 (+17)

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1	INLEDNING.....	1
1.1	Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning	2
1.2	Begreppsdefinitioner	3
1.2.1	Orientalism.....	3
1.2.2	The male gaze	4
1.3	Material, metod och teori	6
1.3.1	Visuell analys	7
1.3.1.1	Feministisk teori.....	8
1.4	Tidigare forskning och litteraturoversikt	10
1.5	Disposition	11
2	NAKENHET I KONSTHISTORIEN	12
2.1	Nakenhet i konsthistorien.....	13
2.2	Nakenhetens symbolik	17
3	KOLONIALISMENS BETYDELSE FÖR ORIENTALISMEN	20
3.1	Kolonialmakternas framväxt.....	20
3.1.1	Frankrikes maktområden på kontinenten Afrika.....	22
3.2	Orientalismens uppkomst.....	24
4	DEN ORIENTALISTISKA KONSTNÄREN	27
4.1	Orientalismen som institution	28
4.2	Den orientalistiska konstnären och konstnärerna i denna avhandling	29
4.2.1	Jean-Auguste-Dominique Ingres.....	30
4.2.2	Eugène Delacroix	31
4.2.3	Jean-Léon Gérôme	32
4.2.4	Jean Lecomte du Nuoÿ.....	33
4.2.5	Édouard Debat-Ponsan.....	34
4.2.6	Fernand Cormon.....	34
5	BLICKENS KULTUR.....	35
5.1	Den manliga blickens projektion på kvinnokroppen	36
5.2	Den vita kvinnan som kolonialt motiv	37
5.3	Badhusscener.....	39
5.4	Haremscener.....	43
5.5	Våldsamma och/eller kränkande scener.....	47
5.6	Bilder utan uppenbar plats	51
5.7	Analysens resultat	53
6	MAKTEN ÖVER KVINNOR I DEN ORIENTALISTISKA KONSTEN.....	55
7	SAMMANFATTNING.....	60
	KÄLLFÖRTECKNING	64
1.	Källor.....	64
1.1	Otryckta källor	64
1.1.1	Internetresurser.....	64
2.	Bibliografi	64
2.1	Tryckt material	64
	BILDFÖRTECKNING	68
	BILDBILAGA	70

1 INLEDNING

En explosionsartad expansion av de europeiska kolonialmakternas framväxt ledde till att folket i 1800-talets Europa i snabb takt började flytta till koloniområdena som övertogs runtom i världen. Intrånget av hemlandets kultur i de nya kolonierna ledde till nya stilar och strömningar i konsten och kulturen. En av dessa var orientalismen, en strömning inom konst och litteratur som innebar en imitation eller avbildning av de karaktärsdrag och den estetik som var typiska för de koloniserade områdena som under samtiden kallades för Orienten.

Det önskade budskapet om koloniernas människor som promiskuösa och primitiva skulle komma fram genom den orientalistiska konsten. På grund av detta var avbildningarna av lokalbefolkningen i kolonierna ofta selektiva, och överensstämde sällan med verkligheten. Målet var att folket i hemlandet skulle få en särskild bild av de koloniserade människorna. Kolonimakterna ville visa människorna i kolonierna som den Andra, det vill säga den primitiva motsatsen till hemlandets folk.¹ Genom att använda estetikerna från Orienten som en lins kunde de europeiska konstnärernas projicera sina egna fantasier om den koloniserade kulturen. Därmed kunde Orienten användas som en grund för att avbilda teman som i hemlandet var moraliskt tabu, exempelvis nakenhet.²

Nakenhet har avbildats i konsten av en mängd olika orsaker. Nakna statyer i antikens Grekland symboliserade ideal skönhet, ädelhet och religiositet.³ I den kristna konsten kunde den nakna Jesus symbolisera drag som den dåtida kyrkan ansågs vara önskvärda.⁴ Nakenhet i konsten kunde även användas för att spegla fenomen i samtiden.⁵ Figurativ nakenhet har använts för att utmärka en våldsam natur, primitivitet och sexualitet hos den avbildade.⁶ I renässansens och barockens konst förkläddes nakenhet i mytologiska scener.⁷

¹ Benjamin, *Orientalist Aesthetics Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, 62–65.

² Wesseling och Sundström, *Imperiernas tid: 1815-1919*, 30–45.

³ Bonfante, "Nudity as a Costume in Classical Art", 550–53.

⁴ Lindquist, *The Meanings of Nudity in Medieval Art: An Introduction*, 16.

⁵ Miles, "The Virgin's One Bare Breast", 29.

⁶ Burke, "Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude", 724–726.

⁷ Sorabella, "The Nude in Baroque and Later Art | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History".

Den feministiska konsthistorikern Lynda Nead (f. 1957) menar att den kvinnliga kroppen och dess sexualitet kontrolleras då de begränsas inuti en ram.⁸ Då kvinnokroppen inhyses i en ram genomgår den en förvandling, och det som tidigare har ansetts vara oformligt material blir komplett. Kvinnokroppen representerar nämligen något som finns utanför konstfältet, men som formas med hjälp av stil och bildform till ett skönhetsobjekt som passar in i konstens värld och det estetiska omdömet.⁹ Nead menar att en idealiserande syn på manskroppen tyder på en osäkerhet och ett äckel över kvinnokroppen, som har setts som ostrukturerad, mjuk och flytande. Manskroppen har stått för geometri, kultur och ordning, medan kvinnokroppen har symboliserat naturen och setts som foglig och osystematisk.¹⁰ Detta gäller även för avbildningar av den nakna kvinnokroppen i den orientalistiska konsten.

1.1 Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning

Avhandlingens syfte är att tolka uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i franskt orientalistiskt måleri från 1800-talet utgående från det visuella språket i bilden. Kontexten utgörs av den franska kolonialismen under seklet.

Forskningsfrågorna är relaterade till de manliga konstnärernas avbildningar av nakna kvinnor och nakenhetens symbolik i bildspråket. Hur uttrycks den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i fransk orientalistisk konst? Vilka aspekter i nakenavbildningarna kan kopplas till den manliga blicken? Förmedlades ett kolonialistiskt budskap genom nakenavbildningarna? Kan nakenhetens symbolik i primärmaterialet kopplas till andra nakenavbildningars symbolik? Genom att göra en visuell analys av de utvalda målningarna granskas uttrycken för den manliga blicken genom ett feministiskt ramverk.

Motivvalet avgränsas till avbildningar av nakna kvinnor och inte påklädda, eftersom nakenhet rymmer en särskild symbolik för olika ämnen genom konsthistorien; i avhandlingens analys undersöks vad denna symbolik innebär i specifikt den orientalistiska konsten. En annan orsak till avgränsningen är att materialet lätt skulle bli för stort ifall analysen inbegrep även avbildningar av påklädda kvinnor. Fler frågor om nakenhet och klädsel skulle då tillkomma, exempelvis frågor om bärandet av hijab eller annan täckande klädsel. De verk som valts avbildar så varierade teman och miljöer som

⁸ Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 44.

⁹ Nead, 25.

¹⁰ Nead, 17–18.

möjligt, exempelvis harem, badhus och allmänna utrymmen som marknader.

Motiveringen till avgränsningen av den undersökta tidsperioden till 1800-talet är att orientalismen som strömning inom konsten blomstrade under detta århundrade. Även om de första tecknen på en framväxande orientalistisk konströrelse fanns redan under 1600-talet var det under 1800-talet som den fick fotfäste i konsten och kulturen.

1.2 Begreppsdefinitioner

De grundläggande begreppen för avhandlingen behandlas i nedanstående text.

Begreppen orientalism och *the male gaze* presenteras och klargörs. Orientalism som begrepp är viktigt att klarlägga eftersom begreppet har en lång historia och har använts på olika sätt. Begreppets historia är relevant eftersom dess betydelse har förändrats sedan dess uppkomst. Under den orientalistiska rörelsens samtid innebar ordet orientalism en rörelse eller stil inom konsten och litteraturen, medan det under vår samtid drar tankarna till kolonialism. Begreppet *the male gaze* fungerar som en av grundpelarna i analysen, eftersom det är dess uttryck som utvinns och tolkas i bilderna. Begreppets förklaring är viktigt eftersom det kan appliceras på flera olika fält, och i nedanstående text beskrivs hur det används i just denna avhandling.

1.2.1 Orientalism

Edward Saids (1935–2000) *Orientalism* från 1978 har länge definierat förståelsen av kolonialism och imperialism. Said skriver att Orienten som koncept främst är en europeisk uppfinning som har bidragit till européernas egen definition av Europa genom att fungera som ett motsatt koncept till de egna värderingarna och synsätten.¹¹ Said hävdar också att orientalismen kan förstås bättre som en uppsättning begränsningar än en positiv doktrin. Då begrepp såsom västerländsk och orientalistisk används leder denna uppdelning vanligtvis till polarisering – det orientala blir mer orientalistiskt och det västerländska mer västerländskt. Detta begränsar i sin tur det mänskliga mötet mellan olika kulturer, menar Said.¹² Orientalismen är egentligen en sammanfattande term som Said använder för att beskriva Västvärldens sätt att närma sig Orienten som begrepp.¹³

Något Said inte behandlar i sina verk är den visuella konsten, eftersom hans analys främst är fokuserad på litteraturen. Detta är dock något Linda Nochlin (1931–2017) tar

¹¹ Said, *Orientalism*, 63–64.

¹² Said, 115–20.

¹³ Said, 154.

upp i sin artikel ”The Imaginary Orient” från 1983. I artikeln analyserar Nochlin maktstrukturerna i orientalistisk konst. Hon menar att den franska orientalistiska konstnären inte avbildade den egentliga verkligheten, utan ett fantasirum var konstnären kunde återge sina egna fantasier. Nochlin konstaterar att den orientalistiska konsten inte kan presenteras utan en kritisk analys av den maktstruktur som gällde vid verkens tillkomst. Hon frågar sig: Vems verklighet avbildar egentligen den orientalistiska målerikonsten? De västerländska koloniserande människorna är aldrig fysiskt närvarande i denna konst, och inte heller turism. Istället skvallrar den blick som européerna projicerar på de orientalistiska motiven om deras närvaro.¹⁴

Roger Benjamins (f. 1957) *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa* (2003) undersöker korsningen mellan konst, kolonialism och representation i Frankrikes maktområden i Nordafrika under 1800- och 1900-talen. Boken fokuserar på kolonialmaktens användning av konst och estetik för att konstruera och underhålla dess styre i maktområdena. Benjamin menar att konsten och arkitekturen som producerades av franska konstnärer i det kolonialiserade Nordafrika formades av de orientalistiska ideologierna, och att de spelade en väsentlig roll i uppkomsten av det koloniala narrativet gällande detta område.¹⁵

I denna avhandling används begreppet orientalism för att beskriva en viss estetik inom det franska måleriet under 1800-talet, men även vilken typ av bilder benämningen ”orientalistisk” innefattar. Med detta menas en bild producerad inom ramarna för den franska kolonialmakten, med ett syfte att sprida ett positivt budskap om Frankrikes närvaro i maktområdena. Begreppet används även för att beteckna den stilistiska strömning inom vilken dessa bilder skapades.

1.2.2 The male gaze

The Male Gaze, eller ”den manliga blicken” är ett begrepp som myntades av den feministiska filmteoretikern Laura Mulvey (f. 1941) i artikeln ”Visual Pleasures and Narrative Cinema” som publicerades för första gången i tidskriften *Screen* 1975. Det engelska begreppet är mer utbrett och används i engelskspråkig litteratur, men för att språket ska vara sammanhängande genom avhandlingen använder jag härmed det svenska begreppet ”den manliga blicken”.

¹⁴ Nochlin, ”The Imaginary Orient”, 119–123.

¹⁵ Benjamin, 23–24.

Mulvey skriver om Freuds definition av skoptofili, en sexuell avvikelse som innebär njutning genom betraktelse av andra människors sexuella aktivitet. Freud menade att skoptofili är en grundläggande del av sexualinstinkten. Mulvey associerar Freuds syn på skoptofili med att betrakta andra som objekt, det vill säga att utsätta dem för en kontrollerande, vetgirig och njutningsfull blick. Detta tittande är delat i två delar: det aktiva manliga och det passiva kvinnliga.¹⁶

Den passiva kvinnan både ställs ut och betraktas på samma gång, och figurerar i denna roll på två olika nivåer, både som erotiskt objekt för karaktärerna inom filmens narrativ och som erotiskt objekt för filmens åskådare. Mulvey hävdar även att uppdelningen mellan aktivt manligt och passivt kvinnligt är en heterosexuell uppdelning som figurerar inom filmers narrativa struktur. Den manliga figuren klarar inte av rollen som objektifierad, enligt de rådande ideologierna och psykologiska strukturerna. Mannen som åskådare vill inte föra blicken mot sin like som ett erotiskt objekt, och därmed kontrollerar han filmfantasin genom en process som börjar med att filmer struktureras kring en protagonist som den manliga åskådaren kan känna igen sig i. Då åskådaren identifierar sig med den manliga huvudkaraktären projicerar han sin blick på denna, så att han med hjälp av protagonistens makt över filmens narrativ kontrollerar händelserna så att de överensstämmer med hans egen erotiska blick.¹⁷

Fastän Mulveys teori är skriven i filmteoretiska termer, har den manliga blicken även använts för att beskriva relationen mellan män och kvinnor i andra typer av bilder. Mulveys teori används ofta för att uppmärksamma hur den kvinnliga kroppen editeras enligt mannens åtrå i flera bildkategorier, och är vitt utbredd inom den feministiska konstteorin. I denna avhandling används begreppet för att observera hur kvinnans nakna kropp har avbildats av de manliga orientalistiska konstnärerna. I analysen tolkas den manliga blickens uttryck i dessa avbildningar genom att notera miljön kvinnorna avbildas i, vilka poser de är avbildade i och hur de samspelar med sin omgivning i bilden. Mannens närvaro eller frånvaro i bilderna är också relevant för analysen.

¹⁶ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", 835–38.

¹⁷ Mulvey, 835–40.

1.3 Material, metod och teori

Primärmaterialet som analyseras är elva nakenporträtt av kvinnor utförda av franska orientalistiska konstnärer från en tid som omspannar hela 1800-talet. Verken som analyseras är: Eugène Delacroix:s *Mulattkvinna* (1824–1826) och *Odalisk* (1827–1828); Jean-Auguste-Dominique Ingres *Odalisk*, *Slav och Eunuck* (1839); Jean-Léon Gérôme *Slavmarknad* (1866), *Moriskt Bad* (1879) och *Bassäng i Harem* (1875–1876); Fernand Cormons *Den Avsatta Favoriten* (1870) och *Mord på Seraljen* (1874); Jean Lecomte du Nüoys *Ramses i Sitt harem* (1886–1887) och *Vit slavinna* (1888); och Édouard Debat-Ponsans *Massagen* (1883). Verken som används i analysen representerar flera olika motiv inom orientalismen. Verken delas in i fyra grupper: badhusscener, haremscener, våldsamma eller kränkande scener och bilder utan uppenbar plats. Grupperna har baserats huvudsakligen på verkens namn men även till viss del på utseende eller var bilden ser ut att utspela sig.

Verken är framställda under hela 1800-talets gång och är representativa för den orientalistiska konsten. Målningarna är även avgränsade till de franska kolonierna och maktområdena i Nordafrika och Egypten. Analysen innefattar endast manliga konstnärers konstverk eftersom avhandlingens syfte är att urskilja uttryck för just den manliga blicken. Även om det också fanns kvinnliga orientalistiska konstnärer, och fastän dessa konstnärer också var budbärare av orientalistiska meddelanden, har jag valt att endast inkludera manliga konstnärer i analysen eftersom männen hade en privilegierad plats på konstfältet.

Alla konstnärer vars konst analyseras hade en akademisk utbildning och var uppskattade under sin samtid samt visade regelbundet sin konst på utställningar. Detta betyder att de alla producerade ett visst narrativ och återgav vissa ideal i sin konst, vilket gör dem lämpliga för analysen. Eftersom de alla även uppskattades på konstfältet och därmed hade liknande förutsättningar för konstproduktion kan deras konst analyseras likvärdigt.

Angreppssättet som tillämpas är en visuell analys av primärmaterialet. En visuell analys innebär att relevant information i en bild urskiljs och tolkas. I denna avhandling är uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningarna relevant information som observeras och förtydligas inom en feministisk referensram. Genom att notera dessa uttryck undersöks nakenhetens betydelse i bilderna och hur den är kopplad till uttryck för den manliga blicken.

1.3.1 Visuell analys

En visuell analys börjar med en beskrivning av bilden följd av tolkningen. I beskrivningen återges bildens byggstenar, såsom färger, ljus, storlek, innehåll, stil och form.¹⁸ Alla kan se bilder, men det är en lärd kunskap att kunna tolka och förstå dem. Eriksson och Göthlund menar att bilden, precis som språket, utgörs av en uppsättning meningsfulla symboler. Vissa strukturer i bild och språk är lättare föremål för förändringar, medan andra är mer beständiga. Varje aspekt av bilden är betydelsefull, men även mångtydig, och kan därför tolkas på många olika sätt. Grundläggande för bildens förståelse och analys är dock kontexten.¹⁹ Bilderna är skapade på en viss plats under en viss tid, vilket har betydelse för dess visuella språk.

Sverrisson, Asper och Fuehrer skriver om kön, sexualitet och ras som perspektiv för bildanalys. De baserar sin teori mest runt reklam och konsumtionsbeteende, men deras tankeschema kan appliceras även på andra sorters bilder. De menar att också kön, sexualitet och ras är ett mycket viktigt element i konsthistorisk och konstkritisk analys. Som exempel på hur dessa element kan bidra till en bilds formspråk beskrivs fotokampanjer där modellen träder in i icke-vitas och HBTQ-personers sfär. Ifall modellen inte hör till dessa rum kan hen alltid träda ur dem, eftersom hen endast är en besökare i dem. Hen förblir privilegierad inom dessa rum.²⁰ På samma sätt kan de manliga konstnärerna som avbildar maktområdena i Nordafrika träda ur de koloniserades rum och åka tillbaka till hemlandet. Den manliga konstnären som avbildar nakna kvinnor kommer förbli kontrollerande, eftersom han är den som styr narrativet.

I avhandlingen används visuell analys för att klargöra uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor som förekommer i primärmaterialet. Detta görs genom att ta fasta på betydelsebärande element som tyder på de manliga konstnärernas utövande av makt genom kvinnoavbildningarna. Dessa element är kvinnornas poser, hur de interagerar med andra människor i bilden, deras utseende och klädsel samt miljön i vilken bilden utspelar sig i. Element som dessa är medvetna val som upphovspersonen har gjort och speglar därför samtidens och uphovspersonens egna preferenser. I den

¹⁸ Árni Sverrisson, Aspers, och Fuehrer, *Bild och samhälle: visuell analys som vetenskaplig metod*, 77–82.

¹⁹ Eriksson och Göthlund, *Möten med bilder: analys och tolkning av visuella uttryck*, 17–22.

²⁰ Árni Sverrisson, Aspers, och Fuehrer, 88.

visuella analysen används dessa element för att förstå vilket sorts budskap upphovspersonen av bilden har försökt förmedla genom att ta fasta på detaljer. Sverrisson, Asper och Fuehrer skriver exempelvis att ens kön dikterar hur man upplever sin sociala värld, och därför är kön ett väsentligt tema i den konsthistoriska analysen.²¹ Eftersom kön föreskriver hur en person för sig genom och upplever världen har det även haft betydelse vid tillkomsten av målningarna som utgör primärmaterialet. Kön dikterar en stor del av de betydelsebärande elementen som tas upp i analysen.

För att tolka uttrycken för den manliga blicken även i den koloniala miljön används litteratur rörande postkolonial visuell kultur. Yvonne Eriksson och Anette Göthlunds *Möten med bilder* (2004) bidrar med verktyg för en nyanserad visuell analys. Kön- och rasperspektivet är en röd tråd genom hela boken och tas i beaktande i varje del av analysen. Eriksson och Göthlund behandlar huvudsakligen inte konsthistoriskt material men angreppssättet de lägger fram kan appliceras på de flesta sorter visuellt material.

1.3.1. Feministisk teori

Feministisk teori ämnar belysa ojämlikheter mellan könen genom att undersöka olika köns sociala roller och erfarenheter. Ämnen som diskriminering, objektifiering, förtryck och patriarkat analyseras i feministisk forskning. Feministisk konstvetenskap fick fotfäste på 1970-talet, då akademiker som Linda Nochlin och Griselda Pollock (f. 1949) började publicera forskning som behandlade konsthistorien utgående från ett feministiskt perspektiv med särskild fokus på kvinnor.

Den feministiska konsteoretikern Catherine McCormack (f. 1980) skriver i boken *Women, art and the power of looking* (2021) om kvinnan som motiv i konsten. McCormack analyserar kvinnoavbildningar från olika synvinklar, bland annat den vackra och åtråvärda Venusavbildningen eller bilden av den hjälplösa jungfrun eller mön, som avbildar kvinnors lidande som något nobelt och eftertraktat. I den västerländska konsthistorien har bilden av Venus speglat den ideala skönheten, skriver McCormack. Venus finns överallt där kvinnors kroppar avbildas. Eftersom just Venus ses som den ultimata kvinnoavbildningen hålls andra sorters bilder av kvinnor tillbaka. Smak och åsikter om skönhet är politiska, och varje geografisk region kan ha sina egna traditioner och ideal kring skönhet. Utgångsläget för kvinnlig skönhet i konsthistorien

²¹ Árni Sverrisson, Aspers, och Fuehrer, 86.

på en global skala har ändå varit den klassiska ljushyade Venus, menar McCormack.²² En term som McCormack skriver om är *Venus pudica*. *Venus pudica* är en term som beskriver statyn *Afrodite från Knidos* (300-talet f.Kr.) posering, där gudinnan har ena benet böjt, lutar på motsatt höft och medvetet döljer sitt kön med sin hand. McCormack menar att denna pose kom att förvandla Venus, fruktbarhetens och kärlekens gudinna, till en symbol för sexuell lust. Hon hävdar även att denna venusavbildning kulturellt har gett skäl för kvinnors skamkänslor kring sitt kön och sin sexualitet.²³

Blicken är av stor betydelse då det gäller vem som innehar makten i bilder, skriver Eriksson och Göthlund i *Möten med bilder*. Att en människa i bildvärlden kan blicka tillbaka mot åskådaren betyder ofta att hen är aktiv och även att hen har makt och möjligheten att spela en större roll än endast ett objekt. Att förneka kvinnan hennes egen blick innebär ett avväpnande och avhumaniserande. Strategier för att göra detta kan exempelvis vara att avbilda kvinnan med bortvänd blick eller blundande. På så sätt undkommer betraktaren hennes blick och kan avnjuta åsynen av hennes kropp utan störningar.²⁴

McCormack skriver att kvinnor inte kan fly från frågor om sex, kön och lustens makt, eftersom de alltid är betraktade. Vem är det som egentligen avnjuter kvinnans kropp medan hennes egen blick är bortvänd? Fastän det ibland verkar som om kvinnor avbildade i konst njuter av den uppmärksamhet som kommer från betraktarens blick är konsten i verkligheten oftast skapad av en manlig konstnär för manliga köpare. Detta innebär, enligt McCormack, att kvinnan i konsten nästan alltid är ett uttryck för mannens sexualitet. Det är alltså inte möjligt för henne att själv bestämma över sin avbildning.²⁵

McCormack behandlar även avbildningen av icke-vita kvinnor i konsten. Hon menar att svarthet har objektifierats i konsthistorien och ställts emot den vita prototypen för skönhet och civilisation (som den tidigare nämnda Venus). McCormack skriver att många icke-vita upplever våld i samband med sexualiserande rasism, och att detta är kopplat till konsthistorien och hur icke-vita kroppar har avbildats i visuell kultur i

²² McCormack, *Women in the Picture : Women, Art and the Power of Looking*, 20–24.

