

Caroline Lökvist

”Med dessa reservationer är man villig att ge sitt erkännande åt Elga Sesemanns måleri”. En kanonkritisk undersökning av konstnären Elga Sesemanns (1922–2007) plats i finländsk kanon.



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

Caroline Lökvist

**ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH
TEOLOGI**

Abstrakt pro gradu

Ämne: Konstvetenskap	
Författare: Caroline Lökvist	
Arbetets titel: ”Med dessa reservationer är man villig att ge sitt erkännande åt Elga Sesemanns måleri”. En kanonkritisk undersökning av konstnären Elga Sesemanns (1922–2007) plats i finländsk konstkanon.	
Huvudhandledare: Marie-Sofie Lundström	Bihandledare: Mia Åkerfelt
<p>Elga Sesemann (1922–2007) var en finländsk, modernistisk bildkonstnär. Trots en lång karriär som hon lyckades försörja sig på hela livet inkluderas konstnären endast i ett fåtal av de finländska översiktsverken. Till idéerna och antagandena om modernismen hör idén om den modernistiska konstnären som maskulin och urban. Sesemann var en kvinnlig konstnär som under en betydande del av sin karriär varken bodde eller ställde ut i Helsingfors och bröt på så vis med bilden av vad en modernistisk konstnär skulle vara. Allt sedan 1980-talet kan man notera ett nyfunnet och gradvis ökande intresse för kvinnliga konstnärer i Finland och i förlängning också för Sesemann.</p> <p>Syftet med avhandlingen är att undersöka varför konstnären Elga Sesemann har en undanskymd plats i finländsk konstkanon. Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? I avhandlingen används textanalys med inslag av diskursanalys och materialet som består av konstkritiska tidningsartiklar samt finländska översiktsverk analyseras genom feministisk teori och centrum-periferi-teori.</p> <p>Primärmaterial består av 168 konstkritiska artiklar publicerade i finländska dagstidningar och 8 finländska översiktsverk. Tidningsartiklarna är hämtade från Nationalgalleriets arkivsamling och databasen Finskt historiskt tidningsbibliotek. För biografisk information har Lea Keskitalos avhandling <i>Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen</i> (1997) varit central. För förståelsen av kanoniseringsprocessen har Gregor Langfelds artikel “The canon in art history: concepts and approaches” varit väsentlig och för förståelsen av kvinnligt konstnärskap i Finland olika texter av Riitta Kontinen.</p> <p>Resultatet av undersökningen är att receptionen av Sesemanns konst har påverkats negativt av modernismernas associationer med maskulinitet och urbanitet. Som en kvinnlig konstnär som under en lång period varken bodde eller ställde ut i Finlands konstcentrum Helsingfors bröt Sesemann mot uppfattningen om den moderna konstnären som manlig och urban. Det här har även bidragit till bortfallet ur konstkanon där diskurserna från dagstidningsartiklarna återskapas. Speciellt 1940-talets produktion mottogs positivt i kritiken och det är även dessa verk som inkluderats då Sesemann medverkar i översiktsverken.</p>	
Nyckelord: modernism, kvinnligt konstnärskap, konstkritik, centrum-periferi	
Datum: 11.11.2023	Sidoantal: 63+17

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1	INLEDNING.....	1
1.1	Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning	2
1.2	Material, metod och teori	3
1.3	Begreppsdefinitioner.....	6
1.3.1	Konstkanon	6
1.3.2	Modernism.....	7
1.3.3	Centrum-periferi.....	9
1.4	Tidigare forskning och litteraturoversikt	9
1.5	Disposition	11
2	ELGA SESEMANN - LIV OCH KONST.....	12
3	MODERNISMEN I FINLAND	15
3.1	Kvinnligt konstnärskap i Finland.....	18
4	SESEMANN I KONSTKRITIKEN	21
4.1	Tekniska aspekter	23
4.2	Motiv och innehåll.....	26
4.2.1	Figurmåleri.....	27
4.2.2	Drömmar och fantasi.....	29
4.2.3	Övriga motiv	32
4.3	Färg och Form.....	33
4.4	Jämförelser med andra konstnärer.....	37
5	KANONISERINGEN AV SESEMANN I ÖVERSIKTSVERKEN.....	43
5.1	Konstnärinnan Sesemann	46
5.2	Centrum-periferi.....	50
6	KÖN OCH GEOGRAFI	55
7	SAMMANFATTNING OCH AVSLUTNING.....	61
	BILAGOR.....	i
	KÄLLFÖRTECKNING	ii
	Källor.....	ii
	Dagstidningsartiklar.....	ii
	Översiktsverk.....	xi
	Övrigt	xii
	Bibliografi	xiii
	Otryckt material	xiii
	Tryckt material	xiii
	BILDFÖRTECKNING.....	xvii

1 INLEDNING

Elga Sesemann (1922–2007) var en finländsk, modernistisk konstnär. Sesemann studerade vid både Finlands konstakademi och vid Fria Konstskolan. Konstnärdebut gjorde hon 1943 på en grupputställning i Helsingfors och den första separatställningen hölls på Bäcksbäcka konstsalong i Helsingfors 1945. Under sin karriär bodde Sesemann tidvis i Helsingfors och tidvis i Ruovesi. I Ruovesi var konstnären distanserad från konstlivet i Finland. Trots en lång och produktiv konstnärskarriär som hon lyckades försörja sig på hela livet nämns konstnären och hennes konst knappt i Finlands konsthistoria.

Konstkanon har framställts som en objektiv sanning men i verkligheten har kanonskrivandet formats av tidens värderingar och politiska klimat. De hierarkier enligt vilka kanon är uppbyggd förändras över tid alltefter att politiska och ideologiska mål förändras. Nya verk och konstnärer kan skrivas in och andra kan falla bort ifall de inte längre anses vara kulturellt signifikanta.¹ I konstkanon delas konstnärer och konstverk in i olika perioder och strömningar, bland dessa modernismen. Modernismen är inte bara ett sätt att beskriva eller kategorisera konst utan även en uppsättning idéer och antaganden om vad konst är och borde vara.² De här idéerna har format vilka konstnärer och konstverk som kanoniserats under modernismen. Hit hör idén om den modernistiska konstnären som maskulin och urban. Det var män och inte kvinnor som ansågs vara kapabla att skapa den modernistiska konsten och det var i städerna man tänkte sig att de rätta förutsättningarna för innovation fanns.

Kanoniseringsprocessen kan undersökas genom att analysera skriftliga källor som dokumenterat receptionen, exempelvis i dagstidningar.³ I Finland har kvinnliga modernister inte uppmärksammats i dagstidningar i samma utsträckning som de manliga och då de kvinnliga konstnärerna väl har uppmärksammats så har det ofta varit i negativ bemärkelse.⁴ Detsamma stämmer för landsbygdens konstnärer som inte

¹ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 7.

² Meecham och Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, 22.

³ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 14.

⁴ Kontinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 6.

Caroline Lökvist

uppmärksammats lika mycket som städernas i kritiken.⁵ Receptionen av en konstnär i deras samtid har en direkt inverkan på hur konstnären kanoniseras.⁶

Allt sedan 1980-talet kan man notera ett växande intresse för kvinnliga konstnärer i Finland och i förlängning också för Sesemann. Inom det museala har man lyft fram Sesemann och hennes konst genom olika tematiska utställningar om kvinnliga konstnärer vilket talar om hur man idag värderar konstnären och hennes produktion. Det här är del av en större, global trend där museer genom sina utställningar försöker lyfta fram kvinnliga konstnärer och på så vis ge dem plats i konstkanon. Den kringresande utställningen *Den moderna kvinnan* som producerades av Ateneum där Sesemann var en av konstnärerna som behandlades är ett utmärkt exempel på detta och talar även om hur man försöker lyfta fram Sesemanns roll inom den finländska konsten. Men varför nämns hon inte i översiktsverken? Varför glömdes hon länge bort? Sesemann förblir relativt okänd och det har inte tidigare gjorts någon omfattande historiografisk forskning om konstnären.

1.1 Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning

Syftet med avhandlingen är att undersöka varför konstnären Elga Sesemann har en undanskymd plats i finländsk konstkanon. Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? Primärmaterialet består av konstkritiska dagstidningsartiklar och översiktsverk. Texterna analyseras genom textanalys med inslag av diskursanalys. I analysen av materialet tillämpas feministisk teori och center-periferi-teori.

Frågorna besvaras genom närläsning av konstkritiska tidningsartiklar och översiktsverk. Undersökningen avgränsas till en finländsk kontext och omfattar inte texter utgivna i andra länder eller skrivna om utställningar som hållits utanför Finland även om konstnären vid några tillfällen också ställde ut utomlands. Det här dels för att begränsa mängden primärmaterial, dels för att ett sådant omfång hade krävt kunskap om modernismdiskurser i andra länder och som sådant ligger utanför avhandlingens syfte.

⁵ Nygård och Strang, "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center-Periphery Dynamics in European Cultural Space", 82.

⁶ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 14.

1.2 Material, metod och teori

Avhandlingens primärmaterial består av konstkritiska tidningsartiklar publicerade i finländsk dagspress och finländska konsthistoriska översiktsverk. Primärmaterialet består alltså av olika typer av texter.

De konstkritiska artiklarna är hämtade från två olika arkiv och sträcker sig tidsmässigt från Sesemann första samutställning 1943 fram till konstnärens död 2007. Det första arkivet är Nationalgalleriets klippsamling och det andra är databasen Finskt historiskt tidningsbibliotek som upprätthålls av Helsingfors universitetsbibliotek. I

Nationalgalleriets arkiv finns tidningsartiklar från 1897 fram till 1980 insamlade och sorterade enligt konstnär. Därifrån har artiklar från 1943–1980 samlats in. Artiklarna efter 1980 kommer från Finskt historiskt tidningsbibliotek där en sökning gjorts med sökorden ”Elga Sesemann”. Därtill har artiklarna från Nationalgalleriets arkiv 1943–1980 kompletterats med artiklar från Finskt historiskt tidningsarkiv med en likadan sökning. Endast recensioner publicerade i finländska dagstidningar om utställningar som hållits i Finland har tagit med för att avgränsa materialet. Tidningsartiklarna är skrivna på antingen finska eller svenska men någon skillnad görs inte mellan språken i analysen då språkfrågan ligger utanför avhandlingens syfte.

Konstkritiken utgör den största gruppen primärmaterial, undersökningen omfattar totalt 168 konstkritiska tidningsartiklar från 34 antal olika tidningar. För att möjliggöra en överblick av artiklarna har en figur sammanställts och slutsatser dras även på basis av figur I. Det är värt att lyfta fram att många av de här recensionerna är över samutställningar där Sesemann endast räknas upp som en av utställningens deltagare utan att hennes konst beskrivs eller värderas.

De finländska översiktsverken som ingår i undersökningen är utgivna mellan 1943, det vill säga året då Sesemann debuterade, för att det överhuvudtaget ska vara möjligt att konstnären inkluderats, och 2023 året då avhandlingen skrivs. Totalt är det fråga om 8 verk som delas in i allmänna översiktsverk och tematiska översiktsverk. För att styrka diskussionen används även publikationer utgivna i samband med museiutställningar där Sesemann deltagit men dessa används inte som primärmaterial som sådant för att avgränsa mängden primärmaterial.

Caroline Lökvist

Metoden som tillämpas i avhandlingen är textanalys med inslag av diskursanalys. Inom textanalysen intresserar man sig inte bara för texterna i sig utan även för den kontext som texterna existerar inom.⁷ Enligt en språkkonstruktivistisk språksyn bidrar språket till att skapa sociala strukturer i samhället och språk och samhälle är på så vis ömsesidigt beroende av varandra.⁸ De diskursanalytiska inslagen i avhandlingen baserar sig på Marianne Winther Jørgensens och Louis Phillips grundläggande verk om metoden *Diskursanalys som teori och metod* (2000). Enligt den socialkonstruktionistiska diskursanalysen som presenteras i verket finns det inte någon objektiv sanning, istället ses kunskap som en produkt av sättet vi kategoriserar den på. Det här betyder att den kunskap vi uppnår är formad av både kulturell och historisk kontext. I diskursanalysen ses språket inte bara som ett verktyg genom vilken vi förstår och förmedlar kunskap om världen utan språket konstruerar den sociala världen och därmed förändrar förändringar i språket även den sociala verkligheten. I diskursanalysen utgår man från att subjektet skapas i diskurser.⁹

Genom diskursanalysen försöker man inte komma åt verkligheten bakom diskurserna. Verkligheten går inte att komma åt och istället intresserar man sig för diskurserna som föremål för analysen.¹⁰ Gregor Langfeld menar att man kan undersöka hur kanon har formats genom att undersöka källor som dokumenterar receptionen av en konstnär eller ett konstverk. Det kan vara utställningskataloger, konstrecensioner eller konstvetenskapliga texter. På så vis kan man analysera diskurserna kring konsten under en viss period och synliggöra konstruktionen av diskurserna som skapar konstverken och tillskriver dem mening och betydelse.¹¹

Konkret har primärmaterialet närlästs med avseende på olika diskurser som dels hämtats från allmänna konstvetenskapliga tekniska termer, dels från avhandlingens två teoretiska ramverk och ordnats därefter. Teorierna som avhandlingen tillämpar är feministisk teori och centrum-periferi-teori eftersom diskurser kring kön och geografi har varit av särskilt intresse för avhandlingen och dess syfte.

⁷ Helgesson et al., "Inledning", 13.

⁸ Helgesson, "Kritiska ansatser – en introduktion", 89.

⁹ Winther Jørgensen och Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, 11–16, 24.

¹⁰ Winther Jørgensen och Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, 29.

¹¹ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 14.

Caroline Lökvist

Den feministiska teorin fick sin början 1971 då Linda Nochlins banbrytande essä ”Why have there been no great women artists?” publicerades. De tidiga feministiska konstvetarna intresserade sig för hur det kommer sig att den västerländska konstkanonen består av endast män och argumenterade för att det är samhällsliga faktorer som begränsat kvinnors möjligheter till konstnärskap. Inom den feministiska teorin i en konstvetenskaplig kontext intresserar man sig för de yttre omständigheter som påverkar, möjliggör och omöjliggör konstnärskap.

I västvärlden har män och kvinnor historiskt setts som olika. Kvinnan har varit underordnad mannen och tillskrivits rollen som ”det andra”.¹² Kön har även påverkat konstnärers möjligheter till både utbildning och karriär. Historiskt har kvinnor inte haft samma förutsättningar för konstnärskap som män. Exempelvis fick kvinnor i många europeiska länder länge inte delta i konstutbildningen och när de senare tilläts delta ordnades utbildningen separat för män och kvinnor med olika innehåll enligt vad som ansågs lämplig. En betydande skillnad var att kvinnliga konststuderande inte fick tillgång till nakenmodeller.¹³ Kvinnor har historiskt varit objekt att se på i konsten och inte subjekt som själva ser genom konsten.¹⁴

Även samhällets normer och förväntningar har varit olika för män och kvinnor vilket också har påverkat kvinnors möjligheter till konstnärskap. Mannen var fri att röra sig mellan den offentliga och den privata sfären medan kvinnan förväntades hålla sig till hemmet och det privata. I västerländska, patriarkala samhällen har det här lett till att den konst kvinnor skapade var annorlunda än männens eftersom de talade och agerade från en annan plats i samhället.¹⁵ Dessa skillnader har sedan använts för att avfärda kvinnors konst som mindre värd eller ”dålig” eftersom den skilt sig från den som skapades av män och på vars basis kriterierna för bra konst hade byggts upp.

Centrum-periferi är ett begreppspar som används för att beskriva hur samhällets utformning påverkas av geografi. Enligt centrum-periferi-perspektivet är geografin styrande för utvecklingen. Jalava, Nygård och Strang menar att upplevda geografiska hierarkier även har påverkat kulturlivet. Modellen kan appliceras på olika områden och i

¹² Kallio, ”Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia”, 238.

¹³ McComrack, *Women in the picture: women, art and the power of looking*, 12.

¹⁴ McCormack, *Women in the picture: women, art and the power of looking*, 10–11.

¹⁵ Parker och Pollock, *Old Mistresses*, 49.

Caroline Lökvist

olika skala. Enligt författarna är mekanismerna de samma oavsett om begreppsparet används för att beskriva asymmetrier inom en och samma stad, inom ett land eller inom en kontinent.¹⁶

Författarna Brandellero och Velthuis konstaterar att det är aktörerna i centrum som har makten att avgöra vad som är intressant, värdefullt och därför värt att uppmärksammas.¹⁷ Cattani, Ferriani och Allison konstaterar att olika aktörer som geografiskt befinner sig på samma plats sannolikt delar många sociala nätverk. Dessutom är värderande aktörer mer sannolika att tycka om en produkt om de delar kunskapsbas, värderingar, trossystem eller andra antaganden vilket även det är mer sannolikt om man exempelvis bor i samma stad och umgås i samma kretsar. Det ligger även i dessa aktörers egenintresse att upprätthålla de hierarkier och maktstrukturer som de själva byggt sin karriär inom. Samtidigt ökar sannolikheten att det inte tycker om ett verk som skiljer sig från de egna åsikterna eller som på något vis ställer sig kritiskt till dessa.¹⁸

1.3 Begreppsdefinitioner

Här definieras för avhandlingen centrala begrepp så som de förstås i avhandlingen. För att kunna besvara forskningsfrågorna behövs en tydlig definition av vad konstkanon innebär inom ramarna för avhandlingen. Modernism, eller modernismer, är även det ett centralt begrepp och viktigt att definiera då begrepp är svårdefinierat och i olika sammanhang rymmer olika definitioner. Till sist definieras center-periferi som är ett begrepp som uppkommit inom samhällsvetenskaperna. Här är det viktigt att skilja på begreppet som definieras här och teorin som behandlades i kapitel 1.2.

1.3.1 Konstkanon

Enligt Langfeld är kanon eller kanonisering den process genom vilka specifika aspekter av en kultur tillskrivs värde. Konstkanon består av de verk som anses vara de viktigaste och mest exemplariska och som sådana anses vara relevanta att studera. Kanon gör anspråk på beständighet och ansågs länge vara giltig utanför tid och plats utan att man

¹⁶ Jalava, Nygård, och Strang, *Decentering European Intellectual Space*, 6–8.

¹⁷ Brandellero, Amanda, och Olav Velthuis, "Reviewing Art from the Periphery. A Comparative Analysis of Reviews of Brazilian Art Exhibitions in the Press", 58.

¹⁸ Cattani, Simone och Allison, "Insiders, Outsiders, and the Struggle for Consecration in Cultural Fields: A Core-Periphery Perspective", 11.

Caroline Lökvist

ifrågasätta de antaganden den bygger på.¹⁹ Kanon bygger på antagandet om att kvalitet är något som kan bestämmas objektivt och som sådan kan identifieras av alla oberoende av kulturell kontext.²⁰ Kanoniseringsprocessen har lett till att vissa konstnärer inkluderats medan andra exkluderats från konsthistorien. De konstnärer och verk som ingår i kanon är de som finns med i konsthistoriska översiktsverk och ställs ut på inflytelserika museer. Langfeld poängterar att kanon formas av politiska och ideologiska mål samt sin tids sociohistoriska kontext och därför också kan förändras över tid.²¹

Konstkanon är med andra ord uppbyggd kring antaganden om konst och konstnärer samt olika hierarkier inom konsten. Till dessa antaganden hör de idéer om vem konstnären är, om kreativitet och vad som är "bra" respektive "dålig" konst. Olika genrer har värderats olika och exempelvis har historiemåleri tillskrivits högre status än stilleben historiskt. Pirkko Heiskanen konstaterar att en av konstvetenskapens hierarkier är mellan "värdefull" och "mindre värdefull" konst, mellan "ren" och "tillämpad konst" men också mellan "manligt" och "kvinnligt".²²

Enligt Maria Elisabeth Halbertsma är kanon nödvändig för studiet av konsthistoria men man behöver ta kanoniseringsprocessen i beaktande för att förstå varför kanon ser ut som den gör och vilka kulturella och sociala processer den formats av.²³ I avhandlingen fungerar konstkanon som ett bredare ramverk för att förklara hur konsthistoria skapas.

1.3.2 Modernism

Modernism är ett svårdefinierat begrepp. Charlotte Ashby väljer att tala om modernismer eftersom man tog till sig modernismens idéer på olika sätt i olika länder, men även inom enskilda länder och vid olika tidpunkter.²⁴ Modernism eller modernismer kan användas både för att beskriva en tidsperiod och en stilinriktning inom konsten.²⁵ Då man talar om modernismen som period är det viktigt att komma ihåg att årtalen varierar enligt hur man väljer att definiera modernismerna men också att årtalen varierar mellan länder. Talar man om modernismerna som stil, något som även det är

¹⁹ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 1–8.

²⁰ Halbertsma, "The Call of the Canon: Why Art History Cannot Do Without", 22.

²¹ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 7–8.

²² Heiskanen, "Hierarkisista rakenteita taidehistoriassa", 220–221.

²³ Halbertsma, "The call of the canon. Why art history cannot do without", 29.

²⁴ Ashby, *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*, 3–4.

²⁵ Scott, *Gender in modernism: New Geographies Complex Intersections*, 12.

Caroline Lökvist

svårt att göra då modernismerna samlar många olika ismer och därför också olika visuella uttryck under sig, är begreppet inte nödvändigtvis bundet till tid.

Pam Meecham och Julie Sheldon definierar modernismerna som en förändring av sociala, ekonomiska och politiska förhållanden, som löst samlade idéer om vad den moderna perioden var, och uttrycket det här tog sig inom kulturen. Modernismerna kan ses som ett estetiskt förhållningssätt, som en gradvis utveckling av konstnärliga strategier eller som ett ideologiskt ramverk enligt vilken konst kan bedömas. Modernismerna kan även ses som en reaktion på en förändrande värld men också som kännetecknad av förändring. I konsten bröt modernismerna med tidigare konventioner men att fastslå vad det är som karaktäriserar den modernistiska konsten är svårt. Kännetecknande för modernismerna är enligt Marja-Terttu Kiviranta abstraktion även om abstraktionen hos flera av modernismerna är subtil.²⁶ Dessutom hade färg, form och material fått en mer fristående roll i den modernistiska konsten än tidigare.²⁷

Några datum mellan vilka modernismerna placerar sig går inte heller att fastställa utan det är fråga om en gradvis stilistisk förändring. Geografiskt var modernismerna enligt Meecham och Sheldon ett västerländskt fenomen som traditionellt kopplas till två olika centrum, Paris från mitten av 1800-talet till mitten av 1900-talet och från och med 1950-talet New York. Modernismerna går sedan över i postmodernismen någon gång på 1960-talet men övergången är gradvis och flytande och någon klar linje går inte att dra mellan de två. Dessutom är många av karaktärsdragen desamma för modernismernas och postmodernismens konst och därför går det inte heller att stilistiskt dra entydiga skiljelinjer mellan stilarna.²⁸

Modernismerna är enligt Meecham och Sheldon inte bara ett sätt att beskriva eller kategorisera konst utan även en uppsättning idéer och antaganden om vad konst är och borde vara.²⁹ För avhandlingen är det främst idén om den modernistiska konstnären som manlig och den modernistiska konsten som ett städernas fenomen som är av intresse. I avhandlingen används begreppet modernismerna framom modernismen för att betona modernismernas mångfald.

²⁶ Kiviranta, "Taide herättää keskustelua", 10.

²⁷ Sariola, "Väri", 194.

²⁸ Meecham och Sheldon, *Modern Art: A critical introduction*, 14–31.

²⁹ Meecham och Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, 22.

Caroline Lökvist

1.3.3 Centrum-periferi

Centrum och periferi är geografiska termer och begreppsparet används för att beskriva hur utveckling har formats av geografi. Begreppsparet har sitt ursprung inom samhällsvetenskaperna där centrum ofta använts för att beskriva ekonomiska centrum. Enligt Nationalencyklopedin utgörs centrum av en centralpunkt och periferin av omkringliggande områden. Ofta utgörs centrum av städer och periferier av landsbygd.³⁰ Jalava, Nygård och Strang menar att begreppsparet kan användas för att beskriva asymmetrier inom en och samma stad, inom ett land eller inom en kontinent.³¹

I avhandlingen används centrum-periferi-begreppet för att beskriva relationen mellan stad och landsbygd. Ruovesi behandlas, tillsammans med övriga Finland, som periferi och Helsingfors som centrum för konstlivet i Finland. Det bör poängteras att samma geografiska plats som utgör centrum i en skala kan vara periferi i en annan. Exempelvis utgör Helsingfors periferi då man ser på hela Europa men centrum då man endast ser på Finland.

1.4 Tidigare forskning och litteraturöversikt

Om Sesemann har det skrivits två magisteravhandlingar och en kandidatavhandling. Den ena magisteravhandlingen är Lea Keskitalos *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen* (1997) där Keskitalo undersöker Sesemanns produktion från 1940-, 1950- och 1960-talen i relation till vitalismen. Keskitalo har bland annat intervjuat konstnären och avhandlingen har varit den viktigaste källan för biografiska uppgifter om Sesemann samt för information om hennes konst under de åren som täcks av Keskitalo. Den andra magisteravhandlingen är Roosa Huupponens *Kaikki tämä on ollut eikä tule koskaan enää. Sitä on vaikea ajatella: omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus kuvataiteilija Elga Sesemannin tuotannossa* (2021). I avhandlingen undersöker Huupponen Sesemanns konstproduktion för att identifiera vad det är som kännetecknar Sesemanns konst. Huupponen försöker svara på frågor om hur konstnärens egna erfarenheter kommer fram i konsten och huruvida man kan dra några slutsatser om konstnärens världsbild baserat på hennes bildproduktion. Kirsi Hyvärinens kandidatavhandling *Elvi Maarni ja Elga Sesemann: Kahden naistaiteilijan*

³⁰ Nationalencyklopedin, "Centrum–periferi-teorier", 15.10.2023, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/centrum-periferi-teorier>.

³¹ Jalava, Nygård, och Strang, *Decentering European Intellectual Space*, 6–8.

Caroline Lökvist

ensiesiintyminen 1940-luvulla ja romanttis-mystinen taide (2000) granskar Sesemanns och en annan finländsk konstnär Elvi Maarnis produktion och debut på 1940-talet.

Tidigare avhandlingar har inte behandlat Sesemanns karriär som helhet eller analyserat kanoniseringen av Sesemann. Inte heller har receptionen av hennes konst undersökts ur ett centrum-periferi-perspektiv. Den här avhandlingen fyller på så vis en existerande kunskapslucka om konstnären.

Utöver det akademiska intresset för Sesemann har man även inom det museala intresserat sig för Sesemann, ofta i kontexten av kvinnlig konstnär och speciellt på 2000-talet. Böcker utgivna i samband med museiutställningar har varit en viktig informationskälla för avhandlingen. Bland de här kan Susanna Pettersons (ed.) *Images of modern women* (2017) och Riitta Konttinens *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa* (2017) nämnas, både för information om Sesemann men även för teori om klimatet för kvinnliga konstnärer i Finland på 1900-talet. Därtill har hemsidan elgasesemann.fi varit en källa för biografisk information. Hemsidan upprätthålls av släktingar och kan därför inte anses vara lika pålitlig som de akademiska texter som nämnts här ovanför.

