

CECILIA BERGGREN

Androgynens sällsamma gemenskap

En queerstudie av Nils von Dardels motivkrets

I BIOGRAFIER OM konstnären Nils von Dardel beskrivs vilken litteratur han läste under sin konvalescens efter scharlakansfebern i sin ungdom. Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834) och Oscar Wildes *Dorian Grays porträtt* (1890) lyfts speciellt fram men även Edgar Allan Poe och August Strindberg (Asplund 1957:14f, Lindahl 1980:21, Dardel 1953:32). Kan dessa litterära texter fungera som en bakgrund eller resonans till Dardels målningar och motiv, som öppnar upp för nya betydelser? Denna artikel syftar till att utifrån valda verk av Dardel tillsammans med litterära texter diskutera vad som aktualiseras i samspelet mellan text och bild, samt även det idémässiga sammanhanget till detta samspel. Då gestaltningar av flytande könsidentiteter finns som gemensam nämnare hos både Dardel, Almqvist och Wilde kommer jag fokusera dels hur och om Dardels gestaltningar av kön och ambivalens finner en resonansbotten i de litterära texterna, dels hur den idéhistoriska kontexten till motiven ser ut. För att se hur dessa konstnärliga medier samverkar kommer jag att rekonstruera ett spänningsfält där

jag utifrån flera olika aspekter – konst, litteratur, samhälle, estetik – försöker upprätta det idésammanhang som Dardel aktualiserar i sina verk: ett sammanhang som i min analys sträcker sig från förra halvan av 1800-talet till långt in i 1900-talets senare hälft. Kontextens uppgift i detta spänningsfält är att besvara frågan om vilka faktorer som gjorde konstverket till vad det är. Det går inte att bara anta att kontexten öppnar upp ett konstverk utan det måste finnas beröringspunkter, och i detta fall är dessa att de litterära verk jag valt att ta upp – ovan nämnda *Dorian Grays porträtt* av Oscar Wilde och *Drottningens juvelsmycke* av Carl Jonas Love Almqvist – faktiskt finns omnämnda i samtliga Dardel-biografier. Jag kommer att diskutera dessa tillsammans med ett urval av Dardels målningar, nämligen *Bältespännarna*, *Baren*, *Crime Passionnel*, *Den döende dandyn* och *Den diskrete gossen*.

Teoretiska och metodologiska utgångspunkter

Samspelet mellan litteratur och bild kommer att diskuteras utifrån begreppet ”gendered rhetoric”, vilket syftar till att visa hur vissa tecken anspelar på vissa aspekter av sexuell identitet, samt även kan användas för att diskutera vad som händer när ett tecken hamnar mellan två sexualiteter och vad det får för konsekvenser (Silver 1992:180). Judith Butler beskriver hur de som avviker och inte utför sitt kön ”rätt”, enligt den norm som samhället konstruerat, bestraffas (Butler 2006:174). Från Butlers teorier lånas även den queerteoretiska teoribildningen om reifikation av könets binära uppbyggnad. Med reifikation avser jag i detta sammanhang uppfattningen om att den sociala relationen mellan könen är en given egenskap när den i själva verket skapas utanför oss själva genom strukturer, system och kulturer som vi i vår tur är inskrivna i. Det är fokuseringen och bestraffningen av ”det tredje”, eller det ambivalenta, som är det

centrala i såväl Dardels målningar som i de litterära texterna.

Hur konstrueras då spänningsfältet mellan text och bild? Kopp-lingen mellan dessa kan återknytas till hermeneutiken, då de kon-textuella spåren och tolkningen av sambandet mellan text och bild skapar mening genom en historiserande kommunikation, vilken belägger uppfattningen om att det finns en historisk kontext till uppfattningen om androgynitet eller tecken som pekar på det som existerar mellan det manliga och kvinnliga. Detta gör att texten och analysen rör sig mellan två, till synes, motsägelsefulla kunskaps-teoretiska traditioner. Dels är det en klassisk hermeneutisk tolk-ning eftersom kontexter och alternativa tolkningar eftersöks, och dels befinner sig tolkningen i och med tillämpningen av queerteori inom postmodernismen. Den senare delen handlar om att rekon-struera ett fält och baseras på postmoderna och semiotiska teorier, eftersom jag utgår från att även min egen kontext skapar mening för tolkningen. Mieke Bal och Norman Bryson skriver i sin arti-kel "Semiotics and art history" (1991) om semiotikens förhållande till kontexten. Bal och Bryson tar upp litteraturhistoriken Michail Bachtins begrepp polyfoni som handlar om hur olika röster i en text aktualiserar olika kulturella diskurser, och detta är en ingång som jag vill betona.

I och med att Dardel läste vissa texter och enligt flera källor blev inspirerad av dem så är det relevant att fråga vad som aktualiseras i och med dessa texter, samt hur detta sker? Viktigt är också att påpeka hur intertextualitet skiljer sig från en ikonografisk tolkning, vilket inte är aktuellt här. Intertextualitet tar hänsyn till lånade tecken och den mening som kommer med tecknet. Tecknet är inte fixerat utan det är upp till konstnären att själv bestämma hur teck-net ska användas och vad det betyder, medan ikonografin undviker lånade motiv och mer fokuserar på den fixerade betydelsen. I denna

artikel kommer främst den textuella karaktären av en intertextuell allusion att aktualiseras, vilket innebär ett uppmärksammande av hur konstnären genom återanvändandet av form/motiv/text från tidigare verk inbegriper textens kontext (i detta fall den litterära texten) men också skapar en ny text och kontext. Min ambition är att konstruera en tolkning genom en analys som på ett nytt sätt närmar sig ett konstnärskap och verk som tidigare beskrivits eller avskrivits som biografiska, triviala och bisarra.

Dardel, biografin och litteraturen

En av utgångspunkterna för artikeln är biografiernas beskrivning av det material som Nils von Dardel läste under sin konvalescens och ungdomstid. I Karl Asplunds biografi beskrivs Dardels (utifrån broderns minne) fascination för Wilde, Almqvist, Malmström och Poe som en del av ett excentriskt uttryck som ”i förening med den odiskutabla genialiteten, som gör de sällsammaste motiven fruktbärande, är väl förklaringen till bisarrerierna och excentriciteterna” (Asplund 1957:14f). Asplund kopplar även litteraturens galanteri och konstlade sida till personen Dardel. Omständigheten att Asplund beskriver Dardels motiv som bisarra visar på en grundinställning även till den litteratur som presenteras. Ingemar Lindahl skriver i sin *Visit hos excentrisk herre* också om Wildes inflytande men att Dardel ”drogs mera till Carl Jonas Love Almqvists och Bernhard Malmströms naiva romantik” (Lindahl 1980:21). Erik Näslund knyter an till Asplunds bok och skriver om Dardels förhållande till litteraturen som särpräglad och före sin tid men knyter också samman likheten mellan Dardels fantasier och Almqvists *Drottningens juvelsmycke* då ”han själv också skulle komma att bli något av en Tintomara-gestalt, lockandes såväl kvinnor som män till sin gåtfulla gestalt” (Näslund 1988:22f). Thora Dardel beskriver i sin personliga skildring av

