

**Frida Kahlos og Georgia O'Keeffes blomstermotiver som
feministiske myter**



Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Masteroppgave i Kunsthistorie

UNIVERSITETET I OSLO

Vår, 2019

Ling Zeng

Veileder: Øystein Sjøstad

© Copyright Ling Zeng

2019

Frida Kahlos og Georgia O'Keeffes blomstermotiver som feministiske myter

Ling Zeng

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

**Frida Kahlos og Georgia O'Keeffes blomstermotiver som
feministiske myter**

Sammendrag

Gjennom i kunsthistorien har blomster som motiv resonert med utallige kunstnere og betraktere. Med historie fra oldtidens kunst til moderne uttrykk har blomstermotivet utviklet ulike utseender i kunsten. Dette motivet har ikke kun en estetisk fremstilling, men inneholder også mange skjulte meninger og symboler. Frida Kahlo (1907-1954) og Georgia O'Keeffe (1887-1986) brukte dette motivet til å eksperimentere med stil og teknikker, men det er også et viktig objekt de er svært knyttet til. Deres kunst har blitt lovprist som pre-feministisk kunst og viser en original og en kunstnerisk stil, uavhengig av samtidens strømninger og trender. O'Keeffe var den første kvinnen som hadde en retroperseptiv solo-utstilling i Amerika, og med maleriene så prøvde hun å vise flere sider ved seg selv enn bare det å være kvinne. Tidlig på 1900-tallet ble hun promotert og snakket om og betraktet med mannlige blikk og verdier. Den andre kunstneren, Kahlo er kjent for å skape sin egen karakter i maleriene, og temaet fertilitet eksplisitt omhandlet flere av hennes verk. Hun var den første meksikanske kunstneren som har malerier kjøpt opp av det franske Louvre-museet. I senere år har Kahlo inspirert Barbie, kosmetikk og Snapchat filtrere. Fra Kahlos gjennomtenkte valg av komposisjoner i selvportretter, fotografier og stilleben fungerte det som et virkemiddel for en kunstnerisk selvdannelse. Det er interessant å se på hvordan blomstermotivene er så ulike hos Kahlo og O'Keeffe, men kan samtidig tolkes som kropp og seksualitet.

Masteroppgaven argumenterer med at mytene kommer av langvarig symbolbruk og tegn som er gjort konvensjonelle gjennom kunst og kunstinstitusjonens strukturer. Oppgavens hovedfokus er Kahlos og O'Keeffes fire malerier: *Magnolias* (1945) og *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* (1940) av Kahlo og *Two Calla Lilies on Pink* (1928) og *Abstract, White Rose* (1927), men underveis skal ulike malerier og kunstnere bli trukket inn. De fire maleriene viser et eksempel fra deres kunstnerskap å bruke blomsten i ulike utforminger. Ved å utforske Kahlos og O'Keeffes kunst vil jeg prøve å avmystifisere blomstermotivets «feminine» myte og prøve å svare på hva blomstene betyr i deres malerier for dem og betraktere. Sammen med Roland Barthes mytebegrep, de feministiske teoretikerne Linda Nochlin og Simone de Beauvoir, vil jeg identifisere tilknytninger ulike myter har med dette motivet i forhold til historie og tradisjoner. Denne myten har påvirket fortidens og dagens visuelle landskap.

Forord

Mastergraden har vært en lærerik og spennende opplevelse.

Først vil jeg takke min veileder Øystein Sjøstad for faglig veiledning og oppmuntrende tilbakemeldinger.

Jeg vil takke Andrea og Junhild som har bidratt til positiv støtte og interessante diskusjoner til oppgaven. Og takk til Anja som har lest korrektur til masteroppgaven.

Til slutt vil jeg takke min familie som har gjort mastergraden mulig.

Ling Zeng

vår, 2019

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1 Introduksjon.....	1
1.2 Problemstilling	2
1.3 Undersøkelsesmateriale	3
1.4 Forskningsredskap.....	4
1.5 Struktur av oppgaven	6
2. Historisk tilbakeblikk	8
2.1 Frida Kahlo	8
2.1.1 Magnolias og Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird - bakgrunn og hovedmotiv.....	9
2.2 Georgia O'Keeffe.....	10
2.2.1 Two Calla Lilies on Pink og Abstract, White Rose - naturalistisk og abstrakt.....	11
2.3 Blomster i historien og kunsten – motivhistorie	12
2.4 Forskningshistorie	15
3. Teori og metode	18
3.1 Feministisk teori	18
3.2 Roland Barthes	21
4. Konstruksjon av den feminine myten	24
4.1 Forholdet mellom kunstner, natur og kvinner.....	24
4.1.1 Myter om kvinnelige kunstnere	24
4.1.2 Myter om natur	27
4.1.3 Myter om form og farger	28
4.1.4 Kahlos og O'Keeffes myter og kritikerne.....	31
4.2 Oppsummering.....	35
5. Kunstner og blomstermotivet: avkreft eller bekrefte myten?	37
5.1 Blomst: et tegn på feminitet?	38
5.2 Frida Kahlo: komponering av seg selv.....	41
5.2.1 Magnolias (1945) og Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird (1940): komposisjon som et tegn?	41
5.2.2 Blomstens aspekter til å vise indre følelser.....	43
5.2.3 Blomstens identitet og Kahlos visjon.....	46
5.3 Georgia O'Keeffe: påvirkning av kritikk og meninger.....	47
5.3.1 Two Calla Lilies on Pink (1928) og Abstract, White Rose (1927): komposisjon som et tegn?	47
5.3.2 Stieglitzs presentasjon av O'Keeffe	50
5.3.3 Blomstens identitet og O'Keeffes blikk	52
5.4 Sammenligning	54
5.5 Kahlo, O'Keeffe og de andre mannlige kunstnerne	59
6. Oppsummering og Konklusjon	63
6. 1 Nye kvinner og nye blomster.....	66
Litteraturliste	68
Illustrasjoner	72

1. Innledning

1.1 Introduksjon

Ved begynnelsen av det tjuende århundre skjedde det endringer for kvinner i samfunnet og kunstverden. Kvinner i samfunnet fikk mer status og valgfrihet. Kvinnene ble mer og mer tatt inn i arbeidsstyrken og kjempet for stemmerett og likestilling i både hjemmet og i samfunnet. Forandringer i synet på kvinner og seksualitet påvirket fortolkninger i kunst og den generelle samtalen om kvinnelig seksualitet. Kvinnerollen ble tatt opp i litteratur, kommersielt og i kunst. Det var også flere muligheter for kvinnelige kunstnere å studere og utfolde seg selv i kunsten uten de store begrensningene som generasjonene før hadde hatt. Likevel var fortsatt kunstverden dominert av menn som bestemte viktige avgjørelser og retninger kunstnere skulle bevege seg mot. Frida Kahlo og Georgia O'Keeffe var to kunstnere fra denne perioden som utfordret de daværende normer for hvordan kvinnelige kunstnere skulle lage kunst. O'Keeffe var en av de første amerikanske modernistene som valgte å male i ren abstraksjon og baserte store deler av karrieren sin på å utforske naturens former. Hun er mest kjent for sine blomstermalerier. I en lang periode har blomstene hun malte fått rykte på seg å være et bilde av kvinners kjønnsorgan og har fått et sensuell og erotisk filter over seg. Kahlo er en meksikansk kunstner som er fascinert over sin egen kropp, smerter og indre følelser. De fargerike og figurative maleriene til Kahlo består av symbolske meninger fra Aztec og meksikanske kulturer og fra hennes flerkulturelle arv. På grunn av de kroppslige begrensningene fra sykdom og en trafikkulykke hun var utsatt for, var hun mye sengeliggende, dermed ble planter og objekter hun kunne finne i nærheten en viktig del av hennes kunst.

Oppgaven skal undersøke blomstermotivet til Kahlo og O'Keeffe i relasjon med feministiske perspektiv og bruke det til å diskutere et større spørsmål om hva «feminin» kunst kan være. Formålet er å belyse og problematisere hvordan blomstermotivet til de to kunstnerne blir mottatt og på hvilken måte de velger å fremstille dette subjektet og gjøre det om til sitt eget. Analysen skal behandle resepsjonen til motivet i en form av motivanalyse. Jeg vil ikke ta for meg en bestemt teori eller metode, men la meg inspirere av semiotikk og feministisk tradisjon. Det er fire malerier jeg vil legge fokuset på; *Magnolias* (1945) og *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* (1940) av Kahlo og *Two Calla Lilies on Pink* (1928) og

Abstract, White Rose (1927) av O’Keeffe. De fire utvalgte maleriene består av hele eller elementer av blomstermotiver.