²³ McCormack, 31.

²⁴ Eriksson och Göthlund, 59–60.

²⁵ McCormack, 33.

allmänhet.²⁶ Våldigt mycket kan och bör sägas om den icke-vita kvinnans roll i konsten, men detta är dock något som inte får plats i just denna avhandling.

Den feministiska teorin har alltså diskuterats och debatterats från en mängd olika vinklar sedan 1970-talet då den fick fotfäste. I denna avhandling genomsyrar det feministiska perspektivet alla kapitel. Det feministiska perspektivet bidrar även med information om bland annat den manliga blicken och sättet de manliga konstnärerna har avbildat kvinnor. Det stödjer analysen av målningarnas visuella språk, varifrån den manliga blicken ska tolkas.

1.4 Tidigare forskning och litteraturöversikt

För att belysa nakenhetens roll i konsthistorien används ett flertal artiklar och böcker som berör konst med nakenhet som motiv. Exempelvis skriver Larissa Bonfante i ”Nudity as a Costume in Classical Art” (1989) om kläders och nakenhetens betydelse i antikens konst. Sherry C.M. Lindquists *The Meanings of Nudity in Medieval Art* (2016) handlar om den nakna kroppens betydelse under medeltiden, hon behandlar även religiös medeltida konst. Lindquist kopplar även nakenavbildningar i konsten till fenomen i samtidens samhälle. Margaret M. Miles går ännu djupare i nakenhetens betydelse i den religiösa konsten i sin text ”The Virgin’s one Bare Breast” (2018) där hon diskuterar symboliken kring den ammande Jungfru Maria i ungrenässansens konst. Några artiklar behandlar nakenhetens rättfärdigande genom beklädnad i till exempel mytologi. Isabella Luta skriver i artikeln ”Nymphs and nymphomania: mythological medicine and classical nudity in nineteenth Century Britain” (2017) om hur konstnärer använde sig av mytiska väsen för att berättiga nakenavbildningar. Ed Lilley framför liknande påståenden i ”Art, Fashion, and the Nude: A Nineteenth-century Realignment” (2015) där han skriver om utmanande nakenporträtt under 1800-talet.

Trots att Edward Saids *Orientalism* var betydelsefull för det postkoloniala forskningsfältet kommer hans teorier inte användas i stor utsträckning i denna avhandling. Istället används huvudsakligen verk som granskar postkolonialismen genom en feministisk lens. Rana Kabbanis (f. 1958) *Imperial Fictions – Europe’s Myths of Orient* (2008) bidrar med mångsidig information om kvinnans roll i den orientalistiska konsten. I *The Colonial Harem* (1986) beskriver Malek Alloula postkort

²⁶ McCormack, 38.

från de koloniala områdena och använder dessa för att undersöka korsningen mellan feministisk och postkolonial teori, med fokus på Västvärldens fascination av Orienten och dess kvinnor. Alloula åskådliggör även den allmänna synen på kvinnor i de nordafrikanska kolonierna under det sena 1800-talet. Det feministiska perspektivet förstärks av teoretiska verk där fokus ligger på feministisk analys. Catherine McCormack diskuterar i *Women, art and the power of looking* (2021) om hur konsthistoriens bilder av kvinnor ännu idag bidrar till upprätthållande av maktstrukturer där män anses vara överlägsna kvinnor.

I Finland har det inte skrivits så mycket om orientalistisk konst eller postkolonial forskning överlag. Marika Zeters pro gradu-avhandling *"Negrer och naken": Birger Carlstedts (1907–1975) afrikabilder* (2013) handlar om den finlandssvenska konstnärens Birger Carlstedts målningar föreställande Nordafrika i början av 1900-talet. Artikeln "Suomalaisuuden ja toiseuden rajamailla – Eksotisointi Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelman näyttelyhistoriassa" (2020) av Johanna Turunen och Mari Viita-Aho publicerades i den historiska tidsskriften *Historiallinen Aikakauskirja* och handlar om Akseli Gallen-Kallelas konstverk från Afrika från början av 1900-talet. Författarna frågar sig ifall sättet på vilket verken har ställts ut på Gallen-Kallela Museet har bidragit till exotifiering, eller har strävat efter att förstärka bilden av finskhet. Leila Koivunens bok *Eksotisoidut esineet ja avartuva maailma* (2015) behandlar utställningen av utomeuropeiska objekt i Finland under 1870–1910-talen. Koivunen undersöker hur objekten användes av institutionerna som ställde ut dem för att bilda idéer om objektens främmande kulturer. Dessa verk behandlar orientalism till viss del samt undersöker annorlundaskap och den Andre ur ett postkolonialt perspektiv, men de handlar inte om fransk orientalistisk konst eller avbildningen av kvinnor, och skiljer sig därmed från denna avhandlings forskningssyfte.

1.5 Disposition

Avhandlingens andra kapitel berör nakenavbildningens roll i konsthistorien. Kapitlet handlar om nakenavbildens betydelse från olika tidsperioder i den europeiska konstens historia. I kapitlet presenteras också nakenhetens avspegling på olika samhällsliga företeelser eller händelser och även den manliga konstnärens förhållande till kvinnoavbildningar. För att förstå de manliga konstnärernas motiveringar bakom nakenavbildningarna i primärmaterialet måste tidigare symbolik för nakenavbildningar i konsten först klarläggas. Hur de manliga konstnärerna relaterade till avbildningen av

kvinnor i tidigare konst är också väsentligt att förklara för att urskilja den manliga blicken ur primärmaterialet. I avhandlingens tredje kapitel behandlas orientalismens bakgrund samt Frankrikes koloniala inflytande i Nordafrika och Egypten. Det fjärde kapitlet handlar om den orientalistiska konst rörelsen som institution och berör även den orientalistiska konstnären. I detta kapitel presenteras även de konstnärer vars konstverk utgör primärmaterialet. Båda dessa kapitel tillför kontext för de analyserade målningarnas tillkomst.

I avhandlingens analyskapitel görs en visuell analys av primärmaterialet. Syftet med analysen är att urskilja uttryck för den manliga blicken i de orientalistiska nakenavbildningarna föreställande kvinnor. Den manliga blickens uttryck urskiljs genom att tolka signaler och symboler i primärmaterialets bildspråk, exempelvis kvinnornas posering, andra människors roll i bildens narrativ och miljön i vilken bilden utspelar sig i samt miljöns betydelsefulla detaljer. Den visuella analysen av primärmaterialet klargör på detta sätt uttryck för den manliga blicken och även för de koloniala budskap som konstnärerna ville föra fram med hjälp av verken.

I kapitel sex sker en teoretisk diskussion som utgår från primärmaterialets analys. Diskussionen återknyts till information från bakgrundskapitlen och analysens resultat läggs fram i förhållande till dessa kapitel. Först beskrivs nakenhetens betydelse i olika delar av konsthistorien följt av en diskussion om den genomsnittliga orientalistiska konstnären och vad denne betydde för rörelsens konst. Tolkningar av den manliga blicken i avhandlingens primärmaterial läggs fram i slutet av kapitlet. Avhandlingens sista kapitel är en sammanfattning av forskningen. Alla lösa trådar knyts ihop och läsaren blir på ett översiktligt sätt informerad om avhandlingens resultat. Slutgiltiga argument och idéer till fortsatt forskning läggs fram.

2 NAKENHET I KONSTHISTORIEN

Historiskt sett har det funnits flera olika orsaker för människan att skylla sig med klädsel. För det första skyddade kläder mot klimatet, speciellt mot kallt väder, men de användes också av sociala orsaker, exempelvis för att skilja på olika samhällsgrupper. Estetik var en annan orsak för människan att klä sig på olika sätt, men även skam fick människan att gömma kroppen under kläder. Klädsel kunde även användas i samband med avvärjande ritualer, till exempel för att vända bort trolldom och onda andar. De

kraftiga känslor som förknippas med nakenhet, såsom skam, chock, lust, beundran eller ömkan, ledde till att den avklädda kroppen i vissa fall associerades med tabuer och magi.²⁷ Detta är de huvudsakliga motiveringarna till varför vi som människor burit kläder. Skälen till nakenhet har varit lika varierande som skälen bakom beklädnad.

I följande kapitel ges först en inblick i nakenavbildningar i konsthistorien. Olika former av nakenhet i konsten och vilka betydelser dessa har haft klargörs. De sociala koder och normer som har haft betydelse för nakenavbildningar beskrivs, därefter klargörs nakenhetens roll och symbolik i konsten. Olika perspektiv på den kvinnliga nakenavbildningen presenteras, och feministisk konstteori används för att förtydliga vilken roll den har spelat i konsthistorien. Bland annat Catherine McCormacks feministiska teorier används för att belysa kvinnan som motiv i konsten. Hur exempelvis myter och mytologiska väsen har använts för att rättfärdiga avbildningen av nakenhet presenteras, och även varför nakenhet ansågs vara nödvändig att dölja över huvud taget. För att förstå de uttryck för den manliga blicken som urskiljs i primärmaterialet måste symboliken och motiveringarna bakom nakenavbildningar först diskuteras. För att bidra med kontext för primärmaterialets tillkomst är även den manliga konstnärens förhållande till avbildningen av kvinnor, och hur den manliga konstnärens skapande av konst har genomsyrats av sexuella konnotationer, en del av diskussionen.

2.1. Nakenhet i konsthistorien

Under den förhistoriska tidsperioden, i området som har kallats Främre Orienten (nuvarande Sydvästasien) tillverkades konst föreställande varierande typer av nakenhet av både män och kvinnor. I vissa verk syns manliga hjältar helt avklädda, medan de i andra bilder är täckta. Avbildningar av den nakna kvinnan under denna tidsperiod kunde ha olika betydelser. Exempelvis avbildades krigs-, magi- och kärleksgudinnor i flera fall helt nakna. I den grekiska konsten från denna tidsperiod är nakenavbildningar relativt ovanliga. Unga män kan ses i korta shorts eller höftskycken medan äldre män är klädda i långa kitoner eller mantlar. Med tiden förändrades detta, och nakenavbildningar i konsten blev allt vanligare från och med den geometriska tiden. De flesta manliga avbildningar från denna tid är nakna. Nakenhet började nu förknippas med atleter, hjältemod och ungdomlighet.²⁸

²⁷ Bonfante, 544.

²⁸ Bonfante, 548–49.

Kouroi, fristående grekiska skulpturer, användes på flera olika sätt, men hade i de flesta fall en religiös betydelse. Statyerna var ämnade att avbilda den ideala ädelheten och skönheten, och för detta ändamål var nakenheten väsentlig. Den ideala skönheten för män ansågs nämligen i antikens Grekland finnas hos den ungdomliga mannen och hans till storleken lilla fallos. Idrott och idrottstävlingar i antikens Grekland var sammankopplade med religiösa riter, alltså hade bilden av den ungdomliga, nakna atleten även en gudomlig betydelse. Kouroi kunde exempelvis vara dedicerade till framgång inom idrott.²⁹

Eftersom den unga mannen ansågs vara den ideala bilden av skönhet finner vi endast ett fåtal nakna kvinnoavbildningar i den arkaiska periodens konst från Grekland. Dessa behandlar huvudsakligen teman som magi, erotik eller vädjan, eller så är kvinnorna avbildade som religiösa fruktbarhetsmotiv. De kvinnoavbildningar som syns i den klassiska periodens konst är oftast prostituerade. Man ansåg att anständiga kvinnor skulle stanna i hemmets sfär.³⁰

Under medeltiden var det vanligt med nakenbilder och konst med sexuella teman, men de användes inte alltid direkt för att hetsa upp betraktaren. Lindquist skriver att något som vi idag kanske läser in som erotiskt inte nödvändigtvis skulle ha tolkats så under medeltiden eftersom vi inte med säkerhet vet hur nakenhet uppfattades under tidsperioden.³¹ Detta görs tydligt i sättet som man i senmedeltidens hov ibland använde sig av ett till synes oskyldigt bildspråk, som kunde betyda något helt annat under samtiden. I senmedeltidens hov blev det nämligen allt viktigare att visa upp sin status och klass. Avbildningen av hovet och adeln i konsten var reglerad. Dessutom var sociala relationer begränsade, särskilt mellan män och kvinnor. På grund av detta började bilder med sexuella teman tillverkas för den manliga aristokratin. Detta bidrog i sin tur till att konstruera ett kvinnligt Andra som blev objekt för den manliga blicken. Däremot kunde inte överklassen avbildas på ett sexualiserat sätt, så i många fall användes symboler och koder som alluderade till det erotiska. Det kvinnliga könet representerades av bland annat små djur eller korgar, medan lansar, svärd och säckpipor stod för det manliga könet.

²⁹ Bonfante, 550–53.

³⁰ Bonfante, 558–61.

³¹ Lindquist, 21–24.

I andra fall avbildades de lägre samhällsklasserna i obscena situationer. Lundquist nämner tideboken *Trés Richer Heures du Duc de Berry* (1412–1416), utförd av bröderna Limbourg (1385–1416), där vi kan se en grupp bönder som exponerar sina kön då de värmer sig vid en kamin på bladet för månaden februari. Som jämförelse avbildas hertigen Johan av Berry (1340–1416), beställaren av verket, och hans hov klädda i överflödigt praktfulla dräkter på januaris månadsblad.³²

Lindquist behandlar även nakenhet i den medeltida kristna konsten, och menar att Jesu kropp under medeltiden sågs som en symbol för dygd, ödmjukhet och fattigdom; egenskaper som kyrkan önskade att alla troende kristna skulle följa. I medeltidens kristna konst avbildades Jesus, Marias och helgonens kroppar ofta i juxtaposition till nakenavbildningar som kan ses som obscena för nutida betraktare: "[...] copulating couples, bare-breasted mermaids, naked musicians who blow horns from their anuses, nudes who urinate, defecate and eat their own shit [...]"³³. Lundquist menar att dessa skamlösa nakenavbildningar framställer kroppen som raka motsatsen till de heliga figurerna, vilket symboliserar förhållandet mellan kropp och själ.³⁴ Ett annat motiv i den kristna konsten som avbildats på otaligt många sätt är Jungfru Maria.

Avbildningarna av Jungfru Maria kunde reflektera samhällseliga händelser, som kanske var enkla att tyda i sin samtid men inte kan tydas lika enkelt idag. Ett exempel är bilder av den ammande Maria som blev vanliga i mitten av 1300-talet, då en svältperiod till följd av pestpandemin rådde runt om i Europa. På grund av detta var motiv kring mat och näring i konsten vanliga. Bilder av det ammande Jesusbarnet reflekterar således allmänhetens behov av tillit och föda under denna krisperiod.³⁵

Nakenhet i kristen konst skapar erotiska spänningar. Den nakna kroppen i konsten är aldrig tillräckligt avlägsen från det sexuella för att vara det perfekta kärlet för ett abstrakt, teologiskt budskap. Däremot kan nakenhet förstärka narrativet i den kristna konsten genom att frammana undermedvetna erotiska anknytningar, menar Margaret M. Miles. Därför måste nakenheten kompenseras med andra betydelser, så att det erotiska inte övertar bildens betydelse.³⁶

³² Lindquist, 24–25.

³³ Lindquist, 16.

³⁴ Lindquist, 16.

³⁵ Miles, 29.

³⁶ Miles, 33.

Jill Burke menar att ett återfunnet intresse för nakenavbildningar uppkom under renässansen, något som var en reflektion av entusiasmen för den klassiska antiken som växte under tidsperioden. Burke skriver att Adam och Eva enligt Bibelns text endast borde vara nakna medan de är kvar i Edens trädgård, eftersom de då ännu inte ätit frukt från Kunskapens träd och därmed inte fått insikten att de i själva verket var nakna. Kläder blir nödvändiga då kunskap, och därmed också skam, kommit in i Edens trädgård. Trots detta avbildas Adam och Eva nakna i merparten av alla konstverk från renässansen, fastän de föreställer paret efter syndafallet.³⁷ Enligt Burke beror detta på att de nakna Adam och Eva representerar mänsklighetens början. Den tidiga outvecklade människan ansågs vara djurisk och utan kläder, språk eller kunskap. Under slutet av 1400-talet fanns en stor vilja att visa människans utveckling från detta bestialiska tillstånd. Nakenhet i denna kontext tydde på möjligheten att vara klädd, och därmed utvecklad.³⁸

Under renässansen ökade även intresset för resor och utforskning av världens alla hörn och reseanteckningarna från denna tid återspeglar samtidens attityder till nakenhet. Många resenärer påträffade lokalbefolkning i andra delar av världen och återgav dem ofta som nakna, även om de i verkligheten var påklädda. Framställningarna av lokalbefolkningen på detta sätt innebar en figurativ nakenhet. Nakenheten användes i dessa fall som en symbol för passion, våld, promiskuitet samt barnlig oskyldighet, egenskaper som förknippades med lokalbefolkningen som de europeiska utforskarna stötte på. Kläder gick hand i hand med sociala roller.³⁹

Nakenavbildningar fortsatte vara populära motiv i konsten från renässansen framåt. Under barocken fortgick entusiasmen för antiken, och därmed även intresset för tidsperiodens nakenporträtt. Konstnärer under barocken tillämpade nakenporträttet till samtidens kontext och började integrera teman som var aktuella under denna tid. Eftersom nakenhet nu började förknippas med oanständighet och promiskuitet behövdes nakenheten i konsten förkläs. Mytologiska scener blev därför vanliga. Genom att förankra nakenavbildningarna i mytologin kunde konstnärerna avbilda nakenhet utan att konstverket förlorade sin prestige. Nakenhet avbildades i miljöer som skilde sig från

³⁷ Burke, 715–718.

³⁸ Burke, 720–722.

³⁹ Burke, 724–726.

vardagen, exempelvis just mytologin eller i historiska miljöer, och blev därmed accepterade teman att avbilda.⁴⁰ Orienten och andra fjärran länder blev senare vanliga miljöer för nakenavbildningar.

2.2 Nakenhetens symbolik

I ovanstående text har jag redogjort för hur nakenhet har sett ut och motiverats under delar av konsthistorien. I följande del av kapitlet diskuteras symboliken och betydelseerna bakom nakenhet som motiv i konsten. Denna information kommer att användas i analysen av primärmaterialet, där hänvisningar tillbaka till symboliken i olika nakenavbildningar kan hjälpa urskilja motiveringarna till nakenheten i primärmaterialet.

Kenneth Clark (1903–1983) gjorde i *The Nude* (1956) skillnad på begreppen *naked* (naken) och *nude* (avklädd). Att vara naken är att vara berövad sina kläder, och ordet implicerar en viss genans över att vara i detta tillstånd, medan ordet avklädd inte inrymmer sådana egenskaper. Avkläddhet ger bilden av en balanserad, välmående och självsäker kropp, enligt Clark. Ordet naken kunde alltså översättas som blottad eller bar, medan avklädd kunde tolkas som en naken kropp eller ett naket tillstånd utan känslan av att vara oskyddad eller försvarslös. Clark menar att kvinnokroppen blir till konst genom att avbildas avklädd. Man avbildar alltså inte kvinnokroppen i konsten, utan i stället sker en förvandling där den avklädda kroppen kläs i konst.⁴¹

Lynda Nead håller inte med om Clarks åtskillnad av dessa koncept, utan menar att det huvudsakligen handlar om att kontrollera den kvinnliga kroppen och dess sexualitet genom att begränsa den inuti en ram. Att vara naken markerar den materiella verkligheten, medan att vara avklädd överskrider historiska och sociala kontexter, och fungerar som en kulturell förklädnad, menar Nead. Kroppen produceras alltid genom representation och har alltid en betydelse, därför bör den kvinnliga nakenavbildningen (*the female nude*) förstås som en primär del av den estetiska traditionen i västerländsk kultur.⁴² Nead skriver att kvinnokroppen genomgår en förvandling då den innesluts i en ram. Innan detta ligger den utanför konstfältet, på gränsen mellan konst och obscenitet. Kvinnokroppen anses där vara oförmligt material, men genom att formas med hjälp av

⁴⁰ Sorabella.

⁴¹ Nead, 6–14.

⁴² Nead, 44.

konsten blir den betydelsefull och komplett och passar sedan in i konstens värld och den estetiska uppfattningen.⁴³

För att nakenporträttet skulle kunna fortsätta ses som högkultur och presenteras i anständiga sammanhang började man som tidigare nämnt under renässansen och barocken gömma nakenavbildningar bakom teman så som historia och mytologi. Isabella Luta skriver om den mytologiska varelsen nymfen, som är ett av de väsen som har använts för att försöka skyla sexuella budskap i konsten. Luta skriver även om nymfens koppling till den medicinska diagnosen nymfomani, hypersexualitet hos kvinnor. Nymfer har en lång historia som mytiska varelser och är kopplade till naturelement, särskilt vattendrag, berg och grottor. Nymfer var mer tillgängliga för tillbedjan än exempelvis gudinnor, eftersom de ansågs leva i naturen närmare människan. Nymferna har avbildats som både aktivt och passivt sexuella, men oftast ändå som offer för sin egen ohämmade sexualitet.⁴⁴

Luta skriver även om satyrism, hypersexualitet som diagnos hos män, som har namngivits efter satyren, ett manligt mytologiskt väsen. Satyrer har avbildats som sexuellt våldsamma, exempelvis då de klär av sovande nymfer för att våldföra sig på dem medan de är medvetslösa. Satyrer avbildas även oftast i en djurisk form, medan nymfer tar formen av en vacker avklädd kvinna. Satyrernas bestialiska och våldsamma sexuella natur uppenbarar sig alltså i deras icke-mänskliga form.⁴⁵ Den kvinnliga sexualiteten förblir på detta sätt åtråvärd, då den tar formen av en vacker, ung kvinna. Den manliga sexualiteten behöver inte ta formen av en åtråvärd man, eftersom syftet med den är att ha kontroll, och den behöver därför inte vara lockande på samma sätt som den kvinnliga sexualiteten.