konstnärskapet att Nils Dardel kunde flera av ovan nämnda texter utantill och reciterade dem gärna: "[ä]ven C.J.L. Almqvists ofta sagobetonade stil tjugade honom [...] dueller och dubbel-jalousier tilltalade Nils". Hon beskriver också att Dardels intryck av *Dorian Grays porträtt* stärktes av medvetandet om de lidanden författaren genomgått (Dardel 1953:32). Inför retrospektivutställningen på Moderna Museet i Stockholm 1988 trycktes en katalog som avslutas med en kort biografi över konstnären där notiserna om hans liv är hämtade ur ovanstående källor. Biografin noterar att "under konvalescensen ägnade sig Nils åt att läsa, måla akvarell och skriva dikter. Han läste Strindbergs *Röda Rummet*, Oscar Wildes *Dorian Grays porträtt* samt Dostojevskij. Fantasierna i Almqvists *Drottningens juvelsmycke* och hos Edgar Allan Poe fängslade honom." (Moderna Museet 1988:99) Detta visar att de tillgängliga källor som finns om Nils von Dardel betonar litteraturen som en del av hans inspiration.

Det är intressant att inränga dessa texter i ett större idéhistoriskt ramverk. Själva urvalet av böcker som biografierna presenterar och sättet de gör det på visar också på en inställning. I Asplunds text återkommer "bisarrerier" och "excentricitet" som värderande ord, vilka i min postmoderna förståelse kan sammankopplas med företeelser som ambivalens, androgynitet och homosocialitet. De senare biografierna, efter Asplund, har en annan syn på androgynitet och ett par av dem ser även kopplingen mellan Dardels personbild och Tintomara i *Drottningens juvelsmycke*. Trots att dessa biografiska fakta ger tyngd åt den beröringspunkt som diskuterades i inledningen bör det, för ämnets giltighet, även finnas andra sätt att sätta Dardels bilder i ett litterärt sammanhang. I analysen hanteras frågan om hur bilderna och texterna innehåller vissa gåtor och blinkningar till de redan införstådda, och att det är en viktig del i bildformen. Jag vill inte bara att verk och text ses som en kausal

verkan utan jag eftersträvar att med hjälp av texterna och målningarna, tillsammans med de koder som finns, rekonstruera starkare beröringspunkter än biografiska noteringar.

Historisk kontext

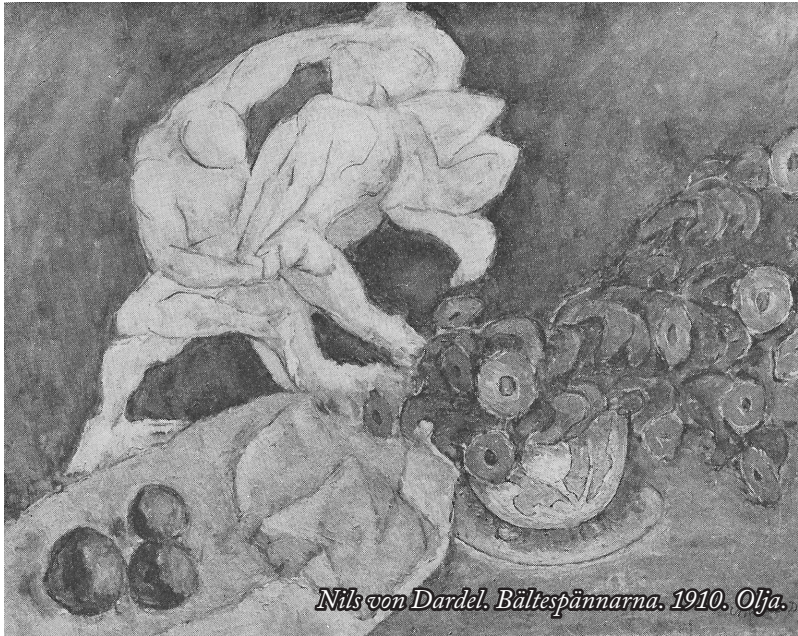
I denna diskussion är naturligtvis en sexualhistorisk kontextualisering nödvändig. Vi kan inte tala om en homosexuell identitet före slutet av 1800-talet, eftersom det var då som denna enligt Foucault skapades: "[h]omosexualiteten framstod som en av sexualitetens former när den skildes ut från utövandet av sodomi och blev ett slags inre androgyni, en själens hermafroditism. Sodomiten var en återfallssyndare, den homosexuelle är nu en art" (Foucault 1984:64f). I detta spänningsfält och den kontext som diskuterades i inledningen kan samhällets sociala och juridiska klimat identifieras som en förutsättning för den homosexuella identitetens existens. Den rättade sig efter vad samhället dikterade och skapade strategier för att överleva. Dessa strategier tog sig uttryck i bland annat dandyn och senare camp-rörelsen.

I Sveriges lagbok införs 1865 en paragraf som bestämmer att otukt mot naturen skall straffas med upp till två års straffarbete. Innan hade det varit kyrkans uppgift att bestraffa sodomi, där även tidelag ingick (Silverstolpe 1999a:16). Den nya lagen preciserar tydligare vad som inte får förekomma – icke-reproduktiv kärlek. En maktförskjutning sker; nu är det samhället som bestämmer hur personer som bedriver otukt ska bestraffas och att denna otukt är mer preciserad och främst riktar in sig på personer som hänger sig åt icke-reproduktivt sexuellt umgänge. Här beskriver rättshistorien en idéhistorisk utveckling som fångar upp samtidens tankar om det nya hotet – den homosexuelle mannen. Begreppet homosexualitet introduceras i Sverige först 1894 (Eman 1999:152).

Dandyidealet växte fram under 1800-talet som ett led i ett uppror där klädedräkten reformerades vilket också innebar att den sexuella identiteten skrevs in i kläderna – vem du var kunde nu förmedlas genom kläderna men också genom kroppen (Wilson 1987:189). I mitten av 1900-talet växer camp-estetiken fram i Amerika, och trots att det kan förefalla anakronistiskt att jämföra dessa grupper finns det mycket stoff som sammanbinder dem, inte minst med avseende på vad som skulle kunna kallas en homosexuell estetik. Susan Sontag inleder en av sina essäer med att just beskriva det svåra i att beskriva en estetisk känsla: "[m]any things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described" (Sontag 1963:275). Och det är just den senare delen av citatet som är centralt här – den estetik som vi förknippar med ambivalens eller homosexualitet kan lätt kännas igen men är svår att beskriva. Därför blir det tydligt när man med hjälp av texter som i sig själva identifierar en sådan estetik införlivar det i en ny kontext. Man kan kanske säga att dandyn och camp båda utgör en "snobbens historia" och är viktiga komponenter i den idéhistoriska uppfattningen omkring Dardels verk.