Etter min undersøkelse er det generelt lite kritisk forskning på blomstene i en nærlesing om tegn, kjønn og betydning på denne måten. I tråd med dette er målet mitt å tydeliggjøre og belyse en alternativ forståelse på tolkningen til blomstermotivet og de som er en del av skaperne til denne forståelsen. Det er ikke nødvendigvis et bidrag som er helt uavhengig av deres biografiske interesse mellom liv og virke, men også et forsøk på en dialog mellom betrakernes og kunstnerens tolkning på blomsten. Kvinnelige kunstnere er i kunsthistorie blitt underrepresentert og har ikke fått lik kritisk behandling om deres liv og virke som mannlige kunstnere. Kahlo og O’Keeffe har fått et ikonisk og kommersielt ansikt i senere år, men har ikke fått en særskilt behandling på deres blomstermotiver og malerier på denne måten. Selv om feministiske oppgaver og tankegang er mye mer representert i ulike fagområder i dag trenger det fortsatt mer til å bli normalisert til et større publikum og forskjellige felt. Jeg mener at denne myten fortsatt er sterkt etablert i Kahlo, O’Keeffe og kunsthistorie, slik at det er viktig å skrive om dem med flere blikk og perspektiver.

1.2 Problemstilling

Blomstermotivets mottakelse illustrerer hvordan myter kan styre betrakterens og kunstnerens syn av en form. Blomsten har gjennom tidene blitt brukt på forskjellige måter, ofte til å forsterke «feminin» karakter for figuren i maleriet eller på skaperen av bildet. Gjennom samarbeid mellom tradisjon, myte og teori om seksualitet på tidlig 1900-tallet utviklet det seg en forståelse av kvinnelig og seksuell anatomi i verkene deres. Det har blitt gjort store og små forskningsforsøk på kunstnerne og feministiske perspektiver satt sammen med ulike temaer, men blomstermotivet som er en relativt åpenbar lesning som en «feminin form» har blitt lite nevnt. Problemstillingen vil sette søkelyset på tematikken *blomst* og *kjønn* til et forskningsområde som kan gi et kritisk blikk på fortolkningene som maleriene og motivene har fått tidligere.

Mitt interessefelt i oppgaven ligger i å se på hvordan Kahlos og O'Keeffes blomstermotiver har fått en mytologisk anekdote over seg, og hvordan dette påvirker tolkninger på maleriene. I lys av dette er formuleringen på problemstillingen: *Hva betyr blomstermotivet i maleriene til Frida Kahlo og Georgia O'Keeffe?* Ved å sammenligne motivene vil oppgaven belyse forskjeller og likheter de har i maleriene.

1.3 Undersøkellesmateriale

Mitt prosjekt tar i bruk fire malerier av Kahlo og O'Keeffe som forskningsmaterialer. De skal være utgangspunktet i drøftingen, men jeg kommer til å trekke inn andre malerier av dem eller andre kunstnere underveis. Sammen med andre malerier skal det illustrere en mer helhetlig diskusjon av blomstermotivet. Jeg har valgt å beholde malerienes engelske tittel siden de er mest kjent og brukt, da jeg mener at tittelen også er en viktig del av bildene som påvirker vår oppfattelse. Resepsjonen er en viktig kilde i tillegg til maleriene som en bakgrunn for å se på selve lesning til blomstermotivet. Det skriftlige som er skrevet om de enkelte maleriene og kunstnerne blir nyttig for å få materialet i kontekst. Mitt fokus vil bli på maleriene og ikke på kunstnerens liv, selv om biografiske elementer vil trekkes inn i løpet av oppgaven. Da jeg mener at kunst er en del av kunstnerens kreative liv og dermed blir kunst og kunstnerens liv vanskelig å skille. Jeg vil bruke litteraturen aktivt til å understreke viktige hendelser i kultur og privatliv som kan påvirke motivets utvikling.

De fire maleriene er malt tidlig på 1900-tallet. Kahlos *Magnolias* ligger i en privat samling i dag og *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird*¹ er utstilt i samlingen til Nicholas Murray ved universitetet i Texas. De fleste av hennes verk er i private kolleksjoner eller er eid av den meksikanske staten. Dermed er det få av hennes malerier som blir stilt ut utenfor landegrensene. Lignende har skjedd med O'Keeffe sine malerier. Det er få av maleriene hennes som ligger utenfor Amerika. *Two Calla Lilies* ligger i Philadelphia, Museum of Art og *Abstract, White Rose* er i dag utstilt hos Georgia O'Keeffe Museum i Santa Fe.

I verkene benytter Kahlo og O'Keeffe blomster fra deres personlige erfaringer og oppfatninger av motivet. Maleriene er bestemt av faktorene at de er enten særegne eller typiske fremstillinger av dette motivet for kunstneren. *Magnolias* av Kahlo er spesielt for

¹ Jeg kommer til å forkorte *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* til *Selfportrait* fra nå av på grunn av lengden på tittelen.

oppgaven ved at det fremstiller et sjeldent stilleben med kun blomster som hovedmotiv. Det andre maleriet av Kahlo viser et annet uttrykk av bruken på planter som bakgrunn. O’Keeffes *Two Calla Lilies on Pink* et typisk eksempel på et forstørret bilde av blomsten og *Abstract, White Rose* er del av hennes tidlige abstrakte former. Til tross for de ulike utformingene har de fire maleriene fått et slektskap i tematikk og komposisjon på «femininitet». Maleriene viser et variert blikk av motivet og deres personlige vri på temaet og rollen til kvinnen.

De nevnte maleriene oppsummerer poengene som jeg senere kommer frem til i analysen idet de er tydelige fremstillinger av blomstermotivet på en enkel og særegen måte som representerer kunstneren og de «feminine» fortolkninger de har fått. Tolkningen skiller seg ut spesielt fra O’Keeffes og Kahlos arbeid ved at det har blitt lagt mye fokus på hva som er greit og typisk å lage av dem. Denne formen i verkene er en individuell selvframstilling, men også som et gjenkjennelig objekt lastet med kulturelle konnotasjoner.

1.4 Forskningsredskap

Det overordnede teoretiske rammeverket er feministisk teori og det metodologiske redskapet er Roland Barthes myteteori. Med bakgrunn i tematikken i oppgaven har jeg valgt å la meg inspirere av feministiske perspektiver på å undersøke slik kvinnelige kunstnere ble tolket og hvordan Kahlo og O’Keeffe prøvde å utvikle originalitet uavhengig av kjønn og kunstbevegelser. Laurice Scheneider Adams skriver at: «The Feminist approach to art history is predicated on the idea that gender is an essential element in understanding the creation, content, and evaluation of art»². Feministisk teori gjør oss bevisst på hvordan kvinnekjønn har påvirket kunsten. For å avklare signaler som kan peke på slike konnotasjoner er semiotikk valgt, på bakgrunn av interessen av tegn og betydninger blomstermotivet kan gi. Semiotikk er opptatt av tegn og koder som er skapt av individuelle assosiasjoner og kulturelle forutsetninger.

Oppgaven vil se på blomstermotivet som et frekvent motiv brukt i kunsten, og et viktig element for Kahlos og O’Keeffes prosess og konstant utforskning til å finne «selvet». I lys av det, fremmer feministiske teorier tematikken om hvordan kvinner ikke har fått frihet til å få selvstendighet og storhet i kunsten på lik linje som menn. Amerikanske Linda Nochlin stiller

² Adams, *The Methodologies of Art*, 79.

problematiske spørsmål om hvordan tradisjonelle og institusjonelle betingelser var med på å forme oppfattelsen på hva som er en «stor» kunstner. Teorien hennes går ut på å vurdere hvor slike kriterier kommer fra. Jeg vil anse at min oppgave springer ut fra Nochlins tradisjon på å se på kunstnere i en større historisk kontekst, og mener at institusjonelle og tradisjonelle begrensninger er med på å skape vår oppfatning på kvinnelige kunstnere.

Myte er et viktig begrep i oppgaven - en enighet på at blomstermotivet presenterer en feminin karakter i kunsten. Det er et fenomen jeg vil se nærmere på. Den franske filosofen, semiotikeren og litteraturforskeren Roland Barthes fremstilte på 1950-tallet samtidsmyter som finnes i underbevisstheten på objekter i samfunnet. Myter er noe vi tror og mener er en naturlig egenskap et objekt har, men myter har en underbygd ytring. I oppgaven kommer mytebegrepet inn som en forklaring på hvordan vi kan se på blomstene som en betegnelse som noe feminint og seksuelt. Dette mytebegrepet skal følge oppgaven fra start til slutt og er et viktig fenomen som former fortolkningen av kunsten til Kahlo og O'Keeffe. Mytologien er forsynt av tradisjonelle måter å se på blomsten på, men også kunstnerens personlige forståelser av slike myter. Franske Simone de Beauvoir hevder at myter er ubeskrivelige ved at den ikke lar seg avgrense eller gripe.³ Enhver ideologi som definerer kvinnen som mor eller moderlig bidrar til å bygge opp en undertrykkende myte om kvinnelighet. Hun argumenterer med at forplantning må være like fritt for menn som kvinner.⁴

Formålet med oppgaven er å avkle samtidsmyten og selvmytologisering i blomstermotivet til to kunstnere fra nord- og sentral Amerika i begynnelsen av 1900-tallet. Etterfulgt av diskusjonen om det finnes en «feminin» form og kunst. Jeg ønsker å gi blomstermaleriene av Kahlo og O'Keeffe en mulighet til å bli «fri» fra kjønn og forutinntatte tolkninger og at dette forhåpentligvis vil åpne opp til flere mulige måter å lese verkene på. Den israelske kunsthistorikeren Nira Tessler (1947-) argumenterer at det ikke er tilfeldig at blomster blir brukt som et nøkkelmotiv i deres verk.⁵ Jeg mener Tessler er en viktig forfatter som må nevnes i denne masteroppgaven. Hun skriver om temaer som er veldig nær det denne oppgaven undersøker. Tessler sine argumenter vil bli tatt opp gjennom ulike deler i oppgaven. Hun diskuterer blomstermotivets forandring i bruksområde og representasjon på 1900-tallet i en feministisk-historisk tradisjon. Jeg skal ta utgangspunktet i Tesslers henvisninger om

³ Beauvoir *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 162.