Catherine McCormack skriver om konsthistoriens avbildningar av Venus, kärlekens och skönhetens gudinna ur den romerska mytologin. Enligt McCormack har Venus inneburit den fulländade konsten, det prislösa, det oantastliga uttrycket för skönhet. Eftersom den västerländska kulturen betraktar antikens Grekland och Romarriket som utgångspunkt för civilisationens utveckling, utgörs Venus lockelse av hennes klassiska härkomst. Under renässansen ansågs det finnas två olika versioner av gudinnan Venus.

⁴³ Nead, 25.

⁴⁴ Luta, "Nymphs and Nymphomania: Mythological medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain", 2–7.

⁴⁵ Luta, 2–7.

Den ena var *Venus Coelestis*, den himmelska Venus, som ansågs ha en ren och utomjordisk kropp och troddes stimulera tankar om kärlek och skönhet. Den andra var *Venus Vulgaris*, den jordiska Venus, som avspeglade sex, förökning och fertilitet. Varken den himmelska eller den jordiska Venus ansågs vara dålig, men McCormack menar att båda versionerna ingår i ett regelverk för hur män historiskt sett har sett på och relaterat till kvinnor. Kvinnor har ansetts vara antingen idealiserade, oskuldsfulla gudinnor eller sexobjekt på en piedestal, det har inte funnits plats för något mellanting.⁴⁶

Vid mitten av 1800-talet började de franska konstskolorna tillåta kvinnliga modeller under figurmålerilektionerna. Konstskolornas studier i anatomi hade mycket gemensamt med de grundliga anatomistudierna för medicinstuderande. Nead menar att detta innebar ett noggrant övervakande av feminiteten, både inuti och utanpå, något som i sin tur fastställde normer för kvinnokroppen genom definitioner av hälsa och skönhet.⁴⁷

I samband med fotografiets utveckling i mitten av 1800-talet uppstod en rädsla för att grupper som ansågs vara känsliga mot korruption, så som kvinnor, barn eller de lägre samhällsklasserna, skulle ha tillgång till oanständigt material. Nead menar att material som ansågs vara oanständigt bestod av sådant som den dominanta gruppen bestämde att andra folkgrupper inte skulle ha tillgång till.⁴⁸ Pornografi klassades som ett visuellt material som uppnådde en viss nivå av obscenitet. Konsten ansågs vara mer högaktad än pornografin, och man var mån om att hålla de två separerade. De ansågs vara varandras motpoler.⁴⁹ Sex och sexualitet i konsten skulle inte vara de dominanta temana, utan vara underförstådda i stället för övertydliga, något som ansågs upprätthålla polariteten mellan konst och pornografi.⁵⁰ Detta var även en av orsakerna till att nakenhet i konsten inte kunde avbildas som sådan, utan måste döljas bakom andra budskap.

Konstkritiker har genomsyrat skapandet av konst med sexuella metaforer. Nead skriver att duken har setts som något som konstnären ska erövra och ge mening till. Den mottagliga ytan, målarduken, pappret och så vidare, anses vara kvinnlig, medan verktyget med vilket mening ges, pennan, penseln och färgerna, anses vara manligt.

⁴⁶ McCormack, 19–30.

⁴⁷ Nead, 46–48.

⁴⁸ Nead, 92–94.

⁴⁹ Nead, 103–4.

⁵⁰ Nead, 55.

Under dessa premisser har alltså den kvinnliga nakenavbildningen hamnat under den manliga konstnärens stilvälde.⁵¹

3 KOLONIALISMENS BETYDELSE FÖR ORIENTALISMEN

Said använder termen imperialism då han hänvisar till den praktik och ideologi som rådde då en kolonialmakt övertog styret av ett territorium någonstans i världen.

Kolonialism är oftast ett resultat av imperialismen, och innebär en bosättning i det erövrade territoriet. Said citerar Michael Doyle, som hävdar att ”imperiet är ett formellt eller informellt förhållande där en stat kontrollerar ett annat politiskt samhälles politiska suveränitet”.⁵² Nationalencyklopedin definierar imperialism som:

term som syftar dels på staters territoriella och ekonomiska expansion i historien [...] dels på en uppsättning teorier som vill förklara orsakerna till denna expansionstendens, särskilt i dess moderna skepnad [...] kan man skilja på klassisk imperialism, där den politiska dimensionen är framträdande, och modern imperialism, där ekonomiska faktorer ges större vikt.⁵³

I följande kapitel presenteras orientalismens uppkomst, men inledningsvis läggs den franska kolonialismens bakgrund fram i korthet. Jag redogör endast för kolonisering och annan sorts ockupation av Nordafrika och Egypten, eftersom primärmaterialet som senare analyseras avbildar detta område. Frankrikes koloniala historia i detta område bidrar med sammanhang för primärmaterialets tillkomst. Vi får alltså reda på i vilken kontext målningarna skapats. Kapitlet avslutas med en presentation av orientalismens uppkomst. Även denna information är viktig för kontexten, i och med att den bidrar med en djupare förståelse för konstnärernas motiveringar till konstverkens tillkomst.

3.1 Kolonialmakternas framväxt

Den europeiska kolonialismen började under senmedeltiden, men här kommer främst det sena 1700-talet och 1800-talet behandlas, eftersom avhandlingens primärmaterial är från 1800-talet. Frankrike hade ändå tagit ett flertal koloniala steg innan detta. Under 1500-talet började Frankrikes kolonisering av områden i Nord- och Sydamerika, där landet fortsatte bredda på sina övertagna territorium ända in på 1700-talet. Det koloniserade området kallades Nya Frankrike, och var under franskt styre från 1534 ända tills Storbritannien tog över området 1763. I början av 1600-talet grundades den

⁵¹ Nead, 56–59.

⁵² Said, *Kultur och imperialism*, 42.

⁵³ ”Imperialism” i Nationalencyklopedin., åtkomstdatum 25 mars 2023.

första franska kolonin i Västindien och vid 1660-talet hörde 14 antilliska öar till Frankrikes maktområde. På 1600-talet kom även landet att blicka mot Ostindien, där flera områden var under Frankrikes kontroll fram till 1960-talet.⁵⁴

Under det sena 1700-talet och tidiga 1800-talet expanderade hela Europas befolkning och ekonomi, något som kan tillskrivas bland annat den industriella revolutionen. Till följd av detta skedde en stark tillväxt i världshandeln vilket även påverkade kolonialmakternas expansion. Efter 1850 skedde en stor och snabb ökning i utflyttningen från Europa. I takt med att koloniområden beslagtogs runt om i världen ökade utvandringen till dessa områden. Transportkostnaderna sjönk i och med att ångfartyg och järnvägar till koloniområdena möjliggjorde européernas etablering i exempelvis Nordafrika. Människorna från Europa förde även med sig industrier som jordbruk och gruvarbete, vilket tillät långvarig bosättning för dem i kolonierna.⁵⁵ För folket i 1800-talets Frankrike och resten av Europa spelade kolonierna en stor roll i tankesystemet, ekonomin, politiken och livet i samhället.⁵⁶

De koloniala krigen var speciella i sitt slag eftersom fokus inte bara låg på att besegra motståndaren, utan även syftade på att erövra territorier och underkasta lokalbefolkningen. Ofta bestod motståndarsidan även av landets befolkning, utöver armén och regeringen. Fastän de koloniala europeiska arméerna befann sig i underläge gällande terrängen och de lokala sjukdomarna var de nästintill alltid överlägsna sin motståndare, främst då det gällde vapen och krigsföringsteknik.⁵⁷ Den påtagliga imperialistiska ockupationen av Nordafrika började först under 1800-talets senare decennier. Det var först då fartyg och järnvägar kunde byggas i större omfattning, vilket gjorde att man kunde nå Afrika snabbare.⁵⁸

Kolonial förvaltning kan delas in i tre huvudformer: protektorat, koloni och områden som sågs som en del av moderlandet. Härskaren i ett protektorat kunde i teorin behålla sin politiska makt inom landet, men huvudsakligen skulle ledningen av landet skötas av den koloniala statsmakten. Med koloni avses en region eller bosättning under styre av den koloniala erövrvaren, som är belägen i en annan världsdel. Befolkningen i kolonin är

⁵⁴ ”Western Colonialism”.

⁵⁵ Wesseling och Sundström, 30–45.

⁵⁶ Said, *Kultur och imperialism*, 41.

⁵⁷ Wesseling och Sundström, 46–49.

⁵⁸ Magnusson, *Europa i världen ca 1700–1900: revolution och nationalism*, 251.

oftast inte jämställd med kolonialmaktens invånare, och till skillnad från protektoraten har kolonin ingen autonomi. Algeriet var praktiskt taget det enda området som Frankrike ansåg vara en del av moderlandet, och delades enligt fransk modell in i provinser under ledning av prefekter som fick sina instruktioner från Paris.⁵⁹

Henk Wesseling (1937–2018) beskriver ”Afrika” som ett europeiskt begrepp, ett namn som tilldelats området redan under romarnas tid. Det är svårt att tala om Afrika som helhet, eftersom kontinenten är allt annat än homogen med varierande klimat, etniciteter, lingvistik och religioner. Wesseling menar att det enklaste sättet att tala om kontinenten på ett generaliserat sätt är genom indelning av områden i mindre delar, exempelvis Nord-, Väst, Syd- och Centralafrika. Nordafrika är delen av kontinenten som längst har haft kontakt med Europa.⁶⁰ Nedan klargörs Egyptens samt de Nordafrikanska länderna Algeriets, Tuniens och Marockos kontakter med europeisk kolonialism främst före och under 1800-talet. Dessa länders koloniala historia presenteras eftersom de betraktades som viktiga områden av den franska kolonialmakten, och därmed bidrar de med kontext för primärmaterialets tillkomst.

3.1.1 Frankrikes maktområden på kontinenten Afrika

Egypten är ett land med en lång och mångsidig historia. Under de ungefär 3000 första åren var landet enat och självständigt, därefter har flera olika nationer och folk styrt Egypten. Från början av 1500-talet till slutet av 1700-talet var Egypten under osmanskt styre. Det var under slutet av denna tidsperiod som Europa och Frankrike började blicka mot landet. År 1798 ledde Napoleon I (1769–1821) en expedition till Egypten, med syftet att skada den brittiska handeln och hota Storbritanniens grepp om Indien, en av deras viktigaste kolonier. Napoleons mål var att Egypten skulle återgå till sitt antika välstånd under fransk makt, men efter stridigheter inom landet kapitulerade hela den franska besättningen 1801.⁶¹ Napoleons expedition och Frankrikes korta ockupation av Egypten, följt av Muhammed Alis (1769–1849) regeringstid som innefattade en mångfald av moderniseringsprojekt, var en orsak till Europas återfunna intresse för Egypten i slutet av 1800-talet. Frankrike anföll åter Egypten, denna gång drivna av nationalism. Kort därefter etablerade sig ändå Storbritannien i Egypten med våld, och

⁵⁹ Wesseling och Sundström, 54–58.

⁶⁰ Wesseling och Sundström, 99–100.

⁶¹ ”Egypt - The Ottomans (1517–1798)”, Britannica.

kom att deklarerat landet som ett protektorat 1912. Frankrike såg det förlorade Egypten som ett stort nederlag en lång tid därefter.⁶²

Historiskt har Algeriet sammankopplats med grannländerna Marocko i väst och Tunisien i öst, och har därmed inte varit ett geografiskt enat rike. De tre länderna har även setts som ett enhetligt geografiskt område, de så kallade Atlasländerna, eftersom Atlasbergen sträcker sig genom hela regionen. Området har också kallats för Maghreb, ”landet i väst”, av araberna som på 600-talet övertog makten av regionen.⁶³ Algeriet, precis som Egypten, har varit under ett flertal nationers styre under sin historia. Den franska erövringen började under tidigt 1800-tal, då relationen mellan Frankrike och Algeriet blev mer konfliktfylld och den franske kungen Karl X (1757–1836) beordrade en belägring av landet.⁶⁴ Bakgrunden till belägringen låg i den franska inrikespolitiken, kungahuset ansågs nämligen vara impopulärt bland folket, och för att återinrätta respekt för monarkin ville huset företa något som skulle inge anseende och prestige för regimen och riket.⁶⁵ Algeriets folk gjorde motstånd till den franska ockupationen, men Frankrike segrade i kriget och övertog landet 1847.⁶⁶

Tunisien var under 1800-talet ett litet agrart land med få stora städer där huvudstaden Tunis var den största staden. Till öst om Tunisien låg Tripoli, en osmansk provins, och till väst låg Algeriet, en fransk koloni. År 1881 var Tunisien ännu en provins i det turkiska riket, fastän landet praktiskt taget var självständigt med egen flagga, valuta, armé och flotta. I slutet av 1800-talet fördes en utvecklingspolitik och landet drog på sig utlandsskulder. Flera av de europeiska stormakterna, Italien, Storbritannien och Frankrike, började kasta blickar mot Tunisien. För Frankrike låg intresset i det ekonomiska och det strategiska, i och med att Tunisien gränsade till det redan erövrade Algeriet. De franska republikanernas ledare ansåg 1881 att en invadering måste ske, och således erövrade Frankrike Tunisien i april samma år. Senare samma dag undertecknades Bardofördraget, vilket innebar slutet på den tunisiska självständigheten. Huvudmotivet för den franska erövringen av Tunisien var nationalism och möjligheten att visa sin makt som ett stort imperium.⁶⁷

⁶² Wesseling och Sundström, 185–90.

⁶³ ”North Africa”.

⁶⁴ Aguiar 2010, 90.

⁶⁵ Wesseling och Sundström, 104–5.

⁶⁶ Wesseling och Sundström, 106–7.

⁶⁷ Wesseling och Sundström, 184–85.

Marockos historia har påverkats av landets isolerade läge. Medelhavet omger den norra gränsen och Atlanten den västra medan den höga bergskedjan Atlasbergen och öknen bakom den avskärmar landet i söder och öster. Precis som de andra länderna i Nordafrika har Marocko styrts av utomstående ledare, sultanen har dock alltid behållit sin suveräna makt.⁶⁸ Marocko hade länge varit av intresse för Europa, delvis eftersom landet geografiskt ligger nära. Fastän ekonomin tidigare hade varit sluten och inhemskt involverades landet i världsekonomin i allt högre grad under 1800-talets gång eftersom bättre infrastruktur byggdes och konsulat inrättades. Europeisk invasion av Marocko ledde till ekonomiska problem för landet, något som resulterade i oroligheter inrikes och småningom även den marockanska maktens upplösning. Efter detta övertogs landets styre av europeiska nationer. Ett flertal europeiska stormakter var engagerade i dragkampen mellan den europeiska och marockanska makten, däribland Frankrike. I slutändan var det Frankrike och Spanien som ockuperade olika delar av landet. Vid undertecknandet av Fès-fördraget 1912 fastställdes den största delen av Marocko som franskt med ett spanskt område längs kusten och i söder.⁶⁹

3.2 Orientalismens uppkomst

1800-talets orientalism har sin konceptuella grund i upplysningstidens omskrivning av den allmänna historien.⁷⁰ I början av Ludvig XIV:s (1638–1715) regeringstid, 1650–1715, hade institutionaliseringen av orientalistiska studier knappt börjat, och ingen akademiker specialiserade sig på ämnet. Från 1660-talet framåt demonstrerade dock Ludvig XIV sin makt genom organiserad kulturell finansiering med hjälp av Jean-Baptiste Colbert (1619–1689), Frankrikes finansminister. Colberts kulturella politik visade sig vara viktig för utvecklingen av franska orientalistiska studier. Ett intresse för finansieringen av bildning inom det orientala växte fram, vilket ledde till en tillväxt i samlingen av texter och dokument från den så kallade Orienten. Colbert ville öka kunskaperna i språk från detta område, eftersom franska handelsmän i osmanska utposter var i behov av tolkar med kunskap i arabiska, turkiska och ibland persiska.⁷¹ Akademisk verksamhet och vetenskap under det sena 1600-talet var sammankopplade med uppbyggandet av kungens makt och byggde på ett system där kungens storhet skulle hyllas. Således utvecklades många aspekter av litteratur- och kulturlivet under

⁶⁸ Wesseling och Sundström, 190.

⁶⁹ Wesseling och Sundström, 191–92.

⁷⁰ Dew, *Orientalism in Louis XIV's France*, 5–6.

⁷¹ Dew, 20–24.

denna tid. Genom den kungliga finansieringen av utbildning växte bland annat samlingen av orientala dokument. Under 1700-talet återupptäcktes dokumenten av filosofer, som läste dem som en källa för etnografisk information.⁷² Den första internationella kongressen för orientalister hölls i Paris 1873 för att främja studier inom området.⁷³

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) och Eugène Delacroix (1798–1863) var två av de första orientalistiska konstnärerna i början av 1800-talet. Båda konstnärerna kommer diskuteras vidare i ett senare kapitel, men nämns i korthet även här. Ingres och Delacroix var verksamma under samma tidsperiod men representerade olika stilar. Ingres neoklassicismiska stil inspirerades av grekisk-romerska former, influenser som han höll fast vid under hela sin konstnärskarriär.⁷⁴ Delacroix drogs däremot till romantiken, speciellt efter att han tidigt i sin karriär reste till London där han bekantade sig med John Constables (1776–1837) och William Turners (1775–1851) konst.⁷⁵ Både Ingres och Delacroix bidrog med olika komponenter till orientalismen. Ingres orientalistiska verk har fokus på den mänskliga formen, som i *Det Turkiska Badet* (1862) medan Delacroix med sin fäbless för romantikens livfullhet avbildade dramatiska, våldsamma orientalistiska scener, exempelvis *Blodbadet på Chios* (1824).

Théophile Gautier (1811–1871) var en fransk författare, journalist och konstkritiker som publicerade flera fiktiva verk där exempelvis antikens Egypten figurerade som tema. Grant Crichfield skriver om den orientalistiska symboliken i Gautiers verk *Constantinople* (1853), som är en skildring av hans resa till staden Konstantinopel (nuvarande Istanbul).⁷⁶ Crichfield menar att Gautier beskriver staden med sina egna västerländska termer, och lämnar därmed bort det Konstantinopel som han egentligen besökte. Gautier använder ett europeiskt bildspråk som en referenspunkt och fäster mindre uppmärksamhet vid egentlig dokumentation. Eskapism var motivationen för många orientalister – området kunde tolkas som något okänt, och på så sätt avbildas enligt upphovspersonens egna tolkningar. Därmed bekräftades idéerna grundade i Västvärldens uppfattningar. Crichfield menar att Gautier, och flera av hans kollegor,

⁷² Dew, 38–39.

⁷³ Benjamin, 25.

⁷⁴ Vigué, *Great Masters of Western Art*, 279.

⁷⁵ Vigué, 297–99.

⁷⁶ Crichfield, "Decamps, Orientalist Intertext, and Counter-Discourse in Gautier's 'Constantinople'", 305–321.

fungerade som ett västerländskt filter som suddade ut den verkliga Orienten och översatte den till publiken i Paris.⁷⁷

Eugène Fromentin (1820–1876) var en annan tidig fransk orientalist både inom konsten och litteraturen. Fromentin publicerade två verk, *Un été dans le Sahara (En sommar i Sahara, 1857)* och *Une année dans le Sahel (Ett år i Sahel, 1859)*, om sina resor till olika delar av Afrika. Under 1820- och 1830-talen blev etnografiska studier populära i de franska akademiska kretsarna, något som Fromentin och flera andra konstutövare tog del av. Fromentins avsaknad av etnografiska detaljer i sin konst kompletterades av hans texters detaljrika redogörelser för den afrikanska miljön, städerna och människorna han mötte. Speciellt intresserad var han av beduinerna och deras nomadliv.⁷⁸ Som många andra orientalisterna såg även Fromentin Orienten som biblisk och brutal men idoliserade arabernas levnadssätt, vilket han ansåg vara heroiskt, moraliskt och anspråkslöst. Han ansåg även att det franska moderlandet hade ett bättre styre än exempelvis Turkiet, och uttryckte sig självsäkert om arabernas hat mot fransmännen.⁷⁹ Fromentin var en av de första konstnärerna som reste till Algeriet efter att Frankrike övertog styret över landet. Fromentin avbildade Algeriet som ett fredligt land och motsatte sig etnografiska avbildningar av koloniområdena. Han kritiserade dokumentationsaktiga målningar av de miljöer i Nordafrika som enligt honom borde avbildas som exotiska.⁸⁰

Införandet av *bourses de voyage*, resestipendium, år 1881 tillät upp till åtta unga konstnärer valda ur Parissalongens årliga bidrag att resa utanför Frankrike under ett års tid. Resestipendierna kunde ges till skulptörer, grafiker, medaljsmeder, arkitekter och målare. Strax efter hemkomsten skulle de arbeten som producerats under resan presenteras och granskas av någon insatt på konstfältet. Stipendiaten fick fritt välja resedestinationen, och fokus under resan skulle inte bara ligga i studier av konst, utan även i studier av mänskliga relationer, landskapet och arkitektur i destinationslandet. Eftersom Nordafrika och Egypten var säkra och lättillgängliga områden att resa i under slutet av 1800-talet blev de populära resmål för stipendiaterna. Konstnärer som tidigare skulle ha åkt på inspirationsresor till Rom började nu alltså åka till Alger, Kairo och Tunis.⁸¹ Vissa franska konstnärer ansåg dock att Nordafrikas kust och dess städer var

⁷⁷ Crichfield, 316–19.

⁷⁸ Benjamin, 17–19.

⁷⁹ Benjamin, 19–23.

⁸⁰ Benjamin, 15–18.