Då man inom det akademiska hanterat den finländska modernismen är det arkitekturen och designen, speciellt funktionalismen kring 1900-talets mitt, som fått mest uppmärksamhet. Bildkonsten har ägnats betydligt färre sidor. Trots det finns det ändå en hel del skrivet också om den modernistiska bildkonsten i Finland. Majoriteten av det som skrivits om bildkonsten fokuserar på den allra tidigaste modernistiska konsten och dess pionjärer från ungefär 1880- och 1890-talen fram till 1920- och 1930-talen. Om modernismens bildkonst efter 1930-talet har det skrivits relativt lite. För kontextuell information om konstlivet och den modernistiska bildkonsten i Finland på 1940- och 1950-talen har boken *Valon rakentajat: Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta* (2010) av Erik Kruskopf varit av stor betydelse för avhandlingen. Det är vanligt att tidsperioden som litteraturen om modernismen i Finland omfattar avslutas senast 1960. Om konstlivet i Finland efter 1960 har serien *Pinx. Maalaustaide Suomessa* (2003) varit en viktig källa. Det kan ännu tilläggas att det mesta som skrivits om den modernistiska bildkonsten i Finland fokuserar på konstlivet i Helsingfors med undantag för modernismen i Åbo, även kallad Åboskolan.

Caroline Lökvist

Mycket av det som skrivits om kvinnliga konstnärer i Finland fokuserar tidsmässigt på den tidiga konsten, från mitten av 1800-talet fram till 1900-talets första årtionden. Det konstvetenskapliga fältet i Finland är litet och mycket av det som skrivits om kvinnliga konstnärer har författats av Riitta Konttinen och olika texter av författaren har varit viktiga för förståelsen av kvinnligt konstnärskap i Finland. Även texter av Tutta Palin har varit centrala för förståelsen av detsamma.

Utöver feministisk teori används som redan nämnt även centrum-periferi-teorier. För förståelsen av centrum-periferi-teorier inom kulturfältet har speciellt artiklarna "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center–Periphery Dynamics in European Cultural Space" (2016) av Stefan Nygård och Johan Strang och "Decentering European Intellectual Space" (2017) av Marja Jalava, Stefan Nygård, och Johan Strang varit viktiga.

1.5 Disposition

Både kapitel två och tre är bakgrundskapitel som förser läsaren med nödvändig information inför de påföljande analyskapitlen. Kapitlet två är en kort biografi över Sesemanns liv och konstnärskarriär. Kapitel tre presenterar den kontext som Sesemann varit verksam i. I kapitlet redogörs det kort för modernismerna i Finland och även för geografins betydelse för modernismerna på ett ideologiskt plan. Urbanitet var tätt sammankopplat med idén om modernismerna och den moderna konstnären. Det här är relevant eftersom Sesemann under stor del av sin karriär varken bodde eller ställde ut i Helsingfors som under 1900-talet var centrum för konsten i Finland. Kapitel 3.1 ger en överblick av kvinnligt konstnärskap i Finland och den könsideologiska kontext som Sesemann och hennes konst existerade inom.

Avhandlingen har två analyskapitel, kapitel fyra och fem. Kapitel fyra svarar på följande forskningsfrågor: Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? De här frågorna besvaras genom analys av de konstkritiska dagstidningsartiklarna. Kapitlet är tematiskt uppbyggt i tekniska aspekter, motiv och innehåll, färg och form samt jämförelser med andra konstnärer och hur de olika temana har behandlats analyseras i kronologisk ordning. Underkapitlet motiv och innehåll har även delats in i mindre helheter. De här är figurmåleri, drömmar och fantasi samt övriga motiv. Att analysera receptionen av Sesemanns konst är nödvändigt för att i följande huvudkapitel kunna analysera

Caroline Lökvist

kanoniseringen av Sesemann i översiktsverken samt hur kön och geografi syns i konstkritiken och översiktsverken.

Kapitel fem svarar på följande forskningsfrågor: Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? Först redogörs det för hur Sesemann kanoniserats i de finländska översiktsverken och sedan diskuteras det hur kön och geografi inverkat på det här. Kapitel 5.1 svarar på hur kön påverkat receptionen av konstnären medan 5.2 svara på hur flytten till periferin Ruovesi och bort från centrumet Helsingfors påverkade receptionen. Båda underkapitlen analyserar hur diskurserna framkommer i de konstkritiska dagstidningsartiklarna.

I kapitel 6 diskuteras undersökningens resultat i förhållande till relaterad forskning. Det sista kapitlet är ett avslutande kapitel där undersökningsresultatet summeras och förslag på fortsatt forskning ges.

2 ELGA SESEMANN - LIV OCH KONST

Elga Charlotte Sesemann var en finländsk, modernistisk konstnär. Hon föddes i Viborg den 28.3.1922 och var ett av två barn i en familj som var både borgerlig och konstnärlig.³² Hennes far Edgar Sesemann arbetade som ingenjör för en linoljefabrik i Tienhaara några kilometer utanför Viborg där familjen också bodde. Utanför arbetet byggde Edgar violiner, fotograferade och spelade musik. Moderns namn var Olga Sesemann. Föräldrarna var kusiner och tillhörde långt samma släkt av tyskt ursprung. År 1939 gick fadern Edgar oväntat bort och bara några månader senare anföll Sovjetunionen Finland den 30 november 1939. Viborg låg endast 60 kilometer från den dåvarande gränsen till Sovjetunionen och familjen Sesemann tvingades likt många andra att lämna staden. Elga var 17 år då familjen evakuerades till Helsingfors. I mars 1940 slöts fred mellan staterna och Viborg hörde till de områden som förlorades till Sovjetunionen.³³

³² Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen*, 239–240.

³³ Elga Sesemann, "Levnadsbeskrivning", åtkommen 30.1.2023, elgasesemann.com/levnadsberattelse/.

Caroline Lökvist

I Helsingfors bodde Elga, modern Olga och systemen Nelly i en lägenhet nära Brunnsparken och Olga försörjde familjen som sömmerska. Elga började snart studera vid Finlands konstakademis skola där hon var inskriven 1941–1943. Därefter studerade hon vid Fria Konstskolan 1943–1944. Sesemann valde att flytta från Konstakademien till Fria konstskolan efter att Konstakademins rektor hade rättat till hudtonen på en av hennes nakenstudier från den gröna ton hon själv hade valt till en rosa.³⁴ Sesemann studerade aldrig utomlands liksom många andra samtida konstnärer eftersom det inte var möjligt att resa utomlands under krigstiden. Periodens konstnärsstudier fick istället nöja sig med det som fanns tillgängligt i hemlandet: utbildning, konstböcker och -tidningar samt andra kollegors erfarenheter.³⁵ Under studietiden träffade Sesemann Seppo Näätänen (1920–1964) som också var konstnär. Paret gifte sig i juli 1945.

Konstnärsdebuten gjorde Sesemann 1943 på De ungas utställning på Konsthallen i Helsingfors. Ett par år senare, 1945, var hon aktuell med sin första separatutställning på Bäcksbackas konstsalong i Helsingfors. År 1946 knöts Sesemann till Galerie Hörhammer, även det beläget i Helsingfors, som var ett av de ledande gallerierna i huvudstaden och hon deltog i flera samutställningar på galleriet. Sesemanns tidiga produktion har kopplats till både van Gogh och Munch men hon inspirerades även av Novembergruppen i Finland.³⁶ Under perioden målade konstnären expressionistiska stadsvyer, stilleben, interiörer och självporträtt ofta med palettkniv.³⁷

Med hjälp av intäkterna från de tidiga utställningarna på 1940-talet byggde paret hem och ateljé i Ruovesi. Huset ritades av Näätänen och paret kunde flytta in 1950. Det gick inte någon väg fram till huset som även saknade el, vatten och telefon och därför bodde de i en lägenhet i Ruovesi by om vintrarna. I Ruovesi var Sesemann och Näätänen distanserade från det finländska konstlivet. Sesemanns konst inspireras av den omgivande naturen och hon målade även en del självporträtt. År 1952 reste paret till Stockholm och därifrån vidare till Köpenhamn och Paris, där de spenderade några månader med att gå på utställningar. På 1960-talet blev Sesemanns konst alltmer

³⁴ Elga Sesemann, "Levnadsbeskrivning", åtkommen 30.1.2023, elgasesemann.com/levnadsberattelse/.

³⁵ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen*, 103.

³⁶ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen*, 35.

³⁷ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 272–273, 276.

Caroline Lökvist

abstrakt till sitt uttryck, och i hennes stilleben och geometriska kompositioner från perioden kan man se surrealistiska drag.³⁸

Fram till 1964 då Sesemann och Näätänen reste till Indien bodde paret i Ruovesi. Under resan gick Näätänen bort och han begravdes i Indien. Resan och händelserna resulterade i andliga och religiösa motiv. Under åren i Ruovesi, 1950–1964, ställde Sesemann inte ut sin konst i huvudstaden. Efter makens död delade Sesemann sin tid mellan Helsingfors och Ruovesi, somrarna spenderade hon i Ruovesi och vintrarna i Helsingfors.³⁹

År 1966 ställde hon igen ut sin konst i Helsingfors för första gången sedan 1949 då hon var aktuell med en separatutställning på Galerie Hörhammer. Ett par år senare 1968 höll hon en separatutställning i Stuttgart, Tyskland. Konstnärens verk från 1960- och 1970-talens är surrealistiska och har inslag av olika religiösa symboler, exempelvis förekommer änglar ofta. År 1982 beviljades Elga konstnärspension av finska staten och karriären saktade ner. Vid mitten av 1990-talet slutar konstnären så gott som helt att måla efter en ögonsjukdom. De sista åren tillbringade hon i Helsingfors. Sesemann var 84 år gammal då hon gick bort 21.2.2007. Ett genomgående tema i Sesemanns hela produktion är minnen från barndomen och Tienhaara. Ånglok, telefonstolpar, fioler och branta hustak var alla del av hennes uppväxt och är återkommande motiv i hennes konst.⁴⁰

Idag finns Sesemanns verk i flera museisamlingar i Finland samt i Moderna museets samlingar i Sverige. Efter konstnärens död har hennes konst medverkat i flera utställningar. Bland dessa kan utställningarna Urbana möten 2018, Konstnärernas Ruovesi 2019–2020 och Sinnesstämning 2019–2020, Modern identitet 2020 samt Den moderna kvinnan 2022 nämnas. Utställningen Den moderna kvinnan ställdes ut på Ateneum i Helsingfors men också på Åbo konstmuseum i Åbo, Millesgården i Stockholm, The National Museum of Western Art i Tokyo, GL Strand i Köpenhamn, KUMU Art Museum of Estonia i Tallinn och Scandinavia House i New York. Därtill har flera mindre utställningar hållits bland annat i Ruovesi.⁴¹

³⁸ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 11.

³⁹ Elga Sesemann, "Levnadsbeskrivning", åtkommen 30.1.2023, elgasesemann.com/levnadsberattelse/.

⁴⁰ Elga Sesemann, "Levnadsbeskrivning", åtkommen 30.1.2023, elgasesemann.com/levnadsberattelse/.

⁴¹ Elga Sesemann, "Levnadsbeskrivning", åtkommen 30.1.2023, elgasesemann.com/levnadsberattelse/.

Utöver bildkonsten har Sesemann författat verket *Speglingar – ett självporträtts bakgrund* som gavs ut 1959. Under åren hon skrev boken fick måleriet ta en paus. Diktsamlingen *Sade kirjoitti lyijykynällä* var Sesemanns poesidebut och utkom 2002.

3 MODERNISMEN I FINLAND

I det här bakgrundskapitlet redogörs det kort för den kontext som Sesemann var verksam inom. Först redogörs det för modernismens intåg i Finland och hur man försökte förlika modernismerna med den redan existerande nationalistiska konsten och sedan i 3.1 för kvinnligt konstnärskap i Finland eftersom Sesemann var en kvinnlig konstnär.

Modernismernas absoluta centrum var Paris. Man brukar säga att det var där strömningen hade sitt ursprung. Bäckström och Hjartarson poängterar även de roller som Berlin, St. Petersburg och senare under århundradet New York haft inom konstfältet.⁴² I Finland var det tydligt att modernismernas centrum låg utanför de egna landsgränserna. Strävan bland finländska konstnärer att vara "modern" var enligt Tuula Karjalainen så gott som synonymt med att vara europeisk, en trend som höll i sig under hela 1900-talet. Finländska konstnärer studerade och målade utomlands, speciellt i Paris. Karjalainen konstaterar att under det tidiga 1900-talet målade finländska konstnärer fler motiv från Paris än från Finland. Det tidiga 1900-talet var också en tid av kringresande utställningar och på så vis exponeras även de som inte hade möjlighet att resa för de internationella konstströmningarna.⁴³

Man kan enligt Rakel Kallio se symbolismen som början på modernismen i Finland. Akseli Gallen-Kallela lyckades tidigt sammanföra det nationalistiska med symbolismen i sina Kalevala-motiv och på så vis kom den främmande symbolismen att i ett tidigt skede knyts samman med det nationalistiska projektet. Mera motstånd möttes däremot postimpressionismen och fauvismen av och stilarna som med sin färganvändning upplevdes som främmande. Man beförde att den finländska konsten inte skulle klara av

⁴² Jalava, Nygård, och Strang, *Decentering European Intellectual Space*, 9.

⁴³ Karjalainen, "The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland", 149–151.

Caroline Lökvist

att stå på egna ben ifall den närmade sig den franska allt för mycket och att det sedan skulle leda till uppluckrandet av den nyligen skapta finländska identiteten.⁴⁴

Tuula Karjalainen nämner bland annat en utställning av den ryska konstnären Vassily Kandinsky (1866–1944) samt en utställning med den norska konstnären Edvard Munch (1863–1944) som hölls redan före första världskriget. Före självständigheten hade målet med konsten vara att skapa en nationell, finländsk identitet. Efter självständigheten kom bland annat Tyko Sallinens (1879–1955) expressionism att ses som typisk nationell finländsk konst. Man ansåg att Sallinens konst var en fortsättning på den folkliga finländska hantverkstraditionen. Många av de tidiga finländska modernisterna på 1920- och 1930-talen möttes ändå av en kylig reception bland kritikerna. Under perioden var metafysiskt måleri, alltså konst som var influerad av surrealismen och expressionismen, en viktig aspekt av det moderna livet i Finland.⁴⁵

Även om Paris var modernismernas främsta centrum fanns det andra centrum i dess periferi. Ett av dessa var enligt Nygård och Strang Köpenhamn som fungerade som ett regionalt centrum för Norden. I Köpenhamn filtrerades europeiska idéer för att sedan röra sig vidare till Nordens mer avlägsna hörn.⁴⁶ Enligt Konttinen var 1910- och 1920-talen i Finland årtionden för konstnärligt experimenterande då man rörde sig närmare de europeiska strömningarna. Men på 1930-talet uppfattades konsten i Finland igen ha stagnerat.⁴⁷ Att länder i periferin upplevde att den nationella konsten stagnerat var vanligt och man talade ofta om att "följa efter" och "hinna ikapp" den utvecklingen som ägde rum i de internationella centrumen.⁴⁸ Enligt Kruskopf var man samtidigt rädd för att den inhemska konstens kulle förlora sin själ om den inte var starkt rotad i hemlandet.⁴⁹ Bildkonsten i Finland sökte sin plats mellan experimentella impulser från Europa och den konservativa linjen som fortfarande föredrogs på den officiella nivån i landet.⁵⁰ Balansen mellan det nationella och det internationella var central för det finländska konstlivet på 1900-talet.

⁴⁴ Kallio, "Estetiikka ja tunteita", 16–17.

⁴⁵ Karjalainen, "The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland", 147–149.

⁴⁶ Nygård och Strang, "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center–Periphery Dynamics in European Cultural Space", 24.

⁴⁷ Konttinen, *Modernistit: suomalaisia taiteilijapareja*, 226.

⁴⁸ Nygård och Strang, "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center–Periphery Dynamics in European Cultural Space", 84.

⁴⁹ Kruskopf, "Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960", 93.

⁵⁰ Helsingin kaupungin taidemuseo, *Modernia elämää! Suomalaisten modernismi ja kansainvälisyys*, 11.

På 1920- och 1930-talen blev konstkritikers värderingar allt viktigare i Finland. Särskild betydelse fick recensioner skrivna i Helsingfors tidningar. En av tidens mest inflytelserika konstkritiker var Onni Okkonen som skrev för tidningen *Uusi Suomi*. Okkonen innehade även professuren i konsthistoria vid Helsingfors Universitet från 1927–1948. En annan inflytelserik konstkritiker var Ludvig Wennervirta. Både Wennervirta och Okkonen talade för en nationalistisk konst.⁵¹ På 1940-talet och under efterkrigstiden var konsthistoria som vetenskap fortfarande kopplad till nationalistiska ideal. Man intresserade sig ännu på 1950-talet för det ”finländska” i konsten och dess säregna och originella karaktär.⁵² Skillnaderna mellan den nationalistiska konsten och modernismerna var stora och förändringen så snabb att den för publiken var svår att acceptera.

Världskrigen satte stopp för många konstnärers utlandsresor och många av tidens konststuderande kom aldrig att göra studieresor till Paris. Det är möjligt att det här påverkade hur de uppfattades som modernistiska konstnärer eftersom internationalism ideologiskt var del av modernismerna. Enligt Karjalainen var det att vara modern i Finland vid tidpunkten detsamma som att vara del av ett internationellt sammanhang.⁵³ Karjalainen poängterar också att det var viktigt för finländska konstnärer att ställa ut sin konst utomlands och hur konsten mottogs i internationella sammanhang var av stor betydelse för receptionen i Finland.⁵⁴

Under hela mellankrigstiden i Finland minskade statens ekonomiska stöd för konst och konstnärer som följd av lågkonjunkturen. Under mellankrigstiden var det den äldre generationen som dominerade på konstfältet och den färgstarka expressionismen möttes av hård kritik. Efter andra världskriget kom konstlivet snabbt igång och en yngre generation av konstnärer intog konstfältet. I det efterkrigstida Finland avbildade konstnärer återuppbyggandet av landet och det var svårt att få tag på material. Då man inte kunde få tag på duk målade man på paff och verken var ofta tillräckligt små för att lätt kunna bäras under armen.⁵⁵ Soili Sinisalo menar ändå att krig som motiv inte syns i

⁵¹ Reitala, ”Maalaustaide 1918–1940”, 226.

⁵² Suominen-Kokkonen, ”Changing Ideals in Art History: Onni Okkonen and Lars Petterson”, 119.

⁵³ Karjalainen, ”The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland”, 111.

⁵⁴ Karjalainen, ”The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland”, 147.

⁵⁵ Petterson, ”Street, 1945”, 93.

Caroline Lökvist

konsten från perioden i någon större utsträckning. Istället syns efterdyningarna av krigsåren i dystra och skrikiga färger.⁵⁶

På 1950-talet ställde många konstnärer sig kritiskt till de visuella konsternas traditionella värderingar. Under årtiondet genomgick den finländska konsten stora förändringar. Man såg konsten som ett verktyg med vilket man kunde driva igenom positiv förändring. Det var även 1950-talet som den abstrakta konsten slog igenom i Finland med konkretismen som den första abstrakta stilen. Vid slutet av 1950-talet och början av 1960-talet hade diskussionen i Finland gått över till att diskutera två olika inriktningar inom den abstrakta konsten, konkretism och informalism. Det ansågs att nationella drag kunde hittas i informalismen som sågs ha känsla medan konkretismen däremot sågs som kall. Senare under 1960-talet tog sig konsten igen nya uttryck för att så småningom övergå i det vi idag kallar för postmodern konst.⁵⁷

3.1 Kvinnligt konstnärskap i Finland

I Finland fick kvinnor delta i den konstnärliga undervisningen från och med grundandet av de konstnärliga utbildningarna både i Åbo och i Helsingfors på 1860-talet.⁵⁸

Kvinnliga konstnärer i Finland hade det på så sätt något bättre ställt än på andra håll i Europa. Det här har i alla fall delvis att göra med de nationalistiska och politiska avsikterna för grundandet av konstskolorna. Under 1800-talet fungerade en nations kulturella produktion som ett mått på graden av utveckling. Här hade konsten en central roll och i Finland behövde man nu snabbt hitta finländska kvalitativa konstnärer. Men eftersom det inte tidigare hade funnits någon konstutbildning i landet fanns det inte heller etablerade konstnärer av rätta kaliber och man valde att anta både män och kvinnor till de nygrundade konstskolorna. Det är även möjligt att sexistiska antaganden om konsten inte hade fått ordentligt fäste eftersom det inte heller fanns något etablerat konstliv i landet vid tidpunkten.⁵⁹

Under det tidiga 1900-talet förbättrades kvinnors ställning i samhället bland annat tack vare rösträtten som infördes för kvinnor i Finland 1906. Men det dröjde tills uppfattningen om kvinnlighet förändrades. Kvinnans roll ansågs fortsättningsvis vara i

⁵⁶ Sinisalo, "1940-luvun uudet tuulet", 34–35.

⁵⁷ Karjalainen, "The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland", 152–159.

⁵⁸ Palin, *Modernin muotokuvan merkit: kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*, 182.

⁵⁹ Kontinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 57–59.

Caroline Lökvist

hemmet med barnen. Det argumenterades för att om kvinnor arbetade utanför hemmen skulle det hindra dem från att föda de hälsosamma barn som nationen behövde.⁶⁰ Enligt Riitta Konttinen var ytterst få kvinnliga konstnärer verksamma i Finland i början av 1900-talet. Antalet kvinnliga konstnärer växte anmärkningsvärt på 1930-talet, även om konst fortfarande sågs som ett manligt projekt. På 1940-talet var det igen många kvinnliga konstnärer som debuterade.⁶¹ Också inom konstkretsar möttes kvinnor av fördomar och kvinnliga konstnärer sågs ofta ner på under det tidiga 1900-talet. De avfärdades som hobbykonstnärer i väntan på en lämplig make – inte som riktiga konstnärer i egen bemärkelse. Det här gjorde att många kvinnliga konstnärer inte kunde försörja sig som konstnärer och därför tvingades ta upp annat arbete.⁶²

Greaves konstaterar att 1960-talet utgör en skiljelinje där kvinnliga konstnärer före årtiondet fått betydligt mindre akademisk uppmärksamhet och erkännande än kvinnliga konstnärer efter det.⁶³ 1960-talet har också identifierats av Julkinen som en tydlig skiljelinje för jämställdhet överlag i Finland.⁶⁴ Trots att omständigheterna för kvinnligt konstnärskap blev betydligt bättre efter 1960-talet anser Greaves ändå att många kvinnliga konstnärer efter årtiondet inte heller fått det erkännande de förtjänat. Trots framväxten av feministisk konsthistoria och Nordens socialdemokratiska kulturer har det kritiska övervägandet av modernismens kvinnliga konstnärer varit minimalt i regionen.⁶⁵

Modernismen och dess ideal var ännu svårare att förlika med tidens syn på maskulint och feminint. Enligt Tutta Palin förknippades egenskaper som ansågs vara centrala för modernismen och avant-garden, exempelvis individualism och autenticitet, med manlighet.⁶⁶ Konttinen konstaterar att modernismen har varit de ”stora” manliga konstnärernas rörelse och att rörelsen långt setts som maskulin.⁶⁷ Konsthistorien har enligt Konttinen tjänat avant-garden, det nya och radikala som inte hittats bland kvinnliga konstnärer. Det här beror enligt författaren på att man inte heller har sökt bland de kvinnliga konstnärerna eftersom de enligt kritikerna på 1920- och 1930-talet

⁶⁰ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 59–60.

⁶¹ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 6–8.

⁶² Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 61, 85–88, 92.

⁶³ Greaves, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, 4.

⁶⁴ Julkinen, ”Suomalainen sukupuolimalli – 1960-luku käänteenä”, 179–180.

⁶⁵ Greaves, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, 4–5.

⁶⁶ Palin, *Modernin muotokuvan merkit: kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*, 182.

⁶⁷ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 21, 119–120.

Caroline Lökvist

inte var tillräckligt originella. De ansågs helt enkelt inte vara tillräckligt moderna.⁶⁸ Generellt ansågs det enligt Konttinen att mannen ur ett evolutionsperspektiv representerade utveckling medan kvinnan stod för regression. Inom fältet var man rädd för kulturens feminisering och vad det skulle betyda. Rädslan ledde till att kritiker i ännu högre grad lyfte manlighet och handlingskraften det associerades med i recensionerna. De kvinnliga konstnärer som var verksamma under mellankrigstiden har så gott som försvunnit ur historieskrivningen. Fortfarande på 1950- och 1960-talen nämns kvinnliga modernister nästan inte alls och de få gånger de nämns är det ofta på ett nedlåtande sätt.⁶⁹ Det var först på 1990-talet som man inom det akademiska började undersöka relationen mellan modernismerna och maskulinitet.⁷⁰ Kvinnliga modernister har underskattats, osynliggjorts och uteblivit från konsthistorien.⁷¹

Många av de kvinnliga konstnärerna som debuterade i Helsingfors under 1900-talets första hälft har enligt Konttinen fallit i glömska. Om många av dem vet man nästan ingenting alls, inte ens deras matrikelnummer från studietiden. Då man senare konstruerat modernismernas historia och utveckling har de kvinnliga konstnärerna fallit bort från historieskrivningen. De kvinnliga modernisternas konst ansågs ofta inte vara tillräckligt modern eller sågs som kopior av manliga konstnärers. Dessutom var det vanligt bland de kvinnliga modernisterna att de riktade sin konst till de stora massorna. Det här gjordes antingen av eget val eller av ekonomiskt tvång men det fördömdes av kritikerna. Det ansågs vara finare och bättre att vara fattig men radikal än att skapa konsumtionsvänlig konst.⁷² Att vara "modern" har alltså långt var synonymt med att vara man på grund av de associationer man hade med modernismerna.

Greaves konstaterar att modernismernas kvinnliga konstnärer fortsättningsvis inte är lika kända som sina manliga motsvarigheter i de nordiska länderna. Om något, anser Greaves, har det erkännande dessa kvinnliga konstnärer erhållit under sin livstid försvunnit i den historiska dokumentationen efter deras död vilket talar emot en linjär utveckling av jämställdhet inom konstvetenskapen.⁷³

⁶⁸ Konttinen, *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismiin murrokseen*, 437.

⁶⁹ Konttinen, *Modernistit: suomalaisia taiteilijapareja*, 228–230.

⁷⁰ Bucur-Deckard, "Gendering Modernism: A Historical Reappraisal of the Canon", 8.

⁷¹ Greaves, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, 4.

⁷² Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 22, 119–120.

⁷³ Greaves, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, 3–4.