⁴ Beauvoir *Det annet kjønn*, overs. Christensen, XXX.

⁵ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 1.

O'Keeffes og Kahlos bruk av blomster, men trekker inn mine egne tolkninger og andre eksempler sammen med mytebegrepet som tilfører nye poenger i diskusjonen. Hun er en av de få som jeg har funnet, som skriver om blomstermotivet i et perspektiv sammen med Kahlo, O'Keeffe og andre kvinnelige kunstnere fra forskjellige felt. Hver av de setter frem en unik fremstilling av feminin visualitet og har påvirket første generasjons feminisme.

1.5 Struktur av oppgaven

Oppgaven består hovedsakelig av seks kapitler som starter med historisk bakgrunn og slutter med analyse. Det første kapitlet er en introduksjon til tematikken og en redegjørelse av fremgangsmåten til oppgaven. Disposisjonen av masteroppgaven er bygget opp slik:

Kapittel to vil redegjøre for biografisk og historisk bakgrunn for oppgaven. Den går gjennom en kortfattet biografi av Kahlo og O'Keeffe, blomstermotivets historie og forskningshistorie. I dette kapitlet skal den presentere de forskjellige partene til videre diskusjon og sette blomstermotivet i historisk og kunstnerisk kontekst.

Teori og metode kommer i kapittel tre, dette blir videre presentert. Her skal semiotikk og feministisk teori bli redegjort for og min forståelse vil bli forklart. Dette utgjør som nevnt teorier av Nochlin, Beauvoir, og Barthes. Perspektiver som er tatt opp her vil bli videre undersøkt på oppgavens forskningsmateriale.

Analysen skal utfolde seg i kapittel fire og fem. I første del av analysen skal jeg ta for meg nærlesning av blomstermotivet i en motivhistorisk kontekst og myten om kvinnelige kunstnere. Kapittel fire skal først ta for seg mytene som underligges i kvinnelige kunstnere, blomsten og form og farger. Deretter skal kapitlet se på ulike lesninger som er gjort på kunstnerne og deres kunstverker. I analysen skal jeg prøve å avkle denne myten, finne ut hvor de «feminine» fortolkningene kommer fra og sette det opp mot et feministisk utgangspunkt med Beauvoir og Nochlin i sentrum. Det skal bli basert på resepsjonen og kunnskaper om kunstnere og kunsten fra feministisk og kunsthistorisk kontekst, kombinert med mitt eget møte med verkene og deres biografi.

I kapittel fem, andre del av analysen, skal jeg se på mytene fra en annen vinkel der det rettes mot situasjonen til Kahlo og O'Keeffe. Analysen av Kahlos og O'Keeffes bruk av

plantemotiver som en selviscenesettelse og skapelsen av en identitet i blomsten. *Denotative* og *konnotative* meninger blir fremstilt og henvist i malerienes hovedmotiv. Både ikonografiske og symbolistiske tegn skapt av Kahlo og O'Keeffe er en viktig del for å forstå tegnene, men i kapitlet skal det snarere være et hjelpemiddel underveis for å fremheve meningene i maleriene. Kahlo og O'Keeffe skal bli tatt opp hver for seg og til slutt sammenlignes. Formålet med denne delen er å se hvilken påvirkning kunstnerne kan ha for motivet. Kahlo og O'Keeffe var begge aktive deltakere i å fremstille mytene, men var på en annen side også kontrollert av idealer og tradisjoner.

Roland Barthes hevder at bildets mening ikke er naturlig, men det er kulturelt betinget med utgangspunkt i kunstneren og perioden den blir malt. I boken *The Flower as Image* skriver Ernst Jonas Bencard, Poul Erik Tøjner, og Michael Juul Holm at blomstermotiver eller blomstermalerier nesten blir en allegori, og det gjør at slike typer malerier fokuserer mer på seg selv enn historien som er fortalt.⁶ Derfor gir dette motivet mer frihet til malere for å eksperimentere med maling som et medium. Det var ikke kun kvinnelige kunstnere som malte blomstermalerier, de andre mannlige kollegaene var like aktive på å eksperimentere dette motivet, som Andy Warhol, Claude Monet, Vincent van Gogh og Robert Mapplethorpe.

Avslutningsvis er kapitel seks et sammendrag på oppgavens hovedmomenter samt en konklusjon med svar på problemstillingen. Det skal avslutningsvis trekkes frem Kahlo og O'Keeffes betydning for vår samtid i det tjuetførste århundre og hvordan de var med på å forme vårt innblikk av kjønn, myter og kunst.

⁶ Bencard, Tøjner og Holm, *The Flower as Image*, 16-17.

2. Historisk tilbakeblikk

2.1 Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, bedre kjent som Frida Kahlo, var født 1907 i Coyoacán, Mexico. Hennes barndom og oppvekst var preget av sykdommen polio og en alvorlig bussulykke da hun var 18 år. Dette forandret og påvirket hele hennes voksne liv og kunsten i ettertid. Kahlo måtte bruke et stålkorsett og hun måtte gjennom flere operasjoner, slik at hun ble sengeliggende store deler av tiden. Fra sykesengen begynte hun å male sitt forhold til andre mennesker og til verden. Hun døde av det mange tror var selvmord i 1954.⁷

Kahlos liv var veldig påvirket av det politiske temperamentet i Mexico. Hun var medlem av det kommunistiske partiet helt til hun døde. Mange av verkene inneholder hennes politiske holdninger og kjærlighet til landet Mexico. Hun elsket ektemannen sin Diego Rivera, Mexico og det som var rundt henne, alt fra natur til seg selv, og det ser vi igjen i mange av maleriene hun produserte. Det var aldri en bestemt kunstbevegelse hun var medlem av, men hun var opptatt av modernistiske bevegelser i Amerika og Mexico. Det var en periode hun var lærer på et kunstakademi nær der hun bodde i Coyoacán. Kahlo er mest kjent for å være en surrealist, men hun mente at hun ikke tenkte å male innenfor denne retningen før André Breton skrev om det⁸ og Mexicanidad, en stil som fokuserte på meksikanske arv. Kunsten hennes har vokst i popularitet med den feministiske bevegelsen og studier på slutten av 1900-tallet.

I maleriene hennes brukte hun bevisst kropp, ansikt og kjønn til å vekke spørsmål i kunstverden. Før hun ble kjent som et ikon og kunstner var hun mer berømt som den meksikanske kunstneren Diego Riveras kone. Han var en av de mest kjente mural-kunstnerne og politiske kunstnerne i Mexico, men i ettertid har Kahlo fått mer internasjonal annerkjennelse. Deres forhold ble beskrevet som «elefanten og duen»⁹. Dette lidenskapelige og dramatiske forholdet var et konstant tema i maleriene. De giftet seg i året 1929 og skilte seg 1939, og giftet seg på nytt året etter.

⁷ De biografiske kildene er hentet fra bøkene: Lowe, *Frida Kahlo*, Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo* og Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*.

⁸ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 256.

⁹ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 93.

2.1.1 *Magnolias* og *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* - bakgrunn og hovedmotiv

Stilleben som sjanger har alltid vært innom Kahlos kunstnerkskap, men fikk ny mening i perioden 1951-54 da kroppens tilbakegang førte hun tilbake til sykesengen. Hun var alltid bevisst på de spesifikke symbolene hver blomst gir.¹⁰ Elementene i blomstermotivene er like forsiktig komponert som hennes selvportretter. Sarah M. Lowe argumenterer for at det er bare i Kahlos stilleben fra hennes kunstnerskap at vi finner en mysteriøs og illevarslende atmosfære inspirert av 1500- og 1600-tallets spansk stilleben-tradisjon.¹¹ Både hennes stilleben og blomstermotiver er veldig preget av døden. Frida Kahlo ble invitert til å delta i den årlige blomsterutstillingen i Mexico City, «Salon de la Flor».¹² Kahlo stilte ut *Flower of life* (1943), og *Magnolias* var mest sannsynlig også stilt ut den gangen. Dette kan tyde på at blomstermalerier ble godt tatt i mot av folket og Kahlo var invitert til å male dem.

Magnolias er inspirert av magnoliablomster som faller av trærne og visner. Både kaktusblomsten og magnolia har en kort levetid etter den har blitt skilt fra planten. Blomsten Magnolia var allerede kjent i førhispanisk tid for dens sterke duft. Myten var at lukten var nydelig på avstand, men dødelig på nært hold.¹³ Tankegangen kan føre det til tradisjonelle stilleben som er ment som et minne om *Meménto mori*¹⁴ og livet. *Magnolias* ble malt etter kunstneren Jaqueline Lamba¹⁵ og hennes datter forlot Frida Kahlo etter åtte måneder på besøk i Mexico. *Magnolia delavayi* plantarten er eviggrønn, som blomster om natten, men blomsten varer ikke lenge etter den har blitt plukket gjør at de blir beskrevet som «sadly fugitive».¹⁶ I *Magnolias* demonstrerte Kahlos kjennskap med avantgarde-kunstscenen gjennom Nord-Amerika. Hver enkel blomst i dette oppsettet i *Magnolia* er nøye gjennomtenkt av Kahlo. Det representerer henne selv og personer som inspirerer henne. Dette maleriet har fått lite oppmerksomhet i forhold til det neste maleriet analysen skal se på.