⁸¹ Benjamin, 130–31.

förfranskade, och reste därför söderut där kulturen hade lämnats orörd.⁸² I takt med de ökande resande konstnärerna till kolonierna ökade även känslan av behovet för ett konstcentrum i dessa områden, där professionella konstnärer kunde träffas och umgås. Således grundades Villa Abd-el-Tif i en redan existerande byggnad i Alger som fanns kvar efter Algeriets turkiska era.⁸³ Villa Abd-el-Tif diskuteras vidare i ett senare kapitel.

År 1893 grundades *Société des Peintres Orientalistes Français*, ett sällskap för franska orientalistiska målare. Sällskapet fungerade som ett kollektiv, som hjälpte till att skapa och främja det orientalistiska måleriet som institution. Sällskapet föddes ur den redan existerande ”*art orientaliste*”, en kategori av konstkritik på den franska konstsalongen. Konsthistorikern och kuratorn Léonce Bénédite (1859–1925) var sällskapets grundare och ordförande fram till sin död år 1925. Bénédites mål var att med hjälp av finansiering från ministerier och nationalmuseet förankra orientalismen i den franska konsthistorien. I egenskap av kurator ville han framföra det orientalistiska arvet samt sammanställa dess samtida uttryck. Detta gjorde han i ett manifest som skulle fastställa orientalismen som en äkta skola.⁸⁴

4 DEN ORIENTALISTISKA KONSTNÄREN

I nedanstående text diskuteras orientalismen som institution, dess uppkomst för ett kulturellt och propagandaspridande syfte och vad rörelsen ville åstadkomma med sin konst. Detta är viktigt inför analysen, eftersom jag här klargör vilken roll den orientalistiska institutionen hade i konstnärernas produktion.

Efter detta följer en redogörelse för den orientalistiska konstnären. Med breda termer förklaras hur de orientalistiska konstnärerna arbetade, vad för syfte de hade i rörelsen och vilken betydelse rörelsen hade för deras karriärer. Här skrivs även om den franska kolonialmaktens inflytande, och hur detta hjälpte de orientalistiska konstnärerna. Sist i kapitlet presenteras de specifika konstnärerna vars konstverk analyseras i därpå följande kapitel. Konstnärernas liv och konstnärskap presenteras relativt ytligt, eftersom alla delar av deras liv inte är väsentlig information i denna avhandling. Fokus ligger på hur konstnären blivit berömd på Frankrikes konstfält, samt hur orientalismen som stil och

⁸² MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, 60.

⁸³ Benjamin, 145–47.

⁸⁴ Benjamin, 58–62.

tema kommit in i deras produktion. Detta utgör kontext för tolkningen av primärmaterialet, vi får här veta i vilka sammanhang konstnärerna producerade de konstverk som behandlas i analysen.

4.1 Orientalismen som institution

Som diskuterats ovan infördes franska inslag i koloniområden som en följd av kolonialmaktens utveckling under 1800-talet. Detta breddade i sin tur horisonten för konstnärerna genom att ge dem nya ämnen och miljöer att avbilda. Konstkritikerna i Frankrike ville ha en bild av den Andra, det vill säga annorlunda arkitektur, miljö och klimat än vad som kunde hittas i Frankrike.⁸⁵ Fransmännen rättfärdigade kolonialismens framväxt med hjälp av de kulturella aspekterna. De menade att européernas ankomst i Nordafrika förde med sig fördelar såsom social ordning, handel, kommunikation, kultur och skriv- och läskunskap åt lokalbefolkningen. Alla ville dock inte se annorlunda miljöer och teman hänga på väggarna på konstgallerierna. Exempelvis politikern och konstkritikern Jules-Antoine Castagnary (1830–1888) ansåg att miljöer och teman typiska för orientalismen, exempelvis öknen, kameler och palmer, inte passade för landskapsmåleri i den akademiska traditionen och att endast franska landskap var tillräckliga. Han kallade även de orientalistiska målarna opatriotiska och ansåg dem vara skyldiga till att inte ha förtroende för Frankrike och landets skönhet.⁸⁶

Det redan nämnda Sällskapet för Franska Orientalistiska Målare strävade inte bara efter att främja fransk konst i kolonierna, utan även att hämta den rika kulturen från de koloniserade länderna till den metropoliska publiken i moderlandet. Detta gjordes med hjälp av bland annat utställningar med muslimsk konst som hjälpte den koloniala agendan genom att lyfta fram Frankrikes segrar och expansion i Nordafrika. Kunskap om koloniernas samhällen länkades till framgångsrik handel och produktivitet. Genom att skapa ett samspel mellan koloniområdenas och hemlandets kultur kunde politikerna i de europeiska nationerna använda konsten som spelpjäs i maktkampen mot varandra.⁸⁷

Världsutställningarna var ett annat effektivt sätt att hämta den koloniala kulturen till hemlandet. Bland annat byggdes tillfälliga paviljonger som var pastischer av den

⁸⁵ Benjamin, 15.

⁸⁶ Benjamin, 23–25.

⁸⁷ Benjamin, 62–65.

traditionella arkitekturen i Nordafrikas länder. Det byggdes även byar, som skulle efterlikna koloniernas landsbygd, till vilka befolkning från de koloniala områdena hämtades och vistades i för att förstärka autenticiteten. Man ville ta Orienten till dem som inte själva kunde resa till området, men vad man egentligen gjorde var att kopiera de mest stereotypiska delarna av arkitekturen och samhällena. Produkten av detta blev en fabricerad icke-genuin version av vad som fanns i kolonierna.⁸⁸

Då 1800-talet led mot sitt slut började Algeriets generalguvernör oro sig över att konsten var för statisk i kolonin. Konstkritikern Arsène Alexandre (1857–1937) anställdes för att skriva en rapport om de visuella konsternas läge i Algeriet. Alexandre skrev texten *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie*, eller ”Reflektioner över konsten och konstindustrin i Algeriet”, som publicerades 1905 i tidningen *L'Akhbar*. Texten kom att bli inflytelserik för konsternas utveckling i Algeriet. Alexandre skrev bland annat att landet behövde ett fysiskt centrum för konst och konstnärer, likt Villa Medici i Rom eller Künstlerhaus i München. På detta sätt grundades den ovan nämnda Villa Abd-el-Tif, ett centrum för konstindustrin som även fungerade som inkvartering för konstnärer på besök i Alger.⁸⁹

Villa Abd-el-Tif initierade karriärer, bidrog med expertis på Algeriets konstfält och satte upp mål och fokus för den lokala konstscenen. En stor del av konstnärerna som bodde på villan blev därefter professionella orientalist. Institutionen räknade med att kolonin bidrog med ”råvarorna” för konsten, nämligen den rika naturen och teman att avbilda, medan hemlandet Frankrike bidrog med expertisen för att verkställa konstverken. På detta sätt översattes återigen de koloniala tankemönstren till den visuella världen, eftersom konstnärerna uppmuntrades till att avbilda den europeiska närvaron i koloniområdet, inte verkligheten. Dessutom fick varken kvinnliga konstnärer eller konstnärer från Algeriet bo på Villa Abd-el-Tif. Fastän villan var ett positivt initiativ under dess samtid kan vi alltså se sprickor i dess grund.⁹⁰

4.2 Den orientalistiska konstnären och konstnärerna i denna avhandling

Parissalongens *bourses de voyage* presenterades redan i tidigare kapitel. Här kommer resestipendiernas betydelse för den orientalistiska konstens spridning vidare diskuteras.

⁸⁸ Benjamin, 105–8.

⁸⁹ Benjamin, 144–45.

⁹⁰ Benjamin, 147–57.

Parissalongen delade årligen ut 3000 francs som resestipendium till konstnärer för att möjliggöra resor utanför Frankrike. Stipendiaten skulle vistas utanför Frankrike i ett år och ge rapport kvartalsvis, samt visa upp sin produktion vid hemkomst. Resenärerna bodde sällan i stora städer under sin vistelse, utan reste runt och dokumenterade monument, arkitektur eller landskap.⁹¹ Armand Dayot (1851–1934), inspektören av de sköna konsterna som ledde projektet för resestipendium, menade att stipendiet var orientalismens tjänsteflicka. Med detta menade han att alla som vann Parissalongens resestipendium hade akademisk konstutbildning, och spred därmed ett särskilt idésystem som innebar bland annat en undermedveten presentation av det koloniala tankesättet.⁹²

Hur insvept den orientalistiska konstnären var i rörelsen varierade. Av de kändaste orientalistiska konstnärerna var det många som ägnade största delen av sitt konstnärskap till orientalistiska motiv. Andra bara provsmakade på ämnet för att sedan gå vidare till andra motiv. En del av de orientalistiska konstnärerna gjorde ett flertal resor för att få inspiration, andra bosatte sig tidvis i området. Vissa av dem lämnade aldrig hemlandet.⁹³ Vi kan konstatera att den genomsnittliga orientalistiska konstnären följde ett visst mönster, fastän deras produktion hade sin egen prägel. Konstnärerna som behandlas i avhandlingen analys hade alla en akademisk konstnärsutbildning, vilket även inverkar på deras stil och motivval.

De konstnärer, vars konst jag fokuserar på i avhandlingen, är alla män. Detta eftersom det huvudsakligen var män som fick erkännande på konstfältet, hade inflytande i orientalismen som rörelse och fick stipendium under 1800-talet. Alla de konstnärer som presenteras levde och arbetade huvudsakligen under 1800-talet, antingen i Frankrike eller i landets maktområden och kolonier i Nordafrika och Egypten. Flera av konstnärerna reste även till andra länder som var populära bland orientalisterna, exempelvis Turkiet, men det är endast deras verk föreställande Nordafrika och Egypten som kommer att analyseras.

4.2.1 Jean-Auguste-Dominique Ingres

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) föddes i södra Frankrike som son till en skulptör och målare. Som 17-åring blev han Jacques-Louis Davids (1748–1825) elev

⁹¹ Benjamin, 129–31.

⁹² Benjamin, 170.

⁹³ MacKenzie, 44–46.

och bara fyra år senare vann han *Prix de Rome*-stipendiet med målningen *Agamemmons Ambassadörer* (1801).⁹⁴ Ingres talang framträder bäst i bilder föreställande den mänskliga kroppen, och speciellt den nakna kroppen. Hans konst har hyllats på grund av dess trohet till den kanoniserade grekisk-romerska konsten, såtillvida att han sågs som den neoklassiska skolans ledare. Däremot har Ingres kritiserats på grund av bristen på modernitet och nytänkande i sin konst.⁹⁵

Ingres var en prestigefylld medlem av den franska konstakademin, i vilken han invaldes 1824. Ingres sågs som ett exempel på perfektion i måleriet av konstinstitutionerna. Han kom att nomineras till vice-ordförande för den franska konstakademin och senare innehade han även direktörsposten i den franska akademien i Rom. År 1862 utnämnde Napoleon III (1808–1873) Ingres till senator, vilket gjorde Ingres till den obestriddiga auktoriteten inom officiell fransk konst.⁹⁶

Den Stora Odaliskan (ca 1817) är en av målningarna där Ingres behandlade orientaliska teman och miljöer. Målningen föreställer en odalisk som ligger på sidan på en säng. Hennes rygg är mycket lång och onaturligt kurvad. En annan bild där Ingres har inspirerats av Orienten är *Den Lilla Badaren* (1828). Verket är en variation av en annan av hans målningar vid namn *Den badande kvinnan från Valpençon* (1808), som ställdes ut på Parissalongen 1808. Ytterligare en bild där Ingres avbildar Orienten och dess harem miljöer är det redan omnämnda verket *Det Turkiska Badet* (1862), ett konstverk som är en viktig del av den orientalistiska konsthistorien.⁹⁷ Lyxen och sensualiteten som är typisk för orientalismen återfinns i alla Ingres orientalistiska verk.

4.2.2 Eugène Delacroix

Eugène Delacroix (1798–1863) föddes i en välbärgad familj i Paris. Under sin tidiga konstnärskarriär tillbringade han flera månader i London, där han som redan nämnt bekantade sig med flera brittiska konstnärers konst. Delacroix motsatte sig användningen av modeller för konstverk och eftersträvade även en balanserad

⁹⁴ *Prix de Rome* stipendiet instiftades vid konstakademin i Paris för att uppmuntra eleverna. Stipendiet innefattade fortsatta studier vid konstakademin i Rom. Sandström, "Konstakademi".

⁹⁵ Vigué, 279.

⁹⁶ Vigué, 279.

⁹⁷ Vigué, 281–84.

färgsättning i sina verk genom att experimentera med komplementfärger. I början av 1800-talet ansågs han vara en av de ledande romantiska konstnärerna.⁹⁸

Ett av Delacroix tidigaste orientalistiska verk är *Sardanapalus död* (1827–1828), som ställdes ut på Parissalongen 1828. Verket har påverkats av de brittiska influenserna som Delacroix tog med sig hem från London. Målningen bygger på sorgspelet *Sardanapalus* av Lord Byron (1788–1824) från 1821. Pjäsen handlar om den assyriske kungen Sardanapalus, som blir attackerad och bestormad och inte ser någon annan utväg än att döda sitt hov, sina konkubiner och slavar och därefter tända eld på allt och på så sätt bränna sig inne i palatset före attackerarna får tag på honom. I Delacroix tolkning av scenen är de mördade konkubinerna nakna och sensuella och atmosfären är full av sinnlighet och överflöd.⁹⁹

Delacroix konststil förändrades drastiskt då han 1832 åkte till Marocko och bodde hos landets sultan. Denna förändring kan ses i ett av hans kändaste verk *Kvinnorna i Alger* (1834), vilket även är ett av de viktigaste verken i den orientalistiska konsthistorien. Under sin resa till Marocko började Delacroix avbilda en mer nertonad och avslappnad värld, till skillnad från vad han tidigare skildrat i sin romantiska, episka konst.¹⁰⁰

4.2.3 Jean-Léon Gérôme

Jean-Léon Gérôme (1824–1904) föddes i Vesoul i östra Frankrike 1824 och visade redan som ung sin talang för konstnärskapet. Efter studier i olika ateljéer och en inspirerande resa till Rom återvände Gérôme till Paris redo att sätta igång med sin offentliga karriär som konstnär. Målningen *Tuppfäkting* (1846) ställdes ut på Parissalongen, där den noterades av Theophile Gautier. Ett gott ord från den inflytelserika Gautier var betydelsefullt, och gav Gérôme erkännande på konstfältet, samt främjade hans konstnärskarriär. År 1863 instiftades en ny läroplan för *École des Beaux-Arts*, konstakademin i Paris. Tre konstnärer skulle lära ut måleri i ateljéer, och Gérôme valdes som en av dem. Hans karriär på konstakademin började året därpå, och 16 elever fick studera i hans ateljé.¹⁰¹

⁹⁸ Vigué, 297–301.

⁹⁹ Vigué, 297–99.

¹⁰⁰ Vigué, 297–301.

¹⁰¹ Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme : With a Catalogue Raisonné*, 14–31, 66.

Den första resan av många till Egypten gjorde Gérôme 1856 tillsammans med vänner. Under denna tidsperiod blev hans måleri även mer realistiskt. En av de viktigare resorna till Nordafrika ägde rum 1868 då han och några andra konstnärer, författare och journalister begav sig på en fem månader lång resa till Egypten och Anatolien. Under dessa månader reste gruppen till flera städer och byar, där de bjöd in dansöser som underhållning och för att agera som modeller för fotografier och skisser.¹⁰² Gérôme fortsatte att resa till Egypten med några års mellanrum fram till slutet av 1800-talet. Förutom Egypten reste han även till Turkiet och Algeriet, där han hämtade inspiration för en del av sina kändaste verk såsom *Ormtjusaren* (1879) och *Det Stora Badet i Bursa* (1885).¹⁰³ Sensualiteten och det exotiska i Gérômes orientalistiska bilder tilltalade den franska publiken, vilket placerar dem bland hans viktigaste verk.¹⁰⁴ Gérôme fortsatte med sitt arbete på konstakademin och var aktiv inom *Société des Peintres Orientalistes Français* länge, trots sin höga ålder och sviktande hälsa.¹⁰⁵

4.2.4 Jean Lecomte du Nuoÿ

Jean Lecomte du Nuoÿ (1842–1923) föddes i Paris och visade redan tidigt i sin barndom ett konstnärligt intresse. Vid 19-års ålder blev han elev i Charles Gleyres (1808–1874) ateljé, där han studerade måleri tillsammans med flera samtida hyllade konstnärer, bland annat Auguste Renoir (1841–1919). Efter några år som lärling ställde Lecomte du Nuoÿ ut på Parissalongen för första gången med målningen *Paolo och Fransesca* (1863).¹⁰⁶

Efter ytterligare några år som lärling blev han antagen som elev hos den redan omnämnda Jean-Léon Gérôme. Lecomte du Nuoÿ var en av de 16 första eleverna som Gérôme tog emot som lärare vid konstakademin i Paris 1863. Det var Gérôme som uppmuntrade Lecomte du Nuoÿ att resa till Egypten för första gången 1865, vilket var en resa som påverkade hans framtida motiv och stil starkt.¹⁰⁷

Målningen *Bäraren av Onda Besked* (1872) kan ses som en början på Lecomte du Nuoÿs fäbless för orientalismen. Målningen föreställer en scen från Théophile Gautiers

¹⁰² Ackerman, 43, 58, 78–80.

¹⁰³ Ackerman, 92–110.

¹⁰⁴ Ackerman, 372.

¹⁰⁵ Ackerman, 131–159.

¹⁰⁶ "From Homer to the Harem by The Dahesh Museum of Art".

¹⁰⁷ "From Homer to the Harem by The Dahesh Museum of Art".

roman *La Roman de La Momie*, eller *Mumiens romans* (1858), där en egyptisk farao omges av döda kroppar som han nyss har mördat i ett raseriutbrott. Lecomte du Nouÿ började nu få fotfäste som konstnär och var mycket omtyckt på Parissalongen. En annan framgångsrik målning från hans orientalistiska produktion är *Eunuckens dröm* (1874). Motivet är hämtat från det skönlitterära verket *Lettres persanes*, eller *Persiska brev* (1721) av Montesquieu. Scenen föreställer eunucken Cosrou som sovande på ett tak drömmer en mardröm om konkubinen Zelide; han är fast i sina egna ouppnåeliga fantasier om henne. Lecomte du Nouÿ inspirerades av sina många resor till Nordafrika, vilket han avbildade med oklanderlig detaljrikedom.¹⁰⁸

4.2.5 Édouard Debat-Ponsan

Édouard Debat-Ponsan (1847–1913) föddes i Toulouse där han också inledde sin konstutbildning vid 14 års ålder. Snart flyttade han till Paris i hopp om att få större framgång som konstnär. Debat-Ponsan debuterade på Parissalongen 1870 med *Historien om Philetas* (1870) och *Avfärd från kalkbrottet* (1870). Tidigt i sin karriär lutade sig Debat-Ponsan på konstakademins riktlinjer och avbildade mest mytologiska, historiska och religiösa teman. År 1873 deltog han utan framgång i tävlingen om *Prix de Rome*-stipendiet. Efter detta fortsatte han att ställa ut på Parissalongen, och vann därigenom erkännande. Djurporträtt blev en viktig del av hans produktion, exempelvis *Kor vid vattenhål* (1875). Debat-Ponsan hade även en framgångsrik karriär som porträttmålare med ett flertal kända kunder.¹⁰⁹

Debat-Ponsan åkte 1882 till Turkiet, och blev där inspirerad till att bidra till den orientalistiska genren. Debat-Ponsans orientalistiska bilder utgör en liten, men viktig del av hans produktion. *Massagen* från 1883 är hans mest kända orientalistiska verk. Bilden ställdes ut på Parissalongen samma år. Fastän Debat-Ponsans orientalistiska verk är en viktig del av hans konstnärskap lämnade han denna typ av teman ganska snart för att göra rum för andra motiv.¹¹⁰

4.2.6 Fernand Cormon

Fernand Cormon (1845–1921) föddes i Paris 1845. Man vet inte mycket om hans barndom, och information om hans liv är svår att hitta. I sin ungdom studerade han i den

¹⁰⁸ "The Artistic Vision of Jean Lecomte du Nouÿ - Archaeology Magazine Archive".

¹⁰⁹ "Edouard Bernard Debat-Ponsan".

¹¹⁰ "Edouard Bernard Debat-Ponsan".

belgiska orientalistiska konstnären Jean-François Portaels (1818–1895) studio, och även i den bekanta Eugene Fromentins studio. Cormon ställde ut för första gången på Parissalongen 1863, då han bara var 18 år gammal.¹¹¹

Cormons konst blev mycket populär på Parissalongen under 1870-talet, och under årtiondet vann hann ett flertal priser. En av hans mer framgångsrika målningar var *Mord på Seraljen* som ställdes ut 1874.¹¹² Målningen visade tidigt Cormons entusiasm för dramatik och sensationalism i konsten, teman som skulle följa med honom genom hans produktion. Målningen diskuteras vidare i analyskapitlet.

Cormon reste även till Algeriet där han målade sina orientalistiska verk *in situ*. Algeriet var en passande miljö för militära porträtt och historiskt måleri, två genrer han specialiserade sig på. Cormon anställdes även ofta av den franska staten, olika ministerium och statliga museum för vilka han målade beställningsverk.¹¹³ Fernand Cormon fick ett flertal bemerkelser under sin karriär och blev professor på konstakademien i Paris på 1880-talet. Bland hans elever finns ett flertal konstnärer som har blivit mycket kända i konsthistorien, bland andra Vincent van Gogh (1853–1890) och Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).¹¹⁴

5 BLICKENS KULTUR

I följande kapitel sker analysen av primärmaterialet. Med hjälp av informationen som diskuterats i tidigare kapitel utförs en visuell analys från ett feministiskt perspektiv. Kapitlet inleds med en presentation av den huvudsakliga teori som appliceras i analysen av konstverken. Element så som blickens varande eller icke-varande, kontrollen av kvinnokroppen i den orientalistiska konsten samt primärmaterialets kvinnoavbildningar i relation till andra tidperioders kvinnoavbildningar diskuteras. Denna information utgör en grund på vilken analysen kan utföras. Efter detta följer en redogörelse för den vita kvinnan som kolonialt motiv, även detta för att bestyrka analysen som kommer efteråt.

Bilderna kommer analyseras tematiskt enligt följande grupperingar: badhusscener, haremscener, våldsamma eller kränkande scener och slutligen scener utan uppenbarlig

¹¹¹ "Biographie de Fernand Cormon (1845-1924)".

¹¹² "Biographie de Fernand Cormon (1845-1924)".