Den underliggande identiteten, ambivalensen, för dandyn i Dardels verk var tvungen att utveckla en egen estetik som med hjälp av en egen smak gav uttryck åt sin världsuppfattning, som med hjälp av sin "consistent sensibility which underlies and gives rise to a certain taste" uttrycker just denna världsuppfattning (Sontag 1963:276). Dandyn är känd för sin exklusiva smak vilket camp också är, det finns en kärlek för det dekorativa och för vissa konstarter som vi framför allt kan se i Dardels *Crime Passionel* men också hur Dorian Gray blir besatt av att samla rent dekorativa föremål som på grund av sin exklusivitet tappar förmågan att brukas och bara ska konsumeras: en form av dekadens i sig.

Samtidigt som dandyn drogs till det överdrivna så finns även det ambivalenta ständigt närvarande, vilket kan liknas vid hur Sontag beskriver camps förkärlek till det androgyna som: "the most refined form of sexual attractiveness [...] consists in going against the grain of one's sex" (Sontag 1963:275). Detta passar mycket väl in på hur dandyn och dekadensrörelsen förkroppsligade och gestaltade spelet mellan det ambivalenta och utsagda.



Nils von Dardel. Bältespännarna. 1910. Olja.

Bältespännarna

Som en del i bildformen som allegori eller gåta finns en akvarell av Dardel förställande Johan Peter Molins skulpturgrupp *Bältespännarna* från 1867. För en betraktare ter sig inte bilden särskilt speciell; det är ett stilleben i olja av en klassisk skulpturgrupp med blommor och frukt i förgrunden. Asplund skriver: "1910 signerar han ett

litet stilleben i dämpade grå och blågröna toner [...] studerad och framställd i Cézannes anda med prokubistiskt stiliserade kurvor.” (Asplund 1957:58) Antikiserande statyer var en modern inredningsdetalj kring sekelskiftet, men kopplas till en homosexuell subkultur av Göran Söderström, som skriver om hur flera av Molins skulpturer spreds som parianexemplar för att sedan gjutas i brons och bli offentlig utsmyckning i parken intill Nationalmuseum 1887, som tidigt blev en mötesplats för homosexuella män (Söderström 1999a:278f). Detta stilleben är ett tydligt exempel på hur betraktarens roll spelar in i tolkningen av verket: konsthistorikern Asplund ser Cézanniska drag (Asplund 1957:58) medan enligt Söderström en icke heterosexuell man 1910 förstod verket som ett sätt för konstnären att genom sina verk uttrycka en identitet och en homoerotisk bildtillhörighet (Söderström 1999a:277f). Detta är ett exempel på en ”gendered rhetoric” där tecknen kan avläsas av en utvald och invigd grupp.



Pariankopia efter Johan Peter Molin. Bältespännarna (efter Söderström).

Det grekiska idealet blev ett mansideal som förkroppsligade en idé om det sköna samtidigt som den sortens kropp blev en yta där utsagda och även outsagda tendenser fanns. I inledningen till *Dorian Grays porträtt* beskrivs tavlans placering som en grekisk skulptur: ”På ett staffli mitt i rummet stod ett porträtt i helfigur av en ung man av utomordentlig skönhet” (Wilde 1968:7). Porträttets placering bjuder in till betraktande och beundrande – motivet *ska* betraktas. Beskrivningen av Dorian som en grekisk staty är återkommande; exempelvis beskrivs han vid ett tillfälle som att han har ”uppsynen hos en grekisk martyr...” (Wilde 1968:7). Lord Henry Wotton förespråkar det hellenistiska idealet, en återgång till det hedonistiska, vilket är startskottet för Dorians förfall.

Almqvist behandlar också statyn utförligt. Under sin fångenskap hos Reuterholm blir Tintomara tvingad att uppställa sig som en mannequine – modell:

AZOURAS: O ers excellens, befall vad skall jag göra?

REUTERHOLM: Du ser här mitt på golvet en figur,
en stående bild.

AZOURAS: Den där med hud av vit sämsk?

REUTERHOLM: Ja, en mannequine. Du ser i vad ställning bilden står. Huvudet lite sänkt, armarne något framåt, liksom inbjudande. Allt vad jag fodrar av dig är, att du själv ställer dig i samma ställning, NB. *i alldeles samma*. (Almqvist 1966:264)

Återigen kommer det påkallade betraktandet av skulpturen fram. I och med att man använder sig av det klassiska idealet och statyn som medel skapas en kontext där betraktandet är godkänt och befogat. Ingen kan påstå att det är fel att titta om det skrivs in i den klassiska diskursen. Traditionellt sett förknippas blicken med

maktförhållandet mellan man och kvinna – betraktare och den betraktade – men i detta fall ifrågasätts detta förhållande. Under vilka omständigheter utsätts den manliga kroppen för blicken? Om mannen både är betraktare och betraktad skapas ett homoerotiskt band (Silver 1992:190).

I och med att Dardel använder sig av Molins skulpturgrupp aktualiseras det mansideal som beskrivs tidigare. Kroppen blir en viktig del för att uttrycka ideal men också gömma det som inte går att skriva in i idealet. Den klassisk-grekiska kroppen var ett sätt att vid sekelskiftet beskriva mansidealet och det kom ur den våg av kroppsbyggande och det allmänna intresse som fanns för kroppen. I och med industrialiseringen kom kroppen i fokus eftersom den ansågs fara illa av mekaniseringen, på så vis att en sund kropp sammankopplades med en sund själ. Denna sundhetskult var självklart också iscensättningar av ideal (Steorn 2006:208).

Om man jämför det ideal som finns i *Bältespännarna* med t.ex. *Den döende dandyn* märker man hur Dardel har bytt synsätt på kroppen – från ett klassiskt till ett modernt. Kropparna har blivit långa, slanka och svårare att könsbestämma: ett säkert tecken på modernitet. Tamar Garb beskriver den utvecklingen som: "the modern body is always [...] a 'gendered' body" (Garb 1998:11). Även Butler delar tanken om hur kroppen är socialt konstruerad och hur genus uttrycks genom kroppen. Kroppen blir en del av den performativitet, iscensättning, som präglar hela vårt samhälle (Butler 2006:170). Iscensättningen av genus blir tydligare i den senare tavlan eftersom man där befinner sig mellan de två könsroller som finns – man och kvinna. Även om det klassiska idealet också är en iscensättning är det kontexten som skapar en ambivalens – det är okej att titta på nakna män som brottas eftersom man gör det i en föreskriven diskurs – medan den moderna kroppen inte ingick i en sådan vilket

gjorde att det skapas frågor och glidningar i tolkningen och betraktandet av konstverk med ett sådant kroppsideal. Det flytande könet skapar osäkerhet i bilden men också hur omgivningen ska förhålla sig till verket. Så länge som det inte överskrider en osynlig maktgräns (som bestäms av samhället) behöver verket inte avskrivas som omoraliskt eller fel. Här spelar samhället som förutsättning och kontext en stor del i bildens tolkning.