¹⁰ Lowe, *Frida Kahl*, 107.

¹¹ Lowe, *Frida Kahlo*, 110.

¹² Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 318.

¹³ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Life*, 94.

¹⁴ Det er et latinsk begrep som betyr «husk at du skal dø», for å minne mennesket om sin dødelighet. *Meménto mori* uttrykket er brukt i en rekke kunstsjangere og kunstneriske uttrykk, slik som i stilleben og i kirkekunst.

¹⁵ En fransk surrealist kunstner som møtte Kahlo og Rivera i hennes reise til Mexico. Hun var konen til surrealist kunstneren André Breton. Han spilte en stor rolle for Kahlo i det europeiske kunstmarkedet. De ble venninner og relaterte deres liv og kamp å finne sin kunstneriske identitet i en mannsdominert kunstverden og mellom deres kjente ektemenn.

¹⁶ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Life*, 93.

Self-portrait with Thorn Necklace and Hummingbird er et kjent frontalt portrett av Kahlo. Maleriet har fått en sentral posisjon i publisert materiale om Kahlo på grunn av verkets mangfoldige symbolbruk og fremstår som et av Kahlos typiske malerier. Bildet viser Kahlo i en midtstilt posisjon, håret er satt opp med lilla sommerfuglornamenter. Hun er kledd i hvitt og har et smykke av torn surret rundt halsen. Fra halsbåndet henger det en død kolibri. Bak skuldrene til Kahlo står det en svart apekatt på høyre side som kan minne om den hun og Diego Rivera hadde som kjæledyr. På venstre side er det en svart katt som kan være et symbol for døden og ulykke. Over hodet til Kahlo er det to insekter som er en hybrid av blomster og øyenstikkere. Bakgrunnen er dekket med frodige, grønne blader, men litt av himmelen skimtes gjennom på hjørnene. Bladene har ulike fasonger og farger, men de fleste er i en frisk grønn-farge. Bladene kan være en art av elefantører fra hagen hennes. Kahlo fremstilte ofte planter eller blader i sine maleri som dekorasjon eller som allegori. Maleriet var en gave til Nickolas Muray (1892-1965)¹⁷, og ligger i hans kolleksjon den dag i dag. Det å få et av Kahlos selvportrett som gave er som å eie en del av Kahlo selv.

2.2 Georgia O'Keeffe

Georgia Totto O'Keeffe var født nær Sun Prairie i Wisconsin, Amerika i 1887. Hun har en kunstkarriere som spenner over sytti år. Hun døde i 1986.¹⁸ O'Keeffe flyttet til Chicago og New York for å studere kunst, og ble introdusert til moderne kunst. Hennes abstrakte malerier var svært inspirert av Arthur Wesley Dow (1857-1922) og fotografi-vinkelen Stieglitz-gruppen brukte. Derimot tilhørte hun ingen kunstbevegelser eller trender og på den måten beholdt stilen hennes egenartet og original.¹⁹

Hun ble først stilt ut i *Gallery 291* av Alfred Stieglitz, da en av hennes venninner, Anita Pollitzer, sendte noen skisser til han. Etter det begynte O'Keeffe sitt liv som kunstner i Amerikas kunstsentrum. Hun og Stieglitz giftet seg i 1924 og forble gift til han døde i 1946. Stieglitz påvirket O'Keeffes private liv, promosjon og økonomi. I løpet av flere tiår brukte han O'Keeffe som modell i sine fotografier. Disse portrettene skal i følge mange publikummere, forsterke den erotiske og sensuelle kvinnen O'Keeffe blir tolket som. Det

¹⁷ Muray var en ungarsk-amerikansk fotograf som var aktiv i samme periode som Kahlo. De ble kjent i 1931, og siden det hadde Kahlo og Muray en av og på affære. De forble gode venner helt til Kahlos død.

¹⁸ De biografiske kildene er hentet fra: Griffin, *Georgia O'Keeffe*, Peters, *Becoming O'Keeffe*, Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe* og Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*

¹⁹ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 81.

skapte en dialog mellom deres produksjoner. Til tross for hans kontrollerende markedsføring fikk O'Keeffe mange komplimenter og han hevdet at hun var en av de kunstnere som kunne sette spor etter seg.

2.2.1 *Two Calla Lilies on Pink* og *Abstract, White Rose* - naturalistisk og abstrakt

Mellom 1919-1929 reiste O'Keeffe mellom natur (Lake George) og sivilisasjon (New York). I Lake George begynte hun å skisse naturen og lot landskapet bestemme hva neste maleri skulle inneholde. Stieglitz var også med på reisene og de var ikke det første paret som gikk til naturen for inspirasjon.²⁰ Maleriene hennes var basert på naturformer og frukt i kombinasjon med abstrakt stil. Malerier av blomstermotiver er blant de mest kontroversielle og mangfoldige skildringer av naturbaserte subjekter. *Abstract, White Rose* er i en sirkelformet komposisjon. Hun jobbet lenge med abstraksjoner i geometriske strukturer. Bildet er plassert i et ekstremt nærbilde av objektet eller linjene, kantene er beskåret slik at det ikke har en ferdigstilt sirkel. Fra sentrum av spiralen er det en myk og svevende rotasjon ut mot sidene. Ulik det neste maleriet er dette bildet mer en bevegelse av linjer eller emosjoner som ikke kan defineres i fast form.

Ingen av de andre blomsterartene i amerikansk kultur hadde like lang rekke med assosiasjoner som calla liljer. Det er en kjent blomst fra Victoria perioden, kristendommen og i O'Keeffes tid handlet den om seksualitet.²¹ Hver gang O'Keeffe skal ha et stort skifte i utformingen av sin kunst går hun til Arthur Wesley Dow for inspirasjon.²² Også denne gangen med calla liljer var dette et faktum. Dows uttrykk av liljen er redusert til det dekorative slik som maleriet *Flower Lines in Space Composition* (1912) fra læreboken *Theory and Practice of Teaching Art*, og O'Keeffe i *Calla lily in Tall Glass No. 1* (1923) fulgte komposisjonen nært av en asymmetrisk blomst i et vertikalt ramme. I videre arbeid utviklet O'Keeffe et annet uttrykk som er designet med inspirasjon av samtidens teknologi og blikk, og ikke kun fra lærebøker.

Two Calla Lilies on Pink er del av en periode hun utviklet dette blomstermotivet. Denne metoden å forstørre motivet gir henne større mulighet til å eksperimentere med detaljene på overflaten, både i tekstur og form. *Two Calla Lilies on Pink* har en glatt tekstur som ser myk ut, er samtidig stiv i strukturen. Den nære komposisjonen etablerte et nytt mønster på

²⁰ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 228.

²¹ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 256-258.

²² Peters, *Becoming O'Keeffe*, 258.

skyggeleggingen. Forholdet mellom linje, lys og skygge gjør at verket har et realistisk preg selv om den er i en perfekt kondisjon og plassert i et ukjent sted. Nærbilde av blomsten ble ennå en annen type abstraksjon for henne. Et objekt ble singulært fra den ordinære virkeligheten til et eget konseptuelt liv. Det var en forvandling O’Keeffe alltid var fascinert over.²³

2.3 Blomster i historien og kunsten – motivhistorie

Å bruke blomster for å representere noe annet enn kun den biologiske blomsten har en lang tradisjon og går langt tilbake i tid. Blomstermotiver i utsmykninger har ofte blitt oppdaget i arkeologiske funn. De var ofte knyttet til guder, liv og døden. Både i gamle Egypt og i gresk mytologi er ulike blomsterarter symbol for gudinner som representerte fertilitet og kjærlighet. Det ble brukt både i vestlig og østlig tradisjon. De henvendte seg ofte til blomster som roser og lotusblomsten. Senere i kristen ikonografi var ulike liljearter ofte brukt for å symbolisere martyrer og Jomfru Maria. Blomsten hadde en dualistisk betydning som sjenert og tiltalende på den ene siden, og forførende og erotisk på den andre. Mange studier har vist at en slik måte å bruke blomstermotiver på er gjentatt i fremstillinger av sensuelle kvinner gjennom kunsthistorien.²⁴ Gudinner, bibelske hendelser og helgenen Maria blir koblet sammen med blomster slik de fremstiller renhet og helligdom. Denne måten å glorifisere kvinnelige karakterer på i mytologier og religioner, medførte ikke nødvendigvis at kvinner ble fremhevet i dagliglivet, hevdet historikeren Shulamith Shahar.²⁵ Derfor er statusen på blomster sammen med kvinner forbeholdt å tilbede gudommelige karakterer og ikke til vanlige folk. Meningen blomsten gav var avhengig av kulturen, men den ble forandret fra religiøse systemer til å etablere makt og generelt har fått meninger som kjærlighet og vennskap, som for eksempel roser.