¹¹³ Sumpf, "Les Gaulois Vus Par Fernand Cormon".

¹¹⁴ "Biographie de Fernand Cormon (1845-1924)".

plats. Genom den tematiska indelningen av materialet klargörs gemensamma drag i olika teman inom orientalismen. Den visuella analysen utförs genom att utgå från bildspråket i konstverken och med hjälp av detta läsa av signaler och symboler genom vilka den manliga blicken uttrycks. Dessa signaler och symboler är exempelvis hur människorna i bilden poserar och åt vilket håll de riktar sin blick. Detaljerna som omringar de nakna kvinnorna är också relevanta för den visuella analysen. Den visuella analysen av konstverken klargör uttryck för den manliga blicken och de koloniala budskap som konstnärerna ville föra fram med hjälp av verken.

5.1 Den manliga blickens projektion på kvinnokroppen

I *Möten med bilder* skriver Eriksson och Göthlund om att tolka kroppen som ett kulturellt uttryck. De hävdar att den inramade och upphängda kvinnokroppen har blivit en ikon för västerländsk kultur och använder bland annat semiotiska metoder för att klargöra hur bilder av kvinnor har blivit en sådan ikon. I ett försök att reglera kvinnors femininitet har det kvinnliga nakenporträttet blivit en viktig del av den europeiska konsthistorien. Olika sätt att ta kvinnans makt ifrån henne i bilden, exempelvis att frånta henne den egna blicken, har använts för att avvärja kvinnan och framställa henne som objekt.¹¹⁵ Eriksson och Göthlund beskriver något som Laura Mulvey kallar *to-be-looked-at-ness*. Detta innebär att kvinnans existens går ut på att bli betraktad. Även väldigt unga flickor lär sig att beskådas och anpassa sig enligt detta.¹¹⁶ Detta knyts även ihop med Mulveys grundläggande definition av den manliga blicken. En avbildad, passiv kvinna som blivit berövad sin blick kan avnjutas enligt betraktarens eget behag och på så sätt avbildar konstnären kvinnan utgående från den manliga blicken.

John Berger (1926–2017) diskuterar i sin text ”Ways of Seeing” hur man avbildar kvinnor och män olika. Han hävdar att kvinnor aldrig äger sina egna kroppar i avbildningar, de är alltid formade enligt någon annans vilja och behov. En mans och en kvinnas närvaro i bilder skiljer sig från varandra. En mans närvaro handlar nämligen om vad han är kapabel att göra medan en kvinnas närvaro definierar vad som kan eller inte kan göras mot henne. Berger menar att bli född som kvinna innebär att leva inom ett begränsat område till vilket män håller nyckeln. Män agerar och kvinnor uppträder,

¹¹⁵ Eriksson och Göthlund, 59–60.

¹¹⁶ Eriksson och Göthlund, 164.

enligt Berger, och detta bestämmer både kvinnans relation till män och kvinnans relation till sig själv.¹¹⁷

Reglerandet och kontrollen av kvinnokroppen är synnerligen närvarande i orientalismen, där stormakterna hade både politisk och samhällelig kontroll över befolkningen i de avbildade kolonierna och maktområdena. Avbildningen av lokalbefolkningen i kolonierna var som tidigare nämnt viktig för kolonialmakternas herravälde. Den koloniala makten legitimerades med hjälp av avbildningen av koloniernas folk som ociviliserade vildar och skapade på så sätt ett binärt annorlundaskap som godtogs av befolkningen i Frankrike. Eftersom vissa miljöer i kolonierna och maktområdena var förbjudna för västerländska män blev dessa ännu mer spännande att avbilda. Exempel på sådana miljöer är haremen och de privatägda badhusen. Även våldsamma miljöer som mordscener och slavmarknader ansågs vara fascinerande och mer djärva än harem- eller badhusscener. Alla dessa motiv är representerade i avhandlingens primärmaterial.

5.2 Den vita kvinnan som kolonialt motiv

Synen på kvinnorna i kolonierna påverkades drastiskt av det imperialistiska synsättet på patriarkal makt. Som ett exempel på detta skriver Rana Kabbani om den franska författaren Charles Baudelaires (1821–1867) beskrivning om hur han en gång sett en svart kvinna piskas och av det blivit upphetsad. Efter detta konstaterade han att han kände lust och åtrå för utländska, mörka kvinnor, medan han endast kände en platonisk kärlek för vita kvinnor med liknande social status som han själv.¹¹⁸ Ett annat exempel är författaren Gustaves Flauberts (1821–1880) redogörelse för hur han under en resa såg en kurtisan stiga upp ur en bassäng. Han beskriver i detalj kvinnans hållning och rörelser, ljuset i scenen och de dofter han upplevde. Detta var för honom ett intimt och nära möte med Orienten, eller åtminstone hans egen upplevda version av den. Kvinnan i Flauberts berättelse befinner sig i en privat och sårbar situation, vilket placerar henne i en underlägsen position i förhållande till honom. Flaubert bestämmer narrativet eftersom han i detta fall har möjligheten att återberätta historien, och bestämmer således även Orientens utformning i berättelsen.¹¹⁹ I en annan av Flauberts reseberättelser återger han utförligt sitt möte med den kända dansösen och kurtisanen Kuchuk Hanem

¹¹⁷ Berger, "Ways of Seeing", 49–50.

¹¹⁸ Kabbani, *Imperial Fictions – Europe's Myths of Orient*, 118.

¹¹⁹ Kabbani, 120–21.

(1850–1870) i Egypten. Flaubert skriver att de egyptiska danserna värderade människokroppens naturliga form, i motsats till de sociala normer som rådde i Europa. Danserna var lockande på grund av den, enligt honom, öppna sensualiteten som uttrycktes i samband med dem.¹²⁰ Flaubert såg Kuchuks kropp som en komprimerad form av hela Orienten, och försökte desperat bli ett med den.¹²¹

I Malek Alloulas *The Colonial Harem* ligger postkort från de koloniala områdena med kvinnor som motiv i fokus, men Alloula redogör även för den allmänna synen på kvinnor i de franska koloniområdena i Nordafrika. Alloula menar att orientalismen i både litteraturen och bildkonsten bidrog till den konstruerade bilden av Orienten som Västvärlden fängslades av. På grund av avbildningen av Orientens mest sensuella delar förblev området inte ouppnåeligt för människorna hemma i Frankrike, utan kom nära dem fastän de själva inte kunde resa till området.¹²²

I mitten på 1800-talet var både skulpturer och målningar föreställande nakna kvinnor eftertraktade av kunder på konstmarknaden.¹²³ I likhet med exempelvis de redan nämnda neoklassicisterna som använde myter för att avbilda nakenhet, utnyttjade orientalisterna Orienten för att åstadkomma samma resultat. I orientalisternas fall befann sig den nakna kvinnan emellertid utanför myternas värld, och kunde således tänkas vara möjlig att röra vid eller äga. I de orientalistiska bilderna närvarar kvinnan som ett objekt med syftet att behaga betraktaren. Betraktaren är dock inte med i bilden, utan har uppsikt över kvinnan från kulisserna.¹²⁴ Eftersom koloniområdena sågs som förfallna idyller ansågs kvinnorna i dem vara orörda och okorrumpade av kapitalismen och industrialiseringen i väst. Därför avbildades dessa kvinnor ofta som sexuellt underkastade och representerade en flykt från den moderna världen.¹²⁵

I västerländska fantasier var särskilt haremerna lustfyllda platser fulla av sexuell energi. Haremerna och kvinnorna i dem sågs som hedniska och avbildades därför lättklädda eller nakna, medan kvinnor i verklighetens harem i själva verket täckte sina kroppar, ofta

¹²⁰ Karayanni, *Dancing Fear & Desire Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, 47.

¹²¹ Karayanni, 52.

¹²² Alloula, *The Colonial Harem*, 3–4.

¹²³ Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, 113–18.

¹²⁴ Kabbani, 115–16.

¹²⁵ Eriksson och Göthlund, 42–43.

med flera lager kläder.¹²⁶ Kvinnorna i den orientalistiska konsten såg för det mesta inte utländska ut, utan följde de rådande europeiska skönhetsidealen. De skulle vara exotiska utan att vara ”osmakligt mörka”, enligt Kabbani.¹²⁷ En grundförutsättning för Västvärldens uppbyggande av sin kulturella identitet var just skiljaktigheter gällande ras, där ljus hy likställdes med civilisation.¹²⁸ Denna syn på haremen som ett sexualiserat rum fullt av våld och anomali spred sig genom den västerländska högkulturen. I verkligheten var polygami något som tillämpades nästan enbart av eliten i urbana miljöer, inte av de lägre klasserna i rurala områden. De polygama männen hade i många fall endast två av de fyra som var tillåtet enligt religiös lag. Isolering av kvinnor och makt över dem sågs som en maktsymbol, vilket var orsaken till att restriktioner lades på överklasskvinnor. I flera fall var beslöjandet och isoleringen av kvinnor en taktik för motstånd mot de utländska kolonialmakternas insatser. Européerna själva trodde dock att det var ett historiskt och tidlöst fenomen och kunde inte se detta som en reaktion på deras egen närvaro.¹²⁹ Den icke-västerländska kroppen ansågs vara utan skam. Med hjälp av de icke-vita kropparna som hörde hemma i en annan del av världen kunde konstnärerna avbilda nakenhet utan att det ansågs vara obscen.¹³⁰

5.3 Badhusscener

Bilderna i denna kategori har till stor del valts utgående från namnen, och ifall titeln innehåller ord som kan kopplas till ett badhus ingår de i denna kategori. Även i fall där bildens miljö liknar ett badhus har jag valt att inkludera den här. De verk som ingår i kategorin är Gérômes *Bassäng i Harem* (1876) (Bild 1) och *Moriskt Bad* (1870) (Bild 2) samt Debat-Ponsans *Massagen* (1883) (Bild 3). Badhus och bassänger i harem är vanliga motiv i den orientaliska konsten. I bilderna finner vi liknande element: målade kakel, valv, kranar, vattenpipor, och mörkhyade kvinnor som passar upp de åtrådda ljushyade kvinnorna. Miljöerna i Gérômes båda bilder liknar varandra en hel del, och de verkar ha tillkommit under samma tidsperiod i hans produktion.

I Gérômes *Bassäng i Harem* utgörs huvudmotivet av två nakna kvinnor som ser upp mot en mörkhyad kvinnlig betjänt som erbjuder dem två olika vattenpipor. Den ena kvinnan ligger på ett trappsteg vid en fontän prydd med blåmålade kakel. Hennes

¹²⁶ Thornton, 112.

¹²⁷ Kabbani, 133.

¹²⁸ Karayanni, 60.

¹²⁹ Lewis, *Rethinking Orientalism : Women, Travel and the Ottoman Harem*, 96–98.

¹³⁰ Burke, 734–35.

överkropp syns i profil och resten av kroppen är avbildad bakifrån. Den andra kvinnan sitter i skräddarställning. Hennes underkropp är invirad i ett vitt tyg. I bakgrunden ser vi ett flertal andra nakna kvinnor i varierande poser vid en bassäng, där finns även en figur klädd i vitt som håller om midjan på en av kvinnorna. Som redan nämnt var platser som denna inte till för allmänheten, och därför var de mytomspunna och intressanta för de manliga, västerländska konstnärerna. Konstnärerna var ofta beroende av andras berättelser och bilder för att kunna måla dem, exempelvis Ingres målning *Det Turkiska Badet* (1862) tros ha sammanställts med hjälp av berättelser om badhusen.¹³¹ Möjligtvis är det därför bakgrunden i Gérômes bild består av en mängd nakna kvinnor. Kvinnorna är inte medvetna om att de är en del av bilden, och de förblir därför en passiv del av bakgrunden. På detta sätt utgör de en del av Gérômes fantasi om hur ett badhus ser ut, men de är inte aktivt med i bildens narrativ.

I *Moriskt Bad* är kvinnans kropp bortvänd från betraktaren. Hennes ansikte är vänt mot väggen och blicken är nedvänd. Hennes ena arm är vikt över bröstet och hon korsar benen. Hennes kroppsspråk är osäkert och blockerande, något som kan tolkas som skam eller upprördhet. Till höger hänger glansiga tyger i rött, grönt och guld, till synes snabbt uppkastade på en mur. Sherry C.M. Lindquist menar att människans klädsel, och hur klädseln har avbildats, har att göra med våra sociala identiteter. I vilka situationer vi klätt på eller klätt av oss är av betydelse, eftersom sådana ritualer ofta har signalerat en förändring i social roll eller klass. Exempel på detta kan vara en oskuld som blir till fru då hon klär av sig på bröllopsnatten, eller en tronarvinge som blir kung eller drottning genom påklädnaden av mantel och krona.¹³² I *Moriskt Bad* kan de hastigt uppkastade tygerna tolkas som klädesplagg som kvinnan antingen ska klä på sig eller just har klätt av sig. Detta skulle betyda att Gérôme avbildat ett narrativ som kan innebära en förändrande roll för kvinnan. Detta återknyter även till den tidigare diskuterade teorin av Berger om hur en kvinnas närvaro i en bild dikteras av vad som kan eller inte kan göras mot henne, istället för vad hon själv är kapabel att göra.¹³³ Kvinnans avbildning antyder att vad som helst kan göras mot henne och hennes upprörda kroppsspråk indikerar att hon vet om detta. Detta skulle betyda att hon även själv ser sig som passiv, vilket stämmer överens med Bergers teori om att mäns makt över kvinnor även bestämmer kvinnors relation till sig själva.

¹³¹ Thornton, 74–83.

¹³² Lindquist, 2.

¹³³ Berger, 49–50.

Alternativt har Gérôme avbildat kvinnans kroppsspråk på detta sätt för att skildra hennes oskuldsfullhet. Sättet den vita kvinnan döljer sin kropp förstärker avkläddheten i den mörkhyade betjäntens nakna överdel. Den mörkhyade kvinnan verkar vara fullt fokuserad på att göra sin arbetsuppgift trots hennes blottade bröst. Gérômes val av kontrasterade kroppsspråk mellan de två kvinnorna bidrar till ett narrativ om den vita kvinnan som dygdig och kysk. Ett exempel på liknande kroppsspråk ur konsthistorien är statyn *Afrodite från Knidos* (300-talet f.Kr.). McCormack menar att detta är ett av de första exemplen på sexuell intimitet i en nakenavbildning. I denna tappning ser vi Afrodite räcka sig efter sin handduk efter ett bad, som om vi hade klivit in i hennes privata sfär. Till skillnad från de klassiska avbildningarna av nakna män täcker Afrodite här sitt kön med handen, något som visar att hon är i en sårbar situation. Hennes hand döljer hennes kön, men den leder även betraktarens uppmärksamhet mot området.¹³⁴ Hon behåller sin dygdighet medan betraktaren på samma gång får ta del av hennes sexualitet på ett intimt sätt. På samma sätt har Gérôme avbildat den vita kvinnan i *Moriskt bad*. Kvinnan vänder sig bort och skyler därmed det mesta av sin kropp, men hela hennes rygg, bakdel och sidan av hennes bröst kan betraktas.

Även i Debat-Ponsans *Massagen* är kvinnans kropp bortvänd från betraktaren. Här ger kvinnan uttrycket av en staty som ställs ut på ett bord av marmor. Till skillnad från motivet i *Moriskt Bad* verkar kvinnan i denna bild vara bekväm med situationen. Hennes kroppsspråk är avslappnat, hon låter en annan kvinna massera henne med huvudet vilande på en upphöjd kudde av sammet. McCormack menar att flera kvinnliga nakenavbildningar ur konsthistorien till synes njuter av all uppmärksamhet de får av betraktaren, hon frågar sig om de rentav överlämnar sig till blicken och låter sig åskådas. I själva verket är den avbildade kvinnans sexualitet relativ i förhållande till dem som betraktar henne. Vem är alltså blicken egentligen till för? McCormack menar att den betraktande blicken som kvinnan åtrås av tillhör den underförstådda manliga publiken. Hon citerar den redan nämnda John Berger, som hävdar att kvinnans nakenhet i konsten inte existerar som en yttring för hennes egen sexualitet, utan för sexualiteten hos dem som har tillgång till bilden.¹³⁵ Därmed är kvinnorna så gott som alltid avbildade enligt mannens egen åtrå och blick. Fastän kvinnan i *Massagen* verkar vara bekväm med att bli åskådad – till synes märker hon inte ens betraktaren som ser hennes

¹³⁴ McCormack, 25–26.

¹³⁵ McCormack, 33.

nakna kropp – är hon avbildad i relation till den manliga sexualiteten. Därmed är det inte möjligt för henne att äga den egna sexualiteten och kroppen, eftersom hennes avbildning är skapad av en man som målade henne som ett uttryck för hans sexualitet.

I alla bilder i kategorin kan bekanta strategier för att avvärja kvinnans blick och makt urskiljas. I Gérômes *Bassäng i Harem* ser de två ljushyade kvinnorna i förgrunden mot den mörkhyade kvinnan som passar upp dem. I Gérômes andra bild i denna kategori, *Moriskt Bad*, är kvinnan helt bortvänd från betraktaren. Vi ser både kroppen och ansiktet endast i profil. I Debat-Ponsans *Massagen* ser vi inte heller den ljushyade kvinnans ansikte, det är bortvänt från betraktaren, likaså resten av hennes kropp. Den manliga blicken uttrycks här bland annat genom att framställa kvinnorna som passiva, eftersom de förnekas sina egna blickar, vilket är avvärjande och avhumaniserande.¹³⁶ Den passiva kvinnan är ett uttryck för den manliga blicken eftersom hon då kan betraktas som objekt, något som är en del av Mulveys definition av termen.

En ofta förekommande bifigur i badhusbilderna är den mörkhyade kvinnan som betjänt eller slav som passar upp de ljushyade kvinnorna. Vi kan se betjänterna bada, torka av, massera eller hjälpa kvinnorna med olika skönhetsrutiner.¹³⁷ I Gérômes *Bassäng i Harem* verkar en mörkhyad kvinna, klädd i pösiga kläder, be de två ljushyade kvinnorna i förgrunden om vattenpiporna hon håller i sina händer. I *Moriskt Bad* står en mörkhyad kvinna bredvid den ljushyade kvinnan med ett metallkärl fyllt med vatten, redo att hjälpa henne med hennes bad. I Debat-Ponsans *Massagen* masserar en mörkhyad kvinna en vit kvinna som ligger på ett bord. I både *Moriskt Bad* och *Massagen* är den mörkhyade kvinnan avklädd på överkroppen, men hennes kropp är inte avbildad som de avklädda ljushyade kvinnorna. Hennes armar och axlar ser inte mjuka och lena ut, utan muskulösa och hårda. Mörkhyade kvinnor avbildas sällan som åtråobjekten i orientalismens måleri, utan har högst rollen som betjänt, eftersom en mörkare hudfärg som bekant inte sågs som lika attraktivt som en ljus. Dessutom var hudfärg i det koloniala samhället kopplat till klass, något som också är en orsak till skillnaden i avbildningen. Även klädsel används för att åtskilja de mörkhyade och ljushyade kvinnorna. Medan de ljushyade kvinnorna är avklädda, är de mörkhyade kvinnorna avbildade i tunga, mörka kläder som framhäver de ljushyade kvinnornas nakenhet. Kvinnornas former är också ett element där skillnader ofta kommer fram. De ljushyade

¹³⁶ Eriksson och Göthlund, 59–60.

¹³⁷ Thornton, 82.

åtråvärda kvinnorna är graciösa, runda och mjuka, medan kvinnorna med mörkare hy oftast är kantiga och hårda.¹³⁸

Strategin att avvärpa kvinnor i bilder genom att skildra dem med bortvänd blick används sällan i avbildningen av de mörkhyade kvinnorna. McCormack skriver att den icke-vita kroppen enligt den västerländska konsttraditionen redan är så oduglig att den inte kan skändas ytterligare i bild. De mörkhyade kvinnorna anses alltså redan som oattraktiva av den orientalistiska konstnären, och därför behöver de inte anonymiseras eller fråntas sin blick på samma sätt som de ljushyade kvinnorna.¹³⁹

5.4 Haremscener

Till kategorin haremscener hör Delacroix *Odalisk* (1825) (Bild 4), Ingres *Odalisk, Slav och Eunuck* (1839) (Bild 5) och Lecomte du Nüoys *Ramses i sitt Harem* (1886–1887) (Bild 6). Bilderna har valts ut som haremscener baserat på titlarna. Ifall ord som harem eller odalisk förekommer i titeln anses de vara haremscener. Eftersom det inte är lika lätt att urskilja en haremmiljö som en badhusmiljö har bildens utseende inte spelat lika stor roll i denna kategori.

I många orientalistiska verk avbildas kvinnor i sina privata bostäder inuti harem. I verkligheten fick de inneboende kvinnorna vistas i och umgås med manliga släktingar och gäster i andra delar av huset, så länge de bar slöja. Många orientalistiska konstnärer valde dock att avbilda kvinnor i kolonierna utan slöja, fastän detta bröt mot de lokala anständighetslagarna. Malek Alloula skriver att kvinnor med slöja var ett mysterium för konstnärerna som avbildade dem. De ansågs rentav vara en attack, slöjan förhindrar nämligen den orientalistiska konstnären från att fullända sin blick, därmed avslås hen och blir själv till ett betraktat objekt. Slöjans lilla öppning förstärker kvinnans feminina blick, och blir därför en expressiv blick gentemot andra.¹⁴⁰ För att återta sin auktoritet fann de orientalistiska konstnärerna sätt att avbilda koloniernas kvinnor utan slöja. Konstnärerna målade kvinnor i harem, eller kvinnor som inte följde islams anständighetslagar; judiska kvinnor eller prostituerade. Många av de modeller som konstnärerna använde hörde till den sista kategorin.¹⁴¹

¹³⁸ Kabbani, 133–34.

¹³⁹ McCormack, 100.

¹⁴⁰ Alloula, 14.

¹⁴¹ Benjamin, 171.