Kroppen som en central del i tolkningen ger även förutsättningar för *närvarandet* av det ambivalenta. Sambandet mellan dandyn och kroppen blir tydlig vid detta beaktande av hur kläderna avslöjar det som finns inunder. Det välsittande modet avslöjar kroppen vilket leder till att man styr blickarna dit. Dandyn visade upp sin kropp men inte för försäljning som den prostituerade utan snarare som en del av den föregivna narcissim vilken tillhörde rollen. Den manliga kroppen i den välsittande kostymen blev dandyns kännetecken – en erotisk uppenbarelse som senare kom att vulgariseras för att den öppet förknippades med homosexualitet (Wilson 1989:192). Förutom klädedräktens passform kom narcissismen snart att bli ett av de drag hos dandyn som starkast förknippades med kvinnlighet eftersom det ansågs kvinnligt att vara mån om sitt utseende, vilket också berodde på den manliga objektifieringen av kvinnan. När den manlige dandyn övertog detta ideal feminiserades han (Silver 1992:190). Allt som kunde uppfattas som kvinnligt bör undvikas eftersom en man med kvinnliga egenskaper ansågs vara en feminiserad man – en homosexuell.

Kläderna blev ett uppror mot föregångarna och uttryckte en gruppstillhörighet – andra värderingar, åsikter, preferenser – stilen blev ett kodat språk där man kommunicerade via skärningar och tyger. Det utstuderade klädvalet kunde fungera som signaler – vita strumpor och lillfingerring är exempel på koder som ansågs vara

ett dolt språk mellan homosexuella men också kännetecken för de högre samhällsgrupperna (Söderström 1999b:507). Återigen återkommer en dubbelhet som är genomgående – och det är just denna dubbelhet som tillåter och möjliggör en flytande betydelse och förståelse av könet.

Döden och sentimentaliteten

När man använder sig av en idealiserad form tillsammans med vissa motiv, som till exempel dödsmotiv, ligger det ganska nära till hands att kalla ett motiv för sentimentalt (Weibull 1988). Vid en överblick av Dardels produktion kan man se flera variationer av dödsmotiv och avrättelser – ofta är dessa dödsscener drömlika, gestaltarna omges av branta stup och den som går i döden är ung, aldrig gammal.

I *Den döende dandyn* är det sentimental uppenbart närvarande. Det är det överdrivet sorgliga som blir sentimentalt. Eve Kosofsky-Sedgwick ser den sentimentalitet som präglar bland andra *Dorian Grays porträtt* som en del av den garderob som den ickenormativa sexualiteten befunnit sig i. Hon menar vidare att just det sentimental är en del av den manliga, homosexuella identiteten eftersom det anses kvinnligt att vara sentimental, och vid tiden då de moderna könsidentiteterna formulerades fanns det föreställningar om det kvinnliga som starkt avskilt från det manliga vilket ledde till att "det tredje" blev en feminisering – en lägre stående man som hämtar drag av kvinnan: "if the sentimental, as we have been taught, coinsides topically with the feminine, with the place of women, then why should the foregrounded *male* physique be in an indicative relation to it?" (Kosofsky-Sedgwick 1990:142). Bilden utstrålar en kvinnligt kodad sentimentalitet, plus att kropparna framställs på ett modernt sätt vilket aktualiserar andra konnotationer än traditionellt maskulina kroppar.

En tragisk ung död och den homosexuella identiteten hör enligt Kosofsky-Sedgwick historiskt ihop eftersom de som inte passat in i dikotomin man–kvinna bestraffats. Men döden i motivet kan också stå som ett sätt att döda sitt eget begär – att avrätta det offentligt. Silver sätter in detta i det moderna samhället: "Gay remembrance – gay memorializing, even before the advent of AIDS – has throughout the modern period had the double sense not only recollecting actual death, but speaking for death-in-life: of the need to kill one's desire, of the sense of impending retribution from society..." (Silver 1992:185)

Den litterära traditionen av att mörda eller bestraffa "det tredje" kallar Kosofsky-Sedgwick "homofobisk intertextualitet" vilket *Dorian Grays porträtt* och *Drottningens juvelsmycke* båda uppvisar (Kosofsky-Sedgwick 1990:144). Dorian Grays öde färgas av att hans skönhet och böjelser båda är feminiserade vilket påvisar en homosexuell identitet, och han leds in i ett missbruk för att sedan ta livet av sig när han försöker göra bot. Tintomara skjuts ihjäl trots att hennes dödsdom upphävts. I båda fallen är det karaktärernas skönhet som formar deras öden och i båda fallen är döden inte en naturlig del av händelseförloppet utan ett sätt för samhället att upprätthålla dikotomin man–kvinna. För vad skulle hända med Dorian om han fick leva vidare? Vilket kön skulle Tintomara tillskrivas (en av frågorna som ställs i det sista kapitlet)? Ett fortsatt liv för dessa karaktärer ter sig omöjlig.

Samma sak är det för Dardels karaktärer eftersom de går utanför systemet, de passar inte in. Dardels avrättning av sina egna androgyna karaktärer är kanske en självbevarelsedrift? Och då talar jag inte om Dardel som person, utan rollen som konstnär. Att redan i tavlan avrätta det som kan anses avvikande är kanske ett sätt att behandla ämnet men slippa ta konsekvenserna. Genomgående är



Den döende dandyn. 1918. Olja på duk



avrättning och död en tematik, eller kanske snarare ett ledmotiv, i Dardels produktion. Tillsammans med den morbida sentimentalteten skapas ett avståndstagande på dukens yta men hur är det egentligen med tavlans inre/undre struktur? Behandlas inte just "det tredje" eller det ambivalentas problematik, en avrättning eller utestängning? Närvaron aktualiserar frågor och tolkningar.

Den döende dandyns dödsorsak är svår att fastställa då vi bara bevittnar en gravscen. I *Crime Passionnel* (1921) är fallet klarare: den handlar om ett dödande pistolskott där förövaren drivs av svartsjuka, så berättar i alla fall titeln. Denna bild kan gå under flera namn bl.a. *Exekution* eller *Drama*. Skissen till oljemålningen kallas ofta *Dam i gröna pyjamas mördande herre i svarta*.