4 SESEMANN I KONSTKRITIKEN

Langfeld menar att ett utmärkt sätt att undersöka hur kanon har formats är genom att undersöka källor som dokumenterar receptionen av en konstnär eller ett konstverk. Det kan exempelvis vara utställningskataloger, konstrecensioner eller konstvetenskapliga texter som undersöks. På så vis kan man analysera diskurserna kring konsten under en viss period och synliggöra konstruktionen av diskurserna som skapar konstverken och tillskriver dem mening och betydelse.⁷⁴ Det här gäller även för modernismernas kanon. Bucur-Deckard anser att hur konstkritiker och akademiker behandlat, eller inte behandlat, konstnärer och verk har varit av störst betydelse för hur modernismernas kanon ser ut idag.⁷⁵ Hur det har skrivits om konstnärer i deras samtid har alltså format hur man talar om dem senare. Även Kallio konstaterar att hur det skrivs om ett verk i konstkritiken påverkar hur man inom konstvetenskapen talar om verket senare. Det kan också leda till att konstnärer glöms bort helt och hållet. Varje individ förhåller sig till verkligheten genom någon form av ideologi som de tolkar omgivningen genom. Olika ideologier är på så vis också del av konstkritiken.⁷⁶

I konstkritik ingår en beskrivning av konsten eller utställningen samt någon form av värdering vilket betyder att man i texterna ofta tar fasta på saker som motiv, stil, färg och teknik då konsten beskrivs. Som redan tidigare har konstaterats så bygger konsthistorien på olika hierarkier. Enligt Borzello är en av dessa hierarkier mellan olika motiv där porträtt och stilleben inte alls värderats lika högt som exempelvis historiemåleriet.⁷⁷ Under den första halvan av 1900-talet var konstsynen i Finland enligt Utriainen traditionell och konservativ även om många konstnärer hade adopterat modernistiska koncept. På den officiella nivån föredrog man av strömningarna klassicismen och expressionismen och av motiven landskapen och porträtten. Debatten som pågick i Finland kring den klassicistiska och den modernistiska konsten ägde även rum i andra europeiska länder.⁷⁸

För att ge en överblick över primärmaterialets tidningsartiklar har figur 1 sammanställts. Från figuren kan man se hur undersökningens 168 artiklar placerar sig över tid. Som

⁷⁴ Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches", 14.

⁷⁵ Bucur-Deckard, "Gendering modernism: A Historical Reappraisal of the Canon", 71.

⁷⁶ Kallio, "Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia", 236.

⁷⁷ Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 32.

⁷⁸ Utriainen, "Finnish female artists in the modern world", 22–25.

Caroline Lökvist

man kan avläsa från figuren förekommer Sesemann i konstkritiken redan vid den första samutställningen 1943. Största delen av artiklarna är från den tidiga karriären på 1940-talet och allra mest har det skrivits om konstnären under åren 1946 och 1947. Redan på 1950-talet skrivs det betydligt mindre om konstnären. På 1950-talet skrev Sesemann sin bok *Speglingar – ett självporträtts bakgrund* som utkom 1959 och under åren hon arbetade på verken intog målandet en sekundär plats.⁷⁹ Sesemann ställde inte ut lika aktivt under 1950-talet som hon hade gjort under föregående årtionde vilket reflekteras i antalet artiklar från perioden. Därtill kan det tilläggas att majoriteten av de artiklar som utkommit på 1950-talet är i lokala tidningar från området kring Ruovesi och Tammerfors där hon också ställde ut under perioden. Under perioden ställde hon inte ut i huvudstaden och tidningarna i Helsingfors uppmärksammar sällan utställningarna Sesemann deltar i utanför huvudstaden. Enligt Kruskopf är största delen av deltagarna på samutställningarna som ordnades i Helsingfors på 1940- och 1950-talen idag helt bortglömda.⁸⁰

Under slutet av 1960-talet kan man från figuren avläsa ett ökat intresse för Sesemanns konst i tidningarna då hon igen år 1966 ställer ut i Helsingfors. På 1970-talen är antalet artiklar igen betydligt lägre. Från och med 1980-talet är artiklarna få och utgivna med långa mellanrum. Den sista artikel är utgiven år 2000. Det här överensstämmer med Sesemanns karriär i övrigt. Mest produktiv var hon under de första årtiondena och sedan minskade måleriet och antalet utställningar i sakta mak. År 1982 beviljades hon konstnärspension av finska staten och vid mitten av 1990-talet avtog målandet helt. Under 1900-talets sista årtionden och det tidiga 2000-talet medverkade Sesemanns verk i några olika retrospektiva samutställningar på museum som uppmärksammades sparsamt i pressen.

I kapitlet analyseras recensioner i finländska dagstidningar för att se hur det skrivits om Sesemanns konst i konstkritiken. Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? Materialet behandlas tematiskt och i kronologisk ordning och speglas mot den föränderliga uppfattningen om modernismerna i Finland. De olika teman som identifierats i primärmaterialet och som

⁷⁹ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen*, 66.

⁸⁰ Kruskopf, *Valon rakentajat: Suomalaista Kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*, 79.

Caroline Lökvist

behandlas i kapitlet är tekniska aspekter, motiv och innehåll, färg och form samt jämförelse och originalitet.

Enlig Keskitalo kan man stilistiskt dela in Sesemanns produktion enligt årtiondena då konsten skiljer sig så pass från varandra även om det i verkligheten inte är fråga om en så krass indelning.⁸¹ Enligt den här indelningen kan man se de olika årtiondenas konst som de olika modernismerna Sesemann utövade. Eftersom det finns flest artiklar från de tidigare årtiondena, och speciellt 1940-talet, ges de tidiga konstkritiska artiklarna även i det här kapitlets analys mer utrymme än de senare årtalen.

4.1 Tekniska aspekter

Sesemann målade under 1940-talet och de tidiga åren främst i olja och med palettkniv i stället för pensel.⁸² Senare använde hon sig även av pastell och gouache. De olika teknikerna kommenteras i kritiken och ofta är receptionen av pastellerna och gouacherna mer positiv även om teknikerna ofta konstateras vara underlägsen oljan. Palettknivstekniken använde hon också ibland senare under karriären. Hur kritikerna tagit fasta på de tekniska aspekterna i recensionerna analyseras i det här underkapitlet.

Mellan 1946–1950 bytte Sesemann ut oljan mot pastell. Pastellverken mottogs något motstridigt i pressen. Som tidigare nämnt finns det i konsthistorien olika hierarkier och en av dem är mellan olika tekniker där pasteller setts som mindre värda än olja. Det här kan man se i en artikel från *Kansan Lehti* 12.1.1947: ”Bland verken finns några porträtt, trappor och konstnärens egna fantasiprodukter: drömlika eller drömlika scener. Jämfört med oljemålningar är pastellfärgen ett tämligen tamt medium.”⁸³ I citatet kan man tydligt märka hierarkin mellan olika medium. Detta framkommer också i *Helsingin Sanomat* från 5.10.1947:

Elga Sesemann, vars nervkänsliga målarutställning fortfarande är väl ihågkommen, arbetar numera huvudsakligen med pastellfärger. Hennes uttrycksmöjligheter verkar i viss mån utvecklas mot större fasthet och realism, även om det fortfarande finns en mystisk själfullhet i hennes verk. Oljemålningen "Stilleben" talar fortfarande om den djärva, uttrycksfulla färgrikedomen från förr. Med hjälp av pastellfärger har konstnärinnan målat en serie mycket

⁸¹ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 104.

⁸² Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 38.

⁸³ L. L., ”Modernistin taidenäyttely”, *Kansan Lehti*, 12.1.1947.

Caroline Lökvist

uttrycksfulla och strukturellt starka självporträtt, samt några uttrycksfulla landskap. Konstnärinnan verkar ha bemästrat pastellfärgernas möjligheter.⁸⁴

Här anser skribenten att Sesemann i pastellerna visar att hon utvecklats och verken som hon åstadkommit med tekniken beskrivs som ”uttrycksfulla och strukturellt starka” men skribenten lyfter även fram ett stilleben i olja med nostalgi över den färgrikedom som tidigare noterats i hennes verk. Sammanfattat kan man säga att pastellerna anses vara bra – för att vara pasteller.

Sesemann fortsätter att ställa ut pasteller på 1950-talet och man kan konstatera att värderingen av dem är densamma som under föregående årtionde. De är bra för att vara pasteller men tekniken går inte att jämföra med det högre stående oljemåleriet. Ett exempel på det här hittas i *Aamulehti* 20.1.1952:

Den här gången är det dock bara pasteller, så det går inte att jämföra med oljefärger, men även de visar vad det hela handlar om. Elga Sesemann behärskar pastelltekniken på ett imponerande sätt, hon ger sina pasteller en mjukhet och livfullhet i färgen, och hon har lyckats hejda färgens yttre begränsningar, som tidigare inte alltid höll sig inom sina gränser.⁸⁵

Pastellerna beröms här för sin mjukhet och enligt skribenten har Sesemann ”lyckats hejda färgens yttre begränsningar”, något som hon inte enligt skribenten alltid lyckats med tidigare. Generellt mottags pastellverken väl. Senare under karriären då Sesemann målar i gouache är diskussionen lik den av pastellverken. Ett exempel på hur det här ser ut hittas i *Hufvudstadsbladet* 10.2.1979:

Det mest tilltalande hos Sesemann är hennes gouacher, där anslaget är mjukare och mera hoppfullt, erbjudande en väg ut ur infernot. Detta är en gripande utställning om vars autentiska uttryck det inte kan råda delad mening.⁸⁶

Även här kan man notera att gouacherna föredras framom oljemåleriet av skribenten då de beskrivs som mjukare och mer hoppfulla.

⁸⁴ E. R-r., ”Kolme Näyttelyä”, *Helsingin Sanomat*, 5.10.1947. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemann, jonka hermoherkkä maalausnäyttely vielä on hyvässä muistissa, työskentelee nykyään etupäässä pastelleilla. Hänen ilmaisupiirinsä näyttää kehittyvän jossakin määrin kiinteämmäksi ja realistisemmaksi, vaikka niissä edelleenkin on mystillisävyistä sielukkuutta. Entisestä rohkean ekspressiivisestä värirunoudesta puhuu edelleenkin öljymaalauksensa ”Asetelma”. Pastelleilla taiteilijatar on maalannut joukon erittäin ilmeikkäitä ja rakenteellisesti vankkoja omakuvia sekä eräitä ekspressiivisiä maisemia. Taiteilijatar näyttää oivallisesti hallitsevan pastellivärien mahdollisuudet.

⁸⁵ O. V.-jä., ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”, *Aamulehti*, 20.1.1952. Egen översättning. Originaltext: Nyt on esillä tosin pelkästään pastelleja, joten vertailu öljyvärin kohdalla ei voi tehdä, mutta nekin osoittavat joka tapauksessa, mistä on kysymys. Elga Sesemann hallitsee kunnioitusta herättävästi pastelliteknikan, hän saa pastelleihinsa värien pehmeyttä ja kuultoa ja hän on pystynyt hillitsemään värien ulkonaista rajuutta, joka aikaisemmin ei aina pysynyt rajoissaan.

⁸⁶ Sundell, ”Själens landskap”, *Hufvudstadsbladet*, 10.2.1979.

Caroline Lökvist

Receptionen av palettknivstekniken är blandad. Ett tidigt exempel på när en skribent tar fasta på tekniken hittas i *Kansan Lehti* 12.1.1947: ”I oljemålningarna, som utan undantag är gjorda inte med pensel utan med palettkniv, med djärva och kraftfulla drag, dras uppmärksamheten till en början till några självporträtt.”⁸⁷ Ytterligare ett exempel hittas i *Mikkelin Sanomat* 23.3.1949: ”Elga Sesemann, en skicklig användare av palettkniven, har i sina två målningar ”I stråhatt” och ”Morgondimma” på ett storartat sätt lyckats förmedla det väsentliga i motivet med en enkel, säker teknik. Båda är vackra prestationer.”⁸⁸ I bägge artiklar lyfts palettknivstekniken på ett positivt sätt. Också senare under karriären målar Sesemann med palettkniv. I en artikel i *Kansan Uutiset* från 2.11.1966 är bedömningen av tekniken betydligt negativare:

Färg och någon gnista ljus är trevliga saker i Sesemanns verk, men även de möjligheter som de erbjuder förstörs fullständigt av hennes helt monotona palettknivsteknik. Den monotona spackelteknik som konstnären använder i nästan alla sina målningar kommer säkerligen inte att glädja konstälskare. Den typ av yttapplicering som Sesemann praktiserar har man sett sorgligt mycket av.⁸⁹

Palettknivstekniken beskrivs som en ”monoton spackelteknik” som skribenten ”sett sorgligt mycket av”. Tekniken kommenteras ändå relativt sällan i kritiken men man kan konstatera att receptionen stundvis är bra, stundvis dålig.

Sammanfattningsvis kan man säga att hierarkin mellan de olika medierna tydligt framgår i kritiken av Sesemanns verk. Pastellerna och gouacherna mottags generellt väl men konstateras som teknik vara underlägsen oljan. Receptionen av verken utförda i olja är betydligt mer varierande och oljefärgen som teknik kommenteras det generellt inte på annat än då skribenterna gör jämförelser mellan pastell eller gouache och olja. Användningen av palettkniv kommenteras det sparsamt på och då det görs är mottagandet blandat.

⁸⁷ L. L. ”Modernistin taidenäyttely”. *Kansan Lehti*, 12.1.1947. Egen översättning. Originaltext: Öljyväritöissä, jotka ovat poikkeuksetta sivellintä käyttämättä tehty palettiveitsellä rohkein ja rajun ottein kiintyy huomio alussa pariin omaan muotokuvaan.

⁸⁸ E. J. ”Mikkelin Taideyhdistyksen IV vuosinäyttely”. *Mikkelin Sanomat*, 23.3.1949. Egen översättning. Originaltext: Palettiveitsen taitava käyttäjä Elga Sesemann in parissa taulussaan ”Olkihatussa” ja ”Aamusumua” onnistunut suuremmoisesti tuomaan julki aiheen olemuksen yksinkertaisen, vakaumuksellisen varmalla tekniikalla. Molemmat kauniita suorituksia.

⁸⁹ Reinikainen, ”Kauneuden riippuvuussuhde”, *Kansan Uutiset*, 2.11.1966. Egen översättning. Originaltext: Väri ja jonkinlainen valon kimaltelu ovat mukavia asioita Sesemannin teoksissa, mutta näidenkin suomat mahdollisuudet hän täydellisesti pilaa totaalisen yksitoikkoisella pallettiteitsiteknikallaan. Monotooninen rappaustyyli, jolla taiteilija läpikäy lähes kaikki maalauksensa, ei totisesti ilahduta taiteen ystäviä. Tällaista pintakäyttöä, jota Sesemann harrastaa on nähty surullisen paljon. Sesemannin käyttämä kubistinen metodi ei tahdo toimia, vaan jää ilmaisukyvyttömäksi, pinnassa heilahtelevaksi dekoraatioksi. Kubistinen pyrintöjen lisäksi Sesemann harrastaa naivistisrealistista henkilömaalausta ja surrealismiin vivahtavaa tyylittelyä. Edellisestä on esimerkkinä maalaus Poikani, jälkimmäisestä Omakuva. Nämä ovatkin näyttelyn antoisimpia teoksia.

4.2 Motiv och innehåll

Som tidigare konstaterats debuterade Sesemann 1943 på en samutställning och höll den första separatutställningen 1945. Sesemann var en av många kvinnliga konstnärer som gjorde sin konstnärdebut på 1940-talet, ett årtal som förde med sig många nya möjligheter för unga, kvinnliga konstnärer. Enligt Kruskopf sökte man sig i Finland efter vinter- och fortsättningskrigen till mer neutrala och fredliga ämnen som landskap och stilleben. Författaren anser att krigsåren är tydligt frånvarande i den finländska efterkrigstida konsten och förklarar det här med att man helt enkelt ville lämna den mörka perioden bakom sig och blicka framåt.⁹⁰ Förväntningarna på kvinnliga konstnärer var fortfarande traditionella och de förväntades måla stilleben, människor och det egna hemmet då dessa ansågs vara lämpliga motiv för kvinnor.⁹¹

I början av 1950-talet debatterade man enligt Kruskopf frågan om föreställande kontra icke-föreställande konst men för många av de yngre konstnärer var det inte fråga om antingen eller utan om en sammansmältning av de två stilarna. Konfrontationen mellan föreställande och icke-föreställande existerade framför allt på ett teoretiskt plan och i debattens retorik. De flesta unga och medelålders målare på 1940- och 1950-talen representerade enligt Kruskopf moderat modernism. Till de vanligaste motiven hörde landskap, stilleben och porträtt av olika slag. Landskapen var fortfarande vid tidpunkten traditionella finländska landskap. Bland porträtten och stillebenen från perioden kan man se mer fantasi och experimenterande, ibland till och med surrealistiska inslag. Konsten var fortfarande föreställande men så småningom kom även friare inslag att ingå och framför allt kubismen satte sin prägel på de finländska modernismerna under 1950-talet och fortsatte in på 1960-talet.⁹²

I det här underkapitlet analyseras det hur man i konstkritiken behandlat motiv och innehåll i Sesemanns konst under olika årtionden. Motiven har delats in i tre kategorier nämligen figurmåleri, drömmar och fantasi samt övriga motiv. Kategorin drömmar och fantasi omfattar de surrealistiska inslagen i Sesemanns konst.

⁹⁰ Kruskopf, *Valon rakentajat: Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*, 81.

⁹¹ Utriainen, "Finnish female artists in the modern world", 27.

⁹² Kruskopf, *Valon rakentajat: Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*, 81.

4.2.1 Figurmåleri

Under de första årtiondena målade Sesemann både många självporträtt och andra porträtt. Speciellt på 1940-talet målade hon många självporträtt och fortsatte i viss utsträckning med det också på 1950-talet. På de allra tidigaste samutställningarna då hon endast deltog med ett fåtal verk, valde hon ofta att ställa ut självporträtt och de här verkena väckte uppmärksamhet i pressen. Under senare årtionden målade hon färre porträtt. Enligt Borzello har kvinnliga konstnärer målat självporträtt för att det funnits en efterfrågan på just deras självporträtt eftersom kvinnliga konstnärer och därmed också deras självporträtt varit en kuriositet.⁹³

På *De ungas utställning* som årligen hölls på Konsthallen i Helsingfors fick nya strömningar och experiment mer utrymme vilket också gjorde att nivån på den utställda konsten varierade mycket.⁹⁴ Här deltog Sesemann i sin första samutställning i oktober 1943 med ett par landskap och ett självporträtt.⁹⁵ Hennes verk mottogs väl och redan här kan man notera ett intresse speciellt för hennes självporträtt. I *Uusi Aura* 27.10.1943 skrev man följande: ”Olga Sesemann har särskilt lyckats med sitt självporträtt, som är saftig till sin färg och djärv i sitt arbetssätt.”⁹⁶ Självporträttet beskrivs som ”särskilt lyckat” och både färg och arbetssätt beröms. Också i tidningen *Uusi Suomi* 9.10.1943 lyftes självporträttet på ett positivt sätt. “Sesemann, Elga, verkar också tro att man måste börja med hängivenhet och passion. ”Självporträtt” är ett mycket intressant exempel på hennes första tag.”⁹⁷ Generellt kan man konstatera att responsen efter den första samutställningen är positivt och att Sesemanns självporträtt uppmärksammas positivt.

Sesemann deltar 1944 i olika samutställningar och responsen hos kritikerna är fortsättningsvis positiv. Så här skrivs det i *Turun Sanomat* 16.10.1944 om Sesemanns bidrag på en samutställning i Helsingfors: “Elga Seesemann, som nu uppträder för andra gången och som försöker fokusera på själsliga värden, kan komma att skapa något helt

⁹³ Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 24–26, 230.

⁹⁴ Kruskopf, *Valon rakentajat: Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*, 79.

⁹⁵ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 34.

⁹⁶ K. Kma, ”Pääkaupungin taidenäyttelyitä”, *Uusi Aura*, 27.10.1943. Egen översättning. Originaltext: Olga Sesemann tuntuu onnistuneen erittäinkin Omassa kuvassaan, jonka väreisään on mehua ja työtavassa rohkeutta.

⁹⁷ O. O-n, ”Nuorten näyttelyjä”, *Uusi Suomi*, 9.10.1943. Egen översättning. Originaltext: Sesemann, Elga, näyttää myös uskovan, että on aloitettava antaumuksella ja intohimoisesti. “Oma kuva” onkin hyvin mielenkiintoinen näyte hänen ensi otteistaan.

Caroline Lökvist

originellt. Hennes självporträtt med sina grågröna toner är lovande.”⁹⁸ Här är det igen självporträttet som väcker intresse men även konstnärens färganvändning nämns. Ett annat exempel på en positiv recension hittas i *Hufvudstadsbladet* 18.10.1944. “Elsa Seesemanns självporträtt är nog så personligt uppfattat och visar även vilja att tillämpa sig en klar form. Det blir intressant att följa med den unga konstnärinnans vidare utveckling.”⁹⁹ Igen är det självporträttet som uppmärksammas. Man kan konstatera att Sesemann på de tidiga samutställningarna väcker kritikernas nyfikenhet med självporträtten och att flera av skribenterna i recensionerna uttrycker intresse för hennes framtida karriär.

I mars 1945 höll Sesemann sin första separatutställning på Bäcksbacka konstsalong. Keskitalo pekar ut utställningen som både höjden och slutet på det som författaren kallar den tidiga produktionen. Under året målade konstnären landskap, stilleben och en serie självporträtt. I självporträtten från 1945 har Sesemann avbildat sig med olika rekvisita som visar på konstnärsyrket.¹⁰⁰ Som tidigare konstaterades hade Sesemann redan före 1945 målat och ställt ut självporträtt och framför allt de här verken uppmärksammades i kritiken under de allra första åren av Sesemanns karriär. I *Hufvudstadsbladet* 24.3.1945 skrevs följande om figursakerna på utställningen:

Bland de sistnämnda har jag särskilt dröjt vid den här återgivna bilden av en ung kvinna, en målning som i sin dova färgskala i mörkt smaragdgrönt och guldockra och sin rätt fasta form hör till utställningens bästa saker. Anmärkningsvärd är också målningen ”Dubbelporträtt”, där kvinnogestalten i sin orangeröda klänning är fast och säkert formad, medan mannen bredvid henne snarast gör intryck av en skugga mot den mörka fonden. Mer tillfälliga i fråga om formen, men själfulla och levande är ett par självporträtt. Bland figursakerna på utställningen har jag – för att nämna ett par exempel – ytterligare fäst mig vid en i färg rätt raffinerad liten sak med en vitklädd kvinna och vid skissen ”Regn”, där de två figurerna i grått och blått, ställda mot en ljusgrå fond, bildar en vacker helhet med den orangeröda kukan i förgrunden som koloristisk accent.¹⁰¹

Här lyfter skribenten fram en rad olika porträtt, inte bara självporträtt.

I *Kansan Lehti* 12.1.1947 har skribenten delade åsikter om de olika porträtten Sesemann ställt ut. ”I nr 24, ”Självporträtt”, är det känsliga och själfulla uttrycket väl uppfyllt. ”Porträtt” nr 25 gör däremot ett livlöst och meningslöst intryck på betraktaren, och inte

⁹⁸ Lindström, ”Syyskauden ensimmäinen suurnäyttely Helsingissä”, *Turun Sanomat*, 16.10.1944. Egen översättning. Originaltext: Jotakin varsin omintakeista voi kehittyä Elga Seesemannista, joka nyt esiintyy vasta toista kertaa ja joka pyrkii keskittymään sielullisten arvojen esiintuomiseen. Hänen omakuvansa harmaanvihervine värisointuineen on lupaava.

⁹⁹ S., ”Höstutställningen i Konsthallen”, *Hufvudstadsbladet*, 18.10.1944

¹⁰⁰ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 39, 49.

¹⁰¹ R. E., ”Utställningsrevy”, *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1945.

Caroline Lökvist

heller kompositionen är tillfredsställande.”¹⁰² Självporträttet bedöms positivt men det andra porträttet konstateras inte nå upp till samma nivå. Generellt är kritikerna ändå positivt inställda till porträtten på 1940-talet.

De tidiga porträtten uppmärksammas igen på 1980-talet i samband med de första retrospektiva utställningarna. Ett exempel på hur de rapporterades om porträtten här utställningarna hittas i *Hufvudstadsbladet* 21.6.1985: ”Elga Seesemans arbeten från 40-talet, bland dem ett starkt självporträtt, skiljer sig totalt från hennes senare stil.”¹⁰³ Här är det igen 1940-talets självporträtt som beröms och skribenten konstaterar att hennes tidiga självporträtt är annorlunda än hennes senare produktion.

4.2.2 Drömmar och fantasi

Drömmar och fantasi är ett genomgående tema i kritiken av Sesemanns konst. Den här typen av motiv var vanlig redan bland symbolisterna. Symbolismen i Finland fick sin början redan på 1890-talet och generationens symbolistiska konstnärer lyfte fram andliga, mytiska, poetiska, emotionella, intuitiva och intellektuella frågor. Den sedda verkligheten sågs som otillräcklig och till och med vilseledande. Istället försökte man visualisera känslotillstånd och förmimmelser.¹⁰⁴

Enligt Keskitalo inkorporerade Sesemann drag av det metafysiska och surrealistiska i sin konst mot slutet av 1940-talet. Konstnären målade också det irrationella, konstiga och ovanliga och tog inspiration från drömmar och barndomen vilket enligt Keskitalo var ett sätt för en kvinnlig konstnär att skapa sig ett eget uttryck.¹⁰⁵ Första gången kritikerna tar fasta på de här inslagen i Sesemanns konst är efter den första separatutställningen 1945, där konstnären ställer ut en större mängd tavlor med mer varierande motiv än tidigare. Motivvalen beskrivs som dystra, tragiska och fantasifulla. Det här kan man bland annat se i *Nya Pressen* 20.3.1945: ”Ja, med frisk målarglädje formar konstnärinnan helst tragiska ämnen. Hennes fantasi tycktes vara fylld av

¹⁰² L. L., ”Modernistin taidenäyttely”, *Kansan Lehti*, 12.1.1947. Egen översättning. Originaltext: N:ossa 24, ”Omakuva” on herkkä ja sielukas ilme hyvin tavattu. ”Muotokuva” N:o 25 sitävastoin tekee katsojaan elottoman ja mitäänsanomattoman vaikutuksen eikä sommittelukaan ole tyydyttävä.

¹⁰³ Enbom, ”Ett färdmål, Riihimäki”, *Hufvudstadsbladet*, 21.6.1985.

¹⁰⁴ Ahtola-Moorhouse, ”Mielen maisema”, 116.

¹⁰⁵ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 58, 63–68.

Caroline Lökvist

sjukdom, död, ålderdomsskröplighet o.s.v., men sådan är ungdomen vanligen.”¹⁰⁶

Ytterligare ett exempel kan ses i *Hufvudstadsbladet* 24.3.1945:

Arten av Elga Sesemanns måleri framgår tydligt av de namn hon har gett en del av bilderna. I katalogen finner man bildrubriker som ”Dröm”, ”Paradiset”, ”Drömlandskap”, ”De dödsdömda”, ”Preludium”, ”På väg till Hades” o.s.v. Redan dessa namn ger vid handen att målarinnan inte så mycket bygger på verklighetsintrycken som sådana, utan söker ge sina tolkningar av dem en starkt fantasibetonad, ofta symbolisk innebörd. Detta drag av dröm och vision präglar de flesta av hennes arbeten, inte bara de fria kompositionerna utan också porträtten och landskapen.¹⁰⁷

Skribenten noterar ”drag av dröm” i hennes arbeten och tar fasta på de namn konstnären gett sina verk.