Ju högre den manliga husägarens status var desto fler kvinnor fanns i hans harem och desto bättre övervakade var de. Haremen var förbjudna för de flesta män, med undantag för eunucker, unga pojkar och husets ägare, vilket gjorde dem till ett spännande tema för västerländska konstnärer, på samma sätt som de redan diskuterade badhusen. Det var även enklare för de manliga konstnärerna att avbilda förbjudna platser som något främmande och exotiskt. Här kunde de projicera sina egna uppfattningar på den obekanta miljön.¹⁴²

De två första bilderna i kategorin, Delacroix *Odalisk* och Ingres *Odalisk, Slav och Eunuck*, är båda påfallande lika. Båda föreställer en odalisk i haremmiljö. Utförandet och omgivningen varierar lite. Delacroix avbildning har snabbare penseldrag och detaljerna är inte lika noggranna som i Ingres målning. Kompositionen i båda bilderna är däremot väldigt likadan. Huvudmotivet är en kvinna som halvligger stödd av kuddar och tyger på en bädd. Kvinnan i Delacroix bild ser rakt mot betraktaren, medan kvinnan i Ingres bild ser mot en musikanter till vänster om henne. Deras poser är så gott som de samma, förutom att kvinnan i Ingres bild ligger med armarna över huvudet och stödjer huvudet med händerna. De är båda draperade i ett vitt tyg på underkroppen. I inledningskapitlet nämndes *Venus pudica*-posen. Denna pose kan även presenteras liggande och är i denna form mindre anständig i och med att kvinnan oftast ligger på sida och syns antingen fram- eller bakifrån. Denna liggande *Venus pudica*-pose förekommer både i Ingres och Delacroix målning. I båda bilderna ligger kvinnorna på sidan med ena benet böjt och det andra utsträckt. I dessa fall täcks kvinnornas kön av tyger istället för deras egna händer. McCormack menar att denna form av posering ger intrycket av att kvinnan exponerar sig själv för betraktarens blick. Hon har lagt sig på sängen i väntan på att bli konsumerad och låter åskådaren titta, och fyller därmed kriteriet för den manliga fantasin och den manliga blicken.¹⁴³

I Ingres bild finns en bekant strategi för att avvärja kvinnans blick, nämligen att rikta den bort från betraktaren. I Delacroix bild närvarar något som Anette Kuhn kallar för ”*the come on look*”. Denna blick bjuder in åskådaren, och kan förstärkas med hjälp av kroppsspråket och posen. Kuhn menar att ”*the come on look*” förekommer särskilt i pornografisk media.¹⁴⁴ Kvinnan i Delacroix målning vänder huvudet åt sidan medan

¹⁴² Thornton, 20–22.

¹⁴³ McCormack, 31–32.

¹⁴⁴ Eriksson och Göthlund, 60.

hon ser mot betraktaren, något Kuhn menar att betecknar underkastelse. Andra poser som kan förstärka denna sorts budskap är sådana som framhäver sexuellt laddade kroppsdelar, exempelvis att sära på benen, puta med rumpan eller skjuta fram bröstet.¹⁴⁵

Lecomte du Nüoys målning *Ramses i sitt Harem* skiljer sig på flera sätt från Ingres och Delacroix bilder. Motivet är hämtat ur historien och föreställer den egyptiske faraon Ramses omgiven av kvinnor i sitt palats. Även målningarnas komposition skiljer sig. Ingres och Delacroix har avbildat endast en kvinna som föremål för betraktarens lust, medan Lecomte du Nüoys bild föreställer ett flertal lättklädda och nakna kvinnor.

Ramses i sitt Harem är en triptyk med ett genomgående motiv i alla paneler. Sidopanelerna föreställer kvinnor i skira klänningar genom vilka man lätt ser deras nakna kroppar. I den vänstra sidopanelen står musikanter i bakgrunden, i den högra sitter några kvinnor på golvet och blickar uppåt mot den dansande kvinnan. De dansande kvinnornas blickar är riktade rakt framför dem, mot Ramses, som sitter i mitten av mittpanelen och spelar ett brädspel omgiven av kvinnor. I bilden har ingen av kvinnorna ögonkontakt med varandra, faraon, eller betraktaren. De enda kvinnofiguerna som interagerar med faraon i bilden är de två kvinnor som sitter närmast Ramses och spelar brädspel. Kvinnorna som sitter runt honom är alla i olika stadier av nakenhet. En kvinna som sitter på andra sidan av brädspelen är totalt naken, med kroppen bortvänd från betraktaren och ansiktet vänt mot brädspelen. De andra kvinnorna bredvid Ramses är bara endast på överkroppen. Resten av kvinnorna blickar uppåt eller rakt framåt. Även i Lecomte du Nüoys bild kan vi urskilja tidigare nämnda metoder för att avvärja kvinnorna och göra dem passiva. Eftersom inga av kvinnorna möter varandras, Ramses eller betraktarens blick är de alla passiva, redo att beskådas av den utomstående åskådaren.

Alla avklädda kvinnor i bilden är ljusare i hyn jämfört med Ramses. Eftersom målningen avbildar Ramses i sitt harem borde den utspela sig i Egypten, där faraon härskade. Trots detta är kvinnorna ljushyade. Den vita schablonmässiga jungfrun kan nämligen inte anpassas till icke-vita kroppar, menar McCormack, eftersom det inte har funnits sådana visuella kommunikationsmedel i konsthistorien. Hon för fram flera avbildningar av mytiska berättelser, exempelvis Tizians (ca 1490–1576) *Perseus och*

¹⁴⁵ Eriksson och Göthlund, 60–61.

Andromeda (1554–1556). Andromeda var enligt mytologin dotter till kungen av Aethiopien, ett område i nuvarande Nubien i nordvästra Afrika. Trots detta finns det få avbildningar av henne där hennes hy är mörk. I de allra flesta konstverk är hon avbildad enligt den europeiska måttstocken för skönhet.¹⁴⁶ Detta stämmer överens med de ljushyade kvinnorna i *Ramses i sitt Harem*. Fastän kvinnorna i bilden är etniskt egyptiska, är de avbildade som vita. Lecomte du Nüoy har alltså tagit bort deras visuella etnicitet för att få dem att passa in i den europeiska, stereotypa bilden av jungfrun.

Den erotiska aspekten i harembilderna förstärks med hjälp av omgivningen. Vissa gemensamma element återkommer i bilderna i kategorin, exempelvis tunga och mörka tyger, guldsmycken, kuddar, bonader, kärl, solfjädrar och vattenpipor förekommer i bakgrunden.¹⁴⁷ I allmänhet avbildades kvinnorna i haremmotiv i den orientalistiska konsten utföra olika aktiviteter, exempelvis avnjutandes drycker och mat, rökandes vattenpipa eller liggandes avslappnade på kuddar eller soffor. Andra motiv är underhållning av olika slag, exempelvis musik eller dans, eller ritualer så som att spå i hand, kaffesump eller tarotkort. Olika sorters djur är även vanliga motiv att avbilda tillsammans med kvinnorna i haremen.¹⁴⁸

Ett liknande drag mellan de tre bilderna är alltså den stora mängden detaljer som förstärker miljöns genuinitet. På samma sätt som i badhusmiljöerna använder konstnären i harembilderna objekt för att fylla ut bilden och berätta om miljön för betraktaren. I Delacroix *Odalisk* ser vi en vattenpipa, en solfjäder och en sammetskudde bredvid sängen som kvinnan ligger på. I bakgrunden finns tunga, mörka tyger som skyler kvinnan för resten av omvärlden. Kvinnan bär ett halsband, armband och en vristlänk i guld. I Ingres *Odalisk, Slav och Eunuck* kan vi i bakgrunden urskilja färggranna väggmålningar, en fontän och en mörkhyad man som står vid rummets dörr. Runt huvudmotivet, den nakna kvinnan, finns en vattenpipa, solfjäder och rökelse. Kvinnan ligger på granna, dekorativa tyger. Till vänster om henne sitter en musikanter och spelar på ett stränginstrument. I den vänstra panelen i Lecomte du Nüoy's *Ramses i sitt Harem* kan vi urskilja förgyllda statyer föreställande människor. Även här finns musikanter. Mittpanelen är mest detaljrik, i bakgrunden kan vi se ett dekorativt fönster, en påminnelse om att haremet är skyddat från den yttre världen,

¹⁴⁶ McCormack, 99.

¹⁴⁷ Kabbani, 117.

¹⁴⁸ Thornton, 28–37.

medan det i förgrunden finns flera fat med olika maträtter och blommor. Ramses och kvinnorna sitter på färggranna tyger och spelar ett brädspel. I den högra panelen finns också fat med mat och blommor. När det kommer till *Ramses i sitt Harem* är även ramen som omger målningen gjord för att likna något från antikens Egypten. Den är förgylld, med pelare som skiljer de olika panelerna åt, och är utsmyckad med en dekorativ fågel i mittpartiets övre kant. I bilderna spelar även de andra människorna rollen som statiska objekt.

Dessa detaljer i bilderna bidrar till att understryka kvinnan som objekt i en mycket utförlig miljö. I den orientalistiska konsten är miljön och interiören i bilden väsentlig för att avbilda resten av motiven. Den nakna kvinnan i den orientalistiska målerikonsten görs alltså ytterligare erotisk med hjälp av de materiella objekt som omger henne. Kabbani skriver att i en detaljrik interiör, som den i den orientalistiska konsten, är kvinnan ett isolerat objekt. Kvinnan isoleras, ramas in och synliggörs av föremålen i bilden, vilket följaktligen gör hennes kropp, som vanligtvis är dold, uppseendeväckande och upphetsande.¹⁴⁹ Symboler för det exotiska är ett återkommande drag som kan urskiljas i de allra flesta orientalistiska konstverk och är indikatorer som konstnären medvetet lagt till för att förstärka känslan av främlingskap och kvinnans objektifiering.¹⁵⁰

5.5 Våldsamma och/eller kränkande scener

Till denna kategori hör bilder som anses avbilda våldsamma eller annars utelämnande situationer. Bilderna som ingår i denna kategori är Jean-Léon Gérômes *Slavmarknad* (1866) (Bild 7) och Fernand Cormons *Den Avsatta Favoriten* (1870) (Bild 8) och *Mord på Seraljen* (1874) (Bild 9). Av alla bilderna i primärmaterialet är bilderna i denna kategori de som har tydligast narrativ. Titlarna bidrar på ett avgörande sätt till bildernas tolkning. Fastän Cormons båda bilder kunde tänkas utspela sig i en haremmiljö har de placerats i denna kategori, eftersom det våldsamma narrativet i bilderna är viktigare för analysen än miljön som de avbildas i.

Alla bilderna i denna kategori föreställer kvinnor i någon form av svårighet eller lidande. McCormack menar att bilden av jungfrun i nöd gör uttryck för de osynliga

¹⁴⁹ ”I en sådan interiör är kvinnan ett isolerat objekt [...] Som ett objekt som vanligtvis göms, sveps in, maskeras, blir kvinnans avslöjade kropp skrämmande och upphetsande i kontrast mot ett välklätt rum.” Kabbani, 117. Översättning av skribenten.

¹⁵⁰ Kabbani, 116–17.

ramverk av makt och kontroll över kvinnor som råder i samhället.¹⁵¹ Jungfrun som arketyp i konsthistorien har förklätt kvinnors lidande som något nobelt och vackert och fungerat som rekvisita för den patriarkala kulturen. Hon har använts för att utforska ämnen som medkänsla och tragedi i konsten. Som ett exempel tar McCormack den grekiska guden Zeus vars otaliga sexuella möten med kvinnor avbildats som något nödvändigt och för allmänheten viktigt. I många myter där Zeus figurerar utövar han sexuellt våld som senare leder till något positivt. Ett exempel på detta är berättelsen om när Zeus våldtog den feniciska prinsessan Europa, som sedan födde sonen Minos. I den grekiska mytologin blev Minos kung över ön Kreta, var den minoiska kulturen kom att blomstra. Enligt McCormack speglar denna historia, och många andra mytiska berättelser, hur skändandet av kvinnor och skadorna som görs mot dem är outhärliga. Kvinnan är en del av narrativet och används för att uppnå berättelsens sensmoral eller det större goda.¹⁵²

I Gérômes målning *Slavmarknad* (1866) utgör en grupp människor i bildens förgrund huvudmotivet. Gruppen består av fyra påklädda män och en naken kvinna. En av männen bär ljusa kläder och en huvudbonad och står bakom kvinnan. Han är ungefär ett huvud längre än kvinnan och blickar neråt mot henne. Han håller i ett vitt tygstycke, en klädsel som kvinnan möjligtvis bar innan hon kläddes av. Som redan bekant kan en process av avklädande eller påklädande innebära en förändrande roll.¹⁵³ I denna situation kan det vita tygstycket som kvinnan har varit klädd i symbolisera hennes nya roll med en ny slavägare. Tygets vita färg står som symbol för hennes oskyldighet som nu har fråntagits henne. Kvinnan har avbildats med detta fantasiscenario i åtanke, och därmed är hon avbildad som svar på den manliga konstnärens sexualitet.

På andra sidan om kvinnan står de resterande tre männen. Endast en av dem syns tydligt, han står nära kvinnan och för in sina fingrar i hennes mun medan han håller fast hennes huvud med sin andra hand. Hans händer är oproportionerligt stora jämfört med kvinnans huvud. Kabbani skriver att nakna kvinnor och män klädda i dramatiskt draperade dräkter ofta avbildas i kontrast till varandra i orientalistiska slavmarknadsmotiv.¹⁵⁴ Detta stämmer även för Gérômes *Slavmarknad*, där mannen som interagerar med kvinnan bär en bylsig klädedräkt som med sin drapering framhäver

¹⁵¹ McCormack, 101.

¹⁵² McCormack, 80–81.

¹⁵³ Lindquist, 2.

¹⁵⁴ Kabbani, 129.

kvinnans nakenhet. Alla skrymslen av kvinnans kropp synas av männen som omger henne, hon är maktlös.

Fastän slavhandel sågs som något förfärligt och upprörande i väst var motivet vanligt och omtyckt i de orientalistiska bilderna. Bilder från slavmarknader var en möjlighet för konstnärerna att avbilda nakenhet i en något mer chockerande miljö än ett harem och på samma gång framhäva koloniområdena som ociviliserade och brutala.¹⁵⁵ Detta nämner Linda Nochlin i sin artikel ”The Imaginary Orient” i samband med Gérômes *Slavmarknad*. Kvinnan i målningen framvisas både för slavhandlaren som ska köpa henne och betraktaren utanför bilden.¹⁵⁶ Nochlin menar att Gérôme kunde ursäktas av bildningen av en naken slavkvinna eftersom slavmarknader var en vanlig praktik i koloniområdena men inte i Frankrike. Nochlin hänvisar till ett citat av Gérôme, där han uttrycker att han själv inte skulle blanda sig i något så primitivt som slavmarknader, utan bara observerar att man i andra, mindre upplysta, samhällen bedriver handel med nakna kvinnor. Detta anser Gérôme vara spännande och upphetsande.¹⁵⁷

Cormons bilder liknar till viss del varandra i utformningen. Båda bilderna utspelar sig i harem miljö och avbildar en tragisk scen med två kvinnor som huvudmotiv. I *Den Avsatta Favoriten* figurerar även en man som sitter tillsammans med kvinnorna. Han höjer sin ena arm i en nonchalant vinkning, den andra armen håller han runt kvinnan som sitter bredvid honom på en soffa. Hon lutar sig mot hans bröst och riktar blicken rakt mot betraktaren. Hennes underkropp är insvept i ett genomskinligt tyg och hennes ben är korsade. Vid hennes fötter sitter en gråtande kvinna med huvudet lutat i sina händer. Mannens blick är fäst vid henne. Vid sidan om henne står en mörkhyad man utrustad med flera svärd i sitt bälte. I ena handen håller han ett svärd och i den andra ett rep som är knutet kring den gråtande kvinnans midja. Bilden föreställer klart en tragedi. Motivet tillsammans med verkets titel, *Den Avsatta Favoriten*, berättar om hurdan situation som utspelar sig. Den gråtande kvinnan ska nu föras bort av den beväpnade vakten, repet kring hennes midja förseglar hennes öde. Mannen, troligtvis husfadern i haret, som sitter på soffan beordrar vakten att föra bort henne medan han lägger en

¹⁵⁵ Kabbani, 129–30.

¹⁵⁶ Kabbani, 129.

¹⁵⁷ ”Tro inte att jag eller någon annan hederlig fransman skulle involveras i en sådan sak. Jag observerar bara faktumet att mindre upplysta raser ägnar sig åt handeln av nakna kvinnor – visst är det upphetsande!” Nochlin, 125. Översättning av skribenten.

arm om den andra kvinna, möjligtvis hans nya favorit. Kvinnan på soffan vädjar betraktaren om hjälp.

Även det andra verket av Cormon, *Mord på Seraljen*, berättar en dystert historia.¹⁵⁸ I bilden ligger en kvinna på mage i en säng och granskar en annan kvinna som ligger död på golvet bredvid. Hon lutar huvudet över sängkanten och tittar intresserat mot den döda kroppen, hennes hand griper i sängens kant. Den döda kvinnan ligger ovanpå ett lakan som är fläckat av blod, hon verkar ha huggits med en kniv i bröstet. Vi kan se rött blod vid sidan av hennes bröstorg. Även i detta verk figurerar en mörkhyad vakt som hjälprea i bilden, denna gång är han i färd med att föra bort den döda kvinnans kropp. Vaktens hud är så mörk att han nästan smälter in med den mörka bakgrunden. Mörka, tunga tyger är draperade ovanför sängen och ramar in scenen framför oss. Mannens placering i hörnet bredvid de mörka tygerna är knappast en slump. Han smälter in i bakgrunden som den rekvisita han är avbildad som. Hans knappa synlighet i bilden kombinerat med hans sysselsättning, bortförandet av den döda kroppen, representerar döljandet av mordet. Rollen den mörkhyade mannen har i den orientalistiska konsten är ofta en brutal vakt med skrämmande stor kroppshyddad och uppklädd med ett flertal vapen. Denna uppfattning om den mörkhyade mannen i kolonierna bidrog till att skapa en bild av honom som en brutal barbar och en bild av den västerländska mannen som civiliserad.¹⁵⁹ Även i denna bild spelar den mörkhyade vakten en sådan roll. Han hjälper föra narrativet vidare, men är ändå endast en del av bakgrunden.

Som bekant var det i den koloniala politikens intresse att avbilda maktområdena som primitiva platser. Kvinnornas kroppar användes för att understryka detta, de är kärn för det kolonialistiska berättandet. Därmed avbildades de som försvarslösa i exponerade situationer. McCormack menar att speciellt bilder där sexuella händelser avbildas visas den makt som män kan utöva över kvinnor. Hon hävdar att sådana bilder ägdes av mäktiga, bildade män för att visa för andra män att de var betydelsefulla.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Seralj betydde i länder tillhörande det Osmanska riket palats, men används i europeiska språk även som en beteckning på de delar av haremet som är avsedd för endast kvinnor, ”Seralj” i Nationalencyklopedin, åtkomstdatum 4 mars 2020.

¹⁵⁹ Kabbani, 126–28.

¹⁶⁰ McCormack, 101.

I alla bilderna har kvinnornas ett elegant kroppsspråk och vackert utseende, fastän de befinner sig i en utsatt och svår situation. I Gérômes bild förekommer den redan beskrivna *Venus pudica*-posen, där kvinnan lutar vikten på ena benet medan hon böjer det andra. I *Den Avsatta Favoriten* för kvinnans höjda arm tankarna till en svan, hennes kropp är graciös och fastän ansiktet ser förtvivlat ut är det inte förvrängt i en grimas, och hennes hjälplösa blick är riktad mot åskådaren. Också i *Mord på Seraljen* kan en sorts *Venus pudica*-pose urskiljas. Kvinnan som ligger på sängen korsar benen så att höften höjs och framhäver hennes former. Trots att kvinnan på golvet är död har hon avbildats som vacker och behagfull. För att inte förstöra den porslinslika hyn och intrycket som posen skapar, har såret efter vapnet gömmts vid sidan av kroppen där betraktaren inte ser det. Vi förstår att ett mord har skett endast på grund av blodet på lakanet. McCormack lyfter fram tillfällen där kvinnor i konsten avbildas som vackra och oförstörda trots tragiska situationer. Som exempel på detta nämns Giambolognas (1529–1608) *Sabinskornas bortförande* (1583). Skulpturen föreställer en berättelse ur den romerska mytologin där romarna utförde ett massmord av sabinerna och kidnappade deras kvinnor. Kvinnan i skulpturen är framställd som sexuellt attraktiv trots hennes sorgliga öde, marmorn har formats så att hennes bak kläms åt av hennes kidnappares händer och hennes hud är slät och len.¹⁶¹ På samma sätt avbildas kvinnorna i de orientalistiska bilderna som lena, ljuva och graciösa, fastän de är döda, säljs som slavar eller bevittnar något tragiskt.

5.6 Bilder utan uppenbar plats

I denna kategori finns Eugène Delacroix målning *Mulattkvinna* (1824–1826) (Bild 10) och Jean Lecomte du Nüoys *Vit Slavinna* (1888) (Bild 11). Platsen för händelserna är oklar, varför de placerats i denna kategori. Bilderna liknar inte varandra till utformningen, men följer det orientalistiska måleriets traditionella stil. *Mulattkvinna* föreställer inte en helt naken kvinna, men hon är ändå skildrad delvis naken, och därför inkluderas verket.

Delacroix *Mulattkvinna* föreställer en kvinna i trekvartsprofil, sittande på en brun trästol. Hon är klädd i enkla, ljusa kläder och hennes vita skjorta är nedhasad så att hennes bröst syns. Hon har sin ena hand i knät, den andra handen håller hon avslappnat under sina bröst. Kvinnans hy är olivfärgad och hennes svarta, långa hår hänger över

¹⁶¹ McCormack, 85.

axlarna ner på ryggen. Ögonen är mörka och ser vid första anblick ut att riktas mot betraktaren, men en närmare inspektion visar att hennes blick är riktad mot en punkt strax till höger. Hennes ansiktsuttryck är neutralt, med något sammanpressade läppar. Bilden skiljer sig till en del från de typiska kvinnoavbildningarna i orientalistiskt måleri. De flesta kvinnor som förekommer i avhandlingens primärmaterial är avbildade enligt den europeiska skönhetsstandarden, men här har kvinnan mörkare hy, hår och ögon. I *Mulattkvinna* saknas även de symboler för det exotiska som tidigare har diskuterats, och som var vanliga i den orientalistiska konsten. Bildens omgivning, såväl kvinnans klädsel som hennes utseende överlag, är mycket avskalad och enkel. Denna typ av rasifierade kvinnor i den orientalistiska konsten avbildades oftast som betjänter i bakgrunden, inte som objekt för lust. Eriksson och Göthlund påpekar att det dock finns undantag, där den rasifierade kvinnan utgör det huvudsakliga motivet i bilden. I dessa fall är bilden inte ett egentligt porträtt av kvinnan, menar Eriksson och Göthlund, utan av hennes etnicitet. På så vis fungerar hon uteslutande som en representation för hela hennes etnicitet. Detta understöds även av verkets opersonliga namn, *Mulattkvinna*.¹⁶²

Vit Slavinna föreställer en naken, ljushyad kvinna sittande i profil, insvept i ett tygstycke. Vi ser främst hennes rygg och sidan av hennes bröst. Den ena handen vilar på golvet och i den andra håller hon en tänd cigarett. Båda händerna är prydda med ringar. Kvinnan blåser ut rök genom munnen och riktar blicken uppåt. Hon är uppenbart omedveten om att hon blir betraktad, vilket gör henne passiv och bekräftar det redan nämnda voyeuristiska inslaget som är ett centralt uttryck för den manliga blicken.¹⁶³

I det nedre högra hörnet finns tallrikar och skålar med olika maträtter: couscous, dadlar, och en apelsin i klyftor. Kvinnan sitter delvis på de mönstrade kuddar som är placerade nere till vänster. Dessa detaljer förekommer som bekant ofta även i andra orientalistiska målningar, speciellt i haremmiljöer. Miljön i *Vit Slavinna* liknar ett badhus, men eftersom två betjänter tvättar och vrider ur tyger i en bassäng med vatten i bakgrunden, är det inte troligt. Det är osannolikt att betjänter skulle byka i en simbassäng ämnad att tvätta sig i.