I senere epoker utviklet dette dekorative og symbolske motivet til en egen sjanger i kunsten. Det startet på 1500-1600-tallet med nederlandsk kunst. Denne måten å fremstille blomsten på utvikles gjennom 1900-tallet, og blir en populær skikk. Motivet fikk en «ny» mening som *vanitas*²⁶, og fungerte som minne på døden og livet. Stilleben ble en akseptert sjanger og ble

²³ Peters, *Becoming O’Keeffe*, 262.

²⁴ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 16.

²⁵ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 21.

²⁶ Det er et motiv i billedkunst eller litteratur som betyr «forfengelighet» eller «tom». *Vanitas* er ment som et minne om jordens forgjengelighet og tanke om den uforanderlige møte med døden.

en passende stil for kvinner å male. Dette motivet har en tendens med å koble kvinner sammen med natur. Slike motiver er lettere tilgjengelig for kvinner og blir sett på som en kvinnelig sjanger. Symbolbruken av blomster kan etter hvert ha begrenset sjangeren innen kunsten. I etterkrigstiden fikk kunstneren mer frihet til å utvikle deres indre følelser i kunstneriske uttrykk, og gikk vekk fra anatomisk nøyaktighet og minnemarkeringer i blomstermotivet. Dette skiftet var mulig grunnet publikums resepsjon av kunst og fordi kunstnerne forandret seg. Individuelle kunstnere eksperimenterte med tradisjonelle representasjoner av blomsterformer og fylte de med ulike symboler og tolkninger. Innenfor botaniske studier har den svenske naturforskeren og legen Carl von Linné (1707-1778) i *Species Plantarum* (1753) funnet opp planterikets seksualsystem. Det vil si han klargjorde planters kjønn og de ble delt opp i klasser på grunnlag av kjønnsorganene plantene hadde.²⁷ Den etablerte at planter formerte seg seksuelt. Det gav et rasjonelt vitenskapelig grunnlag til å koble kvinner til blomster.

Naturen har lenge vært assosiert med kvinnen. Tøjner og Bencard hevdet at mye er assosiert med blomstrer, men høyest er kvinner.²⁸ I Jean-Honoré Fragonards (1732-1806) *Island of Love* (ca. 1770) har naturen blitt tolket som en del av kvinnelig anatomi og handlet om fertilitet. Maleriet har en «feminin tilstedeværelse» der vannet er formet som en imaginær livmor og plantene er levende og de former seg fra landskap til kvinnelig anatomi. Maleriet åpner seg til et «kroppslig» interiør, som imaginært organ der veggene er dekket til med årer og arterier. Han fremkaller et feminint nærvær, men formene deres er udefinerbare og vage, og forblir på avstand.²⁹ Det danner en morfologisk sans hvor denne øya viser seg selv som en imaginær livmor. Plantene rundt blir en del av kroppen som vokser, og vannet blir en del av livmoren. Ideen om at det finnes en imaginær kvinnekropp i landskapet der liv blir dannet, kan bli datert helt tilbake til renessansen.³⁰ Dette landskapet som hadde et forhold til den kvinnelige kroppen finnes også i senere kunstverker av Paul Cézanne (1839-1906). Han malte en rekke malerier av fjellet Mont Sainte-Victoire. Han var fascinert av dette fjellet i over førti år, og han malte det i ulike tilstander som abstrakt eller naturalistisk, og med menneskelige nærvær eller kun natur. I likhet med Fragonard hadde han maternalt syn på naturformene, men i motsetning til den visuelle relasjonen naturen fikk med kvinnekroppen, eller i dette

²⁷ Løkken og Eckblad, «Carl von Linné».

²⁸ Bencard, Tøjner og Holm, *The Flower as Image*, 21-22.

²⁹ Lajer-Burcharth, «Fragonard in Detail.», 43.

³⁰ Lajer-Burcharth, «Fragonard in Detail.», 43.

tilfellet moren til Cézanne, var det heller en metaforisk sammenheng.³¹ Mer enn at fjell kan ligne på bryster var det mer et metaforisk landskap, hvor dette landskapet er hans fantasi på hvordan kvinnekroppen er.

Denne måten å lese verket på er psykoanalytisk, men vi kan skjønne at ideen om at kvinnen dukker opp i planter og trær ikke er usedvanlig. På 1800-taller vokste blomsters metafor for kvinners genitalier. I Edouard Manets *Olympia* (1863) dekker hånden over kjønnsdelen mens blomsten i håret viser den symbolsk. Tjeneren på siden kommer inn med en bukett med blomster. Buketten er mest sannsynlig fra en klient, men den symboliserer også at Olympia er en kvinne på markedet. Japanske Geisha arbeidet i «blomster byen» og bordeller i Kina referert som «blomstermarked». «Blomst» er derfor ofte brukt til å representere kvinnelig seksualitet i kunsthistorie og i forskjellige kulturer.

Stieglitz nevnte i flere tilfeller at livmoren på en eller annen måte spilte en rolle for O’Keeffe sin kreativitet.³² Livmor er ofte tatt opp som et poeng som gjør at kvinnen normalt blir koblet sammen med naturen. Blomsten sin oppgave med å bære den neste generasjonen blir knyttet kvinnens fertilitet. Denne rollen blir i stor grad satt perspektiv om hvordan kvinner kan oppføre seg og hvordan de blir behandlet. Det å kunne bli mor, er en rolle som alle kvinner bli assosiert med selv om både Kahlo og O’Keeffe ble aldri mødre selv. Denne problemstillingen er fortsatt aktuell i dagens samfunn, når vi diskuterer likestilling mellom kjønn, virker denne livmoren fortsatt som et motargument for at kvinner skal bli behandlet likestilt i hjemmet og i arbeid. Beauvoir argumenterer med at mennene prøver å finne biologiske berettelser for hans fiendtlige holdninger til kvinner.³³

Kvinner i kunst var vanligvis plassert i stereotyper der de blir forestilt som «painters of flowers», dermed ikke verdt å nevne i en periode der mennene malte politiske, sosiale og historiske strukturer. Dette «fenomenet» kommer av institusjonelle og sosiale begrensninger slik Nochlin tar opp i essayet sitt, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* Kunstverden var en klubb som tilhørte mennene. Blomsten med en feminin og seksuell konnotasjon har en omfattende historie i kunsthistorie fra antikken frem til nå, også i religiøs

³¹ Smith, «Cézanne’s maternal landscape and its gender», 118.

³² Peters, *Becoming O’Keeffe*, 253.

³³ Kilde hentet fra: Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 190 og se Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen.

symbolisme. Det finnes flere begrunnelser på hvorfor blomster blir sett i en slik retning på tidlig 1900-tallet. Den ene er at blomster er kjent igjen som plantens seksuelle organ og det var bare naturlig at det ble mottatt som analogt med kvinners kropp og seksualitet. Den andre begrunnelsen er hvordan Freuds teori påvirket blomsters tendens til å bli assosiert med kvinner og ideen om seksualitet. Det er ikke kun det tidlige 1900-tallets sosiale kulturer som bygger på denne tolkningen. Religion og eldgamle myter spiller også en stor rolle. Liljer spesielt, var ofte brukt som symbol for Jomfru Maria. Denne symbolske bruken utviklet seg fra religiøs utsmykking til sekulær kunst. Blomsterformen dukket opp i modernismen med en ny mening av dristighet og åpenhet og sammen med kameraet utviklet et nytt erotisk og seksuelt uttrykk for blomstermotivet.

2.4 Forskningshistorie

Tidligere forskning på Kahlo og O’Keeffe

I min lesning av eksisterende forskning gjort på O’Keeffe og Kahlo består store deler av dette i å kartlegge kunstnerens liv og virke i en biografisk-historisk tradisjon. Kunstneren plassert i sin egen tid var sentral i studiene. Denne forskningshistorien er ikke en fullstendig liste av litteratur som er skrevet om Kahlo og O’Keeffe, men basert på tidsbegrensningen og tilgjengelige materialer har jeg valgt ut det som er mest relevant for masteroppgaven. Etter min forståelse har forskningen hatt et ønske å fremstille kunstnerne som to ekstraordinære kunstnere og kvinner i en verden der kvinner ikke fikk like stor frihet som menn. På grunn av deres individuelle blikk på kunsten, har ikke noen prøvd å plassere de innen en kunstbevegelse eller stil. Den stilen de fremstiller er noe de har skapt selv, og ifølge den forståelsen har forfatteren prøvd å presentere det uavhengig av samtidige kunstretninger. De har fokusert på nasjonalisme, sosiale omgivelser og politiske drifter i samtiden. Forskningen var opptatt av å vise deres særegne og selvstendige måte å forstå kunsten i forhold til andre kunstnere og hva maleriene betyr for dem. Utgivelsene bærer preg av at de vil feire kunstnerne og fortelle leserne hvem de var. Mye av interessen for forskningene fant sted etter den feministiske bevegelsen på 1970-tallet.