1950-talet var enligt Keskitalo ett årtionde av experimenterande för konstnären som 1950 flyttade till Ruovesi. Änglar syns i hennes konst för första gången på 1950-talet och under årtiondet målade hon det irrationella, konstiga och ovanliga och inspirerades av drömmar och barndomen.¹⁰⁸ Trots experimenterandet som Keskitalo identifierar fortsätter kritikerna att beskriva Sesemanns konst på liknande sätt som tidigare på 1950-talet. Så här skrevs det i *Aamulehti* 20.1.1952:

Andaktsfull och äkta är "Kristus och två änglar", där det lidande uttrycket i Kristus ansikte är chockerande. "Morgon på torget" och "De galna" är exempel på konstnärens kompositionsformåga. Värt att nämna är också det barnsligt känsliga och mystiska "Dröm".¹⁰⁹

Artikeln är närmast uppräknande. Under andra halvan av 1950-talet tog måleriet en sekundär plats och Sesemann fokuserade istället på sin roman *Kuvajaisia: erään omakuvan taustamaisemaa* som utkom 1959.

På 1960-talet närmade sig Sesemanns konst enligt Keskitalo den europeiska med först kubistiska och sedan surrealistiska inslag. 1964 reste Sesemann men sin make till Indien. Under resan i Indien målade Sesemann inte eftersom verken enligt henne hade blivit turistbilder. Efter resan kan man enligt Keskitalo se ett skift i konstnärens verk. De tidigare inslagen av fantasi och symbolik fördjupades och även andliga och religiösa motiv figurerar i konsten från perioden.¹¹⁰ När Sesemann igen ställer ut i Helsingfors på Galerie Hörhammer tar kritikerna fasta på de här ämnes- och motivvalen. I en artikel i

¹⁰⁶ S., ”Elga Sesemanns debututställning”, *Nya Pressen*, 20.3.1945.

¹⁰⁷ R. E., ”Utställningsrevy”, *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1945.

¹⁰⁸ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 37.

¹⁰⁹ O. V-jä., ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Aamulehti*, 20.1.1952. Egen översättning. Originaltext: Harras ja totinen on ”Kristus ja kaksi enkeliä”, jossa Kristuksen kasvojen kärsivä ilme on järkyttävä. ”Aamu torilla” ja ”Hullut” taas ovat näytteitä taiteilijan sommittelutaidoista. Mainittava on myöskin lapsenomaisen herkkä ja mystillinen ”Uni”.

¹¹⁰ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 71.

Caroline Lökvist

Västra Nyland 30.10.1966 listar skribenten bland annat änglar, kyrrier och helgonbilder bland de utställda motiven.

Motiven är romantiska med en glimt av värme och humor. Allra bäst tyckte jag om stadsbyn Den första snön med dess hustak och gavlar. Ljuset över gatans vita snöyta och det gyllne bruna hos husen sänker ett så varmt liv över det enkla temat. Änglar förekommer i flera versioner. På målningen Transformatorns sång med dess fint skiftande vita ljus balanserar en ängel på räcket över en landsvägsbro. Avlidna tanter heter en rolig siluettkomposition med rytmisk stramhet där blandningen av kaffebord och kyrkogård fått en ömt gäcksam och melankolisk tolkning. Kyrie med en ljusstake med fladdrande lågor och helgonbilder utmärkta av ett gyllenljus glimrar mera generöst varmt och praktfullt än vi är vana vid.¹¹¹

De surrealistiska verken mottags här väl men av alla verken konstaterar skribenten ändå att hen bäst tyckte om stadsbyn. Det här kan kopplas till hur modernismerna förknippades med städer och hur det här ofta återspeglades i motiven som avbildades. Romantiseringen av staden var central för de tidiga modernismerna i Finland.¹¹² Det här var inte bara något som syntes i konsten och motivvalen utan urbanitet sågs som essentiellt för modernismerna på ett ideologiskt plan.

De alltmer surrealistiska inslagen i Sesemanns konst på 1960-talet tas det fasta på i kritiken. I *Hufvudstadsbladet* 23.10.1966 kan man lägga märke till det svala intresset för konstnärens drömmotiv: ”Änglar och transformatorer, klockor blandas ihop till drömlandskap med ibland freudiansk undermening. Det mesta verkar självupplevt och ärligt.”¹¹³ Några år senare, 21.2.1969, skrivs det i *Helsingin Sanomat* efter en utställning att: ”Bilderna innehåller en hel rad ofta använda och välbekanta symboliska och surrealistiska motiv, men det väsentliga är att de fungerar i dessa bilder för att uppnå ett särskilt personligt uttryck.”¹¹⁴ Skribenten anser att Sesemann lyckas skapa ett personligt uttryck med hjälp av de symboliska och surrealistiska inslagen. En liknande bedömning gjordes i föregående citat av skribenten som skrev att ”det mesta verkar självupplevt och ärligt”.

Motivvärlden beskrivs på liknande sätt också på 1970-talet vilket man kan se i en artikel från *Hufvudstadsbladet* 10.2.1979:

Av en händelse och liksom för att påminna om tillvarons polaritet och växlande anlete visar Elga Sesemann en samling oljor och gouacher som för fram rent motsatta stämningar. På Sesemanns

¹¹¹ B. W., ”Fyra utställningar”, *Västra Nyland*, 30.10.1966.

¹¹² Helsingin kaupungin taidemuseo, *Modernia elämää! Suomalainen modernismi ja kansainvälisyys*, 13.

¹¹³ Wargh, ”Konstkrönika”, *Hufvudstadsbladet*, 23.10.1966.

¹¹⁴ Wegelius, ”Näyttelykatsaus”, *Helsingin sanomat*, 21.2.1969. Egen översättning. Originaltext: Kuviiin sisältyy koko joukko paljon käytettyjä ja tuttuja symbolisia ja surrealistisia motiiveja, mutta olennaista on, että ne toimivat näissä kuvissa tietyn omakohtaisen ilmaisun toteuttamiseksi.

Caroline Lökvist

dukar möter mörka och dystra färger, förgängelse och död. Det råder inget tvivel om att hennes målningar tolkar själsliga tillstånd, pessimism och onda drömmar.¹¹⁵

Skribentens beskrivning av motiven som ”själsliga tillstånd, pessimism och onda drömmar” påminner om recensionerna över separatutställningen 1945.

4.2.3 Övriga motiv

Från och med separatutställningen 1945 ställde Sesemann ut en större mängd verk och motiv än tidigare. I kritiken över samutställningarna före 1945 var det som redan tidigare konstaterades främst självporträtten som fångade kritikernas intresse. Vid separatutställningen beskrevs innehållet i hennes konst som dröm- och fantasimotiv, något som konstaterades följa konstnären resten av karriären. Övriga motiv som Sesemann ställde ut diskuteras inte alls i samma utsträckning i dagstidningskritiken även om det förekommer i viss mån. I de här underkapitlet analyseras receptionen av konstnärens övriga motiv, exempelvis stilleben och landskap, samt hur de behandlas i kritiken.

Sesemann målade en hel del stilleben, speciellt på 1940- och 1950-talen. I *Nya pressen* 18.5.1946 uppmärksammar skribenten verket ”Järngrytan” som utställningens bästa verk av Sesemann:

”Järngrytan”, en nature morte, är den absolut bästa av de två dukar Elsa Sesemann utställer. Visserligen kan ett enkelt motiv fylla en stor duk och giva den intresse, men i så fall bör de många stora ytorna genomarbetas så att liv förlånas varje punkt. Här däremot är bakgrunden i en tung brunviolett ton fullkomligt död, likaså järngrytan. Däremot är tidningarna, flaskan i förgrunden och draperiet behandlade på ett intresseväckande sätt.¹¹⁶

Också andra stilleben beröms i kritiken. I *Kansan Lehti* 12.1.1947 skrevs följande: ”Utställningens bästa verk är stillebenet ”Tekokaren”, nr 20 som tack vare sina färger har anda och liv som man sällan finner i verk av detta slag.”¹¹⁷ På samma sätt som med verket Järngrytan på en tidigare utsställning anser även den här skribenten att den här utställningens främsta verk är ett stilleben. Alltid är receptionen av stillebenen inte lika positiv. I *Savon Sanomat* 7.3.1950 skrevs det kort och koncist att ”Elga Sesemans och

¹¹⁵ Sundell, ”Själens landskap”, *Hufvudstadsbladet*, 10.2.1979.

¹¹⁶ S., ”Finska konstnärers utställning i konsthallen”, *Nya Pressen*, 18.5.1946.

¹¹⁷ L. L., ”Modernistin taidenäyttely”, *Kansan Lehti*, 12.1.1947. Egen översättning. Originaltext: Näyttelyn paras työ on asetelma ”Teেকেitin” (N:o 20), jossa väriensä ansiosta on henkeä ja elämää, jota harvoin tämäntapaisissa töissä esiintyy.

Caroline Lökvist

Unto Pusas stilleben är typiska exempel på kompositionsexperiment som väcker argument för och emot.”¹¹⁸ Vilka dessa argument är framgår inte från artikeln.

1950 flyttade Sesemann och Näätänen in i sitt nybyggda hus i Ruovesi och Sesemann inspirerades av den omgivande naturen i sin konst.¹¹⁹ I Pohjolan sanomat 6.11.1951 skrevs det att: ”Elga Sesemanns pointillistiska landskap är intressanta som säregenheter.”¹²⁰ Från artikeln blir det oklart om skribenten anser att det är landskapen som motiv som är säregenheter i Sesemanns produktion eller om det är de pointillistiska inslagen som skribenten syftar på.

På 1980-talet har Sesemanns måleri och utställande redan avtagit och från årtiondet finns det endast sju recensioner. I Åbo Underrättelser 18.3.1987 skrevs det följande om Sesemanns naturinspirerade motiv:

Konstverkens namn i katalogen talar om naturen som inspirationskälla, t ex stigen (Polku) en stämningsfull blåaktig sak som blir till en risig skog – men upplysning och god vilja. Stigen tycker man sig skymta nere i funklet, än här, än där, Elga Seseman har kanske gått vilse. Klar natt, Skymning, Stupet, Frusna blad är namn på vackra, på något sätt avklarnade målningar som jag högaktar estetiskt, men inte förmår älska.¹²¹

I recensionen tar skribenten fasta på många av de saker som också noterats under tidigare årtionden. I texten tas det fasta på färganvändningen och stämningen i konstnärens verk och naturen som inspirationskälla. Då skribenten skriver att ”Klar natt, Skymning, Stupet, Frusna blad är namn på vackra, på något sätt avklarnade målningar som jag högaktar estetiskt, men inte förmår älska.” sammanfattar det receptionen av de övriga motiven väl.

4.3 Färg och Form

Relationen mellan konst och samhälle går enligt Kivirinta i vågor.¹²² Enligt Sariola hade färg, form och material fått en mer fristående roll och en mer abstrakt kraft och betydelse i den modernistiska konsten än den hade haft tidigare.¹²³ Färg var i konsten ett tecken på frihet under det tidiga 1900-talet och det finska färgmåleriet genomgick en

¹¹⁸ J.-n., ”Suomen Taiteilijaseuran suurnäyttely”, *Savon Sanomat*, 7.3.1950. Egen översättning.

Originaltext: Elga Sesemannin ja Unto Pusan asetelmat ovat taas tyypillisiä näytteitä kompositiokokeiluista, jotka herättävät väitteitä puolesta ja vastaan.

¹¹⁹ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen Taide Ja Suhde Vitalistiseen Taidekäsitukseen*, 63–68.

¹²⁰ V. S., ”Lapin taiteen IV näyttely”, *Pohjolan Sanomat*, 6.11.1951. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemannin maisemat, joissa on käytetty täplämaalausta, ovat erikoisuuksina mielenkiintoisia.

¹²¹ Willner, ”Naturnära fiskar och saftig naivism”, *Åbo Underrättelser*, 18.3.1987.

¹²² Kiviranta, ”Taide ja yhteisöllistä toimintaa”, 120.

¹²³ Sariola, ”Väri”, 194.

Caroline Lökvist

intensiv fas på 1910-talet. Men den färggranna skalan dominerade bara under några få årtionden före kubismens geometri och nästintill monokromatiska uttryck tog över.¹²⁴ I den modernistiska konsten frigjordes formen från objektiva visuella observationer. Många konstnärer rörde sig med andra ord bort från det realistiska måleriet vilket också är kännetecknande för de olika modernismerna.¹²⁵ I det här underkapitlet analyseras det hur man i konstkritiken behandlat Sesemanns användning av färg och form. Generellt kan man säga att hennes konst beröms för färganvändningen men kritiserar för den bristande formen.

Vid mitten av 1940-talet nådde expressionismen sin kulmen i Finland,¹²⁶ en stil som man enligt Jyrkkiö förhöll sig motstridigt till under årtiondet.¹²⁷ Sesemann hade enligt Kesiktalo tidigt tagit till sig expressionismen och kännetecknande för hennes måleri under de tidigaste är grågröna toner.¹²⁸ Sesemann hörde till de finländska målare som arbetade i dystra och skrikiga färger på 1940- och 1950-talen. Enligt Sinisalo var det så här som efterdyningarna av krigsåren tog sig uttryck i den finländska konsten.¹²⁹

Efter den första separatutställningen 1945 kritiserades både form och färg av kritiker vilket man kan se ett exempel på i *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1945:

Formellt sett ger Elga Sesemanns målningar ännu så länge inte själ till inte så få invändningar, förklarliga nog i betraktande av konstnärinnans ungdom. Framför allt efterlyser man i hennes bilder en fastare och helare gestaltning av formen. Också färgen, där gula och gulgröna toner ofta dominerar, kan stundom verka väl suddig och oren. Det oaktat gör utställningen allt löftesrikt totalintryck. Bakom bilderna med deras i min tanke ofta alltför vårdslösa utformning spårar man dragen av en levande människa med en egen och inte alltför alldaglig syn på saker och ting. Det är någonting stimulerande över många av dem.¹³⁰

Skribenten anser ändå att det finns löfte i måleriet och att bristerna långt kan tillskrivas konstnärens unga ålder. Andra skribenter berömmar färganvändningen i Sesemanns konst men kritiserar ändå formen. Det här kan man bland annat se i *Aftonposten* 26.3.1945:

Med dessa reservationer är man villig att ge sitt erkännande åt Elga Sesemanns måleri. Ty den unga konstnärinnan är icke blott en öppen hjärtig bekännare utan också en talangfull målare. Visserligen finns det mycket outvecklat och oskolat i hennes konst, och hon försummar ofta att gripa av den expressionistiska förkunnelsens furia, analysera och differentiera den måleriska formen. Men hela det musikaliska och passionerade sättet att uppleva färgen, den kraftfulla,

¹²⁴ Sariola, "Väri", 200–201.

¹²⁵ Sinisalo, "Muoto", 234.

¹²⁶ Sinisalo, "1940-luvun uudet tuulet", 38.

¹²⁷ Jyrkkiö, "Ateneumin taidemuseon kokoelman kartuttaminen 1991–2008", 93.

¹²⁸ Kesiktalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 34, 40.

¹²⁹ Sinisalo, "1940-luvun uudet tuulet", 34–35.

¹³⁰ R. E., "Utställningsrevy", *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1945.

mustiga och ändå själsligt genomlysta koloriten är ett utmärkt instrument. Man ser det framförallt i de stilleben målarinnan exponerar och som oftast vittna om ett mera fördjupat studium av formen än då dramatiska själstolkningarna hon givit. Man skulle önska, att en så påfallande målerisk talang och en så allvarlig och hängiven konstnär som Elga Sesemann finge den samtidigt hårdhänta och varsamma utbildningen i erfarenheternas skola, som unga begåvningar behöva för att kunna gå vidare och nå längre än konstens via dolorosa.¹³¹

Färgen ses av skribenten som Sesemanns styrka även om det enligt skribenten finns rum för utveckling. Sammanfattningsvis är receptionen efter separatutställningen hoppfullt även om både form och färg kritiserar i pressen.

Enligt Keskitalo kan man 1946 se en förändring i färgpaletten som Sesemann använder sig av och konstnären rör sig bort från den tidigare mörka färgskalan i gröna, gula och bruna toner som frekvent kommenterades på under de tidiga åren. Under perioden 1946–1950 målar Sesemann i pastell och de nya verken utförs i en grann färgskala.¹³² Ett exempel på hur det här beskrivs i kritiken hittas i *Vapaa Sana* 10.4.1946: ”Ett originellt, klingande färgspråk är också tydligt i Elga Sesemanns verk.”¹³³

Att formen inte lever upp till färgen i Sesemanns konst i många kritikers ögon ser man även på 1950-talet, exempelvis i *Kansan Lehti* 18.10.1950:

När det gäller Elga Sesemann får man ett omedelbart intryck av en frisk, modig och mystiskt lagd färganvändare, för vilken teckningen och formen inte ännu blivit tillräckligt starka för att stödja hennes ursprungliga färguppfattningar tillräckligt effektivt.¹³⁴

Enligt skribenten behöver teckningen och formen ännu utvecklas för att effektivt lyckas stöda färgen i hennes verk.

På 1960-talet sågs igen konstens samhällseliga förankring som viktig. Kiviranta poängterar att det här först tog sig uttryck i teaterns och litteraturens konstformer och först i bildkonsten något senare.¹³⁵ Popkonsten som hade uppkommit i USA och i Storbritannien på 1950-talet fick fäste i Finland vid 1960-talets mitt. Popkonsten i

¹³¹ O. Z., ”Elga Sesemanns utställning”, *Aftonposten*, 26.3.1945.

¹³² Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 40, 52–59.

¹³³ U. L., ”Taideyhdistyksen 100-vuotisjuhlanäyttelyn II osa”, *Vapaa Sana*, 10.4.1946. Egen översättning. Originaltext: Omaperäisesti sointuvaa värikieltä ilmenee myös Elga Sesemannin töissä.

¹³⁴ A. V-ri., ”Kahden taiteilijain näyttely”, *Kansan Lehti*, 18.10.1950. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemannin kohdalla sai tuolloin kuvan välittömän tuoreesta, arkailemattomasta ja mystiikkaan taipuvasta värien käyttäjästä, jolle piirustus ja muoto perusarvioina eivät vielä olleet selkeentyneet tukemaan tarpeellisen tehokkaasti hänen alkuperäisiä värinäkemyksiään.

¹³⁵ Kiviranta, ”Taide ja yhteisöllistä toimintaa”, 120.

Caroline Lökvist

Finland var kortlivade och redan på 1970-talets gick konsten vidare till en samhällskritisk realism.¹³⁶

Enligt Keskitalo närmar sig Sesemanns konst den europeiska på 1960-talet och kubistiska drag syns i konsten från årtiondet. Den kubistiska fasen blev kort men geometriska former och mönster stannar kvar. Vid slutet av 1960-talet har Sesemann gått över till surrealismen och Keskitalo beskriver konsten under årtiondet som återhållsam surrealism.¹³⁷ Den korta kubistiska fasen på 1960-talet mottogs negativt av kritikerna. Det här kan man bland annat se i *Kansan Uutiset* från 2.11.1966:

Den kubistiska metod som Sesemann använder vill inte fungera, utan förblir en uttryckslös dekoration som svävar på ytan. Förutom sina kubistiska ambitioner ägnar sig Sesemann också åt naivistisk-realistiskt porträttmåleri och stilisering med antydning av surrealism. Ett exempel på det förra är målningen *Min son*, på det senare *Självporträtt*. Dessa verk är de mest givande i utställningen.¹³⁸

Skribenten anser att de surrealistiska verken är betydligt bättre. I övrigt fortsätter berömmen av färgen på 1960-talet vilket kan ses i en artikel i *Hufvudstadsbladet* 23.10.1966: ”Elga Sesemann på Hörhammer är för mig en sympatisk bekantskap. En enhetlig mild varm färgskala ger hennes bilder liv trots den någon gång väl uttryckslösa och hårda stiliseringen i formen.”¹³⁹ Formen däremot beskrivs som både uttryckslös och hårt stilerad.

En bedömning av Sesemanns hantering av färg, form och teknik som väl sammanfattar receptionen av 1960-talets konst hittas i *Kansan Uutiset* 22.2.1969:

Jag skulle vilja påstå att de relativt rena färglösningarna och de små spänningarna, ofta lösta i ovala former, är de räddande faktorerna i verkens atmosfäriska kvalitet. Ljuset är ofta intensivt tillplattat (3, 11, 12, 13), färgen har funnit sin egen uttrycksfulla röst (4, 14, 17, 23), men det tekniska utförandet har tillåtit alltför många odisciplinerade streck.¹⁴⁰

¹³⁶ Kantokorpi, ”Pop-taide”, 124–127.

¹³⁷ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 69–74.

¹³⁸ Reinikainen, ”Kauneuden riippuvuussuhde”, *Kansan Uutiset*, 2.11.1966. Egen översättning. Originaltext: Sesemannin käyttämä kubistinen metodi ei tahdo toimia, vaan jää ilmaisukyvyttömäksi, pinnassa heilahtelevaksi dekoraatioksi. Kubistinen pyrintöjen lisäksi Sesemann harrastaa naivistisreaalistista henkilömaalausta ja surrealismiin vivahtavaa tyylittelyä. Edellisestä on esimerkkinä maalaus *Poikani*, jälkimmäisestä *Omakuva*. Nämä ovatkin näyttelyn antoisimpia teoksia.

¹³⁹ Wargh, ”Konstkrönika”, *Hufvudstadsbladet*, 23.10.1966.

¹⁴⁰ Alitalo, ”Näyttelyitä”, *Kansan Uutiset*, 22.2.1969. Egen översättning originaltext: Pelastavana tekijänä töiden tunnelmallisuuteen pitäisin verrattain puhtaina tapahtuvia väriatkaisuja samoin kuin lieviä jännitteitä, jotka usein ovat soikiomuodoin ratkaistuja. Valo on usein intensiivisesti latoutunutta (3, 11, 12, 13), väri löytänyt omakohtaista sanottavaa (4, 14, 17, 23), mutta tekniseen suoritukseen on päästetty turhan paljon kurittomia vetoja.

Caroline Lökvist

Färganvändningen konstateras vara konstnärens styrka, och här även ”räddning”, medan formen och tekniken inte anses vara tillräckligt utvecklad. Beskrivningen skiljer sig inte mycket från hur hennes konst beskrevs redan på 1940-talet.

Sesemanns konst ser på 1970-talet betydligt annorlunda ut än den gjorde under de tidigare årtiondena och hon målar främst i svartvit färgskala.¹⁴¹ Ett exempel på hur den här konsten mottogs hittas i *Uusi Suomi* 25.2.1970: ”Elga Sesemanns distinkta surrealism, med sitt figurativa formspråk och starka färg effekter förknippade med svart, grått och vitt, verkar vara ett mycket personligt uttryck.”¹⁴² En skribent i

Hufvudstadsbladet 10.2.1979 liknar den svart-vita färgskalan vid aska:

Någon duk visar ett tomt hus, tomma rum, en annan en eldsvåda och ruiner. Den hårda och svarttonade paletten får mig att tänka på aska, stundom litet glödande men alltid olycksbådande och frätande. Ibland formar sig denna aska till intressanta nonfigurativa kompositioner som i sin enkla färgskala påminner om fotografik. Det mest tilltalande hos Sesemann är hennes gouacher, där anslaget är mjukare och mera hoppfullt, erbjudande en väg ut ur infernot. Detta är en gripande utställning om vars autentiska uttryck det inte kan råda delad mening.¹⁴³

Här får färganvändningen inte beröm som så ofta tidigare utan den liknas istället vid aska. Skribenten konstaterar att de mjukare och mer hoppfulla gouacherna är mest tilltalande. I samma artikel berömmar skribenten formen i hennes verk: ”Sesemann använder kraftfulla former, ofta enkla och expressiva drag som fylls ut av oerhört intensiva, nästan kaotiska ytstrukturer.”¹⁴⁴

4.4 Jämförelser med andra konstnärer

I konstkritiken jämför skribenter ofta Sesemann med andra konstnärer som en del av beskrivningen av hennes konst. De mest förekommande jämförelserna är med maken Näätänen, Edvard Munch och Vincent van Gogh. Vid ett fåtal tillfällen jämförs Sesemann också med Paul Klee och Marc Chagall. Jämförelser med kvinnliga konstnärer är sällsynta men det förekommer att hennes konst jämförs med Helen Schjerfbeck. Enligt Kallio var det vanligt att konstkritikerna, om de blev tvungna att erkänna en kvinnlig konstnär, gjorde det genom att berömma deras manliga lärare eller deras makar.¹⁴⁵

¹⁴¹ Keskitalo, *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen*, 71.

¹⁴² Routio, ”Aatamissa taiteen alku”, *Uusi Suomi*, 25.2.1970. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemannin selväpiirteinen surrealismi, jossa muotokieli on figuratiivista ja vahvat värieffektit liittyvät musta-harmaa-valkoiseen, vaikuttaa varsin persoonalliselta ilmaisulta.

¹⁴³ Sundell, ”Själens landskap”, *Hufvudstadsbladet*, 10.2.1979.

¹⁴⁴ Sundell, ”Själens landskap”, *Hufvudstadsbladet*, 10.2.1979.

¹⁴⁵ Kallio, ”Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia”, 239–244.

Enligt Keskitalo var Sesemann själv av åsikten att hennes och Näätänen konst var så olika att de aldrig kände att de tävlade med varandra.¹⁴⁶ Man kan dock konstatera att alla kritiker inte delade den här åsikten och att Sesemann och Näätänen ofta, men inte alltid, jämförs med varandra i pressen under äktenskapet som varade 1945–1964. Under perioden ställde paret ofta ut tillsammans. I primärmaterialet har jämförelser där Näätänen vinner, jämförelser där Sesemann vinner och jämförelser där de två konstnärerna konstateras vara väldigt olika alla konstaterats. Konttinen konstaterar att bland de modernistiska konstnärspår som jämfördes med varandra i konstkritiken i Finland var det vanligt att kvinnan ansågs härma sin partner eller i varje fall vara något sämre än mannen. Detta var enligt Konttinen också fallet då konstkritikern själv var kvinna.¹⁴⁷ Det var alltså sannolikt att den manliga parten mottogs bättre av kritikerna under 1900-talet då både make och fru ställde ut.