Som redan diskuterats användes klädsel för att åtskilja de mörkhyade kvinnorna från de ljushyade i det orientalistiska måleriet, vilket är fallet även i *Vit slavinna*. Medan den

¹⁶² Eriksson och Göthlund, 66.

¹⁶³ Kabbani, 134.

ljushyade kvinnan är naken, är de mörkhyade kvinnorna klädda i stora och oformliga kläder. Detta framhäver den ljushyade kvinnans nakenhet ytterligare.¹⁶⁴ Lakanet i den nakna kvinnans knä är rent och vitt, vilket understryker att hon är fläckfri, i kontrast till hur de mörkhyade kvinnorna i bakgrunden, som ägnar sig åt städning och tvätt, avbildats. Även kvinnornas kroppsformer framhäver skillnaderna, vilket redan har observerats i ovanstående text gällande andra bildkategorier. Den vita kvinnans former är mjuka och runda, medan bakgrundens kvinnor är kutiga och ograciösa.

5.7 Analysens resultat

Resultatet av analysen är att uttryck för den manliga blicken kan urskiljas i alla målningar i primärmaterialet. I enlighet med hur Mulvey definierar den manliga blicken, blir kvinnorna i bilderna till passiva objekt och har skapats och gestaltats utgående från en manlig betraktares lust.

De orientalistiska konstnärerna använde olika metoder för att skildra kvinnan som passiv. En av de vanligaste var att avbilda kvinnan med bortvänd blick eller bortvänt ansikte och på så sätt avvärja henne. Exempel på detta ses i Gérômes *Bassäng i Harem* och *Moriskt Bad* samt Debat-Ponsans *Massagen*. I alla bilder blickar kvinnorna åt ett annat håll än betraktaren, i Debat-Ponsans målning ser vi inte ansiktet alls. Även i harembilderna av Ingres och Lecomte du Nüoy används denna metod att göra kvinnan passiv. Bilderna i de andra kategorierna följer också detta mönster. Men även då kvinnan ser rakt mot betraktaren betyder det inte att hon har makten, eftersom det då istället är frågan om ”*the come on look*”, som förstärks av kvinnans kroppsspråk. Ett exempel på detta är Delacroix *Odalisk* där kvinnan ser rakt mot betraktaren, men istället för att äga sin sexualitet bjuder hennes blick in betraktaren att iaktta henne.

De analyserade konstnärernas orientalistiska budskap förmedlas främst genom bildernas miljö och narrativ, där kvinnorna oftast avbildats enligt europeiska skönhetsideal. Så gott som alla målningar som analyserats innehåller föremål typiska för den orientalistiska miljön som konstnären avbildat för att framhäva det exotiska i scenen. Användningen av föremålen understryker hur den manliga blicken bidrar till att den nakna kvinnan ”ställs ut” bland föremålen som ytterligare ett objekt. Hon blir passiv

¹⁶⁴ Kabbani, 133.

och finns där endast för att beskådas. Exempel på detta förekommer särskilt i haremkategorierna. I harembilderna fungerar interiörerna som tittskåp som betraktaren kan kika in i och på så sätt ha makten över kvinnan i bilden.

En annan aspekt som förmedlar konstnärens orientalistiska budskap är avbildningen av mörkhyade personer. Medan de kvinnor som är föremål för den manliga lusten är ljusa i hyn, avbildas betjänterna exklusivt som mörkhyade. I det kolonialistiska samhället, och till viss del än idag, kopplades mörk hy till lägre samhällsklass. Kvinnor med mörk hy sågs inte heller som lika åtråvärda, och på grund av detta fick de spela rollen som betjänt. Den mörkhyade betjänten förekommer i många av de målningar som analyserats, speciellt i badhusscenerna, där hon figurerar i samtliga bilder. I det orientalistiska måleriet fick den mörkhyade mannen rollen som en skrämmande och beväpnad vakt som ofta står vid ingången till rummet, vilket understryker hur instängd kvinnan i bilden är. Han är även ofta avbildad som en våldsutövare. I exempelvis Cormons båda bilder är den mörkhyade mannen illasinnad.

Det finns några undantag då det gäller avbildningen av icke-vita i den orientalistiska konsten. I *Mulattkvinnan* av Delacroix har en kvinna från koloniområdena fått behålla sitt etniska utseende med mörk hy, mörkt, tjockt hår och mörka ögon. Detta betyder emellertid inte att hon avbildats på grund av hennes skönhet, utan hon får istället agera som en representation för alla dem som delar hennes etnicitet. Porträttet är alltså snarare en etnografisk studie än ett regelrätt porträtt.

Den orientalistiska konstens roll i den koloniala politiken innebar bland annat att avbilda lokalbefolkningen i maktområdena som hänsynslösa och primitiva. Därigenom ansågs de vara i behov av hjälp från den europeiska kolonialismen. På detta sätt visade kolonialmakten upp det positiva inflytande man ansåg att kolonialismen hade i maktområdena. Gérômes *Slavmarknad* är ett exempel på hur människorna framställdes som grymma och oanständiga. Genom sin bild av slavmarknaden poängterade Gérôme hur den franska kulturen behövdes i kolonierna, eftersom de utan civiliserad kultur skulle ägna sig åt verksamhet som denna. Konstverkens namn bekräftar inte att de uttryckligen avbildar maktområdena, men denna slutsats dras ändå, eftersom det budskap om kolonierna som den franska kolonialmakten ville förmedla tydligt kommer fram i bildernas utformning.

Nakenavbildningarna som utgör primärmaterialet stämmer överens med andra, tidigare nakenavbildningar av kvinnor och de stereotyper som är förknippade med dem. I ett flertal av de analyserade verken kan nakenavbildningarna tolkas som motsvarigheter till äldre Venusavbildningar och även andra avbildningar ur mytologin. *Venus pudica*-posen förekommer i ett flertal av bilderna, exempelvis i Delacroix *Odalisk* och i Gérômes *Slavmarknad*. Paralleller kan även dras mellan de våldsamma scenerna i primärmaterialet, exempelvis Cormons bilder, och andra avbildningar av kvinnor i nöd ur konsthistorien.

I avhandlingens andra kapitel behandlades nakenheten betydelse och symbolik i konsten, bland annat sättet som den nakna kvinnokroppen har utformats inom måleriet. Från att ha varit något oformligt som inte passar in i konsten, blev kvinnokroppen genom den manliga konstnärens formgivning meningsfull och vacker. Detta stämmer överens med resultatet av primärmaterialets analys. Kvinnorna har avbildats som passiva och utan inverkan på bildens narrativ, enligt den manliga konstnärens begär. Därmed gick de samma öde till mötes som tidigare kvinnoavbildningar. Hur nakenavbildningarna av kvinnor gestaltades bestämdes av den manliga konstnären under stora delar av konsthistorien, så även i det orientalistiska måleriet.

6 MAKTUTÖVANDE I DEN ORIENTALISTISKA KONSTEN

I nedanstående kapitel förs en teoretisk diskussion utgående från den fakta som presenterats i avhandlingens bakgrundskapitel och analys. Först beskrivs kort den avbildade nakenhetens symbolik i delar av konsthistorien. Efter detta diskuteras den genomsnittliga orientalistiska konstnären och vad denne betydde för rörelsens konst och dess motiv. Tolkningar av den manliga blicken läggs fram i kapitlets slut.

Nakenhet har spelat en väsentlig roll i konsthistorien. Ofta har den nakna kroppen burit på symboler för makt, skönhet eller hjältemod, men avbildad nakenhet har också rättfärdigats med hjälp av andra teman för att kontrastera möjliga erotiska konnotationer. Detta blev synnerligen vanligt under 1800-talet, då moralkampanjer drevs mot bland annat pornografi. Rädsla för att allmänheten skulle ha tillgång till erotisk media uppdagades i samband med fotografiets utveckling. Erotiska fotografier ansågs inte ha samma legitimitet som nakenavbildningar i ett konstverk. Fotografier reproducerade dessutom modellens alla fysiska detaljer och ansiktsdrag som vanligen

inte återskapades i målningar.¹⁶⁵ I detta skede blev det väsentligt att gömma konstverkens nakenhet bakom diverse distraherande teman för att förstärka deras status som högklassiga kulturobjekt.¹⁶⁶ Ett sätt för orientalisterna att göra detta var att avbilda de suggestiva målningarna i koloniområden, där lokalbefolkningen sågs som utvecklade och promiskuösa.

En del av Orientens lockelse för européerna var alltså den sexuella friheten och även flykten från sig själva och från dygden i hemlandets samhälle som utlovades i kolonierna. 1800-talskvinnan hade tilldelats roller i samhället som senare skulle avskys av männen som drivit henne in i dem från första början. Således blickade männen mot kolonierna och en erotik som präglades av mystikblandad våldsamhet.¹⁶⁷ Då de orientalistiska konstnärerna avbildade Orienten enligt dessa värderingar, avbildade de i själva verket snarare de rådande synsätten och trenderna i Europa. Man kunde säga att blicken mot Orienten fungerade som en spegel, som speglade tillbaka en bild av Europa för konstnärerna att måla av.¹⁶⁸ Här kunde konstnärerna alltså avbildas sådant som ansågs vara tabu och osedligt i hemlandet.

Alla individuella konstnärer inom den orientalistiska strömningen hade en egen stil och omtyckta val av motiv, men de flesta hade ändå en allmän prägel. Eftersom många av de orientalistiska konstnärerna som blev kända hemma i Frankrike hade en akademisk konstutbildning var vissa teman och stilelement mer populära. Det tidigare nämnda resestipendiet som infördes på 1880-talet, och endast var tillgängligt för akademiskt utbildade konstnärer, hade ett finger med i spelet. Ett populärt resmål för stipendiaterna var Nordafrika, eftersom området i slutet av 1800-talet var lättillgängligt att resa till från Frankrike. På grund av dessa faktorer var det vanligt att stipendiaterna avbildade orientalistiska motiv i något skede av sin stipendieresa, ifall de inte tidigare redan gjort det. Alla de specifika konstnärerna i denna avhandling hade en akademisk konstnärsutbildning, vilket inverkade på deras stil och motivval.

Avbildningen av koloniområdena var mycket selektiv, och skapade stereotyper genom vilka bilden av de kolonialiserade folkens annorlundaskap konstruerades.¹⁶⁹ Många

¹⁶⁵ Kent, "Nude Bodies: The Controversial Aesthetics of Exposure", 3.

¹⁶⁶ Luta, 41.

¹⁶⁷ Kabbani, 112–13.

¹⁶⁸ MacKenzie, 64.

¹⁶⁹ MacKenzie, 44–46.

konstnärer som inte reste till dessa områden förlitade sig på resedagböcker och andra beskrivningar som gjorts av tidigare resenärer. Speciellt det orientalistiska genremåleriet påverkades av konstnärernas direkta upplevelser av vardagslivet i de koloniala städerna och samhällena.¹⁷⁰

Eftersom konst upplevs genom sinnena och ofta lockar fram starka emotionella reaktioner från betraktarna kan den med framgång användas som propagandametod. Koloniala bilder av ursprungsbefolkningen spelade en stor roll i kolonimakternas utövande av makt och kontroll, 1800-talets orientalistiska konstverk var alltså avsedda som propaganda som skulle stöda den franska imperialismen. Visuella representationer av de koloniala samhällena och kulturerna anspelade ofta på västerländska fantasier gällande dessa icke-västerländska kulturer. Exempel på detta i primärmaterialet är badhusscenerna och haremscenerna, som avbildar utrymmen som var otillgängliga för den manliga konstnären, och därför kunde utformas enligt hans egna fantasier. Ett annat exempel är Gérômes *Slavmarknad*, där en bild av det primitiva samhället i kolonierna målas upp enligt konstnärens egna uppfattningar och fördomar. Massproducerade bilder på de koloniserade Andra bekräftade och reproducerade stereotyper, och stödde därmed kolonialmakterna. Den visuella representationen av de koloniserade samhällena som vildar och ociviliserade hjälpte både att legitimera den imperialistiska expansionen och även att forma de nationalistiska europeiska identiteterna.¹⁷¹ I avhandlingens analys representerar kvinnorna två sorters annorlundaskap på samma gång. De är både människor i ett koloniserat land och även kvinnor, som ansetts symbolisera något avvikande för den manliga konstnären.

Intellektuell upplysning och civilisation i kolonierna skulle avbildas enbart för att visa det franska härskandets inflytande.¹⁷² För att uppnå detta syfte var symboler mycket viktiga för den orientalistiska konstnären. Symbolerna representerade det exotiska, de var motiv och teman som användes för att förstärka detta och föra fram den koloniala propagandan i konsten. Primärmaterialet i denna avhandling är också fullt med sådana symboler, där de bidrar till en stereotyp syn på kolonierna.

¹⁷⁰ Meagher, "Orientalism in Nineteenth-Century Art".

¹⁷¹ Perry, "Art".

¹⁷² Meagher.

En av dessa symboler var dräkterna som modellerna bar. Dräkten innefattade nämligen inte bara de materiella kläderna, utan kan ses som ett verktyg för att göra den orientalistiska bilden mer övertygande. Modellerna täcktes exempelvis i guldsmycken för att ses som åtråvärda och vackra.¹⁷³ I många fall var dräkten inte ens genuin för det avbildade området, utan användes som en symbol för koloniområdet i allmänhet.¹⁷⁴ Dräktens olika element kan ses som korrekta då de betraktas separat, men då de arrangeras tillsammans på modellen är de inte trovärdiga. Dräkterna i den orientalistiska konsten är även i många fall ståtliga och mycket mer flådiga än vad lokalbefolkningen skulle gå klädda i till vardags.¹⁷⁵ Även fast kvinnorna i primärmaterialet är nakna bär de ändå en sorts dräkt. Element som smycken, håruppsättningar och dekorativa tyger bidrar med trovärdighet till konstverket, trots att de inte är korrekta i verkligheten.

Avbildningar av interiörer eller miljöer stämmer inte alltid heller överens med verkligheten. Växtlighet var en annan symbol som användes av den orientalistiska konstnären för att tillkännage vilket område som hen menade avbilda. Växterna behandlades som en resurs, och kunde flyttas från sitt naturliga område till andra platser för att tjäna ett syfte, antingen vetenskapligt, ekonomiskt eller dekorativt. Olika sorters växter associerades till särskilda platser, fastän dessa ofta inte var korrekta. Exempelvis palmen, som växer vid ökenoaser, avbildades som en indikator för det exotiska i många olika miljöer. Även växtlighet från Frankrike importerades till kolonierna. Orientalistiska konstnärer som verkade i kolonierna målade ofta i botaniska trädgårdar, men höll sig då borta från områden med europeisk växtlighet.¹⁷⁶

Huvudsaken för den orientalistiska konströrelsen var alltså att det önskade budskapet om maktområdena skulle komma fram, sanningen om miljöerna, människorna eller sederna i området var mindre viktig. Benjamin skriver att konsten användes som en spelpjäs i den koloniala politiken. Eftersom Frankrike ville visa upp konst som visade dess maktområden i ett positivt sken, och även visa upp lokalbefolkningen i området som primitiva och i behov av europeisk civilisation, föll rollen att förmedla detta till hemlandet på de orientalistiska konstnärerna.¹⁷⁷ I avhandlingen är primärmaterialet indelat i kategorier som är representativa för orientalismen i allmänhet. Inom

¹⁷³ Alloula, 49.

¹⁷⁴ Benjamin, 174.

¹⁷⁵ Alloula, 54.

¹⁷⁶ Benjamin, 186–88.

¹⁷⁷ Benjamin, 62–65.

orientalismen fanns nämligen vissa motiv som var vanligare att avbilda eftersom konstnärerna skulle skapa en viss stereotyp bild av kolonialmaktens maktområden. Denna stereotypa bild framkom tydligare i vissa motiv, exempelvis i miljöer som harem eller badhus eller i våldsamma scener.

MacKenzie citerar Nochlin som hävdar att fastän europeiska människor och influenser är fysiskt frånvarande i de orientalistiska motiven så närvarar de psykologiskt. Det koloniala våldet närvarar och är förklätt i en noga utvald och uppbyggd idealisering. På så sätt konstruerades Orienten för dominans och härskande.¹⁷⁸ De orientalistiska konstnärerna var alltså aldrig neutrala åskådare, utan påverkades konstant av de samtida politiska och samhällsliga strömningarna. De kunde inte fly undan påverkan från samtidens intellektuella, ekonomiska, sociala och politiska makter.¹⁷⁹ I primärmaterialet syns detta i det exotifierande filter som orientalisterna avbildade koloniområdena genom. Målningarna avbildade oftast en romantiserad bild av maktområdena, eftersom konstnärerna påverkades av den koloniala politiken. Koloniområdenas kvinnor avbildades som passiva och sexuellt promiskuösa, något som förstärkte den bild man hade av Östvärlden i väst. Dessa stereotyper bidrog ytterligare till objektifieringen och marginaliseringen av koloniernas kvinnor. Avbildningen av kvinnor i det orientalistiska måleriet var alltså inte en realistisk representation av verkligheten i koloniområdena, utan reflekterade de fördomar och bias som redan fanns i väst.

Kroppen är en yta där kulturella uppfattningar och idéer kan projiceras, skriver Eriksson och Göthlund. Något som tydligt synliggörs i bildspråk är hur vi uppvisar vår könstillhörighet, som ses som något naturligt och konstant, men i själva verket upprätthålls av strukturer i samhället. Eftersom kroppen alltid är synlig på ett eller annat sätt är den också mycket betydelsefull i den visuella kulturen. Kroppen blir till ett budskap, något som är sant särskilt då det gäller kvinnokroppen. Bilden av kvinnan är nämligen inte representativ för kvinnan i verkligheten, utan är endast en avbildning av den.¹⁸⁰ Det kvinnliga nakenporträttet har varit ett centralt motiv inom västerländsk konst eftersom det har ansetts vara ett sätt att hantera och kontrollera kvinnans annorlunda och skrämmande kropp.¹⁸¹ Inom orientalismen användes kvinnans kropp för att förmedla ett budskap om kolonins kulturer som råbarkad och obildad. Hursomhelst har kvinnan i

¹⁷⁸ MacKenzie, 46.

¹⁷⁹ MacKenzie, 52–54.

¹⁸⁰ Eriksson och Göthlund, 45–48.

¹⁸¹ Eriksson och Göthlund, 117.

den orientalistiska konsten inte haft rätt till hennes egen avbildning eller tolkning, något som stämmer överens med största delen av den västerländska konsthistorien.

7 SAMMANFATTNING

Avhandlingens syfte är att tolka uttryck för den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i franskt orientalistiskt måleri från 1800-talet utgående från det visuella språket i bilden. Forskningsfrågorna är relaterade till de manliga konstnärernas avbildningar av nakna kvinnor och nakenhetens symbolik i bildspråket. Hur uttrycks den manliga blicken i nakenavbildningar av kvinnor i fransk orientalistisk konst? Vilka aspekter i nakenavbildningarna kan kopplas till den manliga blicken? Vile de orientalistiska konstnärerna förmedla ett kolonialistiskt budskap genom nakenavbildningarna? Kan nakenhetens symbolik i primärmaterialen kopplas till andra nakenavbildningars symbolik? Kontexten utgörs av den franska kolonialismen under seklet. Genom att ha gjort en visuell analys av de utvalda målningarna har uttrycken för den manliga blicken granskats inom ett feministiskt ramverk. De verk som har analyserats avbildar varierande teman och miljöer och utgör därför en heltäckande bild av kvinnliga nakenavbildningar i 1800-talets orientalistiska konst.

Nakenhet har sett annorlunda ut under konsthistoriens olika epoker. Uppfattningen om den ideala nakenheten började växa fram under antiken i Grekland. Då var den ideala nakenavbildningen en ung, atletisk man, och nakenheten i konsten var betydelsefull och rentav spirituellt. Under medeltiden kunde nakenhet i konsten ha flertydiga budskap, både erotiska och icke-erotiska. Eftersom det då inte sågs som anständigt att avbilda de högre klasserna, exempelvis adeln, naken eller i erotiska situationer, gjorde olika symbolers gömda betydelser konst med erotiska budskap tillgänglig även för de välbärgade klasserna. Lägre stående i samhället avbildades dock nakna eller i sexuella situationer utan samma tanke om anständighet. Tanken om nakenheten som skamlig fortsatte under renässansen, nu skulle nakenhet gömmas bakom exempelvis mytiska berättelser för att ses som anständig. Nakenhet utan täckmantel användes för att antyda primitivitet. Ett exempel är ursprungsbefolkningar som under expeditionsresor ofta avbildades som nakna för att signalera hur ociviliserade de ansågs vara. Ännu under orientalismen, som behandlas i denna avhandling, rådde liknande attityder om avbildad nakenhet. Nakenhetens kamouflage hade i detta skede bytts ut till fjärran länders miljöer, och kolonialismen användes som ursäkt för de nakna kvinnorna i konsten.