O’Keeffe har i lang periode som kunstner fått en misoppfatning over at blomstermotivene avbildet kvinnelige kjønnsorganer. Fra dette perspektivet vokste det frem mye forskning som har O’Keeffe og betrakterens fortolkning av verkene i sentrum. Forskningen vil åpne opp livet

til kunstneren sammen med maleriene å prøve å få en alternativ forståelse på kunstverket. Forskningen er ofte delt opp i hennes tidlige karriere i New York og George Lake, og senere karriere i New Mexico. For min oppgave er det den tidligere perioden som er mest relevant. I bøker som *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929* (1991) av Barbara Buhler Lynes, *Painting Gender, Constructing Theory – The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics* (2001) av Marcia Brennan og *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe* (1984) av Kathrine Hoffman – fokuserte de på Stieglitzs påvirkning på O'Keeffe. Forfatterne tar opp hans metode å promotere og støttet henne til en offentlig annerkjennelse etterfølges med en langvarig fortolkning til en feminin antydende form. De viser at resepsjonen er langt mer komplisert enn tidligere antatt. Sarah Whitaker Peters *Becoming O'Keeffe* (2001) plukker ut malerier som har en stor betydning for hennes kunstneriske utvikling. Forfatterne prøver å skille imagen som er skapt av Stieglitz og O'Keeffe selv. Tematikken om kjønn til kunstneren er et viktig tema i forskningen. I artikkelen «O'Keeffe and the Masculine Gaze» (1990) av Anna C. Chave, hevder forfatteren at O'Keeffe har aldri fått en kritisk oppmerksomhet rundt det hun har oppnådd som populær- og feministisk kunstner. Det er kvinnekjønn som begrenser og definerer henne i samtiden. Tidligere forskning har prøvd å diskutere hvordan O'Keeffe i skyggen til kjønn og Stieglitz utviklet en egen stil og oppfatning til verden.

Et stort fokus i Kahlo-forskningen er hennes symbolbruk og hvordan alt i maleriene kan bli lest ut i fra hennes liv og personlige hendelser. Hayden Herreras *Frida, A Biography of Frida Kahlo* (1983), har en kronologisk oppbygging fra da hun var født til etter hun døde. På samme måte som forskninger på O'Keeffe er forfatteren opptatt av å feire Kahlos liv som kunstner og menneske. I Salomon Grimbergs *Frida Kahlo: The Still Life* (2008) åpnet med forord skrevet av Herrera, velger han å fokusere på Kahlos stilleben. Åpenbart er det gjort flest studier av Kahlos selvportretter siden i hennes produksjon av litt over 200 malerier består flest av selvportretter. I min forskning velger jeg å gå bort fra litteraturer som hovedsakelig fokuserer på selvportrettene, ser jeg at det er en del hull i forskning om blomstermotiv hos Kahlo. De nevner ofte planter og blomster som en større del av virkemiddelet Kahlo brukte til å skape et større mangfold av tegn. Politikk og meksikansk kultur er et annet tema som blir skrevet om i forskningen. På grunn av hennes sterke røtter til hennes multikulturelle arv og utforskning på kjønnsroller har mye av studier hedret hennes ærlige måte å male på. Helhetlig forstår jeg at forskningen på Kahlo har dreiet seg om hvordan hennes uttrykksfulle og fargerike malerier var påvirket av livet hennes som var like dramatisk.

Som nevnt er forskningen opptatt av deres liv og virke innenfor deres tid og sted. Dermed er det veldig få som skriver om de i en kontekst av andre kunstnere, med Sharyn Udalls *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of their own* (2000) som et unntak. Formålet i boken er å presentere inntrykkene de tre kunstnerne har fått av naturen og de på sin egen måte har formet en del av myten om kunsten og seg selv. Med et teoretisk perspektiv av post-kolonial og feministiske kritikk av historien utvikler hun et blikk til å se på bildeframstillinger som lenge har vært en måte å presentere menneskets vane, historier, tro, drømmer og ønsker. Forfatterens fokus er på deres malerier, og ikke livet, selv om biografisk materiale er en del av forskningen.

Tidligere forskninger på blomstermotivet

Når det gjelder forskning på blomstermotivet og de to kunstnerne eller generelt kvinnelige kunstnere, har jeg ikke funnet mye litteratur som kan være tilsvarende min problemstilling. Tidligere forskning på blomstermotivet er som oftest i form av stilleben og blomstersymbolisme fra for eksempel antikken og religioner. Hos Kahlo har det i en liten grad blitt skrevet om, men det finnes i korte henvisninger, og hos O'Keeffe er de mer opptatt av de meningene blomsten hennes har i samtiden. Tidligere forskning på blomster som oppgaven tar utgangspunkt i er langt i fra all forskning som er gjort på området. Likevel er det disse to utgivelsene jeg mener har bidratt mest til studiet om blomstermotivet som passer denne oppgaven. I bøkene *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»* (2015) av Nira Tessler og *The Flower as Image* (2004) av Ernst Jonas Bencard, Poul Erik Tøjner og Michael Juul Holm, legger de frem blomstermotivet i sentrum og drøfter motivets historie. Tessler skriver at det ikke var tilfeldig at kvinnelige kunstnere brukte dette motivet til å eksperimentere med sin identitet og stil. Boken er todelt, i første del gjennomgår forfatteren blomstermotivet og feminine representasjoner i kunsthistorien og i andre del presenterer hun åtte «nye» kvinnelige kunstnere som aktivt bruker blomstermotivet, inkludert O'Keeffe og Kahlo. Tesslers bok *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»* var først gitt ut på hebraisk i 2012 som er basert på hennes doktorgrad fra 2005. Denne boken har gitt meg mye informasjon og inspirasjon til å skrive om Kahlo, O'Keeffe og blomstermotivet. I *The Flower as Image* er en bok med utgangspunkt i en utstilling satt opp i Louisiana museum av moderne kunst i København. De diskuterer hvorfor blomster har fascinert mange kunstnere fra 1890 til moderne tid. Kunstnerne eksperimenterte med ulike medier og former av blomster som en del av en kunstnerisk prosess.

3. Teori og metode

3.1 Feministisk teori

Mitt teoretiske rammeverk hører til en feministisk tradisjon med utgangspunkt i Linda Nochlin (1931-2017) og Simone de Beauvoir (1908-1986) teorier. I dette avsnittet skal jeg redegjøre, samt begrunne valg av teori og poenger anvendt i oppgaven. Analysen skal fokusere på blomstermotivets tolkning og dens oppfattelse i en historisk kontekst. Teorien er valgt med tanke på mangel på direkte teori om tilkoblingen mellom blomst og kvinner, dermed har feministisk teori vært en inspirasjon og den mest logiske teorien å støtte seg til i undersøkelsen. I stedet for å ha en eller flere spesifikke teoretikere i utforskningen velger jeg å plukke ut det som gir resultater i min oppgave i deres forfatterskap.

En av de to teoretikerne er Linda Nochlin, en amerikansk kunsthistoriker som stilte spørsmålet med tittelen *Hvorfor finnes det ikke noen store kvinnelige kunstnere?* (1971). Artikkelen har skapt diskusjoner, og gir et nytt fokus på kvinners ståsted i en mannsdominert verden. Den introduserte tre hovedpunkter; kvinner som kunstnere, kvinner som betraktere og kvinner representert i produktet. Nochlin er ofte kreditert for å være den første som introduserte feministisk teori til kunsthistorie.³⁴ Den andre teoretikeren jeg har tatt i bruk er den franske filosofen Simone de Beauvoir, en fremtredende feministisk teoretiker i tjuende århundre. Hun står sentralt i fenomenologisk og eksistensialistisk tilnærming av spørsmålet om kjønn. I *Det annet kjønn* (1949) skriver hun den kjente formuleringen: «Man fødes ikke som kvinne, man blir det».³⁵ På grunn av hennes eksistensialistiske utgangspunkt bygger teorien på at mennesker er kastet inn i livet, der de ikke har noe valg, og dermed står hvert menneske ansvarlig for hvem de velger å være. I boken *Women, Art and Society* (1990) legger Amerikansk kunsthistoriker Whitney Chadwick (1943-) frem en kronologisk oppbygd fortelling om kvinnelige kunstnere i kunsthistorien. Chadwick skal ikke være en hovedteoretiker jeg anvender i oppgaven, men jeg mener at det viktig å nevne henne her fordi det underbygger denne teorien i praksis og appliserer på ulike kunstnere med forskjellig bakgrunn og tid. Det hjelper min oppgave å kontekstualisere Kahlo og O'Keeffe i kunsthistorien i lys av feministisk perspektiv og betjener som en inspirasjonskilde på hvordan en måte kvinnelige kunstnere kan bli skrevet på. Chadwick skriver «Identifying women with nature, and imaging

³⁴ Åsebø, «Kunst og Film», 260.