En tidig jämförelse mellan Sesemann och Näätänen kan man se i *Helsingin Sanomat* 22.9.1946:

En annan trevlig bekantskap är Seppo Näätänen, som är under 30 år, vars huvudverk är ett självporträtt och som tydligare än någonsin tidigare visar sin latent talang för färg. Han har en färgfantasi, han är en ny kolorist. Han har ett själsligt uttryck och framför allt en romantisk anda i svensk ton - vid sidan av honom bör Elga Sesemann också nämnas som närmast är färgromantiker. Denna unga kvinnliga målare hade nyligen en separatutställning där hon verkade gå mot extrem expressionism. I sina pastellmålningar har hon nu ändrat stil och övergivit sin tidigare linje, som kanske hade lett till en återvändsgränd. Hennes inriktning är nu huvudsakligen realistisk och hon har till exempel målat de färgstarka och förtjänstfulla "Fartyg i hamnen" och "Stranden", som är baserade på verkligheten. Det ska bli intressant att se hur hon utvecklas.¹⁴⁸

Då skribenten skriver ”vid sidan om honom bör Elga Sesemann nämnas” framgår det tydligt att Sesemann kommer i andra hand. Det är av betydelse i de här jämförelserna vem av konstnärerna som nämns först. Den som nämns först framställs nästan automatiskt som viktigare, bättre eller mer unik medan den som nämns efteråt framställs som sekundär, sämre eller som den som tar efter den andra.

¹⁴⁶ Keskitalo, ”Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen”, 52.

¹⁴⁷ Konttinen, *Modernistit: suomalaisia taiteilijapareja*, 233–234.

¹⁴⁸ E. R.-r., ”Syysnäyttely Galerie Hörhammerissa”, *Helsingin Sanomat*, 22.9.1946. Egen översättning. Originaltext: Toinen ilahduttava tuttavuus on alle 30 ikäinen Seppo Näätänen jonka pääteos esittää omaakuvaa ja joka selvemmin kuin koskaan ennen paljastaa itsessään piilevän väriolahjakkisuuden. Hänellä on värifantasiaa, hän on uusi koloristi. Hänessä on sielukasta ilmettä ja etenkin romanttista henkeä jollakin tavoin ruotsinmaalaiseen sävyyn. - Hänen rinnallaan sangen läheisenä väriromantiikkona on myös mainittava Elga Sesemann. Tällä nuorella naismaalarella oli äskettäin ykstyisnäyttely, jossa hän näytti kulkevan äärimmäistä ekspressionismia kohti. Nyt hän esillä olevissa pastellikuviissaan on muuttanut tyylään ja luopunut entisestä linastaan, joka lopulta ehkä olisikin vienyt umpikujaan. Hänen suuntansa on nyt lähinnä realistinen ja todellisuuden pohjalta hän on maalannut esim. värillisesti ansiokkaat ”Laivoja satamassa” ja ”Rantakuvan”. Mielenkiinnolla katselee hänen kehitystään.

Ett exempel på en jämförelse mellan Sesemann och Näätänen där konstnärerna konstateras vara olika kan hittas i tidningen *Ruovesi* 14.12.1948:

Elga Seseman och Seppo Näätänen är ett konstnärspär som för närvarande bygger sitt hem i Ruovesi. Deras sätt att närma sig ämnena var mycket olika, Elga Sesemanns målningar kännetecknades av originella klara färger som hon använde för att fånga betraktarens fantasi. Hennes målning "Flickan vid fönstret" är särskilt gripande och läcker i sina färger. Seppo Näätänen ställde ut två verk, "Landskap" och "Bergspredikan", varav det sistnämnda väckte livlig debatt. Den som har tagit sig tid att utan förutfattade meningar fördjupa sig i dess tolkning kommer förmodligen att hålla med denna författare om den andaktsfulla atmosfär som verket framkallar.¹⁴⁹

Skribenten anser att konstnärerna "närmar sig ämnena" på olika sätt och konstnärerna jämförs inte mer än så med varandra. I Sesemanns verk betonas färgen som beskrivs som "originella" och "klara".

Som tidigare nämnt var det vanligt då konstnärspär jämfördes med varandra i den finländska konstkritiken på 1900-talet att kvinnan var den som förlorade på jämförelsen. Vanliga slutsatser som konstkritiker drog var att den kvinnliga parten härmade eller imiterade den manliga. Vad gäller Sesemann och Näätänen är det här inte alltid fallet. Ofta är det faktiskt tvärtemot Näätänen som beskrivs följa eller imitera Sesemann. Enligt Konttinen var kvinnor inte lika bundna av kraven på att delta i det nationella konstprojektet som sina manliga kolleger och kunde visa större djärvhet i att ta till sig modernistiska strömningar.¹⁵⁰

Ett exempel på en sådan jämförelse kan man se i *Uusi Suomi* 10.10.1946:

Tecken på detta börjar synas till exempel i Elga Sesemanns måleri. Även om hon har en verklig känsla för målerisk färg har den inte kunnat utvecklas, utan snarare återgått genom ständiga upprepningar. Hennes känslor är alltför självupptagna och formlösa, amorfa, trots det dramatiska, utan verklig kraft och passion, för att kunna röra sig framåt på måleriets vida vägar. Men att döma av den popularitet som den uppnått har denna konst svarat på ett väsentligt behov i vår tid - Seppo Näätänen kommer Sesemann allt närmare. Hans interiörmålning "I lampans ljus" har dock en

¹⁴⁹ Maallikko, "Maallikon mietteitä ruoveteläisten näyttelystä", *Ruovesi*, 14.12.1948. Egen översättning. Originaltext: Elga Seseman ja Seppo Näätänen ovat taitelijapariskunta, joka parhaillaan rakentaa Ruovedelle kotiaan. Heidän aiheittensa käsittely oli huomattavasti toisista poikkeavaa, Elga Sesemannin maalauksissa olivat luonteenomaisimpina omaperäiset kirkkaat värit, joilla hän sai katsojan mielikuvituksen hereille. Erikoisesti kirpeänä ja väreissään herkullisena on mainittava hänen "Tyttö ikkunalla" taulunsa. Seppo Näätäsellä oli näytteillä kaksi työtä "Maisema" ja "Vuorisaarna", joista viimeksimainittu herätti vilkasta mielipiteiden vaihtoa. Jokainen, joka malttoi ilman enakkoluuloja rauhassa syventyä sen tulkintaan, on kai allekirjoittaneen kanssa samaa mieltä sen hartautta herättävästä tunnelmasta.

¹⁵⁰ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 5.

Caroline Lökvist

livlig färgkänsla och en känslöfylld atmosfär. Den har också mist hans på externa kontraster baserade rationalisering.¹⁵¹

Här skriver skribenten att ”Seppo Näätänen kommer Sesemann allt närmare”, vilket antyder att det inte är Sesemann som tar efter Näätänen utan Näätänen som tar efter Sesemann. Däremot är skribenten av åsikten att Näätänen lyckats bättre båda vad gäller färg och känsla i sina verk. Sesemanns konst beskrivs bland annat sakna ”kraft” något som vid tiden förknippades med maskulinitet. Näätänen tar alltså enligt skribenten efter Sesemann men lyckas bättre än henne i färg och känsla. I vilket avseende som skribenten anser att Näätänen närmar sig Sesemann förtydligas inte i artikeln.

Ett annat exempel där skribenten verkar anse att Näätänen inte når upp till samma nivå som Sesemann, även om ingendera ges en särskilt positiv bedömning, är i *Nya Pressen* 1.10.1946:

De yngsta av utställarna är Seppo Näätänen och Elsa Sesemann. Jag tror de båda konstnärerna kommit in i en återvändsgränd. Ungdomens överkänslighet och överdrivna fantasifullhet präglar nu deras arbeten. Det är en väg på vilken man icke kommer långt genom ansträngningar. I hög grad ansträngd verkar i synnerhet herr Näätänen i sitt måleri.¹⁵²

Näätänenens konst konstateras här vara ”i hög grad ansträngd” även om skribenten anser att ”båda konstnärerna kommit in i en återvändsgränd”. Man kan alltså inte påstå att Sesemann alltid då hon jämförs med sin make konstateras härma honom eller annars vara ”sämre” även om det här förekommer. Nästan lika ofta är det nämligen Näätänen som konstaterar härma eller iallafall ta efter Sesemann.

Den mest förekommande jämförelsen förutom maken är med van Gogh. Redan under det första året efter en samutställning 1943 där Sesemann deltar jämförs hon med van Gogh. Det kan man se i tidningen *Suomen Sosialidemokraatti* 10.10.1943: ”En ny och trevlig bekantskap är Elga Sesemann vars häftigt kraftfulla ”Självporträtt”, målad med

¹⁵¹ E. J. V., ”Nuorten näyttely”, *Uusi Suomi*, 10.10.1946. Egen översättning. Originaltext: Tästä alkaa näkyä merkkejä esim. Elga Sesemannin maalauksessa. Vaikka hänellä on oikeaa maalauksellisen värin tajua, ei se ole päässyt kehittymään, vaan alituisessa toistamisessa pikemminkin taantunut. Hänen tunteensa on liiaksi itseensä vajoavaa ja muodonta, amorfista, dramaattisuudestaan huolimatta vailla todellista voimaa ja intohimoa, kulkeakseen eteenpäin maalauksen avarille teille. Mutta saavuttamastaan suosiosta päättäen tämä taide on vastannut jotakin aikamme oleellista tarvetta. – Seppo Näätänen alkaa yhä enemmän lähentyä Sesemania. Hänen sisäkuvassaan ”Lampun valossa” on kuitenkin elävää väritunnetta ja herkän tunteellista atmosfääriä. Siitä on myös hävinnyt hänen ulkokohtaisiin kontrasteihin perustuva tehostelunsa.

¹⁵² S, ”Höstutställningen i Galerie Hörhammer”, *Nya Pressen*, 1.10.1946.

Caroline Lökvist

en äkta målares vision, går i van Goghs riktning.”¹⁵³ Som tidigare nämnt kopplades modernismernas olika ismer ofta samman med någon konstnär som ansågs vara central för den specifika stilriktningen. För expressionismen som Sesemann ägnade sig åt var det här van Gogh.

Den första jämförelsen med Munch görs efter den första separatutställningen 1945, bland annat i tidningen *Suomen Sosialidemokraatti* 22.3.1945.

Den unga målaren Elga Sesemann från Viborg har redan flera gånger uppmärksammats av konstantusiaster i samband med separatutställningar. Hon verkar ha influerats av Munchs och Van Goghs expressionistiska skolor och har därmed väckt förväntningar utöver det vanliga.¹⁵⁴

Enlig Ojanperä väckte Edvard Munchs expressionism mycket uppmärksamhet i Finland kring år 1910. Munchs måleri ses som förebilden för ”färggenombråttet” i Finland kring samma tid och många finländska konstnärer inspirerades av Munchs verk.¹⁵⁵ Sesemann jämförs här även med van Gogh och jämförelsen med bägge konstnärer framställs som en bra sak.

En annan skribent i *Helsingin Sanomat* 24.3.1945 anser dock att Munch är en ouppnåelig förebild för konstnären: ”Ibland kommer han att tänka på norrmannen Edvard Munch när man tittar på hennes bilder (t.ex. ”Död Flicka” verkar vara en variant av Munchs ”Det Sjuka Barnet”). Munch är en ouppnåelig förebild för henne än så länge, men släktskap finns.”¹⁵⁶ I den här jämförelsen framställs Sesemanns verk ”Död Flicka” som en variant av ett av Munchs verk och skribenten antyder att Sesemann mer eller mindre kopierat Munch. Också jämförelsen med van Gogh fortsätter in på 1950-talet. Det här kan man bland annat se i *Länsi-Savo* 23.3.1954 där skribenten konstaterar att Sesemann hämtar sin inspiration från honom.

Det är särskilt glädjande att se att Elga Sesemann har funnit ett nytt fräscht språk för sin kraftfulla kreativa talang. Även om man inte kan låta bli att tänka på Vincent van Gogh, som hon hämtar sin

¹⁵³ A. R-e., ”Nuorten näyttely”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 10.10.1943. Egen översättning. Originaltext: Uusi miellyttävä tuttavuus on Elga Sesemann, jonka rajun voimakas, aidolla maalarin näkemyksellä tehty ”Oma kuva” käy van Goghin suuntaan.

¹⁵⁴ A. R-e., ”Elga Sesemann”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 22.3.1945. Egen översättning. Originaltext: Yhteisnäyttelyissä taiteen harrastajat ovat jo useaan kertaan kiinnittäneet huomiota nuoreen viipurilaiseen maalaajattareen Elga Sesemanniin. Hän on näyttänyt saaneen vaikutuksia munchilaisesta ja vangoghlaisesta expressionistisesta koulukunnasta ja sellaisena hän on herättänyt tavallista suurempia odotuksia.

¹⁵⁵ Ojanperä, ”Elämänvoima”, 96.

¹⁵⁶ E. R-r., ”Elga Sesemannin näyttely”, *Helsingin Sanomat*, 24.3.1945. Egen översättning. Originaltext: Toisinaan johtuu norjalainen Edvard Munch mieleen ja hänen kuviaan katsellessa (esim. ”Kuollut tyttö” tuntuu kuin Munchin ”Saraan tytön” variatiolta). Munch on hänelle toistaiseksi saavuttamaton esikuva, mutta sukulaishenkeä hänessä on.

Caroline Lökvist

inspiration från, råder det ingen tvekan om att Sesemann kan undvika överdriven beundran för sin modell. Och van Gogh är fortfarande en mycket inspirerande figur för den moderna målaren.¹⁵⁷

Här är skribenten ändå av åsikten att Sesemann lyckas skilja sin konst från ”modellen” även om ordet ”modellen” antyder att det är fråga om kopierande.

Jämförelsen med van Gogh och Munch följer Sesemann under hela hennes karriär och ännu på 1980-talet hittas exempel på det här. Följande citat är från Åbo Underrättelser 12.4.1983: ”Elga Sesemann (f 1922) representeras med två målningar, ett självporträtt och en interiör. Särskilt interiören fascinerar genom sina intensiva och av mystik fyllda färgskala. Man har i hennes måleri sett påverkningar av både Munch och van Gogh.”¹⁵⁸ Ofta när jämförelserna med Munch och van Gogh görs är den positiv men man kan inte bortse från att de också tar bort från Sesemanns egna aktörskap och originalitet.

Då Sesemanns konst från 1960-talet rör sig mot surrealismen jämförs hennes konst med Chagall och Klee. Bägge konstnärer som ägnade sig åt flera ismer, däribland dessa expressionismen och surrealismen precis som Sesemann. En sådan jämförelse kan man se i *Keskisuomalainen* 28.10.1966: ”Elga Sesemann har bevarat en distinkt egen stil som skiljer sig från de nuvarande konstströmningarna och som påminner om Chagalls eller Paul Klees konst. Konstnären medger själv att hon har influerats av dessa konstnärer.”¹⁵⁹ Skribenten påstår här sig ha fått det bekräftat av konstnären själv att hon faktiskt har inspirerats av konstnärerna. Trots jämförelsen beskriver skribenten ändå Sesemanns stil som distinkt. Jämförelsen med de här två konstnärerna är ändå betydligt mindre förekommande än de med Munch och van Gogh.

Avslutningsvis kan man alltså konstatera att Sesemann ofta jämförs med Näätänen i kritiken under äktenskapet vilket inte är konstigt då paret ofta ställde ut tillsammans. Utgående från primärmaterialet kan man inte entydigt konstatera att det är Sesemann

¹⁵⁷ Häkli, ”Mikkelin Taideyhdistyksen vuosinäyttely virkistävä keväinen taidetapaus”, *Länsi-Savo*, 23.3.1954. Egen översättning. Originaltext: Erikoisen mieluisa on todeta Elga Sesemannin löytäneen väkevälle luomistaidolleen uuden raikkaan ilmaisukielen. Vaikka ei voikaan väittää samanaikaisesti ajattelemasta Vincent van Goghia, jolta vaikutteita on varaan saatu, ei tarvinne epäillä, etteikö taiteilija Sesemann osaisi välttää liiallista esikuvan ihailua. Ja toistaisekseen, van Gogh kelpaa nykyaikaiselle maalarelle hyvinkin virikkeitä antavaksi tekijäksi.

¹⁵⁸ Othman, ”Sevärda expressionister”, *Åbo Underrättelser*, 12.4.1983.

¹⁵⁹ Bonsdorff, ”Elga Sesemannin näyttely Hgissä”, *Keskisuomalainen*, 28.10.1966. Egen översättning. Originaltext: Nykyisten taidevirtausten Elga Sesemann on säilyttänyt omintakeisen tyylin, joka lähinnä tuo mieleen Chagallin tai Paul Kleen taiteen. Taiteilija itse myöntää saaneensa näiltä taiteilijoita vaikutteita.

Caroline Lökvist

som jämförs med Näätänen och anses härma honom i enlighet med Konttinens teori. Skribenterna är stundom av åsikten att Sesemann tar efter Näätänen, stundom vice versa medan de ibland konstateras vara väldigt olika. Det är således osannolikt att jämförelserna med Näätänen negativt påverkat Sesemanns karriär. Genom hela konstnärens karriär följer jämförelserna med van Gogh och Munch. Jämförelserna med modernismernas ”stora manliga konstnärer” är starkt kopplade till modernismernas uppfattning om vissa egenskaper, exempelvis individualism och autenticitet, som manliga egenskaper. Här bör det ändå påpekas att flera av skribenterna som gör jämförelserna konstaterar att Sesemann ändå lyckas skapa något eget och originellt.

5 KANONISERINGEN AV SESEMMANN I ÖVERSIKTSVERKEN

Översiktsverk är konstkanon i fysisk form. Som tidigare konstaterats fungerar konstkritiken som en slags grund då verken skrivs och befäster på så vis kritikernas uppfattningar och åsikter. Väl nedskrivna i översiktsverk får åsikterna ett annat liv och ses som allmänna och objektiva sanningar om konstens betydelse och kvalitet. Men hur ser det ut i fallet Sesemann? Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? Hur de här två diskurserna framkommer i konstkritiken analyseras och speglas mot kanoniseringen av konstnären.

Man kan konstatera ett tydligt bortfall vad gäller Sesemann i de allmänna översiktsverken. I sex av åtta av översiktsverken nämns hon inte över huvud taget. Så är fallet i *Suomen Taiteen Historia: 2, Jälkimmäinen Osa: 1880-luvulta Nykypäiviin* (1945), *Suomen Taidetta 1900-luvulla* (1952), *Konsten i Finland: Från Medeltid Till Nutid* (1978), *Suomen Taide: Nykyaika* (1986) samt serien *Ars Suomen Taidetta* (1990). Här hade man kunnat tänka sig att åtminstone serien *Ars Suomen Taidetta* (1990) hade nämnt konstnären då det är en omfattande serie med flera volymer. De här verken är *Suomen taidetta 1940–1975* (1977) och *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimen Vetoja* (2003). Av dessa är *Suomen taidetta 1940–1975* (1977) ett kortare verk medan *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimen Vetoja* (2003) är en av sex volymer i en betydligt mer omfattande serie.

I verket *Suomen taidetta 1940–1975* (1977) räknas Sesemann och maken Näätänen kort upp bland företrädarna för den konst som under efterkrigstiden flydde den dystra

Caroline Lökvist

verkligheten och i stället ägnade sig åt romantiken. Författarna beskriver konsten som formlös med en dämpad färgskala.¹⁶⁰ Sesemann nämns i verket kort jämte maken Näätänen och det är den tidiga produktionen från 1940-talet som tas upp. Det korta omnämmandet förklaras möjligen av verkets låga sidantal. Kön betonas inte i verket och inte heller jämförs Sesemann med maken. Sesemann är bara ett av fem namn som ägnat sig åt romantiskt måleri efter andra världskrigets slut i Finland som räknas upp av författaren. Trots att verket tidsmässigt sträcker sig fram till 1975 nämns Sesemanns senare produktion inte.

Det andra översiktsverket som inkluderar Sesemann är *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltilmen Vetoja* ur serien *Pinx: Maalaustaide Suomessa* utgivet 2003. Sesemann medverkar i verket med konstverk från 1940-talet. Författarna skriver följande om Sesemann i bildtexten till ett av Sesemanns självporträtt från 1945:

Elga Sesemann mognade tidigt till en subtil kolorist. Tidens tunga atmosfär återspeglas i det känslomässiga innehållet i hennes målningar. I sina porträtt, inklusive självporträtt, förmedlar Sesemann känslorna hos kvinnor som levde i skuggan av fattigdom, rädsla och osäkerhet.¹⁶¹

Här lyfter författarna fram att Sesemann förmedlar kvinnors upplevelser i sin konst. I en annan bildtext, denna gång intill verket *Interiör* från 1949 står följande: ”Elga Sesemanns interiör har en mystisk själfullhet.”¹⁶² I en tredje och sista bildtext intill en bild av verket *Gata* från 1945 står det så här: ”Gatuvyn visar Elga Sesemanns kraftfulla målarstil. Där finns varken ilska eller arrogans. Sesemanns uttryck är en internaliserad tolkning av sinnets stilla och bräckliga stämningar.”¹⁶³ Speciellt hennes porträtt, självporträtt och hennes stadsvyer lyfts fram av författarna. Precis som i *Suomen taidetta 1940–1975* är det 1940-talets verk som nämns och på så vis tillskrivs mest värde.

Man kan alltså konstatera att Sesemann endast inkluderas i enstaka fall då den finländska konsthistorien sammanställts i allmänna översiktsverk. Sesemann nämns i

¹⁶⁰ Racz & Peltola, *Suomen Taidetta 1940–1975*, 11.

¹⁶¹ Sinisalo, ”1940-luvun uudet tuulet”, 37. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemann kypsyi varhain hienovaistoiseksi koloristiksi. Ajankohdan raskas ilmapiiri näkyy maalausten tunnesisällössä. Henkilökuvissaan, myös omakuvissa, Sesemann välittää niukuuden, pelon ja epätietoisuuden varjossa eläneiden naisten tuntemuksia.

¹⁶² Vihanta, ”Sisälle huoneeseen – syvälle ihmisiin”, 25. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemannin sisäkuvassa on mystissävyistä sielukkuutta.

¹⁶³ Sinisalo, ”1940-luvun uudet tuulet”, 38. Egen översättning. Originaltext: Katunäkymä tuo esiin Elga Sesemannin voimakkaan maalaustavan. Vimmaa ja uhoa siinä ei ole. Sesemannin ilmaisu on sisäistynyttä, hiljaisten ja hauraiden mielenliikkeiden tulkintaa.

Caroline Lökvist

endast två av verken analyserade här. Både gångerna Sesemann nämns är det konsten från 1940-talet som uppmärksammas och då specifika delar av hennes produktion nämns är det porträtten, en interiörbild och en stadsvy som listas. Speciellt självporträtten lyftes också fram i konstkritiken från 1940-talet vilket konstaterades i förgående kapitel. Att Sesemann nämns jämte maken i *Suomen taidetta 1940–1975* (1977) stämmer även det överens med hur Sesemann framställdes i konstkritiken då paret ofta ställde ut sina verk tillsammans och även jämfördes med varandra i kritiken.

Författarna i *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimen Vetoja* (2003) konstaterar att Sesemann tillhör de kvinnliga konstnärer som uppmuntrats till en konstnärskarriär av tidigare kvinnliga konstnärer som Helene Schjerfbeck. Författarna konstaterar att de alla förtjänat mer erkännande än vad de erhållit.¹⁶⁴ Tematiska översiktsverk lyfter kvinnliga konstnärer i hopp om att ge dem det erkännande man under senare år ansett att de förtjänar.

Det finns delade åsikter om huruvida det är en bra sak att skapa en separat kanon för kvinnliga konstnärer. McCormack lyfter fram problematiken med begreppet ”kvinnlig konstnär” då begreppet förstärker uppfattningen om konstnären som man.¹⁶⁵ Att slå ihop alla kvinnliga konstnärer i en åtskild konstkanon ger en bild av att alla kvinnliga konstnärer genom historien har något gemensamt mera än att de alla är kvinnor. Samtidigt har den traditionella kanonen skapats av män för män och baserar sig på så vis på manliga kriterier. Enligt Chadwick har man så länge som olika konstnärer sammanställts i verk betonat skillnaden mellan män och kvinnor både i val av motiv och i utförande och sedan använt detta för att visa att konst producerad av manliga konstnärer är bättre än den av kvinnliga. Som begrepp får ”kvinnlig konstnär” endast sin betydelse i relation till den dominerande manliga paradigmen.¹⁶⁶ I Finland har de flesta av dessa översiktsverk med kvinnliga konstnärer författats av Riitta Kontinen och hon har på så vis haft stort inflytande över hur man i Finland talar om kvinnliga konstnärer.

Av de tematiska översiktsverken som skrivits om kvinnliga konstnärer i Finland är det bara ett som omfattar den tidsperiod då Sesemann var verksam. Som redan tidigare nämnt fokuserar majoriteten av det som skrivits om kvinnliga konstnärer i Finland på

¹⁶⁴ Sinisalo, ”1940-luvun uudet tuulet”, 38.

¹⁶⁵ McCormack, *Women in the picture: women, art and the power of looking*, 14.

¹⁶⁶ Chadwick, *Women, art and society*, 10, 37.

Caroline Lökvist

perioden från mitten av 1800-talet fram till 1910-, 1920- och 1930-talen. Det enda av de här verken som sträcker sig längre fram i tiden är *Naistaitelijat Suomessa: kaskiajalta modernismin murrokseen* (2008) av Riitta Konttinen men inte heller här nämns Sesemann. Utöver de här tematiska översiktsverken kan även verk över konstnärspår nämnas. Varken i *Konstnärspår* (1991) eller *Modernistit: Suomalaisia Taiteilijapareja* (2018) inkluderas Sesemann även om det hade varit möjligt eftersom Näätänen också var konstnär. Även här kan man konstatera Sesemanns bortfall.

Sammanfattningsvis kan man säga att Sesemann sällan nämns i översiktsverken och när hon väl medverkar är fokus på 1940-talets produktion. Det är först på 2000-talet som man bredare inkluderar Sesemann då man inom det museala lyfter fram hennes konst och då görs det ofta inom ramarna av ”kvinnligt konstnärskap”. Det enda översiktsverket utgivet före år 2000 som valt att inkludera Sesemann är *Suomen taidetta 1940–1975* (1977) och då görs det kortfattat och i en snarast negativ ton. Men varför glömdes konstnären så länge bort?

5.1 Konstnärinnan Sesemann

Inom det museala har man 1990-talet och framför allt på 2000-talet försökt lyfta fram kvinnliga konstnärer och däribland dem Sesemann. I samband med vissa av Sesemanns utställningar har det utgivits utställningspublikationer. Även i de här verken argumenteras det för att kön är den mest betydande orsaken till att många av de medverkande konstnärerna glömts bort eller åtminstone att det påverkat mottagandet av konstnärerna negativt. Som exempel kan verket *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa* (2017) nämnas vars omslag pryds av ett av Sesemanns självporträtt. Verket är utgivet i samband med en utställning på Tammerfors konstmuseum med samma namn. Fokus är alltså på kvinnliga konstnärer vid modernismernas genombrott i Finland. Ett annat exempel är verket *Den moderna kvinnan* utgivet i samband med en utställning med samma namn på Ateneum som även den handlar om kvinnliga modernister. Verkets omslag pryds av ett av Sesemanns självporträtt. I de här utställningspublikationerna intresserar man sig för Sesemann i sammanhanget av kvinnlig konstnär och det är främst konstverken från 1940-talet och i viss mån 1950-talet som diskuteras.