Vid en jämförande analys av skissen och oljemålningen kan man se att den senare i större utsträckning uppvisar androgyna drag i personteckningen. Den skjutna personen i akvarellen har tydligare klassiskt manliga drag än i oljemålningen. Det korta håret och det tydligt markerade ansiktet har bytts ut mot slickad mittbena, utslätade ansiktsdrag. Den hårt åtdragna midjan för tankarna till timglasfiguren som åstadkoms med korsett.

Om man tittar på miljön som förekommer i båda versionerna är det ett rikt utsmyckat rum, med vackert mönstrade tyger. På golvet ligger djurhudar som mattor, både björn och leopard. Drakhuvudena fungerar som arabesker men för också tankarna till kinesiska lackgolv. Känslan av tunga tyger, exotiska inslag och lyx är överväldigande. Det var med hjälp av tyger och stoff som dandyn manifesterade sitt connoisseurskap. Bakom tjänarinnan i skissen syns även palmen, mycket lik den i *Den döende dandyn*. Det är precis ett sådant överflöd som Dorian Gray hänger sig åt, i efterföljd av Joris-Karl Huysmans hjälte Jean des Essentiens. Som en del av sitt excentriska leverne samlar Dorian på allehanda exotiska bruksföremål,

men de är så påkostade att de förlorar sin uppgift att kunna brukas – däri ligger dekadensen: föremålets uppgift förverkligas aldrig, nu ska endast föremålet i sig beundras. Dardels målning har vissa likheter med Dorian Grays intresse för interiörtextilier:

Sedan överflyttade han sitt intresse till broderier och de gobelänger, som i de kalla rummen i norra Europa fick ersätta freskomålningar [...] Var fanns det väldiga segeldukstak som Nero spänt över Colosseum i Rom, detta jättelika purpur segel, på vilket stjärnhimlen fanns avbildad och där Apollo for fram i sin vagn [...] Konung Chilpercis svepning med sina trehundra gyllene bin, de sagolika klädnader som uppväckte biskopens av Pontus vrede med sina avbilningar av 'lejon, pantrar, björnar, hundar, skogar, klippor, jägare – allt som en konstnär kan efterbilda från naturen' [...] Under ett helt år sökte han samla de mest utsökta exemplar han kunde finna av textilier och broderier: skira dehlimusliner, med mönster i guldtråd och stickade med regnbågsskimrande skalbaggsvingar, florstyger från Dacca, som i orienten på grund av sin genomskinlighet går under namnet 'vävd luft' och 'flödande vatten' och 'aftondagg', säreget mönstrade tyger från Java, konstfärdiga kinesiska draperier, böcker bundna i läderfärgad silkesatlas eller ljusblått siden och dekorerade med *fleurs de lys*, fåglar och avgudabilder, knypplade ungerska spetsslöjor, sicilianska brokader och styva sammetstyger från Spanien, sjuttonhundratalsvävnader med guldmynt, japanska *foukousas* med sina grönskimrande guldtoner och fåglar i praktfull fjäderskrud. (Wilde 1968:125)

Här återkommer det orientaliska inslaget, tygernas exklusivitet, djurhudarna men också avsaknaden av funktion. Vidare överensstämmer tavlans titel (och motivet) och slutet på *Drottningens juvelsmycke* exakt



Dam i gröna pyjamas, mördande herre i svart. Akvarell

Crime Passionnel. 1921. Olja.



– ett svartsjuckerelaterat skott dödar hen i den svarta pyjamasen och Tintomara. Det överdrivet romantiska i detta scenario gränsar precis till det överdrivna som det vackra, som dandyn och senare även camp tog till sig. Det är *för att* det är överdrivet och banalt som det är vackert.

Glasgarderooben

Men hur dolda var dessa signaler som finns i tavlorna egentligen? Uppfattades de inte av de flesta? Förmodligen undgick det ingen att dandyn var lite för mycket kvinna men eftersom inget sades rakt ut och entydigt kunde tolkas som avvikande förblev det kanske en tystnad som gagnade alla – konstnären, publiken och samhället. Dock finns det vissa tendenser som tyder på vad Kosofsky-Sedgwick kallar glasgarderooben, där tystnaden kring den homosexuella identiteten är garderoben medan den uttalade och avtalade tystnaden kallas glasgarderob, och *Dorian Grays porträtt* tas upp som ett exempel på det senare (Kosofsky-Sedgwick 1990:164). Glasgarderooben visas upp som "the alibi of abstraction" och ger utrymme åt ett begär som de samtidigt tar avstånd ifrån eftersom detta ofta bestraffas. Dessa tankar kommer att diskuteras utifrån två pressklipp och Dardels bild *Den diskrete gossen* (1919).

Bilden visar en androgyn man med en solfjäder som han använder som ett skydd från de nakna kvinnorna runt om honom. Han vänder bort blicken och tittar ner i backen – han väljer att inte se på kvinnorna. Gossens kläder är åtsittande och hans skor är nätta och påminner tydligt om klackskor. Solfjädern (som historiskt sett är ett kvinnligt attribut) har här hamnat i händerna på en androgyn. Här ser vi alltså en uttalat androgyn man – i en utstuderad kläddräkt – som medvetet väljer att inte ta del av de nakna kvinnor som han erbjuds. Detta tillsammans med titeln *Den diskrete gossen* gör att

det inte blir en blinkning av konstnären, utan snarare ett pekande med hela handen. Här har vi flera komponenter av den homosexuella identiteten. Detta verk kopplas ofta till Karl Gerhards kuplett *Jazzgossen* (1922) där titeln tydligt anspelar på samtidens definition av feminina ynglingar (Söderström 1999c:362). Texten handlar om den ”nya” sortens män:

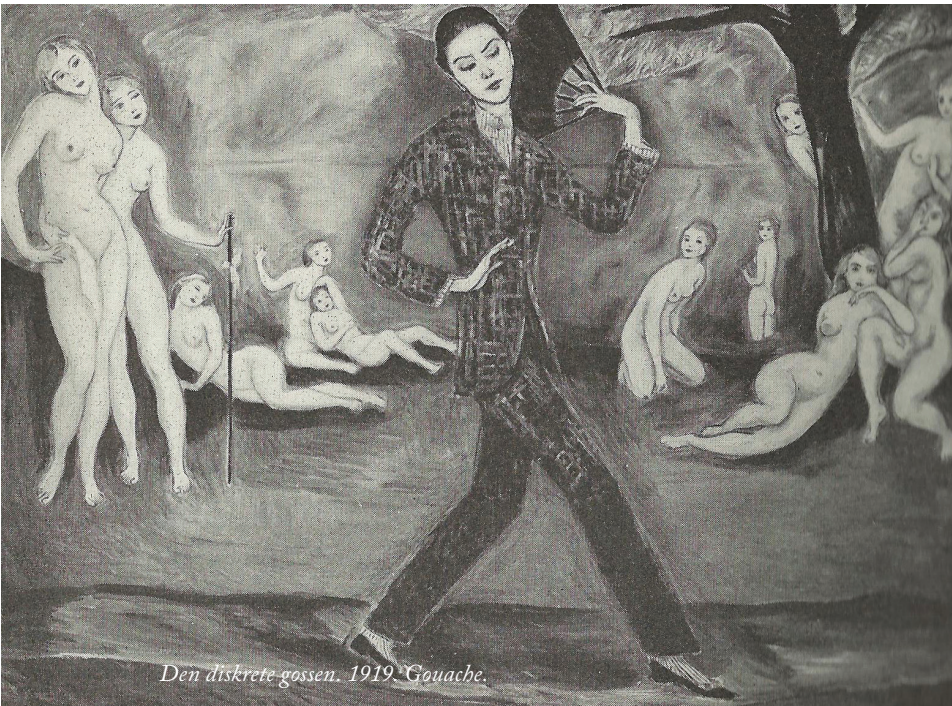
Med rytmiskt vaggande höfter, vi gossar gör vår entré, vår byxa har press, vår vrist nobless, å vår hållning är något blasé. Vår blick ger trötta små löften, åt Sturegatans publik, men varför tystnar plötsligt, vaktparadens mässingsmusik. Jo, där kommer ju en gosse, med en byxa som är rakknivvass, mockaskorna har han på sej, och hans hobby är att dansa jazz. Han är smal och smärt som vidjan, han ler i mjugg, han har skärp om lilla midjan, i pannan lugg. Han och andra söta gossar, som har tusch på sina ögonlock, på sitt lilla bakverk frossar, sen på Royal vid five o'clock. Han på höga klackar trippar, som jazzexpert, och i små synkoper vippar, hans lilla stjärt. Jag läste i gamla romaner, som är så tråkiga så, att mannakraft, man fordom haft, och en brynja av plåt tog man på. Usch, du talar om dåtidens vanor, om jungfruns strävan till häst, men nutidsmänskan har gått framåt, när vi nutidsmänskor har fest (<http://www.leoslyrics.com/karl-gerhard/jazzgossen-lyrics>)

Dels känner vi igen textens innehåll men också det idéhistoriska med kroppens betydelse, kläderna och inställningen – jazzgossen var 20-talets dandy. Texten förnekar inte hur det manliga begäret för andra män finns – man visar upp den öppna hemligheten. Därför val att faktiskt avbilda denna kuplett har beskrivits av Asplund:

en mördande rolig bild av den effeminerade elegante gossen [...] Är det hela ett lätt ironiskt skämt om hans dygdighet? I så fall är det hela väldigt dubbelbottnat [...] Den överdrivna sötman i dessa bilder [skissen och gouachen av motivet] har en lätt obehaglig bismak [...] och man får icke glömma att ananas har en egendomlig smak som icke är angenäm för alla (Asplund 1957:199f).

Det som kan tyckas avgörande är att mannen medvetet viker undan blicken från kvinnorna. Återigen återkommer frågan om blickens betydelse, som tidigare beskrevs. I detta fall söker blicken sig bort från kvinnan mot något som betraktaren inte kan identifiera. Om bilden inte är avsedd för den heteronormativa blicken (män som betraktar kvinnor) omvänds detta maktförhållande och blir till en ny blick: män som betraktar män. Den kropp som den diskrete gossen visar upp kan bara konsumeras och tillgodogöras av den homosexuelle mannen. I detta fall kan det överdrivna kopplas samman till den homosexuella identitetens identitet genom just det överdrivna, precis som med det sentimentala. Det ambivalenta och ”det tredje” finns här inte som bakgrund utan utgör snarare tavlans motiv.

I början av exemplen beskrevs *Dorian Grays porträtt* utifrån samma premisser – den gestaltar en glasgarderob. Men hur kommer det sig att en bok som *Drottningens juvelsmycke* använder sig av fler förhållanden som frångår den heteronormativa mallen och nästan helt uteslutande handlar om samkönade förhållanden? Kan det förklaras genom att Almqvist inte behövde en garderob att dölja detta begär i, att han inte var bunden till att upprätta den distinktion mellan homo- och heterosexualitet eftersom det inte fanns samma krav att göra det vid bokens tillkomst? Det ansågs kanske mindre



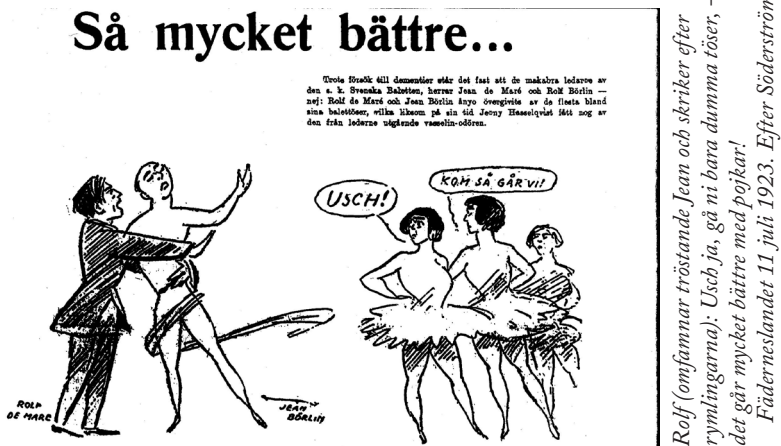
provocerande på Almqvists tid att beskriva "det tredje", eller det ofruktsamma som Foucault kallar det (Foucault 2002:34), medan Dardel levde i ett samhälle som bygger på att gränser avseende kön och sexualitet upprätthålls.

Dardel och dandyn i pressen

På framsidan av tidningen *Fäderneslandet* 11/7 1923 figurerar två av Dardels bästa och närmaste vänner i en skämtteckning där Jean Börlin och Rolf de Maré omfamnar varandra och skämttecknaren beskriver att "det går mycket bättre med pojkar". Även om denna teckning inte säger något om just Nils von Dardel visar den ändå på att det var ett ganska känt faktum att kretsen kring den Svenska

Baletten i Paris, där Dardel var scenograf och till en början konstnärlig ledare, inte följde den rådande normen.