Flera feministiska konstteoretiker har forskat i den kvinnliga nakenavbildningen i konsthistorien. Lynda Nead är en av dem, och menar att då kvinnokroppen avbildas i konsten genomgår den en transformering. I kvinnliga nakenavbildningar ser vi alltså inte en riktig kvinna, utan en idé om henne. En idé som (den oftast manliga) konstnären medvetet har valt att avbilda. Detta är fallet med exempelvis den grekiska gudinnan Venus. Catherine McCormack, en annan feministisk konstteoretiker, menar att Venus anses vara den ideala avbildningen av kvinnan och därför kan så gott som alla kvinnoavbildningar i konsten spåras tillbaka till henne. McCormack anser även att avbildade kvinnor antingen avbildas som oskulder eller sexobjekt, det finns inget mellanting. Detta eftersom den manliga konstnären alltid har avbildat kvinnor som svar på hans egen sexualitet och lust, och inte som kvinnor är i verkligheten.

Frankrike har en lång historia av kolonialism som började redan under senmedeltiden. Det var dock speciellt till följd av den industriella revolutionen under 1700-talet som den europeiska utvandringen ökade mycket snabbt, och Frankrikes kolonier i Nordafrika och Egypten blev populära destinationer för utflyttning. Många fransmän etablerade sig där, och snart började nya strömningar inom konst och kultur utvecklas. Orientalismen som rörelse uppkom i detta skede, och fortsatte växa ända in på 1900-talet. Det var ändå under 1800-talet som rörelsen hade sin glansperiod, då det instiftades resestipendier som gjorde det möjligt för konstnärer att resa till koloniområdena, och sällskap för orientalistiska målare grundades.

Under det tidiga 1800-talet ville de koloniala ledarna ha en bild av den Andra, något som lättast kunde förmedlas genom konsten. Den orientalistiska konstnärens roll blev alltså viktig för att avbilda lokalbefolkningen i koloniområdena som primitiva, obildade människor styrda av känslor och lust. Detta var även ett sätt att visa behovet för Frankrikes inflytande i kolonierna. Den orientalistiska konstnärens roll blev på så sätt väsentlig för kolonialmaktens informationsspridning.

Den manliga blickens uttryck genomsyrar alltså alla nakenavbildningar av kvinnor i målningarna som utgör analysens primärmaterial. Detta kan ses exempelvis i de olika sätten som kvinnorna görs passiva genom kroppsspråk och blickar. En del av Mulveys definition av termen är att den manliga åskådaren gör kvinnan i bilden passiv och därmed enkel att ensidigt beskåda, något som kan tolkas ur bildernas visuella språk.

Kvinnorna i bilderna görs passiva på flera olika sätt. Ett exempel är att avbilda henne med bortvänd blick eller bortvänt ansikte. Blickens förekomst i bilder betyder makt, och att avbilda kvinnor utan den kan tolkas som maktlöshet. Fastän kvinnan i bilden kanske ser mot betraktaren och verkar äga sin blick, betyder det inte att hon innehar makten i bilden. Detta är även ett sätt för den manliga konstnären att avbilda henne som lustfylld och promiskuös, och som en anknytning till hans egen sexualitet, och på så sätt styra över henne.

Genom konstverkens miljö förmedlar den orientalistiska konstnären ännu ett budskap, nämligen ett förstärkande av Orientens mest stereotypa stildrag. Ett typiskt element i den orientalistiska konsten är detaljerade miljöer, fyllda med föremål som ansågs typiska för maktområdena i Nordafrika och Egypten. Exempel på sådana föremål är vattenpipor, solfjädrar och gyllene smycken. Med hjälp av miljöernas stereotypiskt orientala drag framhävs det exotiska i bilderna. Detta är dessutom ännu ett uttryck för den manliga blicken. Den nakna kvinnan avbildas vid sidan om de exotiska föremålen, och ställs därmed ut som ett objekt.

Det orientalistiska måleriet spelade en stor roll i att forma västvärldens syn på kolonierna och deras människor under 1800-talet. Målningarna avbildade dock oftast en romantiserad och exotifierad bild av maktområdena, eftersom de påverkades av den koloniala politiken. Koloniområdenas kvinnor avbildades ofta som passiva och sexuellt promiskuösa, något som förstärkte den bild man hade av Östvärlden i väst. Dessa stereotyper bidrog ytterligare till objektifieringen och marginaliseringen av koloniernas kvinnor. Avbildningen av kvinnor i det orientalistiska måleriet var inte en realistisk representation av verkligheten i koloniområdena, utan reflekterade de fördomar och bias som redan fanns i väst.

I konstverken som utgör primärmaterialet figurerar även andra personer vid sidan om de nakna kvinnorna. I de flesta fallen är detta en mörkhyad man eller kvinna, som hade egna roller att spela i den orientalistiska konsten. De mörkhyade männen i primärmaterialet har uteslutande avbildats som beväpnade, stora och skrämmande vakter. De mörkhyade kvinnorna figurerar som betjänter intill de nakna, åtråvärda kvinnorna. Genom att avbilda de icke-vita personerna i konstverken på detta sätt förs ett

kolonialistiskt budskap tydligt fram, nämligen att en mörk hy har representerat lägre klass.

Nakenavbildningarna av kvinnor i primärmaterialet kan jämföras med tidigare nakenhet i konsthistorien eftersom de stämmer överens med delar av konsthistoriens föreställningar om nakenheten, exempelvis symboliken i Venusavbildningar som McCormack tar fasta på. På samma sätt som mytologi användes under andra perioder i konsthistorien, användes under orientalismen koloniområden som en bakgrund för en accepterad avbildad nakenhet, som annars skulle ha varit tabubelagd. På så sätt fortsatte de manliga konstnärerna utöva makt över de avbildade kvinnorna, på samma sätt som under tidigare perioder i konsthistorien.

Orientalismen var en vitt spridd konströrelse som omfattade flera länder och en lång tidsperiod. Därför kan forskningsområdet utvidgas en hel del beroende på vilka aspekter som läggs i centrum. Exempelvis kunde en liknande analys utföras på orientalistiska konstverk föreställande andra länder än Nordafrika och Egypten. Ämnet kan även utvidgas till att omfatta orientalistiska konstnärer från andra länder än Frankrike. Man kunde även fokusera på kvinnliga orientalistiska konstnärer och undersöka ifall deras kvinnoavbildningar skiljer sig från de manliga konstnärernas. Ett annat mycket viktigt ämne för vidare forskning är diskurser om vithet och icke-vithet. Detta omnämns också i denna avhandling, men området är för stort för att utforskas grundligt.

Trots det orientalistiska måleriets problematiska natur som kan beaktas i dagens forskning, fortsätter det vara ett viktigt forskningsfält. Det bidrar med inblick i de kulturella, sociala och politiska sammanhang som rådde under orientalismen. En kritisk tolkning av orientalistisk konst och dess avbildning av kvinnor kan medverka till att bygga upp en mer nyanserad förståelse för skärningspunkten mellan kön, ras och kolonialism under 1800-talet, och kan utmana de skadliga stereotyper och fördomar som finns även i dagens samhälle.

KÄLLFÖRTECKNING

1. Källor

1.1 Otryckta källor

1.1.1 Internetresurser

- ”Algeria -- Britannica Academic”. u.å. Åtkomstdatum 09 mars 2021.
- ”ancient Egypt -¹⁸²- Britannica Academic”. u.å. Åtkomstdatum 09 mars 2021.
<https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/ancient-Egypt/390192>.
- ”Edouard Bernard Debat-Ponsan”. u.å. Åtkomstdatum 02 december 2019.
http://rehs.com/Edouard_Bernard_Deбат-Ponsan_Bio.html.
- ”Egypt - The Ottomans (1517–1798) | Britannica”. u.å. Åtkomstdatum 15 oktober 2019.
<https://www.britannica.com/place/Egypt/The-Ottomans-1517-1798>.
- ”From Homer to the Harem by The Dahesh Museum of Art”. u.å. Art Renewal Center.
 Åtkomstdatum 25 januari 2022. <https://www.artrenewal.org/Article/Title/from-homer-to-the-harem>.
- Hettne, Björn. ”Imperialism”. I Nationalencyklopedin. Åtkomstdatum 25 mars 2023.
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/imperialism>.
- ”North Africa -- Britannica Academic”. u.å. Åtkomstdatum 09 mars 2021.
<https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/North-Africa/110707>.
- ”Orientalism in Nineteenth-Century Art | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History”. u.å. Åtkomstdatum 04 december 2019.
https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm.
- ”Seralj”. I Nationalencyklopedin. Åtkomstdatum 04 mars 2023.
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/seralj>.
- Sorabella, Jean. 2008. ”The Nude in Baroque and Later Art | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History”. metmuseum.org. 2008.
- Sumpf, Alexandre. ”Les Gaulois Vus Par Fernand Cormon”. Histoire par l’image, januari 2010. <https://histoire-image.org/etudes/gaulois-vus-fernand-cormon>.
- ”The Artistic Vision of Jean Lecomte du Nouÿ - Archaeology Magazine Archive”. u.å. Åtkomstdatum 25 januari 2022.
<https://archive.archaeology.org/online/reviews/dahesh.html>.

2. Bibliografi

2.1 Tryckt material

Ackerman, Gerald M. 1986. *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme : With a Catalogue Raisonné*. London: Sotheby’s Publications.

<https://abo.finna.fi/Record/abo.99275343405972>.

- Árni Sverrisson, Patrik Aspers, och Paul Fuehrer. *Bild och samhälle : visuell analys som vetenskaplig metod*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Aguiar, Marian. 2010. "Algeria". I *Encyclopedia of Africa*, redigerad av Anthony Appiah och Henry Louis Gates, 88–94. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Allen, Amy. 2018. *The Power of Feminist Theory*. First edition. Feminist Theory and Politics. Boca Raton, FL: Routledge.
- Alloula, Malek. 1986. *The Colonial Harem. Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
https://abo.finna.fi/Record/abo_electronic_aa.9913433963005972.
- Benjamin, Roger. 2003. *Orientalist Aesthetics Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. Berkeley: University of California Press.
https://abo.finna.fi/Record/abo_electronic_aa.9913448976705972.
- Berger, John. u.å. "Ways of Seeing". I *The Feminism and Visual Culture Reader*, redigerad av Amelia Jones, 2nd ed., 49–52. Abingdon: Routledge.
- Bonfante, Larissa. 1989. "Nudity as a Costume in Classical Art". *American Journal of Archaeology* 93 (4): 543–70. <https://doi.org/10.2307/505328>.
- Broude, Norma. 2018. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*.
- Burke, Jill. 2013. "Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude". *Art History* 36 (4): 714–39. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12029>.
- Colloque "L'orientalisme et après? - Méditations, appropriations, François Pouillon, och Jean-Claude Vatin. 2015. *After Orientalism : Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-Appropriations. Leiden Studies in Islam and Society*. Leiden, Netherlands: BRILL. https://abo.finna.fi/Record/abo_electronic_aa.9913441264005972.
- Crichfield, Grant. "Decamps, Orientalist Intertext, and Counter-Discourse in Gautier's 'Constantinople'". *Nineteenth-Century French Studies* 21, nr 3/4 (1993): 305–21.
- Dew, Nicholas. 2009. *Orientalism in Louis XIV's France. Oxford Historical Monographs*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
<https://abo.finna.fi/Record/abo.999719423405972>.
- Eriksson, Yvonne, och Anette Göthlund. 2004. *Möten med bilder : analys och tolkning av visuella uttryck*. Lund: Studentlitteratur.
<https://abo.finna.fi/Record/abo.995718443405972>.
- Foucault, Michel, Britta Gröndahl, och Per Magnus Johansson. 2002. *Sexualitetens historia. Bd 1, Viljan att veta*. [Ny utg.]. Göteborg: Daidalos.
<https://abo.finna.fi/Record/abo.994786653405972>.

- Juall, Scott D. 2018. "Portraying Ourselves Observing Others". *French Forum* 43 (2): 201–22.
- Kabbani, Rana. 2009. *Imperial Fictions – Europe's Myths of Orient*. London: Saqi Books.
- Karayanni, Stavros Stavrou. *Dancing Fear & Desire Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Cultural Studies Series (Waterloo, Ont.). Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- Kent, Chris. 2016. "Nude Bodies: The Controversial Aesthetics of Exposure". *Victorian Review* 42 (1): 1–4. <https://doi.org/10.1353/vcr.2016.0030>.
- Lewis, Reina. 2004. *Rethinking Orientalism : Women, Travel and the Ottoman Harem*. London: Tauris. <https://finna.fi/Record/helka.9919594613506253>.
- Lilley, Ed. 2001. "Art, Fashion, and the Nude: A Nineteenth-century Realignment". *Fashion Theory* 5 (1): 57–77. <https://doi.org/10.2752/136270401779045743>.
- Lindquist, Sherry C. M. 2012. *The Meanings of Nudity in Medieval Art: An Introduction*. Farnham / Surrey: Ashgate.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism. The New Critical Idiom*. London: Routledge. <https://abo.finna.fi/Record/abo.993442423405972>.
- Luta, Isabella. 2017. "Nymphs and Nymphomania: Mythologicalmedicine and Classical Nudity in NineteenthCentury Britain". *Journal of International Women's Studies* Vol. 18 (3): 35–49.
- MacKenzie, John M. 1995. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. 1:a uppl. Manchester ; New York: Manchester University Press.
- Magnusson, Thomas. 2004. *Europa i världen ca 1700-1900 : revolution och nationalism*. 2. uppl. Stockholm: Liber. <https://abo.finna.fi/Record/abo.996158973405972>.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, redigerad av Leo Braudy, 803–16. New York: Oxford University Press.
- Nead, Lynda. u.å. "Theorizing the Female Nude". I *The Feminism and Visual Culture Reader*, redigerad av Amelia Jones, 2nd ed., 519–33. Abingdon: Routledge.
- Nochlin, Linda. 1983. "The Imaginary Orient". *Art in America* 1983: 119–31, 186–91.
- University Wire. 2019. "Female Nudity in Art Offends, Excites throughout History", 2019.
- Perry, Elizabeth. 2003. "Art". I *Colonialism: An International, Social, Cultural, and Political Encyclopedia*, redigerad av Melvin E. Page och Penny M. Sonnenburg, 29–32. Santa Barbara: ABC-CLIO.

- Phillips, Kim M. 2014. *Before Orientalism : Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing, 1245-1510. Middle Ages Series*. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. https://abo.finna.fi/Record/abo_electronic_aa.9913440043805972.
- Said, Edward W. 1995. *Kultur och imperialism*. Stockholm: Ordfront. <https://abo.finna.fi/Record/abo.992552793405972>.
- Said, Edward W. 2016. *Orientalism*. Översatt av Hans O. Sjöström. 1:a uppl. Stockholm: Ordfront förlag.
- Thornton, Lynne. 2009. *Women as Portrayed in Orientalist Paintin*. Courbevoie: Acr Edition.
- Vigué, Jordi. 2002. *Great Masters of Western Art*. New York (N.Y.): Watson-Guption. <https://vaski.finna.fi/Record/vaski.433185>.
- Wesseling, Hendrik Lodewijk, och Joakim Sundström. 2009. *Imperiernas tid : 1815-1919*. Lund: Historiska media. <https://abo.finna.fi/Record/abo.999548633405972>.

BILDFÖRTECKNING

Titelblad: Fernand Cormon (1845–1924): *Den Avsatta Favoriten*, 1870, olja på duk, 54,3 x 64,7 cm, Art Renewal Center, Port Reading, U.S.A.,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Deposed_Favourite.jpg#/media/File:The_Deposed_Favourite.jpg

Bild 1: Gérôme, Jean-Léon (1824–1904): *Bassäng i Harem*, 1875–1876, olja på duk, 73,5 x 62 cm, Eremitaget, Sankt Petersburg, Ryssland,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%A9r%C3%B4me,_Jean-L%C3%A9on_-_Pool_in_a_Harem.jpg#/media/File:HaremPool.jpg

Bild 2: Gérôme, Jean-Léon (1824–1904): *Moriskt bad*, 1879, olja på duk, 50,8 x 40,6 cm Museum of Fine Arts, Boston, U.S.A.,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Moorish_bath.jpg#/media/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Moorish_bath.jpg

Bild 3: Édouard Debat-Ponsan (1847–1913): *Massagen*, 1883, olja på duk, 127 x 210 cm Musée des Augustins, Toulouse, Frankrike,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_\(3\).jpg#/media/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_(3).jpg#/media/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_(3).jpg)

Bild 4: Delcroix, Eugène (1798–1863): *Odalisk*, 1827–1828, olja på duk, 37,8 x 46,4 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, England,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Odalisque_Reclining_on_a_Divan_-_WGA06172.jpg#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Odalisque_Reclining_on_a_Divan_-_WGA06172.jpg

Bild 5: Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780–1867): *Odalisk, Slav och Eunuck*, 1839–1840, olja på duk, 72,1 x 100,3 cm, Fogg Museum, Cambridge, U.S.A.,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingres_Odalisque_esclave_Fogg_Art.jpeg#/media/File:Ingres_Odalisque_esclave_Fogg_Art.jpeg

Bild 6: Lecomte du Nüoy, Jean (1842–1923): *Ramses i sitt Harem*, 1885–1886, olja på duk, 115,2 x 146,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Frankrike,

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Jules-Antoine_Lecomte_du_Nou%C3%BF#/media/File:Rams%C3%A8s_dans_son_harem_-_full_tryptic_01.jpg

Bild 7: Gérôme, Jean-Léon (1824–1904): *Slavmarknad*, 1866, olja på duk, 84.8 x 63.5 cm, Clark Art Institute, Williamstown, U.S.A.,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geromeslavemarket.jpg#/media/File:Gerome_slavemarket.jpg

Bild 8: Fernand Cormon (1845–1924): *Den Avsatta Favoriten*, 1870,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Deposed_Favourite.jpg#/media/File:The_Deposed_Favourite.jpg

Bild 9: Fernand Cormon (1845–1924): *Mord på Seraljen*, 1874, olja på duk, 160 x 220 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, Frankrike,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murder_in_the_Seraglio_by_Fernand_Cormon_\(1874\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murder_in_the_Seraglio_by_Fernand_Cormon_(1874).jpg)

Bild 10: Delacroix, Eugène (1798–1863): *Mulattkvinna*, 1824–1826, olja på duk, 80 x 60 cm, Musée Fabre, Montpellier, Frankrike,

<https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/a-mulatto-woman-1824-1>

Bild 11: Lecomte du Nüoy, Jean (1842–1923): *Vit slavinna*, 1888, olja på duk, 146 x 118 cm Musée des Beaux-Arts, Nantes, Frankrike,

https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_White_Slave.jpg#/media/File:The_White_Slave.jpg

BILDBILAGA

Bild 1

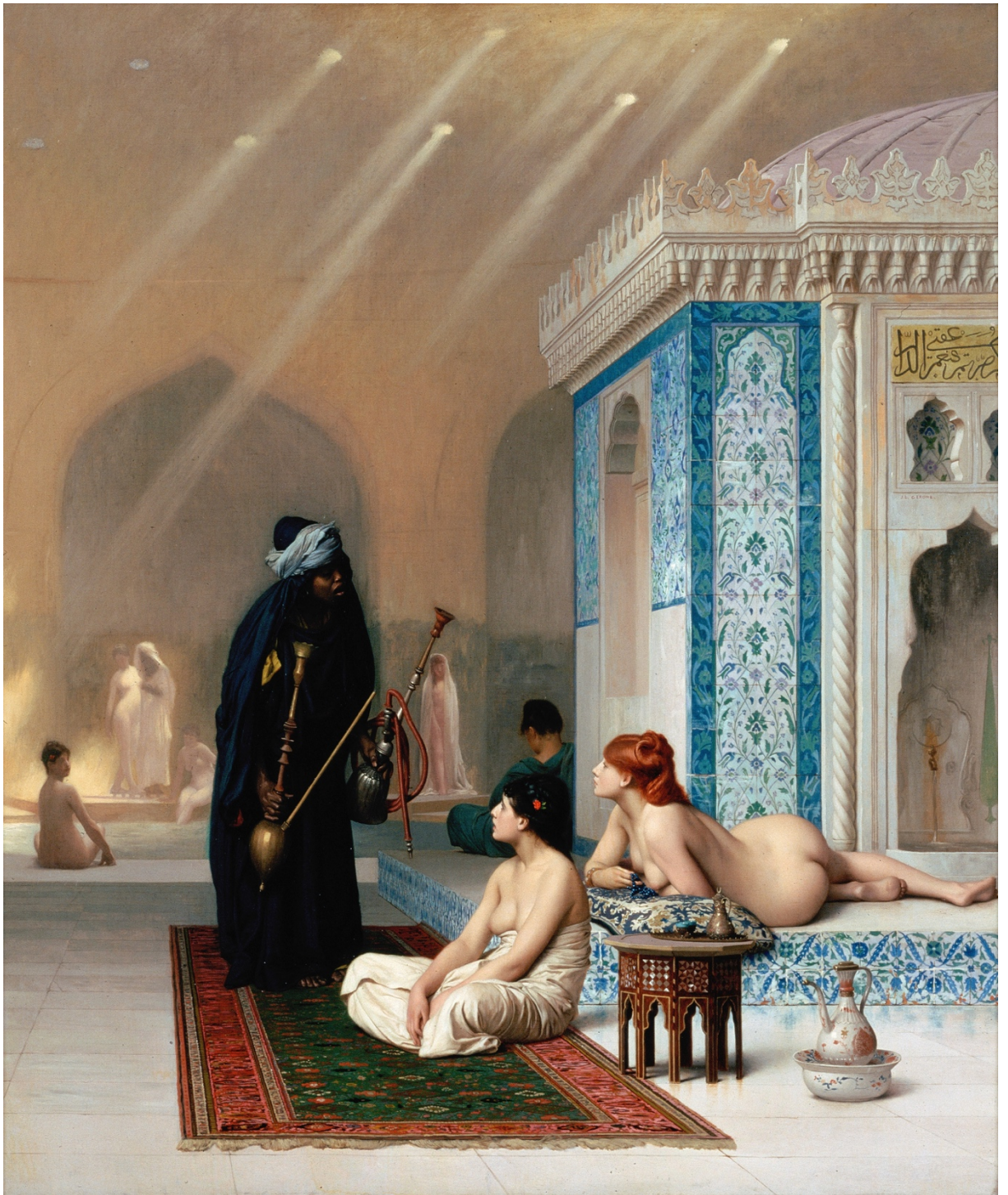


Bild 2



Bild 3





Bild 4

Bild 5



Bild 6



Bild 7



Bild 8



Bild 9



Bild 10



Bild 11