Enligt de tematiska översiktsverken som fokuserar på kvinnligt konstnärskap är kön den mest betydande orsaken till att Sesemann fallit bort ur den finländska

Caroline Lökvist

historieskrivningen. Som redan konstaterats var det först på 1970-talet som man inom konstvetenskapen började undersöka varför kanon består av endast män och i Finland kom forskningen om ämnet ordentligt i gång på 1980-talet. Före det har konstvetenskapliga texter skrivits utan att ta kön i beaktande som man enligt den feministiska teorin bör göra. I det här underkapitlet analyseras det hur diskurser kring kön syns i konstkritiken kring Sesemann.

Kön är en genomgående diskurs också i konstkritiken om Sesemann. Kvinnlighet betonas genom ord som ”målarinna”, ”konstnärinna” och ”kvinnlig konstnär”, ibland redan i rubriken. Enligt Palin har de här orden använts i konstkritiken i Finland för att framhäva kvinnlighet och på så vis skilja de kvinnliga konstnärerna från de manliga. Genom att använda dessa beteckningar skiljs de kvinnliga konstnärerna från normen, det vill säga den manliga konstnären, och placeras i en annan kategori. Många av de könsneutrala orden uppfattas som maskulina.¹⁶⁷ En konstnär antas vara en man om inte annat sägs. Det förekommer också att Sesemann räknas upp som en av flera kvinnliga konstnärer.

I ett fåtal av artiklarna antyder skribenten på ett eller annat sätt ut att kvinnor inte har samma inneboende egenskaper som män och att det är något ovanligt med en bra kvinnlig konstnär. Ett tidigt exempel hittas i *Kansan Lehti*, 12.1.1947:

Konstutställningen är en häpnadsväckande överraskning för någon som är van vid våra stabila förhållanden och mentalitet. Man förväntar sig att en ung kvinnlig konstnär ska ha ett visst mått av feminin känslighet och sentimentalitet i sitt arbete, men det finns inga tecken på det.¹⁶⁸

Skribenten är förvånad över avsaknaden av ”feminin känslighet och sentimentalitet” i Sesemanns konst. Det är inte bara det att dessa egenskaper, eller avsaknaden av dem, är ovanliga för en kvinna utan det är även konstnären unga ålder som leder till förvåning. Som redan tidigare nämnts kritiserades unga kvinnliga konstnärer extra hårt i pressen. Skribenten beskriver också att målningarna ”har en maskulin kraft i formen”.

Ett exempel på hur det här har tagit sig uttryck i konstkritiken över Sesemann hittas i *Kansan Lehti* 6.11.1953: ”Som helhet övertygar Sesemanns utställningsarbeten oss nu

¹⁶⁷ Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa”, 15.

¹⁶⁸ L. L., ”Modernistin taidenäyttely”, *Kansan Lehti*, 12.1.1947. Egen översättning. Originaltext: Taidenäyttely on meikäläisiin vakaantuneisiin oloihin ja täkäläiseen mentaliteettiin tottuneelle hätkähdyttävä yllätys. Olettaisi näin nuoren naispuolisen taiteilijan töissä olevan aika lailla naismaista herkkyyttä ja sentimentaalisuutta, mutta niistä ei näy jälkeäkään.

Caroline Lökvist

om hennes egen konstnärstyp, som för en kvinna i hennes ålder innebär ett anmärkningsvärt högt utvecklat konstnärligt sinne och en ovanligt levande visuell kraft.”¹⁶⁹ Enligt skribenten är det ”anmärkningsvärt”, och därför också ovanligt, att en yngre kvinna har ett så ”högt utvecklad konstnärligt sinne och en ovanligt levande visuell kraft”. Från citatet framgår de förutfattade meningarna om kön och konstnärskap tydligt. Ytterligare ett exempel på tidens uppfattningar och maskulint och feminint hittas i *Kansan Lehti* 13.4.1960:

Sesemanns färguppfattning är dock tydligast i några få stilleben, som fortfarande bekräftar uppfattningen om konstnärens tekniska skicklighet. I denna mening är till exempel "Den blå flaskan" eller "Den svarta kannan" högklassiga expressionistiska prestationer i van Goghs anda. Dessa målningar har en maskulin kraft i formen och en extrem precision i färgsättningen, vilket visar att målaren har en exceptionell känsla och skicklighet i sina känsliga fingertoppar.¹⁷⁰

Vanligare är ändå att kön lyfts på mer subtila sätt i kritiken. Exempel på hur kön behandlas kan man se redan vid recensionerna av Sesemanns första separatutställning. I *Suomen Sosialidemokraatti* 22.3.1945 skrevs det att ”På samutställningar har konstintresserade redan upprepade gånger uppmärksammat den unga målarinnan Elga Sesemann från Viborg.”¹⁷¹ Skribenter fortsätter att omnämna Sesemann i termer som ”målarinna” eller ”kvinnlig konstnär” under resten av 1940-talet. Ett exempel på det här hittas i *Suomen Sosialidemokraatti* 27.1.1946 där det skrevs så här: ”Också de unga kvinnliga målarna Elga Sesemann och Elvi Maarni är med.”¹⁷² Vilka verk eller något annat utöver att de är kvinnliga konstnärer tas inte upp i artikeln, det nämns endast kort att ”de unga kvinnliga målarna” Sesemann och Maarni också deltog och precis som tidigare konstaterades placeras Sesemann här tillsammans med Maarni i en skild kategori.

¹⁶⁹ V-o. H., ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”, *Kansan Lehti*, 6.11.1953. Egen översättning. Originaltext: Kokonaisuutena Sesemann näyttelytyöissään vakuuttaa nyt oman taiteilijatyypinsä, joka merkitsee täkäläisessä oloissa huomattavan korkealle kehittyntä taiteellista aistia ja naiseksi harvinaisen elävää kuvausvoimaa.

¹⁷⁰ V-o. N., ”Viikon taidenäyttelyitä”, *Kansan Lehti*, 13.4.1960. Egen översättning. Originaltext: Selkeimmillään Sesemannin väriajatus on nähtävissä kuitenkin muutamissa asetelmissä, jotka yhäti varmentavat käsityksiä taiteilijan teknillisestäkin taidosta. Tässä mielessä esim. ”Sininen pullo” tai ”Musta kannu” ovat korkeanluokkaisia ekspressionistisia suorituksia van Goghin hengessä. Näissä muotoilu on miehisen voimakasta ja värisoinnutus äärimmäisen varmaa, mikä osoittaa, että maalarilla on poikkeuksellisen paljon tuntemusta ja taitoa hennoissa sormenpäissään.

¹⁷¹ A. R-e., ”Elga Sesemann”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 22.3.1945. Egen översättning. Originaltext: Yhteisnäyttelyissä taiteen harrastajat ovat jo useaan kertaan kiinnittäneet huomiota nuoreen viipurilaiseen maalaajattareen Elga Sesemanniin.

¹⁷² A. R., ”Taidenäyttelyt. Nykyajan maalaustaidetta”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 27.1.1946. Egen översättning. Originaltext: Myös nuoret naismaalarit Elga Sesemann ja Elvi Maarni ovat mukana.

Caroline Lökvist

Också senare under karriären benämns Sesemann med ord som ”målarinna” eller ”konstnärinna”. Det ser man exempelvis i *Keskisuomalainen* 28.10.1966 där skribenten skriver följande: ”I vilket fall som helst är Elga Seseman en av de mest personliga kvinnliga konstnärerna.”¹⁷³ Här kan man igen se hur skribenten placerar Sesemann i en annan kategori än manliga konstnärer genom att benämna henne som kvinnlig konstnär, hon är personlig för att vara kvinna. Ytterligare ett exempel hittas i *Hufvudstadsbladet* 28.9.1970 där det skrevs så här efter en utställning på Galerie Hörhammer: ”EN ANNAN ÅTERKOMST från förra året finns utställd i Galerie Hörhammer fram till den 7.10. Det är målarinnan Elga Sesemann som visar 36 arbeten, gouacher främst, men också i olja och tempera.”¹⁷⁴ Man kan ändå konstatera att Sesemann genomgående beskrivs som en ”kvinnliga konstnär”. På 1940-talet beskrivs hon ändå betydligt oftare med ord som ”målarinna” än senare under karriären.

I vissa fall betonas kön som sagt redan i rubriken. Här kan artiklarna ”Två unga kvinnliga romantiker i vår målarkonst”¹⁷⁵ publicerad i *Turun Sanomat* 13.5.1945 samt ”Fyra målare och en målarinna”¹⁷⁶ publicerad i *Hufvudstadsbladet* 12.10.1947 nämnas. Speciellt i det andra citatet kommer det tydligt fram att en konstnär förväntas vara man om inte annat sägs och genom att Sesemann omnämns som en ”kvinnlig konstnär” placeras hon genast i en annan kategori än utställningens manliga deltagare.

Ord som ”fru” och ”fröken” som även de betonar kön förekommer också i materialet. Enligt Palin har de här orden i Finland använts som en form av positiv diskriminering. Man var artigare mot kvinnor än mot män i konstkritiken. Under 1800-talet användes ännu ”herr” om män vilket Palin konstaterar hade fallit bort vid 1920-talet.¹⁷⁷ Men på samma sätt som orden ”målarinna” och ”konstnärinna” betonas kön också av orden ”fru” och ”fröken”. Exempel på det här finns från de tidigaste recensionerna. Bland annat i *Nya Pressen* 20.3.1945 skrevs det att: ”Formstudiet bör fröken Sesemann dock oaktat sin naturliga fallenhet för formen, med större allvar än hittills beflita sig om.”¹⁷⁸

¹⁷³ Bonsdorff, ”Elga Sesemannin näyttely Hgissä”, *Keskisuomalainen*, 28.10.1966. Egen översättning. Originaltext: Elga Seseman kuuluu joka tapauksessa persoonallisiin naistaiteilijoihin.

¹⁷⁴ JOM, ”Utställningsronden”, *Hufvudstadsbladet*, 28.9.1970.

¹⁷⁵ Lindström, ”Kaksi nuorta naisromantikkaa maalaustaiteessamme”, *Turun Sanomat*, 13.5.1945. Egen översättning. Originaltext: ”Kaksi nuorta naisromantikkaa maalaustaiteessamme”.

¹⁷⁶ R. E., ”Fyra målare och en målarinna”, *Hufvudstadsbladet*, 12.10.1947.

¹⁷⁷ Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa”, 16.

¹⁷⁸ S, ”Elga Sesemanns debututställning”, *Nya Pressen*, 20.3.1945.

Caroline Lökvist

och i *Uusi Suomi* 28.3.1945 att ”Fröken Sesemann har tidigare ställt ut sina experiment i gruppställningar och de har alltid väckt intresse bland de unga.”¹⁷⁹

Även användning av både för- och efternamn är ett sätt att betona kvinnlighet på om män endast nämns vid efternamn. På så vis understryks kön och de kvinnliga konstnärerna skiljs åt från männen. Chadwick identifierar namngivning som en problematisk aspekt vad gäller hur kön betonas genom språkanvändning.¹⁸⁰ Det här är inte något som förekommer i någon större utsträckning i primärmaterialet men några exempel finns. Ett sådant hittas i *Hufvudstadsbladet* 20.10.1946: ”Detsamma gäller också för många andra av utställarna, Elga Sesemann och S. Näätänen bland dem.”¹⁸¹ Här skrivs Sesemanns hela namn ut medan skribenten endast skriver ”S. Näätänen”. Här kan man anta att Seppo inte skrivits ut eftersom det inte behövs då det är fråga om en manlig konstnär och det antogs att konstnärer var män om inte annat sades.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att precis som både de tematiska översiktsverken och utställningspublikationerna påstår så har diskurser om kön och kvinnlighet påverkat receptionen av Sesemanns konst. Diskursen följer konstnären genom hela karriären. Man kan alltså konstatera att könsideologier har påverkat receptionen av hennes konst negativt och därmed också kanoniseringen. Också då man sedan 1990-talet försökt lyfta fram Sesemann är det oftast i kontexten av kvinnlig konstnär och hon placeras således i en annan kategori än manliga konstnärer.

5.2 Centrum-periferi

I utställningspublikationen *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa* (2017) tar Konttinen fasta på Sesemanns flytt till Ruovesi och konstaterar kortfattat att flytten bort från Helsingfors hade en betydande negativ effekt på konstnärens karriär och att flytten därför även varit en bidragande orsak till att konstnären fallit i glömska.¹⁸² Sesemann växte upp i Viborg, flyttade sedan till Helsingfors där hon utbildade sig till konstnär och inledde sin karriär. Bara några få år senare, 1950 flyttade Sesemann med sin make till Ruovesi där de bodde fram till makens död 1964. Enligt Keskitalo var

¹⁷⁹ O. O-n., ”Avattuja näyttelyitä”, *Uusi Suomi*, 28.3.1945. Egen översättning. Originaltext: Nti Sesemann on aiemmin pannut kokeilujaan näytteille yhteisnäyttelyihin ja aina ne ovat nuorten joukossa herättäneet kiinnostusta.

¹⁸⁰ Chadwick, *Women, Art and Society*, 16.

¹⁸¹ R. E., ”De ungas utställning”, *Hufvudstadsbladet*, 20.10.1946.

¹⁸² Konttinen, *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 274.

Caroline Lökvist

konstnärsparet Sesemann och Näätänen distanserade från det finländska konstlivet i Ruovesi.¹⁸³ I det här underkapitlet analyseras det hur geografi och uppfattningen om modernismerna som urbana strömningar påverkat receptionen av Sesemanns konst i konstkritiken och som följd även kanoniseringen av konstnären.

Under åren i Ruovesi ställde Sesemann inte ut sin konst i huvudstaden, som tidigare nämnt ställde konstnären ut i Helsingfors sista gången år 1949 före flytten och det var först 1966 som hon återvände till huvudstaden med en utställning på galleri Hörhammer. Eftersom Helsingfors var Finlands ekonomiska och kulturella centrum under hela 1900-talet fanns det en klar fördel som konstnär att arbeta och ställa ut där. Även Åbo och Tammerfors var enligt Kruskopf av betydelse för konstlivet på en nationell nivå vid tiden.¹⁸⁴

Geografi är en genomgående diskurs i konstkritiken och var Sesemann bor är något som skribenterna ofta väljer att skriva ut. Under den tidiga karriären benämns Sesemann ofta som Viborgare och senare både som Helsingforsbo och Ruovesibo. Det som är av störst intresse för undersökningen är hur flytten till Ruovesi syns i tidningsartiklarna. Nygård och Strang konstaterar att utmaningen för periferins aktörer inte varit centrets dominans utan snarare centrets totala ointresse för det som sker i periferin.¹⁸⁵ För Sesemann betydde det här att man i Helsingfors inte intresserade för den konst och de utställningar som producerades utanför huvudstaden. Dessutom konstaterar författarna Brandellero och Velthuis att det är aktörerna i centrum som har makten att avgöra vad som är intressant, värdefullt och därför värt att uppmärksammas.¹⁸⁶ Hur Sesemanns konst mottogs i Helsingfors har därför varit av större betydelse för kanoniseringen av konstnären än hur den mottogs i periferin, exempelvis i Ruovesi.

Att många av konstkritikerna i Helsingfors ansåg att huvudstaden var Finlands konstcentrum och att de inte heller intresserade sig för vad som hände i periferin framkommer tydligt från primärmaterialet. Under åren 1950–1966 skrivs det endast ett fåtal gånger om Sesemann tidningarna i Helsingfors och när det görs poängteras

¹⁸³ Kesitalo, "Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitukseen", 11.

¹⁸⁴ Kruskopf, "Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960", 77.

¹⁸⁵ Nygård och Strang, "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center-Periphery Dynamics in European Cultural Space", 82.

¹⁸⁶ Brandellero, Amanda, och Olav Velthuis, "Reviewing Art from the Periphery. A Comparative Analysis of Reviews of Brazilian Art Exhibitions in the Press", 58.

Caroline Lökvist

geografi ofta på ett sätt eller annat. Under perioden ställde Sesemann främst ut sin konst i Tammerfors, St. Michel och Ruovesi. De utställningar som noteras i huvudstadens tidningar är de i Tammerfors och årsutställningarna i St. Michel. Vad gäller årsutställningarna i St. Michel är artiklarna korta och närmast uppräknande.

I *Uusi Suomi* 17.1.1951 skrevs det om en av Sesemanns och Näätäns gemensamma utställningar som hölls i Tammerfors hösten 1951. Utdraget är från en längre artikel om utställningar i Tammerfors. Staden var efter Helsingfors den viktigaste konststaden i Finland.

Under andra halvan av oktober framträdde konstnärsparet Elsa Sesemann och Seppo Näätäns, som nyligen flyttat från Helsingfors till Ruovesi, och byggde en konstnärstuga mitt emot Kallela som sitt permanenta hem. Ruovesi håller på så sätt på att åter bli ett konstnärscentrum, med traditioner från Gallen-Kallela, Simberg och andra att värna om. Sesemanns och Näätäns utställning, med dess starka personlighet och moderna konststil, var en av konstsesongens höjdpunkter.¹⁸⁷

Även här poängteras geografi och flytten till Ruovesi. Speciellt Ruovesi som en historiskt betydelsefull plats vad gäller den finländska konsten lyfts fram. Om själva konstens framkommer det inte mycket från artikeln, skribenten konstaterar kort att utställningen var en av konstsesongens höjdpunkter.

Ett något senare exempel på hur man skrev om Sesemanns konst i Helsingfors under perioden kan ses i *Uusi Suomi* 4.12.1962. Även denna gång är citerat ett utdrag ur en längre text om utställningar i Tammerfors.

Elga Sesemann har bott i Ruovesi i över ett decennium tillsammans med sin konstnärsmake Seppo Näätäns, där hon i lugn och ro koncentrerar sig på sitt konstnärliga arbete. Hon har huvudsakligen ställt ut i Tammerfors, där detta är hennes sjätte utställning, varav flera av de tidigare har varit gemensamma utställningar med Seppo Näätäns. Sesemann är en ständigt sökande konstnär, som strävar efter något "slutgiltigt". Även denna utställning representerar ett nytt uttrycksätt för henne, varken abstrakt eller realistiskt, men i varje fall samtida. Starka färger är karakteristiska för hennes verk precis som alltid.¹⁸⁸

¹⁸⁷ U. S., "Kuvaamataidetta Tampereella", *Uusi Suomi*, 17.1.1951. Egen översättning. Originaltext: Lokakuun jälkipuoliskolla esiintyi taiteilijapariskunta Elsa Sesemann ja Seppo Näätäns, jotka äskettäin ovat siirtyneet Helsingistä Ruovedelle, rakentaen taiteilijahuilan vastapäätä Kallelaa vakinaiseksi asunnoksi. Ruovedestä onkin täten muodostumassa uudelleen taiteilijakeskus, jolla on vaalittavanaan Gallen-Kallelan, Simbergin ym. perinteet. Sesemannin ja Näätäns näyttely voimakkaan persoonallisena, modernia taidesuuntaa edustavana oli taidekauden merkkitaipauksia.

¹⁸⁸ US, "Taidenäyttelyjä Tampereella", *Uusi Suomi*, 4.12.1962. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemann on jo toistakymmentä vuotta asunut Ruovedellä yhdessä taiteilijapuolisonsa Seppo Näätäns kanssa, keskittyen siellä kaikessa rauhassa taiteelliseen työskentelyyn. Näyttelyjä hän on pitänyt pääasiassa Tampereella, jossa tämä näyttely on jo kuudes, useat aikaisemmista ovat olleet yhteisiä Seppo Näätäns kanssa. Sesemann on jatkuvasti etsivä taiteilija, joka tavoittelee jotakin "lopullista". Tämäkertainenkin näyttely edustaa hänellä uutta ilmaisutapaa, joka ei ole abstraktinen eikä realistinen, mutta joka tapauksessa nykyaikainen. Voimakkaat värit ovat hänelle ominaisia niin kuin aina ennenkin.

Caroline Lökvist

Även här lyfts det fram att Sesemann länge bott i Ruovesi. Att Sesemanns verk konstateras vara samtida tyder på att skribenten inte anser att Sesemann är helt frånkopplad från de aktuella skeendena inom konstfältet.

Mest talande om hur man i huvudstaden såg på Sesemann är ändå det låga antalet artiklar som utkommit mellan 1950–1965 om Sesemann i tidningar i Helsingfors. Intresset för utställningarna utanför huvudstaden och Sesemann var lågt.

Då Sesemann igen ställde ut i Helsingfors 1966 uppmärksammades det i pressen i staden och många av artiklarna tar man fasta på ”utställningsuppehållet” och ser negativt på Sesemanns val att bo i Ruovesi. Exempelvis skriver Tuuli Reijonen på följande vis i *Helsingin Sanomat* 30.10.1966:

Elga Seseman har en utställning i huvudstaden efter ett uppehåll på att par årtionden. I Tammerfors har hon troligtvis ställt ut också under de mellanliggande åren. Efter att ha bott i Ruovesi i flera år har hon isolerat sig från den allmänna konstscenen och huvudstadens liv och rörelse.¹⁸⁹

Betydelsen av att både vistas och ställa ut i staden framgår tydligt från citatet. Skribenten konstaterar att Sesemann i Ruovesi ”isolerat sig från den allmänna konstscenen och huvudstadens liv och rörelse”. Man kan också från utdraget notera ointresset för utställningar på andra orter då det skrivs att ”I Tammerfors har hon troligtvis ställt ut också under de mellanliggande åren”, skribenten är här avfärdande av konstlivet i Tammerfors. Det här trots att Tammerfors som tidigare nämnt var en av få andra städer än Helsingfors som var av betydelse för konstlivet i Finland vid tidpunkten.

Skribenten Petra Uexküll skriver i *Ilta Sanomat* 26.10.1966: “För 21 år sedan i samband med sin utställning förklarade Elga Sesemann sitt arbete för skribenten dr Antero Rintee. På grund av konstnärens långa uppehåll från att uppträda har inte många människor sett hennes produktion sedan dess.”¹⁹⁰ Också det här citatet visar på hur det i Helsingfors uppfattades som om Sesemann tog en paus från att ställa ut sin konst helt

¹⁸⁹ Reijonen, ”Kuulasta ja kertovaa”, *Helsingin Sanomat*, 30.10.1966. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemanilla on näyttely pääkaupungissa parinkymmenen vuoden tauon jälkeen. Tampereella hän lienee esiintynyt välivuosinakin. Ruovedellä vuosia asuneena hän on eristäytynyt yleisistä taiderynnistyksistä ja pääkaupungin riennoista.

¹⁹⁰ Uexküll, ”Elga Sesemann”, *Ilta Sanomat*, 26.10.1966. Egen översättning. Originaltext: 21 vuotta sitten esiintymisensä yhteydessä Elga Sesemann selitti töitään näin taiteesta kirjoittavalle tri Antero Rinteelle. Taiteilijan pitkän esiintymistauon vuoksi ei moni hänen tuotantoaan ole sitten nähnytkään.

Caroline Lökvist

och hållet då hon inte ställde ut i huvudstaden även om hon under åren i Ruovesi både aktivt målade och ställde ut sin konst utanför Helsingfors.

I tidningarna i det övriga Finland ser man betydligt positivare på flytten till Ruovesi. I tidningen *Satakunnan Kansa* med säte i Björneborg skrevs det följande 3.11.1966:

Elga Sesemann har flyttat från huvudstadens konstnärskretsar och miljöer till landsbygden, till Ruovesis landskap. De verk som nu visas bevisar att detta steg har varit fördelaktigt. Det hon har att säga har fördjupats och fått en mer erfarenhetsbaserad och individuell prägel. Ämnesområdet har eventuellt varit begränsande i ensamheten, men det verkar ha varit till fördel för konstnären.¹⁹¹

Skribenten ser positivt på konstnärens flytt från Helsingfors. Det här skiljer sig från man skrivit om flytten till Ruovesi i huvudstadens tidningspress. Det är möjligt att den individuella prägel som skribenten nämner är ett resultat av den unika position som konstnärer i periferin har som gör det möjligt att skilja sig från det som sker i centrum.

Bilden av Sesemann som framställs i tidningarna utanför Helsingfors under perioden konstnären inte ställer ut i huvudstaden är annorlunda, här upplevs hon nästan som internationell och urban. Som redan tidigare konstaterats nämns Sesemanns färganvändning ofta i konstkritiken. I tidningen *Länsi-Savo* 18.4.1956 beskrivs Sesemanns färganvändning som "fransk". "Hennes två landskap representerar utställningens mest franska ljusstyrka, med en suverän behärskning av intensiva färger som borde nå alla betraktare."¹⁹² Som tidigare förklarats var Frankrike modernismernas internationella centrum och för finländska konstnärer ansågs en internationell aspekt vara essentiell för att konsten skulle kunna ses som "modern". Att liknas vid franska målare var således en stor komplimang för en finländsk modernistisk konstnär. Ett exempel på att Sesemann uppfattades som urban under perioden hittas i *Aamulehti* 6.12.1962 där Sesemann snarast framställs som stadsbo. "Elga Sesemann har en viss kosmopolitism i blodet och den verkar nu bryta ut på nya sätt – annars är det svårt att förklara den konstnärliga kvaliteten hos denna "konstiga fågel" från Ruovesi."¹⁹³ Här är

¹⁹¹ E. V:la., "Syksyn värin rikkautta", *Satakunnan Kansa*, 3.11.1966. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemann on siirtynyt pääkaupungin taiteilijapiireistä ja taiteilijaympäristöstä maaseudulle, Ruoveden maisemiin. Nyt nähtävät työt todistavat, että tämä muutto on ollut eduksi. Sanottava on syventynyt, saanut koetumman ja yksilöllisemmän leiman. Aihepiiri on tässä yksinäisyydessä ehkä rajoittanut, mutta se tuntuu olleen hyödyksi taiteilijalle.

¹⁹² Häkli, "Mikkelin Taideyhdistyksen XI vuosinäyttely", *Länsi-Savo*, 18.4.1956. Egen översättning. Originaltext: Hänen kaksi maisemaansa edustavat näyttelyn kaikein ranskalaisinta valoisuutta ja voimakkaiden värien suvereenia hallintaa, joka säteilyn luulisi tavoittavan jokaisen katsojan.

¹⁹³ O. V-jä., "Sesemannin näyttely Tampereella", *Aamulehti*, 6.12.1962. Egen översättning. Originaltext: Elga Sesemann on veren perintöä tiettyä kosmopoliittisuutta ja se näyttää nyt murtuvan itselleen uusia purkautumisteitä - muuten on vaikeaa selittää tämän Ruoveden 'oudon linnun' taitelijalaatua.

Caroline Lökvist

det värt att notera att Sesemann tillskrivs "en viss kosmopolitism" vilket var en viktig komponent i tidens uppfattning om att vara modern och att vara konstnär.