Trots försök till dementier står det fast att de *makabra* [min kursivering] ledarne [sic!] av den s.k. Svenska Baletten, herrar Jean de Maré och Rolf Börlin – nej: Rolf de Maré och Jean Börlin ånyo övergetts av de flesta av sina balettöser, vilka liksom på sin tid Jenny Hasselqvist fått nog av den från ledarne utgående *vasselin*-odören [min kursivering]. Rolf (omfamnar tröstande Jean och skriker till rymlingarna): Usch ja, gå ni bara, dumma töser – det går mycket bättre med pojkar! (*Fäderneslandet* 11.7.1923)



Själva meningen ”det går mycket bättre med pojkar” är väldigt ambivalent – avses det faktum att Jean Börlin dansade huvudrollerna vid Svenska Baletten istället för sina kvinnliga kollegor, eller avses det privata förhållandet mellan Börlin och de Maré? Det är just denna dubbeltydighet som gör att teckningen kunde publiceras. Tolkningen av teckningen ligger hos betraktaren själv. Om det inte

varit för de värderande och väldigt avslöjande kommentarerna om de "makabra ledarna" skulle fallet kanske vara det senare men detta påpekande pekar mer åt deras privata personer och förhållanden.

Man kan också hävda att i denna bild ersätts kvinnan av en man i det heterosexuella förhållandet. Tidigare beskrevs det manliga vänskapsförhållandet och bevis på ömhet inte som ett homosexuellt förhållande så länge som inte mannen ersatte kvinnans plats (privat och sexuellt). I detta fall ersätter balettdansören Jean Börlin sina kvinnliga kollegor (på scen och privat) vilket får tecknaren att förlöjliga (och på så vis bestraffa och peka ut) "det tredje" eftersom det icke heteronormativa förhållandet *ersätter* föregivet naturliga och av samhället sanktionerade sätt att organisera sexuella relationer.

I en artikel 28/12 1939 i vänstertidsskriften *Arbetet* diskuterar Stig Ahlgren varför inte Dardel blivit angripen på samma sätt som Agnes von Krusenstjerna på grund av sina homoerotiska skildringar. Ahlgren anlägger ett klassperspektiv på detta faktum och kommenterar avsaknaden av manligt-kvinnligt: "men frånvaron av normal könskaraktär hos raden av blomlika modeller från den *Den döende dandyn* och framåt torde väl inte professor Josephson kunna bortresonera! Jo, det går lekande lätt [...] så slätas den innersta meningen i Dardels dukar över med ett förlåtande penseldrag" (Ahlgren 1939). Även om Ahlgren är kritisk till Dardels måleri snuddar han vid väldigt intressanta frågeställningar. I artikeln ställer han Dardels ambivalenta dandys mot Agnes von Krusenstjernas bokserier (Tony-serien, von Pahlen-sviten och *Fattigadel*) med flera ickenormativa sexskildringar, främst lesbiska, som skapade stora rubriker och även ledde till att böckerna drogs in. Ahlgren menar att båda dessa skildrar en del av sexualiteten som inte anses normal, men han undrar hur det kommer sig att Dardel kommer undan med det. Alla älskar Dardels tavlor och han förekommer flitigt i societeten medan

von Krusenstjerna blir utstött och hennes böcker bannlysta.

Ahlgren ger själv några förklaringar till detta, bl.a. att von Krusenstjerna "förmått all festlig och intagande legendbildning kring sin person", samt att hon haft "den dåliga smaken att dra sig undan från det mondäna sällskapslivet" och att hon inte lindat in sina berättelser så att "Josephson [konstkritiker och professor] inte behövt mobilisera sitt allra finaste språksinne för att skapa nya kritiska begrepp" (Ahlgren 1939). Ahlgren visar hur Dardels glasgarderob inte attackeras utan lämnas intakt eftersom hans egen distans till tavlor finns kvar. Därför beskrivs Dardels konst som "lekfull", "excentrisk", "bisarr" – ord som återfinns så fort han nämns – och dessa ord blir *nödvändiga* för att upprätthålla denna distans eftersom man annars måste angripa de "problem" som faktiskt avbildas framför oss. Dardel använder sig i egenskap av konstnär av vissa hjälpmedel för att denna distans av motivval ska hamna i fokus – färgskalans pastelltoner, kropparnas moderna form och det sentimentala tilltalet – vilka har en dubbel verkan. Först skapas en distans till motivet och fokus hamnar på *hur* det (motivet där det flytande könet är centralt) avbildas snarare än *vad* som avbildas. Som en del av detta är avbildningen av dessa motiv och närvaron av garderoben också ett sätt synliggöra den problematik och frågeställningar han använder sig av i sina bilder. Är det excentriska, bisarra och lekfulla ett sätt att närma sig en motiv- och idévärld vilka behandlar kontroversiella ämnen? Att medvetet ta ställning för "det tredje" är en sak, men att leka med det och inte visa att man tar det varken på allvar eller lek kan också skapa en osäkerhet hos betraktaren vilken förstärker tavlans budskap om könets och betydelsens flytande gräns. Allvaret ligger i att motivet och idén bakom aktualiseras och faktiskt avbildas men för att få ha kvar den sidan utåt mot publiken och samhället måste det visas upp som lek.

Ahlgren är också inne på en viktig punkt om Dardels person och författarskap och hur dessa flyter samman, och hur viktigt det är att behandla tavlorna utifrån de charmiga och dråpliga historier som ger oss inblick i Dardels adliga värld med prinsar, prinsessor och inflytelserika människor – hans sociala liv är ett utsnitt ur dåtidens skvallerpress och flera av de människor han umgicks med är historiska kändisar. Det är uppenbarligen roligare att läsa om tavlorna han målade under sin förlovning med Nita Wallenberg (för då kan man koppla det till dagens Wallenberg) än att skriva om hans kreativa tid i Senlis då han målade som mest (Ahlgren 1939).

En fråga som också aktualiseras i Ahlgrens artikel är att klassbegreppet kan vara en av de faktorer som gjorde att han ens uppmärksammade denna för tiden väldigt klarsynta skillnad mellan von Krusenstjerna och Dardel. Men kan också den dekadens som beskrivs hos dessa överklassförfattare göra klyftan djupare och avståndet längre till det sundhetsideal som arbetarklassen eftersträvade? Den tolkningsmatris som etablerats kring Dardel tar sin utgångspunkt inom det biografiska området och har enligt min mening tagit udden av det som gör honom intressant. Kan denna tolkningsmatris också botten i en klassproblematik där det finns en maktdiskurs kring Nils Dardel som upprätthålls? Forskningen har bortsett från androgyna element i hans konst och ersatt det med fakta och kontexter som gör konsten lättare att handskas med, och inte problematiserar motiv eller konstnärens bakgrund och vilken betydelse det har.