³⁵ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 279.

femininity in its instinctive, enigmatic, sexual and destructive aspects places women artists from Georgia O’Keeffe and Emily Carr to Frida Kahlo and Lenor Fini in an impossible double-bind in which femininity and art become self-canceling phrases».³⁶

Det at feministiske teorier er relevant for min oppgave bunner hovedsakelig i at teorien utforsker et større aspekt i å være kvinne i ulike situasjoner. Den feministiske teorien problematiserer kvinner i kunsten på forskjellige nivåer i resepsjonen og representasjonen både som figur i kunsten eller kunstnere. For kunsthistorikerne, Nochlin og Chadwick, er det ikke nok å legge til glømte navn av kvinnelige kunstnere i kunsthistorien. De drøfter og bruker et kritisk blikk mot de allerede eksisterende strukturene i kjønnsrollene i kunst. Nochlin markerte dette paradigmeskiftet og Chadwick gjorde det samme noen år senere, og hun utfordrer spørsmålet i både praksis og kontekst. Beauvoirs innflytelsesrike litteratur åpner opp en forskning i dybden på kvinners dagligdags erfaringer. Hvordan kvinner oppfatter seg som den sekundære i forhold til menn, og den sosiale tanken på kjønnsroller, er ideer oppgaven vil lene seg på.

For masteroppgaven er det temaer teoretikerne tar opp som står sentralt i analysen av blomstermotivet. Hvorfor jeg velger ulike teoretikere istedenfor å holde meg til en bestemt, er som nevnt tidligere at det ikke er funnet en teori som jeg mener står sentral nok til min problemstilling. Derimot har jeg bemerket at Nochlins og Beauvoirs teorier fokuserer på kvinners erfaring i lys av påvirkninger som kommer av tid og tradisjoner – et begrep om «situasjon» til kvinner er tatt opp. De har ulike tilnærminger, men som etter min mening jobber med de samme grunnleggende spørsmålene om kjønn og kvinner. For Beauvoir er ikke situasjonsbegrepet et dagligdags begrep om «kontekst», men nærmere et filosofisk begrep. Beauvoir utlegger kroppen som en situasjon. Den forståelsen henger sammen med synet på at tenking er grunnleggende avhengig av levd erfaring. I *Det annet kjønn* finner vi denne ideen igjen i kvinnekroppens situasjon. Beauvoir hevder i denne boken at det ikke er noe som kan bestemme vår skjebne som mann og kvinne, men at det derimot finnes forskjeller i den erfaringen man besitter i å være mann eller kvinne.³⁷ Beauvoir argumenterer med at kvinners kroppslighet er kulturelt bestemt og delvis samfunnets påvirkning gjør den mer tingliggjort.

³⁶ Chadwick, *Women, Art and Society*, 279.

³⁷ Sampson, «Simone de Beauvoir», 45.

Det kommer av tanken i objektivisering av kvinnekroppen, og at kvinnekroppen blir mottatt som lettere kontrollerbar, og at dette er definert av biologien.

Kobler vi denne tankegangen til kunstfeltet, mener Nochlin at kroppen/kvinnen er en situasjon i tid og sted. Det kan forklares med det først nevnte punktet, *kvinner som kunstnere* som Nochlin skriver om i artikkelen. Kvinner i kunsten har lenge vært i en essensiell rolle, men i hovedsak som modeller, og at de er blitt representert i kunsten av mannlige blikk. For å kunne bli kunstnere måtte kvinner gjennom en rekke akademiske studier og det var menn som kontrollerte systemet. Nochlin trekker frem spørsmålet om nakenmodellen for å svare på det kvinnelige motstykket til en «stor» kunstner. Det er få og nesten ingen situasjoner der kvinner har vært med i en aktegning utenom at de var modeller selv. Nakenmodellen er et av symbolene på at kvinner ikke kunne jobbe som kunstnere på lik linje som menn.

Billedkunstnere måtte lære seg bestemte teknikker og ferdigheter i en bestemt rekkefølge og sted. Den automatiske kjønnsdiskriminasjonen ble opprettholdt av institusjoner og ført videre som tradisjon. Mangelen på tilgang og utestenging av studier med nakenmodeller var kun et av aspektene for å gjøre det vanskelig for kvinner å bli akseptert som kunstner, men også oppdragelsen spiller en rolle. Kvinner har blitt forventet å oppføre seg i et begrenset område og er ikke sett utenfor de rammene som er stilt. Og selv om de endelig kan få ta den ene foten inn i kunstverden burde de fremvise kunst som presenterte kvinners sårbarhet og feminine sider, eller i det minste bli tolket som det.

På 1990-tallet videreførte Chadwick ideen fra 1970-tallets feministiske bevegelse til å undersøke kvinnelige kunstnere i lys av hvordan de har blitt beskrevet i litteratur og resesjon. Samtidig som boken anerkjenner kvinner som har bidratt til visuell kunst, har den også blitt forsømt i kunsthistorie fra middelalderen av. Hun oppfordrer antagelsen av at «store» kvinnelige kunstnere har greid å overkomme deres kjønn til å produsere kunstverker. Forfatteren viser en annen tilnærming til å skrive om kvinnelige kunstnere i litteraturen. O'Keeffe og Kahlo er to av mange kunstnere som er plassert i en større kontekst i kunsthistoriens kjønnsforskjeller. Dette gir et perspektiv på hvordan kvinnelige kunstnere har blitt lest i ulike epoker og fører til utvikling av myter som er dannet gjennom tid og bevegelser i kunsten.

Kritikken til Nochlin ligger i at mange feministiske kunsthistorikere prøvde å finne storhet i kvinnelige kunstnere på lik linje med å finne «genier» som Michelangelo eller van Gogh.

Tankegangen med at det finnes «geni» i kunsten, samme om vi leter eller ikke, stammer fra mye kunsthistorisk litteratur.³⁸ Dermed må forskningen ha søkelyset på spørsmålet om hva som er naturlige antagelser og vise at mange kjensgjerninger er mytisk fundert.³⁹ Bak spørsmålet om kvinner som kunstnere skjuler det seg en *myte* om den store kunstneren. Slik Nochlin argumenterer har denne halvreligiøse oppfatningen av kunstnerens rolle fra 1800-tallet opphøyet kunstneren i en stilling ut av det normale. Flere «store» kunstnere fikk en slik myte på seg at de ikke var lik de andre og denne mirakuløse historien finner sted i bestemmelsen på hva som er definert som «storhet».

Det finnes en undertrykkende *myte* om «kvinnelighet», en naturaliserende ideologi, det vil si tankemåter som forsøker å fremstille sosiale relasjoner som naturlige. I Beauvoirs første del av *Det annet kjønn* skriver hun om myter som kommer av den samme ideen som Roland Barthes henviser til i hans essayer om semiologi. Hun hevder at myten er skapt med en ubevisst og «naturaliserende» tanke på at kvinnen er et bilde på femininitet eller sterkt biologisk tilknyttet. Kvinnen har et dobbeltsidig ansikt som både kan bli sett på som det gode og dårlige av mannen.⁴⁰ Historisk er kvinnen ansett som både den som velsignet og forbannet mannen. Det igjen kan føre til tradisjon, institusjon og oppdragelse. *Situasjonsbegrepet* blir brukt på en måte av Beauvoirs filosofiske perspektiv. Hun mener at kroppen består av levde erfaringer og er kulturelt- og samfunnsbetinget. På en annen side i kunsthistorisk sammenheng, hevder Nochlin at situasjonen ikke er dannet av «kontekst», men derimot av langvarige ideer eller *myter* som skiller kvinner med kunstverden. Dette er ikke noe som er skapt av individuelle personer, men snarere i historiens og institusjonens feiloppfatning av produktet produsert av kvinner.

3.2 Roland Barthes

Det metodologiske utgangspunktet er inspirert av semiotiske lesninger av tegn og Fransk semiotiker og filosof Roland Barthes (1915-1980) mytebegrep. Metoden er opptatt av å kontekstualisere. Det tar opp hvordan et tegn kan leses og i oppgaven klargjøre blomstermotivets kode. Semiotikk er studie av tegn som ble først formet av Ferdinand de Saussure (1857-1913) og Charles Sanders Peirce (1839-1914) som i utgangspunktet var mer

³⁸ Nochlin, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* 21.

³⁹ Nochlin, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* 8.

⁴⁰ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 213.

rettet mot lingvistikk. Et tegn er noe som står for noe annet enn den selv. En kode er ufravikelige regler som dannes gjennom tegnsystemer i et spesielt forhold eller skapes i en kulturell situasjon. Koder må bli lært og det kan forandre seg innenfor grupper som bruker slike tegnsystemer.⁴¹ Semiotikk ser ikke kun på hva kunst mener, men også hvordan kunstner, betrakter og kulturer former slike meninger.⁴² Det visuelle bildet har en retorisk effekt som kan bli brukt av kunstneren til å kommunisere med betrakteren. Fra et semiotisk perspektiv kan det meste fungere som tegn, som signaliserer noe.⁴³ Men først og fremst for at det skal fungere som et tegn må det bli tolket som et tegn. Det vil si at et tegn må bli anerkjent som et symbol for at det skal bli forstått. Ved å tolke et verk, gjenkjenner en ulike elementer i kunst og gi dem en mening. Da kommer det kulturelle, historiske og sosiale konnotasjoner inn i bildet for bestemte grupper som har enkelte koder og regler til tegnet.