Centrum-periferi-dynamiken kommer också fram i primärmaterialet på så sätt att tidningar med säte utanför Helsingfors rapporterar om Sesemanns utställningar i huvudstaden trots att detsamma som konstaterat inte görs i samma utsträckning i andra riktningen. Även det här stämmer överens med teorin om att centrets konstkritiker inte intresserar sig för vad som sker i periferin. Som redan konstaterats många gånger låg Finlands konstcentrum i Helsingfors och vad som sades om och hur konstens mottogs i huvudstaden var av stor betydelse.

Avslutningsvis kan man konstatera att geografi är en genomgående diskurs i artiklarna under hela Sesemanns karriär. Eftersom Helsingfors under hela Sesemanns karriär var konstcentrum i Finland var det av störst betydelse hur konstens mottogs i staden. Flytten till Ruovesi upplevdes i Helsingfors som en paus från konsten vilket hade en negativ effekt på Sesemanns karriär. Under perioden, som utgjorde en betydande del av hennes karriär, skrev tidningarna i Helsingfors endast om henne ett fåtal gånger. Här behöver man ändå komma ihåg att Sesemann under en stor del 1950-talet fokuserade på författandet av sin roman och att hon även ställde ut mindre under årtiondet än under 1940-talet. Därför kan man ändå inte anta att det låga antalet artiklar utgivna i Helsingfors enbart beror på att konstnären inte ställde ut i staden.

6 KÖN OCH GEOGRAFI

Som konstaterats har Sesemann långt glömts bort i den finländska konsthistorieskrivningen. I konstkritiken identifierades två diskurser, kön och centrum-periferi, som påverkat receptionen och kanoniseringen av Sesemann. De här diskurserna lever kvar i hur man behandlat konstnären i översiktsverken och senare också i utställningspublikationerna. I det här kapitlet diskuteras undersökningens resultat i förhållande till relaterad forskning.

Att kön påverkat receptionen av Sesemanns konst stämmer överens med tidigare forskning om konstnärer och kön. En konstnärs kön påverkar hur konsten mottogs och diskuteras. Parker och Pollock poängterar kopplingen mellan den hierarkiska indelningen inom konsten och sexuella indelningen enligt kön, enligt manligt och

Caroline Lökvist

kvinnligt.¹⁹⁴ Kallio har i sin studie av könsideologier i den finländska konstkritiken konstaterat att det var vanligt att kritiker i början av 1900-talet såg på och värderade konsten genom könsideologi. Olika sätt att måla beskrevs som antingen kvinnliga eller manliga och när konsten sattes i ord gjordes det genom könsstereotyper. Kallio konstaterar att den finländska konstkritiken under det tidiga 1900-talet genomsyrades av en könsideologi som exkluderade kvinnliga konstnärer till marginalerna. Kvinnliga konstnärer utgjorde en minoritet av konstnärerna vid tiden och även om män också skrevs ut ur historien anser Kallio ändå att könsideologin endast förtryckte kvinnor.¹⁹⁵

Konttinen konstaterar att kvinnor, och speciellt unga kvinnor, i större utsträckning än männen råkade ut för konstkritikernas hårda ord. Konsthistoriker har långt förlitat sig på dagspressens konstkritik och eftersom kvinnor sällan fick uppmärksamhet i samma grad som männen föll de även bort då konsthistorien senare skrevs.¹⁹⁶

Det är enligt Pollock ändå inte något misstag att kvinnor exkluderats i konsthistorieskrivningen utan det är enligt henne fråga om strukturell sexism inom disciplinen som upprätthåller en könshierarki. Konstvetenskapen är inte likgiltig mot kvinnor utan deltar enligt författaren aktivt i den sociala konstruktionen av sexuell skillnad. Pollock påstår att kvinnliga konstnärer har behandlats som en homogen grupp på basis av kön och på så vis har de placerats i en helt annan sfär än männen.¹⁹⁷ På så vis exkluderades kvinnor från konsten redan på en diskursiv nivå. Chadwick konstaterar att en allmän uppfattning inom konstvetenskapen är att konsten präglas av konstnärens kön och därmed genomsyrar mycket av det som skrivs om både manliga och kvinnliga konstnärer.¹⁹⁸

Enligt Palin var det inte så enkelt som att det endast var män som hade dessa maskulina kvaliteter eller endast kvinnor som hade de feminina. Det ansågs i Finland under första halvan av 1900-talet att en bra konstnär behövde både maskulina och feminina egenskaper för att lyckas i sitt konstnärskap. Men det existerade ändå en hierarki mellan dessa egenskaper. En kvinna behövde alltså ha ”feminina egenskaper”, som exempelvis

¹⁹⁴ Parker, *Old mistresses*, 50–51.

¹⁹⁵ Kallio, ”Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia”, 235–244.

¹⁹⁶ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 274–276.

¹⁹⁷ Pollock, *Vision and difference*, 1, 15, 44.

¹⁹⁸ Chadwick, *Women, art and society*, 26.

Caroline Lökvist

elegans, för att uppfattas som en ”riktigt kvinna” men som de även kritiserades för. Palin konstaterar att både manliga och kvinnliga kritiker använt sig av den här hierarkiska indelningen i maskulina och feminina egenskaper för att beskriva konst och konstnärer.¹⁹⁹

När Sesemann lyfts i översiktsverken och även senare i utställningspublikationerna görs det ofta med de tidiga självporträtten. Avbildandet av människor alltid varit centralt för konstnärsutbildningen och den egna spegelbilden har även varit en lättillgänglig modell. Enligt Tutta Palin var det expressionisterna på 1920-talet som igen populariserade porträttmåleriet efter att det hade blivit omodernt i och med kamerans uppkomst.²⁰⁰ Timo Huusko menar att de modernistiska konstnärerna i Finland ville skilja sig från mängden och värdesatte individualitet. Det här tog sig framför allt uttryck i konstnärers självporträtt där de ofta avbildar den egna synen på konstnärens roll i samhället. Det var vanligt att konstnärerna avbildade den egna ateljén och målarredskapen och lyfte fram den egna bohemiska livsstilen. Genom att måla de här motiven försökte konstnärerna definiera sig själva i rollen av konstnär.²⁰¹

Kvinnliga konstnärer tvingades tänka på sitt rykte och hur de framställde sig själva på ett helt annat sätt än män. Under 1900-talet var det vanligt att kvinnliga konstnärer framhävde sin professionella roll då de avbildade sig själva.²⁰² Enligt Konttinen kombinerar synen på den moderna kvinnan med det modernistiska måleriet i många kvinnliga konstnärers självporträtt från 1900-talets första hälft också i Finland och flera kvinnliga konstnärer målade serier med självporträtt under perioden.²⁰³ Det här kan konstateras vara sant även vad gäller Sesemann.

Också aspekter som färg och form påverkade receptionen och Konttinen knyter även dessa till könsideologi. Enligt Konttinen värdesatte man framför allt formen och inte färgen, penseldragen eller ämnes- och motivval i den modernistiska konsten i Finland. Däremot var det ofta just det måleriska och färgerna som var centrala i många kvinnliga konstnärers måleri.²⁰⁴ Som framgick i kapitel fyra var det just färgen som kritikerna

¹⁹⁹ Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa”, 16.

²⁰⁰ Palin, *Modernin muotokuvan merkit: Kuvia 1800- Ja 1900-luvulta taidekoti Kirpilässä*, 24–28.

²⁰¹ Huusko, ”Taiteilija”, 158–161.

²⁰² Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 142, 173.

²⁰³ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 272.

²⁰⁴ Konttinen, *Modernistit: suomalaisia taiteilijapareja*, 230.

Caroline Lökvist

berömde i Sesemanns måleri medan formen utsattes för hårdare kritik. Även det här kan delförklara Sesemanns bortfall ur konstkanon.

Även jämförelserna med andra konstnärer är kopplat till den könsideologi man tolkade konsten genom. Enligt Konttinen har man traditionellt gjort skillnad på ”äkta genier” och ”vanliga talanger”. Ett geni härmar inte, ett geni skapar från grunden. Idén om geniet är enligt författaren starkt kopplat till modernismerna. Konstnärsgeni var något man föddes som och det togs som en självklarhet att geniet var en man, inte en kvinna. En kvinnlig konstnär kunde ha talang men inte vara ett geni.²⁰⁵ Kallio konstaterar att begreppet ”geni” i en historisk kontext är maskulint då det förknippats med egenskaper som suveränitet och dynamik som inte var möjliga för kvinnor.²⁰⁶

Som framkom av undersökningen påverkades receptionen av Sesemanns konst inte bara av kön utan även av flytten bort från Helsingfors. Då man ser på vilka delar av Sesemanns produktion det är man har lyft fram på 2000-talets utställningspublikationer och de olika tematiska verk om kvinnliga konstnärer är det 1940-talets konst som står i fokus. Det här förklaras främst av att det är det årtionde då hon som mest aktivt ställt ut och det naturligt även skrivits mest om hennes konst i kritiken. Det här hänger även samman med att då konstnären på 1950-talet flyttade bort från Helsingfors mer eller mindre försvann från pressen i huvudstaden. På 1950-talet deltog Sesemann i en rad lokala utställningar i Ruovesi och Tammerfors som inte noterades av tidningarna i huvudstaden. 1966 då Sesemann återvände med en utställning i huvudstaden upplevdes det som att hon under åren i Ruovesi har tagit en paus från konsten bara för att hon under perioden inte ställt ut i Helsingfors.

Enligt Per Möller har urbanitet tillskrivits ett egenvärde både historiskt och i mera samtida sammanhang. Städer uppfattas ge upphov till en särskild livsstil formad av stadsspecifika fysiska och sociala rum som driver den urbana utvecklingen.²⁰⁷

För modernismerna var det dels särskilda städer som var viktiga, dels städer i största allmänhet. Man förställde sig att de rätta förutsättningarna för den modernistiska konsten fanns i städerna. Olika urbana områden har förknippats med olika strömningar

²⁰⁵ Konttinen, *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*, 53.

²⁰⁶ Kallio, ”Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia”, 242–243.

²⁰⁷ Möller, *Kulturstad/Stadskultur: Idéer Om Kulturens Värden I Malmös Stadsomvandling 1990–2012*, 331.

Caroline Lökvist

inom konsten. Författarna Nygård och Strang konstaterar att rumsliga termer som ”Europa”, ”Frankrike” eller ”London” kopplades till temporala som ”modern” eller ”progressiv”.²⁰⁸ Urbanitet har alltså kommit att förstås som essentiellt för att vara ”modern”.

I Finland definierades stadens betydelse i förhållande till landsbygden och det övriga Finland. Maria Kaika identifierar natur och stad som ett motsatspar och som en rumslig utveckling av det klassiska motsatsparet natur och samhälle. Naturen har historiskt ansetts vara något som måste erövrats och representerat det ociviliserade medan staden har representerat utveckling och tillskrivits rollen som civilisationens höjdpunkt. De associationer som vi har med städer idag har enligt Kaika alltså utvecklats i relation och i motsats till naturen.²⁰⁹ Landsbygden sågs enligt Sirpa Tani under det tidiga 1900-talet som statisk, bestående och traditionell medan staden sågs som en plats av förändring, utveckling och innovation. Efter andra världskriget gick Finland igenom stora förändringar. När Finland industrialiserades och stora delar av befolkningen flyttade från landsbygden in till städerna kom hemtrakten att representera ett enklare liv.²¹⁰

Enligt Tani sågs staden som en plats där det var möjligt att bryta med traditionella sätt att tänka och uppträda och därför också som en plats där innovation och nyskapande kunde äga rum. Helsingfors representerade stadens ideal i Finland under 1900-talet. Sedan Finlands självständighet 1917 har Helsingfors fungerat som huvudstad samt varit den största staden i landet. I den modernistiska konsten avbildades staden som symbol för innovation, frihet och ungdom. Till den typiska bilden av Helsingfors hörde bland annat ljus, asfalt och nattliv.²¹¹ Det var med andra ord i städerna och inte på landsbygden som man ansåg att förutsättningarna för den modernistiska konsten fanns.

Gino Cattani, Simone Ferriani och Paul D. Allison konstaterar att aktörer som befinner sig i periferin både gynnas och straffas av sin position. Samma position som gör det möjligt för dem att skilja sig från centrumets aktörer och normer också fjärrar dem från viktiga sociala nätverk i centret. Aktörerna som kan finansiera eller legitimera deras

²⁰⁸ Nygård och Strang, ”Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center–Periphery Dynamics in European Cultural Space”, 84.

²⁰⁹ Kaika, *City of Flows: Modernity, Nature, and the City*, 13–15.

²¹⁰ Tani, *Kaupunki taikaipelissä: Helsinki-elokuvien mielenmaisemat: Maantieteellisiä tulkintoja*, 105–106.

²¹¹ Tani, *Kaupunki taikaipelissä: Helsinki-elokuvien mielenmaisemat: Maantieteellisiä tulkintoja*, 106.

Caroline Lökvist

arbete, som exempelvis gallerister, befinner sig i centret.²¹² I Ruovesi var Sesemann alltså avlägsnad från de aktörer som kunde legitimera hennes konst vilket också syntes i analysen där det konstaterades att åren i Ruovesi inte uppmärksammades i Helsingfors.

Återupptäckten av Sesemann kan kopplas till Ateneums införskaffande av konstnärens verk till sina samlingar på 1990-talet. Det första verket av Elga Sesemann som införskaffades till Ateneum samlingar var enligt Jyrkkiö *Blomförsäljaren* (1946). Verket kunde läggas till i samlingen 1994 och vid tidpunkten hade Sesemann redan hunnit pensionera sig. Jyrkkiö tillskriver Soili Sinisalo, Ateneums direktör under åren 1991–2006, en betydande roll i beslutet att införskaffa målningen. Införskaffandet öppnade sedan upp för fler köp av Sesemanns verk.²¹³ Som följd av köpen medverkar Sesemanns verk i några olika utställningar på Ateneum och utställningarna uppmärksammas också i tidningarna. Här kan man ta en artikel i *Hufvudstadsbladet* 14.12.1996 som exempel.

Fina verk av en rad kvinnliga konstnärer ingår också bland de nyförvärven. Förutom de redan antecknade ska även nämnas målningar av Ester Helenius, Sigrid Schaman, Elga Sesemann och Ellen Thesleff. Till den här skaran hör ytterligare ett självporträtt av Tove Jansson.²¹⁴

Det är alltså fråga om en utställning som visar upp museets nyförvärv och man kan se att museet gjort en satsning på kvinnliga konstnärer, bland dessa Sesemann. Satsningen på kvinnliga konstnärer kan man anta var en följd av den feministiska konstvetenskapen som hade en stor inverkan på fältet i Finland på 1980- och 1990-talen.

Från 2000-talet finns det bara en recension. I *Hufvudstadsbladet* 30.3.2000 skrev man om en utställning om finländska modernister, också den på Ateneum, och artikeln inleds med frågan ”Vem kommer i dag ihåg, eller talar om, konstnärerna Elga Sesemann eller Taisto Ahtola?”. Det här talat om hur Sesemann vid tidpunkten fallit i glömska. Skribenten skriver senare i artikeln att ”Den ovannämnda Elga Sesemann företräds i samlingen av tre psykologiskt starka och expressiva målningar från 1946. Hon hör till de konstnärer här som är minst bekanta för publiken.”²¹⁵ På basis av citatet kan man konstatera att Sesemann vid tidpunkten var bortglömd men att det är på 1990-talet som man inom det museala börjar lyfta fram hennes konst igen och att utställningarna som hölls på museet Ateneum var viktiga för den här utvecklingen.

²¹² Cattani, Simone och Allison, ”Insiders, Outsiders, and the Struggle for Consecration in Cultural Fields: A Core-Periphery Perspective”, 6.

²¹³ Jyrkkiö, ”Ateneumin taidemuseon kokoelman kartuttaminen 1991–2008”, 19.

²¹⁴ Sundell, ”Nya skatter till Ateneum”, *Hufvudstadsbladet*, 14.12.1996.

²¹⁵ Sundell, ”Den slitstarka modernismen”, *Hufvudstadsbladet*, 30.3.2000.

Ateneum och Soili Sinisalo har således spelat en betydande roll i återupptäckandet av Sesemann. Att flera av konstnärens verk köpes in till samlingarna öppnade upp för flera utställningar på museet och senare på 2000-talet även på andra museer både nationellt och internationellt. Att det är verk från 1940-talets som först köptes in till Ateneums samlingar och även de som uppmärksammas mest i 2000-talets översiktsverk och utställningspublikationer stämmer överens med vilka verk det skrivits mest om i pressen under Sesemanns livstid.

7 SAMMANFATTNING OCH AVSLUTNING

Sesemann var en kvinnlig, modernistisk konstnär som trots en lång och produktiv konstnärskarriär som hon lyckades försörja sig på livet ut har en undanskymd plats i den finländska modernismernas kanonskrivning. Kvinnliga modernister har inte uppmärksammas i pressen i samma mån som sina manliga kolleger och inte heller har landsbygdens konstnärer fått samma uppmärksamhet som städernas.

Syftet med avhandlingen har varit att undersöka varför konstnären Elga Sesemann har en undanskymd plats i finländsk konstkanon. Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? För att komma åt kanoniseringsprocessen har konstkritiska dagstidningsartiklar analyserats i enlighet med Langfeld som menar att man kan undersöka hur kanon har formats genom att undersöka källor som dokumenterar receptionen av en konstnär eller ett konstverk. Avhandlingens primärmaterial har bestått av konstkritiska tidningsartiklar publicerade i finländska dagstidningsartiklar och finländska konsthistoriska översiktsverk. Som metod användes textanalys med inslag av diskursanalys och som teori användes både feministisk teori och centrum-periferi-teori för att svara på avhandlingens forskningsfrågor.

I kapitel två gavs en kort biografi över Sesemann för att förse läsaren med den viktigaste information om konstnären. En kort överblick av modernismerna i Finland samt av kvinnligt konstnärskap i Finland gavs i kapitel tre. Här konstaterades bland annat att modernismerna och dess ideal var svår att förlika med tidens syn på maskulint och feminint. Egenskaper som ansågs vara centrala för modernismerna, exempelvis

Caroline Lökvist

individualism och autenticitet, förknippades med manlighet. 1960-talet konstaterades utgöra en skiljelinje där kvinnliga konstnärer före årtiondet inte getts samma akademiska uppmärksamhet och erkännande som kvinnliga konstnärer efter det.

Kapitel fyra svarade på följande forskningsfrågor: Hur mottogs Sesemanns konst i samtiden? Hur beskrivs hennes konst och vilka aspekter i produktionen betonas? Primärmaterialet analyserades tematiskt och i kronologisk ordning. Receptionen av Sesemann speglades mot den finländska konstlivet större skeenden. Receptionen av hennes konst var generellt hoppfullt och positiv under de allra första åren och blev sedan mer varierat och kritiskt.

Några genomgående diskurser kunde konstateras i hur man i dagstidningarnas konstkritik talade om Sesemann och hennes konst trots att själva konsten varierade från årtionde till årtionde. Sesemann målade i olja, pastell och gouache och från artiklarna framgick hierarkin mellan teknikerna tydligt. Pastell- och oljeverken ansågs av kritikerna vara bra för pastell och gouache men inte jämförbara med olja. Under de allra första åren väckte figurmåleriet och speciellt självporträtten mycket uppmärksamhet. Allt sedan separatutställningen 1945 beskrivs hennes konst ofta som fantasifull och drömlig. Några stilleben anses av flera skribenter höra till Sesemanns bästa. Generellt kunde det konstaterades att konstnärens användning av färg berömdes medan formen kritiserades genom hela karriären. Ett annat återkommande tema i artiklarna är att Sesemann jämförs med andra konstnärer. Dessa delades in i jämförelser med maken Näätänen och jämförelser med övriga konstnärer, främst manliga konstnärer från andra europeiska länder. Här kan framför allt Munch och van Gogh nämnas. Jämförelser är relaterade till diskursen om genialitet som var central för modernismerna och även kopplad till könsstereotyper.

Kapitel fem som svarade på forskningsfrågorna: Hur framställs Sesemann i översiktsverken och speglas diskurserna från konstkritiken i dem? Syns kön och geografi i konstkritiken och översiktsverken och i så fall hur? Översiktsverk är konstkanon i fysisk form. Konstkanon består av de verk som anses vara de viktigaste och mest exemplariska. Kanon gör anspråk på beständighet och ansågs länge vara giltig utanför tid och plats utan att man ifrågasätta de antaganden den bygger på. Kanoniseringsprocessen har lett till att vissa konstnärer inkluderats medan andra exkluderats från konsthistorien. Kvinnor har systematiskt skrivits ut ur konsthistorien

Caroline Lökvist

eftersom konsten tolkats genom olika könsideologier och hierarkier. I översiktsverken som ingick i undersökningen kunde ett tydligt bortfall av Sesemann konstateras både i de allmänna översiktsverken och i de tematiska översiktsverken som verken delades in i. Av de två verk som inkluderar Sesemann poängterade ett att konstnären inte fått det erkännande hon förtjänat eftersom hon likt andra samtida kvinnliga konstnärer bemötts sexistiskt. Båda gångerna då Sesemann inkluderas i översiktsverk är det den tidigaste produktionen från 1940-talet som lyftes fram. Det här stämmer överens med att det skrivits som mest om henne i dagstidningarna under årtiondet.

Sesemann har allt sedan 1990-talet lyfts fram inom det museala. I verk som utkommit i samband med museiutställningar argumenteras det för att kön är den största orsaken till att konstnären glömts bort. I kapitel 5.1 undersöktes hur kön påverkat kanoniseringen av Sesemann genom att analysera hur kön syns i konstkritiken. Diskurser om kön konstaterades vara genomgående under hela konstnärens karriär. Genom att poängtera kön placeras kvinnliga konstnärer i en annan sfär än de manliga redan på en diskursiv nivå. Kön konstaterades ha påverkat receptionen av Sesemann negativt.

I kapitel 5.2 undersöktes sedan hur flytten bort från Helsingfors och pausen från att ställa ut i staden påverkat receptionen. Flyttens inverkan konstaterades framgå tydligast från antalet artiklar publicerade i Helsingforsbaserade tidningar under åren då Sesemann inte ställt ut sin konst i huvudstaden. Hur aktörer i centrum mottar en konstnär konstaterades vara av större betydelse för kanoniseringen av en konstnär än aktörer i periferin eftersom de har makten att legitimera en konstnär. Från primärmaterialet framgick det att skribenterna i Helsingfors inte varit intresserad av Sesemanns utställningar utanför staden och då konstnären 1966 igen ställde ut i staden poängterades den långa frånvaron i pressen. Flytten konstaterades således ha haft en betydande negativ effekt på receptionen av hennes konst. Urbanitet uppfattades som essentiell för modernismerna. Städer viktiga på ett ideologiskt plan eftersom det var där man ansåg att förutsättningarna för innovation och därmed den modernistiska konsten fanns. Landsbygden definierades i motsats till staden och representerade traditionella värden.

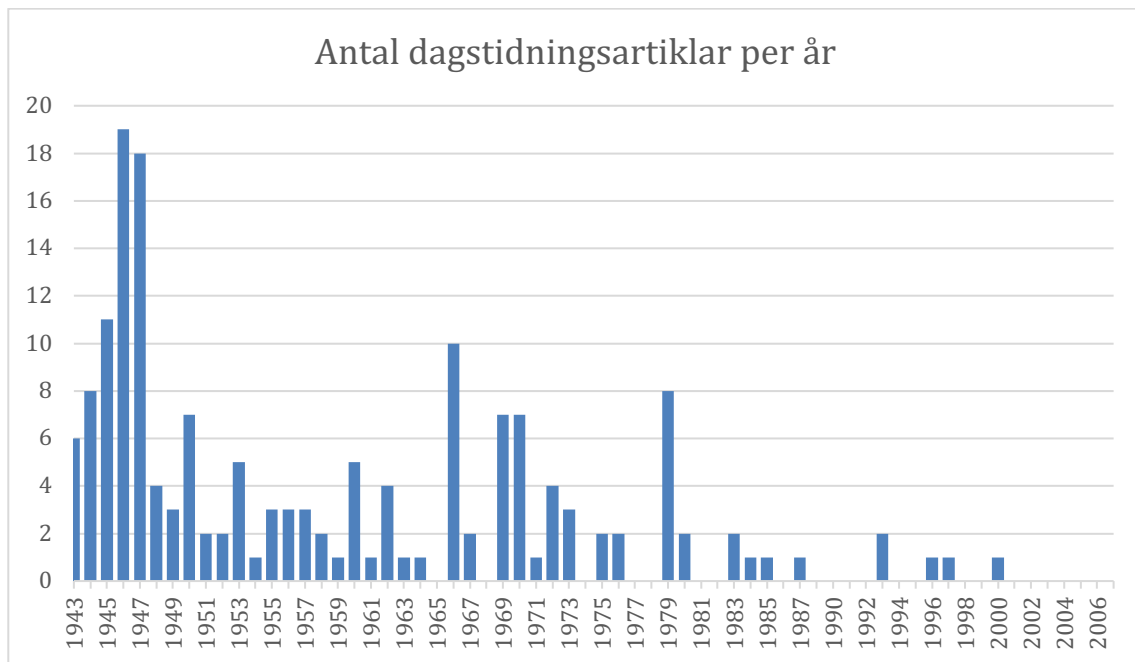
Resultatet av undersökningen är att receptionen av Sesemanns konst har påverkats negativt av modernismens associationer med maskulinitet och urbanitet. Som en kvinnlig konstnär som under en lång period varken bodde eller ställde ut i Finlands konstcentrum Helsingfors bröt Sesemann mot uppfattningen om den moderna

Caroline Lökvist

konstnären som en urban man. Allt sedan 1970- och 1980-talen har intresset för kvinnliga konstnärer ökat. För återupptäckten av Sesemann har Ateneums beslut att på 1990-talet införskaffa verk av konstnären varit av stor betydelse. Sedan dess har verk av Sesemann medverkat i flera utställningar om kvinnliga konstnärer.

Hur geografi påverkat uppfattningen om konsten är något som det skrivits lite om i Finland men som även är relativt utforskat internationellt. Den konstvetenskapliga forskningen har ofta fokuserat på olika centrum och områden där stilar uppkommit men betydligt mindre uppmärksamhet har getts åt periferierna och deras aktörer. Förslag på fortsatt forskning är att undersöka hur geografi påverkat utformningen av finländsk konstkanon.

BILAGOR



Figur I. Antal dagstidningsartiklar per år.