Avslutning

Vad ger då detta sätt att tolka att läsa bilder av Dardel tillsammans med intertexter? Fungerar de som en resonans eller en bakgrund? Jag anser att detta sätt att förstå målningarna ger en annan ingång

än den dominerande biografiska synen på Dardels verk. Dessutom flyttas fokus vilket avslöjar en idévärld där intertexterna och målningarna behandlar det ambivalenta och den homosexuella identitetens historia, och hur den faktiskt finns närvarande även om den inte alltid synliggörs i förståelsen av verken. Det som aktualiseras i bilderna tillsammans med texterna förstärker en idé om könet som skapat och ambivalensen som en lockande makt där det icke säkra blir en del av lockelsen. Wilde och Almqvist förstärker detta hos Dardel vars bilder visar på ett större djup när de sätts samman med idéer snarare än biografi. Där kommer *gendered rhetoric* in och när man väl börjat se vissa delar av en homoerotisk och homosexuell identitet i bilderna öppnar sig nya tolkningar och verken får en annan betydelse idag.

Det som också avslöjar sig i litteraturen om Dardels konstnärskap är att hans konst gjort sig beroende av adjektiv som förminskar och tar fokus från de teman han behandlar (manlig skönhet, ambivalens, homosexualitet). Det finns inslag i hans bildvärld som kan beskrivas som bisarra, färgglada och lekfulla men i flera tavlor samsas sorg, skräck och kärlek. Jag vill hävda att tillsammans med dessa intertexter som koncentrerar sig på idéer snarare än biografi får motiven och analyserna en annan tyngd – de sätts in i en ny kontext där motivens egenskaper såväl som bakomliggande betydelse får samsas och verka tillsammans. Kanske kommer framtida analyser att mer arbeta mot den idéhistoriska kontexten, beskriva det som syns (och inte syns) och inte räds vad som finns bakom.

Man kan kanske diskutera och fastställa en dubbel kodning hos Dardel, där dubbelheten ligger i att motiven kan uppskattas från två olika håll av två olika publiker. Den ena uppskattar färgerna, bildformeln och knasiga inslag som t.ex. dansande apor medan andra ser bildformeln och dess komponenter som en allegori över en

strategi och som ett sätt att ställa ut symboler inför allmänheten med vetenskapen att endast vissa förstår dem helt ut. Det är kanske just dubbelheten som fascinerar hos Dardel, men då måste denna dubbelhet komma fram. Som det har sett ut hittills har bara en sida kommit till tals. Nu är kanske tiden mogen för att låta den andra publiken komma fram och komplettera tolkningarna och återge bilderna deras ambivalens.

CECILIA BERGGREN (f. 1985) har en fil.kand. i litteraturvetenskap och en masterexamen i konstvetenskap, båda från Stockholms universitet. Hennes arbeten har till stor del handlat om att knyta samman text och bild från olika tidsepoker (med fokus på 1890–1930) och arbetat med idéhistoriska kontexter och intertextualitet inom både konst- och litteraturvetenskap. Denna artikel är en bearbetning av hennes kandidatuppsats i konstvetenskap från 2007.

REFERENSER

- Ahlgren, Stig (1939): "Varför inte Dardel". *Arbetet* 28.12.
- Almqvist, Carl Jonas Love (1966): *Drottningens juvelsmycke* [1834]. Stockholm.
- Asplund, Karl (1957): *Nils Dardel: 1 Ungdomstiden*. Stockholm.
- Bal, Mieke, Bryson, Norman (1991): "Semiotics and art history", *The Art Bulletin* (2).
- Butler, Judith (1996): "Subversiva kroppsakter" [1996], ur *Feminismer*, red. Lisbeth Larsson, övers. Sven-Erik Torhell. Lund.
- Cavallin, Anna (1998): "Androgynens kön: en feministisk läsning av C.J.L. Almqvists Drottningens Juvelsmycke", *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1).
- Dardel, Thora (1953): *En bok om Nils Dardel*. Stockholm.
- Eco, Umberto (2005), *Om skönhet* [2004], övers. Barbro Andersson. Stockholm.
- Eman, Greger (1999): "1907: Det homosexuella genombrottet", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.

- Foucault, Michel (2002): *Sexualitetens historia: viljan att veta, band 1* [1984], övers. Britta Gröndal. Göteborg.
- Garb, Tamar (1998): *Bodies of modernity*. London.
- Lindahl, Ingemar (1980): *Visit hos excentrisk herre*. Stockholm.
- Nils von Dardel, Moderna Museets Utställningskatalog nr 219. 1988.
- Näslund, Erik (1988): *Dardel*. Stockholm.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve (1990): *Epistemology of the closet*. London.
- Silver, Kenneth (1992): "Modes of disclosure: the construction of gay identity and the rise of pop art", *Hand painted pop: American art in translation 1955–62*. Los Angeles.
- Silverstolpe, Fredrik (1999a): "Inledning", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.
- (1999b): "Praxis och teori 1726–1864", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.
- Sontag, Susan (1994a): "Against interpretation" [1963]. *Against interpretation*. London.
- (1994b): "Notes on camp" [1963]. *Against interpretation*. London.
- Steorn, Patrik (2006): *Nakna män: maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*. Stockholm.
- "Så mycket bättre" (1923), *Fäderneslandet* 11.7.
- Söderström, Göran (1999a): "Homoerotiken i konsten", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.
- (1999b): "Homosexuella i vardagslivet", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.
- (1999c): "Ögonvittnen", *Sympatiens hemlighetsfulla makt*, red. Göran Söderström. Stockholm.
- Weibull Nina (1988): "Förtroligt och feminint i dandygrönt", *Expressen* 15.02.
- Wilde, Oscar, (1968): *Dorian Grays porträtt* [1890], övers. Astrid Borger. Stockholm.
- Wilson, Susan (1989), *Klädd i drömmar* [1987], övers. Annika Gegenheimer. Stockholm.

ELEKTRONISKA KÄLLOR

<http://www.leoslyrics.com/karl-gerhard/jazzgossen-lyrics>

ABSTRACT

The article "The peculiar androgynous fellowship – a queer analysis of the topics of Nils von Dardel" studies selected works by Swedish painter Nils von Dardel (1888–1943), and connects these with Carl Johan Almqvist's *The Queen's tiara* (1834) and Oscar Wilde's *The portrait of Dorian Gray* (1890). The analysis contains queer and semiotic parts and aims to point at what themes that are made topical when comparing the images and the texts. The focal points are gender and androgyny. The analysis also employs the idea of homosexuality from a social and historic perspective. The images are studied from mutual themes where the image and text cooperates and discloses how the gender and gay identity is concealed in the image. But with the right keys these themes are made important pieces of the artist's production. The summary discusses Dardel's choice to deal with the historic idea of the androgynous and gay character and how he lends a historically "safe" context to make it easier to handle controversial subjects out in the open. The article aims at making the discussion of Dardel's subjects and production broader and more theoretical rather than biographical, which is today the case.