KÄLLFÖRTECKNING

Källor

Dagstidningsartiklar

Lindström, Aune. ”Syyskauden enismmäinen suurnäyttely Helsingissä”. *Turun Sanomat*, 16.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Vapaan taidekoulun näyttely”. *Suomen sosiaalidemokraatti*, 13.5.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Lindström, Aune. ”Kaksi nuorta naisromantikkaa maalaustaiteessamme”. *Turun Sanomat*, 13.5.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Galeri Hörhammer: Höstutställning”. *Hufvudstadsbladet*, 29.9.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

U. L. ”Taideyhdistyksen 100-vuotisjuhlanäyttelyn II osa”. *Vapaa Sana*, 10.4.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R. ”Taidenäyttelyt. Nykyajan maalaustaidetta”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 27.1.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Suomen taiteilijain 52. vuosinäyttely”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 12.5.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. ”Finska konstnärers utställning i konsthallen”. *Nya Pressen*, 18.5.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Syysnäyttely Galerie Hörhammerissa”. *Helsingin Sanomat*, 22.9.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Åström – Sesemann – Näätänen – Laurén – Dalbo”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 5.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Suomen taiteilijain 53. vuosinäyttely”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 23.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. J. ”Mikkelin Taideyhdistyksen II vuosinäyttely”. *Mikkelin Sanomat*, 22.4.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Höstutställningen i Galerie Hörhammer”. *Hufvudstadsbladet*, 23.9.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Maallikko. ”Maallikon mietteitä ruoveteläisten näyttelystä”. *Ruovesi*, 14.12.1948. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. J. ”Mikkelin Taideyhdistyksen III vuosinäyttely”. *Mikkelin Sanomat*, 23.3.1948. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

E. J. ”Mikkelin Taideyhdistyksen IV vuosinäyttely”. *Mikkelin Sanomat*, 23.3.1949. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

–n. ”Suomen Taiteilijaseuran näyttely kaupungintalolla”. *Savon Kansa*, 11.3.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. J. ”Mikkelin Taideyhdistyksen viides vuosinäyttely ja Suomen Taiteilijaseuran näyttely”. *Mikkelin Sanomat*, 22.3.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. V-jä. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Aamulehti*, 15.10.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

–O. –O. ”Mikkelin Taideyhdistyksen V vuosinäyttely ja Suomen Taiteilijaseuran näyttely”. *Länsi-Savo*, 22.3.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. V-jä. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Aamulehti*, 20.1.1952. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

T. H-i. ”Mikkelin Taideyhdistyksen VIII vuosinäyttely”. *Länsi-Savo*, 24.3.1953. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kaljapuu, Kalle. ”Mielenkiintoinen taidenäyttely Kemissä”. *Kansan Tahto*, 8.4.1953. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

V-o. H. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Kansan Lehti*, 6.11.1953. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. V-jä. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Aamulehti*, 1.11.1953. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Häkli, Tauno. ”Mikkelin Taideyhdistyksen vuosinäyttely virkistävä keväinen taidetapaus”. *Länsi-Savo*, 23.3.1954. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

V-o. H. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Kansan Lehti*, 13.10.1955. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. V-jä. ”Elga Sesemannin ja Seppo Näätäsen näyttely”. *Aamulehti*, 9.9.1955. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Häkli, Tauno. ”Mikkelin Taideyhdistyksen XI vuosinäyttely”. *Länsi-Savo*, 18.4.1956. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. V-n. ”Mikkelin Taideyhdistyksen XII vuosinäyttely”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 23.3.1957. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Häkli, Tauno. ”Mikkelin Taideyhdistyksen XII vuosinäyttely”. *Länsi-Savo*, 19.3.1957. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Häkli, Tauno. ”Mikkelin Taideyhdistyksen XIII vuosinäyttely rikas ja antoisa”. *Länsi-Savo*, 25.3.1958. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

Valkonen, Olli. ”Mikkelin Taideyhdistyksen vuosinäyttely”. *Länsi-Savo*, 14.3.1958.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. R. ”Kaksi kiintoisaa näyttelyä Tampereella”. *Keskisuomalainen*, 19.4.1960.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

H. N. ”Mikkelin Taideyhdistyksen 15:s vuosinäyttely avattu”. *Länsi-Savo*, 16.3.1960.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. L. ”Mikkelin taidenäyttely muodostui ”tapaukseksi”. *Länsi-Savo*, 16.3.1961.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Hasu, Martti. ”Moderni ilmaisu on leimaa-antava XIX vuosinäyttelyssä”. *Länsi-Savo*, 8.4.1964. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Pajastie, Eila. ”Konstutställningarna: Inget 'mentalt slagg' denna vecka”. *Nya Pressen*, 29.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Reinikainen, Raimo. ”Kauneuden riippuvuussuhde”. *Kansan Uutiset*, 2.11.1966.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Routio, A. I. ”Persoonallinen on vaikeaa: taiteen hauras filigraani”. *Kauppalehti*, 29.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Bonsdorff, Olavi. ”Elga Sesemannin näyttely Hgissä”. *Keskisuomalainen*, 28.10.1966.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

T-Rl. ”Vaikutteita Intiasta. Elga Sesemann avaa näyttelyn Tampereella”. *Aamulehti*, 8.2.1967. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kaitala, VM. ”Elga Sesemannin norsunluuntorni”. *Kansan Lehti*, 11.2.1967.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Routio, A. I. ”Granfelt, Pakkalat, Savikurki, Sesemann: Intiimismi, ohi ismien”. *Kauppalehti*, 21.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. B. ”Elga Sesemann - Erik Granfelt. Kaksi helsinkiläisnäyttelyä”. *Keskisuomalainen*, 22.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

KN. ”Laajan tason kesä Päijälän galleriassa”. *Kuhmoisten Sanomat*, 27.6.1973.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Tuominen, Maila-Katriina. ”Elämyksiä luonnosta, arkisesta elämisestä”. *Aamulehti*, 9.9.1975. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kiviranta, Marja-Kerttu. ”Arkiset asetelmat”. *Helsingin Sanomat*, 15.2.1979.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Siltavuori, Eeva. ”Taiteilijat itseään kuvaamassa”. *Helsingin Sanomat*, 30.11.1979.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

K. M. ”Maisemanäyttely ilmentää eri aikojen todellisuuden”. *Ruovesi*, 29.10.1980.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. M-sela. ”Ammattilialaisten ja harrastajien taidetta esillä Noitakäräjillä”. *Ruovesi*,

16.8.1980. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Udd-Ståhl, Helena. ”Expressionistutställningen i Vasa. Känslans abstraktion på konkret duk”. *Österbottningen*, 20.3.1984. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Willner, Birgitta. ”Naturnära fiskar och saftig naivism”. *Åbo Underrättelser*, 18.3.1987.

Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Sundström, Maria. ”(Mar)drömmar för 50 år sedan”. *Åbo Underrättelser*, 30.10.1993.

Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Sundell, Dan. ”Den slitstarka modernismen”. *Hufvudstadsbladet*, 30.3.2000. Finskt

historiskt tidningsbibliotek.

”Mikkelin Taideyhdistyksen vuosinäyttelystä ja ”vuoden taiteilijasta””. *Länsi-Savo*,

21.3.1957. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Heikki Saure. ”Surrealismi kiehtoi mietiskeleviä taiteilijoita”. *Etelä-Suomen Sanomat*,

13.6.1993. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

E. V:la. ”Suomen taiteilijain 51. vuosinäyttely”. *Helsingin Sanomat*, 20.3.1945. Finskt

historiskt tidningsbibliotek.

A. R-e. ”Nuorten näyttely”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 10.10.1943. Nationalgalleriets

arkivsamlingar.

V-o. H. ”Elga Sesemann ja Seppo Näätänen”. *Kansan Lehti*, 20.1.1952.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. L. ”Elga Sesemann – Seppo Näätänen”. *Pohjolan Sanomat*, 8.4.1953.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kovanen, Tapani. ”Kuvataide”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 10.2.1979.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Routio, A. I. ”Taide tarvitsee taas kuvaa”. *Uusi Suomi*, 28.11.1972. Nationalgalleriets

arkivsamlingar.

Susiluoto, Ahti. ”Epäilyttävää mainontaa”. *Kansan Uutiset*, 31.7.1975.

Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Mikko. ”Näyttelyjä”. *Ilta sanomat*, 4.10.1943. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. O-n. ”Nuorten näyttelyjä”. *Uusi Suomi*, 9.10.1943. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Kirjallisuus ja taide”. *Helsingin sanomat*, 16.10.1943. Nationalgalleriets

arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

W. W. ”De ungas utställning”. *Arbetarbladet*, 27.10.1943. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. Kma. ”Pääkaupungin taidenäyttelyitä”. *Uusi Aura*, 27.10.1943. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

W. W. ”Höstig palett”. *Arbetarbladet*, 1.11.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Mikko. ”Näyttelyjä”. *Ilta sanomat*, 9.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Taidehallin syysnäyttely”. *Helsingin sanomat*, 14.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. O-n. ”Taidehallin syysnäyttely”. *Uusi Suomi*, 18.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Mikko. ”Näyttelyitä”. *Ilta Sanomat*, 19.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. ”Elga Sesemanns debututställning”. *Nya Pressen*, 20.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Elga Sesemann”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 22.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Utställningsrevy”. *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Elga Sesemannin näyttely”. *Helsingin Sanomat*, 24.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. Z. ”Elga Sesemanns utställning”. *Aftonposten*, 26.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. O-n. ”Avattuja näyttelyitä”. *Uusi Suomi*, 28.3.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

O. Z. ”Fria målarskolans utställning”. *Aftonposten*, 14.5.1945. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. ”Höstutställningen i Galerie Hörhammer. *Nya Pressen*, 1.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Nykyajan maalaustaidetta”. *Helsingin Sanomat*, 20.1.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. V. ”Nuorten näyttely”. *Karjala*, 3.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

J. Na. ”Hörhammerin syysnäyttely”. *Ilta Sanomat*, 4.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. K-nen. ”Huomattava taidenäyttely”. *Liiitto*, 18.4.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

- J. Na. ”Taiteilijain 52. Vuosinäyttely”. *Ilta Sanomat*, 18.5.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- M. O-i. ”Taiteilijoita – tauluja”. *Vapaa Sana*, 6.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- T. W. T. ”Hörhammerin näyttely”. *Karjala*, 22.9.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- E. R-r. ”Nuorten näyttely”. *Helsingin Sanomat*, 29.9.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- E. J. V. ”Nuorten näyttely”. *Uusi Suomi*, 10.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- R. E. ”De ungas utställning”. *Hufvudstadsbladet*, 20.10.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- O. V-hl. ”Elga Sesemannin näyttely”. *Aamulehti*, 13.1.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- E. J. V. ”Taiteilijain vuosinäyttely”. *Uusi Suomi*, ”29.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- J. Na. ”Taiteilijain vuosinäyttely”. *Ilta Sanomat*, 29.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- K. V. ”Suomen taiteilijain vuosinäyttely”. *Karjala*, 29.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- E. R-r. ”Kolme Näyttelyä”. *Helsingin Sanomat*, 5.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- K. V. ”Yhteisnäyttely Hörhammerilla”. *Karjala*, 9.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- J. Na. ”Hörhammerin syysnäyttely”. *Ilta Sanomat*, 13.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- J. Na. ”Nuorten näyttely”. *Ilta Sanomat*, 19.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- P-s. ”Nuori taiteilijatar”. *Aamulehti*, 11.1.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- L. L. ”Modernistin taidenäyttely”. *Kansan Lehti*, 12.1.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- J. Na. ”Taiteilijain 54. vuosinäyttely”. *Ilta Sanomat*, 30.4.1948. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- L. H. ”Nuoren taiteen paraati”. *Vapaa Sana*, 6.11.1949. Nationalgalleriets arkivsamlingar.
- E. R-r. ”Nuorten näyttely”. *Helsingin Sanomat*, 30.10.1949. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

A. V-ri. ”Kahden taiteilijain näyttely”. *Kansan Lehti*, 18.10.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

U. S. ”Kuvaamataidetta Tampereella”. *Uusi Suomi*, 17.1.1951. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

V. S. ”Lapin taiteen IV näyttely”. *Pohjolan Sanomat*, 6.11.1951. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

T. ”Näyttely Tampereella”. *Helsingin Sanomat*, 9.10.1955. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

R. ”Vuosinäyttely Mikkelissä”. *Helsingin Sanomat*, 15.4.1956. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

A. R. ”Taidenäyttely Mikkelissä”. *Uusi Suomi*, 17.4.1956. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

E. H-Mi. ”Kolme Ruoveteläisten näyttely”. *Aamulehti*, 4.12.1958. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

V-o. N. ”Viikon taidenäyttelyitä”. *Kansan Lehti*, 13.4.1960. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

T. ”Tampereen taidenäyttelyitä”. *Helsingin Sanomat*, 13.4.1960. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

O. V-jä. ”Mielikuvien värimaailma”. *Aamulehti*, 10.4.1960. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Teikari. ”Nykytaidetta Nokialta”. *Aamulehti*, 20.2.1962. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

US. ”Taidenäyttelyijä Tampereella”. *Uusi Suomi*, 4.12.1962. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

O. V-jä. ”Sesemannin näyttely Tampereella”. *Aamulehti*, 6.12.1962. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Akku. ”Asetelmia”. *Länsi-Savo*, 12.11.1963. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. V:la. ”Syksyn värin rikkautta”. *Satakunnan Kansa*, 3.1.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Wargh, Carl. ”Konstkrönika”. *Hufvudstadsbladet*, 23.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Uexküll, Petra. ”Elga Sesemann”. *Ilta Sanomat*, 26.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

B. W. ”Fyra utställningar”. *Västra Nyland*, 30.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

E. J. Vehmas. ”Viikon taidenäyttelyitä”. *Uusi Suomi*, 30.10.1966. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

JOM. ”Utställningsronden”. *Hufvudstadsbladet*, 16.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

MV. ”Näyttelyitä”. *Uusi Suomi*, 18.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Alitalo, Heikki. ”Näyttelyitä”. *Kansan Uutiset*, 22.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Linturi, Elvi. ”Mustavalkoiset unet”. *Uusi Suomi*, 2.10.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Routio, A. I. ”Aatamissa taiteen alku”. *Uusi Suomi*, 25.2.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Järvinen, Seppo. ”Tumma Sopusointi”. *Kansan Lehti*, 4.11.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Olavi Veistjä. ”Lämmintä surumieltä”. *Aamulehti*, 6.11.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kalle Siukola. ”Tampereen näyttelyitä”. *Uusi Suomi*, 9.11.1970. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

JOM. ”Utställningsronden”. *Hufvudstadsbladet*, 28.9.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

ET. ”Elga Sesemannin töitä Kantakievarissa”. *Ruovesi*, 22.9.1971. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Nepanen, Matti. ”Jaakolan voimannäyttö”. *Aamulehti*, 1.12.1972. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Franck, Marketta. ”Tuntemattoman uhka”. *Aamulehti*, 14.12.1972. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Routio, A. I. ”Huipulta alkaen”. *Uusi Suomi*, 7.2.1976. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Ropponen, Pirkko. ”Näyttelyiden kuukausi”. *Kauppalehti*, 10.3.1976. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. M-sela. ”Raportti Helsingistä”. *Ruovesi Lehti*, 14.2.1979. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. M-sela. ”Elgalla on näyttely”. *Ruovesi Lehti*, 7.2.1979. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Sundell, Dan. ”Själens lanskap”. *Hufvudstadsbladet*, 10.2.1979. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Caroline Lökvist

Routio, A. I. ”Vintillä keinahtelee”. *Uusi Suomi*, 10.2.1979. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

K. M-sela. ”Rannalla heinät ja tuulet”. *Ruovesi*, 11.7.1979. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Enbom, Carla. ”Bild av 40-talet”. *Hufvudstadsbladet*, 2.3.1983. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Tuominen, Maila-Katriina. ”Kuvia tien kyljessä”. *Aamulehti*, 1.7.1973. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kovanen, Tapani. ”Näyttelyjä”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 6.10.1970. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

J-n. ”Suomen Taiteilijaseuran suurnäyttely”. *Savon Sanomat*, 7.3.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

A. R-e. ”Taidesesongin avaus”. *Suomen sosiaalidemokraatti*, 8.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. ”Grupputställningen i Galerie Hörhammer”. *Nya Pressen*, 10.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Fyra målare och en målarinna”. *Hufvudstadsbladet*, 12.10.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Finska konstnärers utställning”. *Hufvudstadsbladet*, 17.5.1946. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Kovanen, Tapani. ”Näyttelyjä”. *Suomen Sosiaalidemokraatti*, 18.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

S. ”Höstutställningen i Konsthallen”. *Hufvudstadsbladet*, 18.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Enbom, Carla. ”Ett färdmål, Riihimäki”. *Hufvudstadsbladet*, 21.6.1985. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

S. ”Finska konstnärernas 53:dje utställning”. *Nya Pressen*, 22.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Susiluoto, J. ”Pääkaupungin taidenäyttelyt”. *Länsi-Uusimaa*, 29.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

T. ”Elga Sesemannin näyttely Tampereella”. *Helsingin Sanomat*, 1.12.1962. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Kruskopf, Erik. ”Kvinnliga konstnärsum”. *Hufvudstadsbladet*, 3.4.1997. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Caroline Lökvist

Othman, Hans. ”Sevärda expressionister”. *Åbo Underrättelser*, 12.4.1983. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Kovanen, Tapani. ”Näyttelyistä”. *Suomen Sosialidemokraatti*, 12.12.1972. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

Sundell, Dan. ”Nya skatter till Ateneum”. *Hufvudstadsbladet*, 14.12.1996. Finskt historiskt tidningsbibliotek.

O. U. J-nen. ”Kaksi maalarimodernistia”. *Keskisuomalainen*, 19.10.1950. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Wegelius, Marjaleena. ”Näyttelykatsaus”. *Helsingin Sanomat*, 21.2.1969. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. H. ”Mikkelin Taideyhdistyksen III vuosinäyttely”. *Vapaus*, 23.3.1948. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Tuominen, Maila-Katriina. ”Riihenhajuiset kuvat”. *Aamulehti*, 26.7.1973. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

R. E. ”Höstutställningen i Konsthallen”. *Hufvudstadsbladet*, 27.10.1944. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Reijonen, Tuuli. ”Kuulasta ja kertovaa”. *Helsingin Sanomat*, 30.10.1966. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

E. R-r. ”Taiteilijamme vuosinäyttely”. *Helsingin Sanomat*, 29.3.1947. Nationalgalleriets arkivsamlingar.

Översiktsverk

Konttinen, Riitta. *Naistaiteilijat Suomessa: Keskiajalta Modernismin Murrokseen*. Helsingfors: Tammi, 2008.

Okkonen, Onni. *Suomen Taiteen Historia: 2, Jälkimmäinen Osa: 1880-luvulta Nykypäiviin*. Helsingfors: WSOY, 1945.

Rácz, István, och Leena Peltola. *Suomen Taidetta 1940–1975*. Helsingfors: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1977.

Ringbom, Sixten, Bengt von Bonsdorff, Carl Jacob Gardberg, Bo Lindberg, och Rolf Nummelin. *Konsten I Finland: Från Medeltid Till Nutid*. Helsingfors: Schildt, 1978.

Saarikivi, Sakari. *Suomen Taidetta 1900-luvulla*. Borgå: WSOY, 1952.

Sarajas-Korte, Salme, Eeva Rista, Ritva Rätty, Marianne Aav, och Riitta Rätty. *Ars: Suomen Taide. 5*. Esbo: Weilin + Göös, 1990.

Caroline Lökvist

Sederholm, Helena, och Heikki Hanka. *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimen Vetoja*. Esbo: Weilin + Göös, 2003.

Valkonen, Markku, Olli Valkonen, och Juha Ilvas. *Suomen Taide: Nykyaika*. Borgå; Helsingfors: WSOY, 1986.

Övrigt

Konttinen, Riitta, och Carla Enbom. *Konstnärspår*. Helsingfors: Schildt, 1991.

Konttinen, Riitta. *Modernistit: Suomalaisia Taiteilijapareja*. Helsingfors: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2018.

Caroline Lökvist

Bibliografi

Otryckt material

Elga Sesemann. "Levnadsbeskrivning". Senast åtkommen 27.7.2023.

<https://www.elgasesemann.com/levnadsberattelse/>.

Nationalencyklopedin. "Centrum–periferi-teorier". Senast åtkommen 15.10.2023.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/centrum-periferi-teorier>.

Tryckt material

Ashby, Charlotte. *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*. London: Bloomsbury Academic, 2020.

Borzello, Frances. *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*. London: Thames & Hudson Ltd, 2016.

Brandellero, Amanda, och Olav Velthuis. "Reviewing Art from the Periphery. A Comparative Analysis of Reviews of Brazilian Art Exhibitions in the Press". Amsterdam: *Poetics* 71, (2018): 55-70.

Bucur-Deckard, Maria. *Gendering Modernism: A Historical Reappraisal of the Canon*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Bäckström Per and Benedikt Hjartarson. *Decentring the Avant-Garde*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014.

Cattani, Gino, Simone Ferriani, och Paul D. Allison. "Insiders, Outsiders, and the Struggle for Consecration in Cultural Fields: A Core-Periphery Perspective". *American Sociological Review* 79, no. 2 (2014): 258-281.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. 5. ed. London: Thames and Hudson, 2012.

Colomina, Beatriz, Harri Kalha, Tuula Karjalainen, Aino Niskanen, Jonathan M. Woodham och Jüri Kokkonen. *Modern Life!: Finnish Modernism and the International Dimension*. Helsingfors: Parvs, 2017.

Greaves, Kerry. *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

Halbertsma, Maria Elisabeth. "The call of the canon: why art history cannot do without". I *Making art history. A changing discipline and its institutions*, redaktör Elizabeth C. Mansfield, 16-31. New York: Routledge, 2007.

Caroline Lökvist

Heiskanen, Pirkko. "Hierarkkisia rakenteita taidehistoriassa". I *Nainen, taide, historia: Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*, redaktörer Riitta Nikula, Riitta Konttinen och Jüri Kokkonen, 217–232. Helsingfors: Taidehistorian seura, 1987.

Helgessen, Karin, Hans Landqvist, Anna Lyngfelt, Andreas Nord och Åsa Wengelin. "Inledning". I *Text och kontext. Perspektiv på textanalys*, redaktör Cecilia Kraitiss, 11–16. Malmö: Gleerups Utbildning AB, 2017.

Helgessen, Karin. "Kritiska ansatser – en introduktion". I *Text och kontext. Perspektiv på textanalys*, redaktör Cecilia Kraitiss, 89–94. Malmö: Gleerups Utbildning AB, 2017.

Helsingin kaupungin taidemuseo. *Modernia elämää!: Suomalainen modernismi ja kansainvälisyys*. Helsingfors: Parvs, 2017.

Huupponen, Rosa. "'Kaikki tämä on ollut eikä tule koskaan enää. Sitä on vaikea ajatella.': Omaelämäkerrallisuus, eksistentiaalisuus ja moniaikaisuus kuvataiteilija Elga Sesemannin tuotannossa". Jyväskylän yliopisto, 2021.

Jalava, Marja, Stefan Nygård, och Johan Strang. *Decentering European Intellectual Space*. Leiden ; Boston: Brill, 2018.

Julkunen, Raija. "Suomalainen sukupuolimalli – 1960-luku käänteenä". I *Naisten hyvinvointivaltio*, redaktör Ritva Nätkin, 179–202. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 1994.

Kaika, Maria. *City of Flows: Modernity, Nature, and the City*. New York: Routledge, 2005.

Kallio, Raakel, "Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia". I *Taidehistoriallisia Tutkimuksia: Konsthistoriska Studier. 10*. Redaktörer Riitta Nikula och Riitta Konttinen, 233–250, Helsingfors: Society of Art History, 1987.

Karjalainen, Tuula, "The Long Route of the Modern into the Visual Arts in Finland". I *Modern Life!: Finnish Modernism and the International Dimension*, redaktör Juhana Lahti, 147–159. Helsinki: Parvs, 2017.

Keskitalo, Lea. "Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitteeseen". Helsingfors universitet, 1997.

Kiviranta, Marja-Terttu. "Taide herättää keskustelua". I *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimeen Vetoja*, redaktörer Sederholm, Helena, och Heikki Hank, 10–13. Esbo: Weilin + Göös, 2003.

Konttinen, Riitta och Carla Enbom. *Konstnärspår*. Helsingfors: Schildt, 1991.

Caroline Lökvist

Konttinen, Riitta. *Modernistit: Suomalaisia taiteilijapareja*. Helsingfors: Otava, 2018.

Konttinen, Riitta. *Naistaiteilijat Suomessa: Keskiajalta modernismin murrokseen*. Helsinki: Tammi, 2008.

Konttinen, Riitta. *Täältä tullaan!: Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala, 2017.

Kruskopf, Erik. *Valon rakentajat: Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010.

Langfeld, Gregor. "The Canon in Art History: Concepts and Approaches." *Journal of Art Historiography* 19, no. 19 (2018): 1-18.

McCormack, Catherine. *Women in the Picture: Women, Art and the Power of Looking*. London, England: Icon, 2021.

Meecham, Pam och Julie Sheldon. *Modern Art: A Critical Introduction*. Andra upplagan. London; New York: Routledge, 2005.

Mihkelev, Anneli. "Between Traditions and Innovations: Tensions in Modernist Art at the Beginning of the 20th Century." *Interlitteraria* 16, no. 1 (2011): 123–136.

Möller, Per. *Kulturstad/Stadskultur: Idéer om kulturens värden i Malmös stadsomvandling 1990–2012*. 2021.

Nygård, Stefan, och Johan Strang. "Facing Asymmetry: Nordic Intellectuals and Center–Periphery Dynamics in European Cultural Space". *Journal of the History of Ideas* 77, no. 1 (2016): 75-97.

Palin, Tutta. *Modernin muotokuvan merkit: Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto, 2007.

Parker, Rozsika, ja Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris, 2013.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

Scott, Bonnie Kime. *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*. Urbana: University of Illinois Press, 2007.

Suominen-Kokkonen, Renja. "Changing Ideals in Art History: Onni Okkonen and Lars Petterson". I *The Shaping of Art History in Finland*, redaktör Renja Suominen-Kokkonen, 110–125. Helsinki: Society of Art History, 2007.

Tani, Sirpa. *Kaupunki taikapeilissä: Helsinki-elokuvien mielenmaisemat: Maantieteellisiä tulkintoja*. Helsinki: Helsingin kaupunki, 1995.

Utriainen, Anu. "Finnish female artists in the modern world". I *Images of the Modern Woman*. Redaktörer Susanna Petterson, Anu Utriainen och Katja Ikäläinen, 22–25. Helsingfors: Nationalgalleriet /Ateneum, 2017.

Winther Jørgensen, Marianne, och Louise Phillips. *Diskursanalys Som Teori och Metod*. Lund: Studentlitteratur, 2000.

Palin, Tutta. "Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa." I *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland*, redaktör Tutta Palin, 12–37. Helsinki: Taidehistorian seura, 2004.

Jyrkkiö, Teijamari. "Ateneumin taidemuseon kokoelman kartuttaminen 1991–2008". I *Kokoelmalla on tekijänsä!: Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*, redaktörer Teijamari Jyrkkiö och Eija Liukkonen, 16–43. Helsingfors: Statens konstmuseum / KEHYS, 2010

Caroline Lökvist

BILDFÖRTECKNING

Pärbild: Elga Sesemann, *Självporträtt*, 1946, olja på paff, 77 x 68 cm. Bildkälla: Finlands Nationalgalleri, <https://www.kansallisgalleria.fi/sv/object/529810> (senast hämtad 11.11.2023).