Roland Barthes hevder at den etablerte meningen av visuell kunst ikke er bildets eller formens naturlige effekt, men heller mettet med kulturelle konvensjoner.⁴⁴ Han mener at en leser forholder tegn og mening ut i fra hva samfunnet har lært oss. Mytologi er læren om hvordan kulturelle fenomener kan analyseres som tegn. Det ble undersøkt i essaysamlingen *Mytologier*.⁴⁵ Barthes skriver om slike myter som kan bli sett på som naturlige, men underligger i populærkulturen på det 1950-tallets Frankrike. Boken inneholder femti små essayer der han analyserer en rekke franske hverdagsmyter. I disse korte kapitlene forklarer han slike fenomener som understyrer blant annet media, reklame, Citroën, fribryting og vinen, og avslutningsvis slutter han med en teoridel, *Myter i dag*. Barthes mener at myter er kollektive forestillinger om kulturelle fenomener gjennom manipulering av tegn fremstilles som naturlige fenomener. Myten består i å vende kultur om til natur eller i det minste gjøre om spesifikt sosiale, kulturelle, ideologiske og historiske tegn om til noe naturlig.⁴⁶ Myte er en ytring som gjennom systemer av tegn kan bli analysert ved hjelp av semiologisk metode.⁴⁷

For å bedre forstå hvordan en slik myte blir skapt må vi tilbake til Saussure, noe også Barthes bruker som utgangspunkt. Saussure hevder at tegn består av to sider, *signifikant* og *signifikat*. Signifikant er det sansbare og hørbare i en materiell art som for eksempel *vann*. En annen side

⁴¹ Bal og Bryson «Semiotics and Art History.», 186.

⁴² D'Alleva, *Methods and Theories of art History*, 29.

⁴³ D'Alleva, *Methods and Theories of art History*, 27.

⁴⁴ Potts, «Sign», 31.

⁴⁵ Fransk tittel *Mythologies* 1957, oversatt til norsk på 1975.

⁴⁶ Barthes, *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, 71.

⁴⁷ Ulvsløkk, «Mytologier».

av dette tegnet et signifikat som er ideen eller det mentale bildet på objektet, som at *vannet* er et symbol på renhet, fornyelse og liv. Dette forholdet mellom signifikant og signifikat skaper en betydning. Tegnet får en verdi ved at tingene har en posisjon i forhold til hverandre, slik som ordene i en setning må ha en grammatisk plassering for å gi mening, eller som en klokke som må ha visere og tall for å gi mening. Helheten av ordet danner en oppfattelse for den personen som har kunnskapen til å forstå det. Barthes gir denne kunnskapen betegnelsen «hukommelse». Språket er organisert av hukommelser.⁴⁸

Han ser myten som et semiologisk system og en ytring som kan formidles i talen.⁴⁹ Myten er et sekundærspåk som utnytter primærspåk for å få en mening. Ifølge Barthes har signifikant en form og mening.⁵⁰ Formen skyver meningen til side og tømmer dens originale historie for så å bli fylt med en ny betydning. Sekundærspåket er en *konnotasjon* som danner myten og *denotasjonen* er primærspåket som er den praktiske arten av objektet eller begrepet det er snakk om. Barthes kaller også dette konnotasjonsspråket for mytespråket. «Konnotatorene»⁵¹ kan være synlige, tallrike, subtile eller nesten umerkelige. Barthes hevder at konnotasjonsbegrepet kan brukes mer enn kun på ord, slik som den danske lingvisten Louis Hjelmslev (1899-1965). Barthes skiller mellom det bokstavelige bildet, *denotert*, og det symbolske bildet, *konnotert*.⁵² Barthes tilfører de begrepene et nytt perspektiv ved å koble retorikk og ideologi til konnotasjonsbegrepet. Konnotasjon er et betydningssystem som bygger på denotasjonens metaspråk.⁵³ Det er språk som har et annet språk som sitt objekt.

Tegn som finner sted i våre dagligliv og vane kan bli plukket opp av kunsten og i vår fortolkning om meningene i maleriene. De visuelle komposisjonene som farger, utforming og komposisjon i verkene tar del i å skape mening styrt av myten vi tror er naturlig. Hvordan blomster ble tatt imot som noe feminint eller hadde en visuell likhet med kvinnelig anatomi kommer av flere lag av tegn. Koden er ofte tilberedt av kunstnere, forfattere og tradisjonell oppfatning av maleriene.

⁴⁸ Fages, *Hva er Strukturalisme?* 23.

⁴⁹ Barthes, *Mytologier*, overs. Eggen, 165.

⁵⁰ Barthes, *Mytologier*, overs. Eggen, 173.

⁵¹ Fages, *Hva er Strukturalisme?* 32.

⁵² Barthes, *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, 31.

⁵³ Se mer om Metaspråk i *Mytologier: Myter i dag* av Roland Barthes.

4. Konstruksjon av den feminine myten

I følgende kapittel skal jeg drøfte hvordan «feminine myter» ble til, og på hvilken måte dette videreføres fra historiske persepsjoner i kunsten til Kahlos og O'Keeffes malerier. Dette er første del av analysen og den tar opp myter som tar utgangspunkt i en historisk sammenheng. Myten om blomstermotiver er opprettet av ulike sider av den såkalte femininiteten som både kunstnerne og blomstene har. Det er myter om kvinnen, blomsten, form og farger som kontrollerer betrakters tolkning om det kan leses som feminint og kvinnelig. Betegnelsen på at blomsten kan være en feminin struktur kan også komme av andre assosiasjoner med for eksempel kulturen, men jeg skal i utgangspunktet se på den historiske konteksten av motivet. På den ene siden har femininitet fått en assosiasjon med den «tradisjonelle» kvinnerollen da kvinner ble satt i hjemmet, som mor og *det andre* forhold til mannen. På den andre siden har blomsten fått en konnotasjon som passiv, svak og skjønn. Til slutt skal kapitlet legge frem hvordan andre kritikere og forfattere har skrevet om kjønn og feminitet i Kahlos og O'Keeffes sine malerier.

4.1 Forholdet mellom kunstner, natur og kvinner

4.1.1 Myter om kvinnelige kunstnere

Begrepet «kjønn» har lenge vært i diskusjon om det tilhører kulturen eller naturen. I kunsthistorie og kunstpraksis har debatten vart i flere tiår. Det har blitt prøvd ut nye måter å tenke kjønn på i ulike sammenhenger, og ikke kun begrenset til «mann» og «kvinne». Kjønnsteorien har utviklet seg i takt med forandringer i samfunnet og forskjellige fagfelter. Whitney Davis argumenterer med at kjønnsrepresentasjoner er styrt av avtaler som er gjort i historien som skiller kjønnsforskjellene.⁵⁴ Det er erkjennelser som Davis mener har gjennom tidene presentert subjekter og objekter i et kjønnets perspektiv - som blomster. Det er slike «avtaler» som skaper de spesifikke tolkningene representasjoner har. Produksjonen av slike enigheter er ikke begrenset til å vise maskuline eller feminine representasjoner, men også blant annet sosiale interesser, forskjeller og hierarkier.⁵⁵ For kvinner var det kjønnsskille, atskillelsen og kategorisering i grupper som ekskluderte dem fra den «generelle» kunstverden. Denne diskusjonen starter med å legge vekt på kvinnekroppen i kunsten⁵⁶, og videre velger de

⁵⁴ Davis, «Gender», 330.

⁵⁵ Davis, «Gender», 339.

⁵⁶ Adams og Robins, *Gendering Landscape Art*, 2.

å fremstille denne passive kvinnekroppen på kvinnelige kunstnere som på lik måte blir observert. Beauvoir anvender dette situasjonsbegrepet på kvinners kropp. Det finnes forskjell på erfaringen av å være kvinner og menn. Kvinnekroppen er tingliggjort av samfunnets og kulturelle påvirkninger. Det grunnleggende er de levde erfaringer kvinner har definerer deres utvikling i kunsten.

I *Det annet kjønn* av Simone de Beauvoir peker mytebegrepet på tenkemåter som forsøker å fremstille sosiale relasjoner som om det var naturlig. Myten er implisert. Beauvoir hevder at «Det hender at andre objekter blir kvinneliggjorte; fordi kvinnen for en stor del er et påfunn skapt av mannen».⁵⁷ Hver myte av kvinnen hevder og oppsummerer hele henne og vil være den eneste. Blomstermotiver oppsummerer alt ved kunstneren og verket. Chadwick og Nochlin skriver at i mange ulike perioder har kvinnelige kunstnere blitt generalisert og benektet deres individualitet. Kvinnelige kunstnere blir plassert i stereotyper. Det handler om en «kollektiv forestilling» om et objekt.⁵⁸ Myten om kvinner er sosialt determinert og det bygger på konnotasjonene betrakterne har lært av å få av dette tegnet. Den amerikanske feministen og forfatteren Betty Friedan (1921-2006) i *Myten om Kvinnen* skriver at myten er et bilde som kvinnen prøver å tilpasse seg i.⁵⁹ Den har virkninger for kvinner som lever etter den og vokser opp under myten. Myter er spesielt tilpasset kvinnelige kunstner ved at den vil skape en rollemodell som de følger ettersom det er få kvinner fra historien som kan være det. Denne boken gir et annet perspektiv av myten om kvinnen. Dette kan jeg ikke gå videre inn på her, grunnet oppgavens omfang, men mener samtidig at den er viktig å nevne. Kvinner har ofte blitt fremstått som kropp og kjød, og da ser vi at de kobles opp mot naturen. Det er en dualistisk oppfatning på at kvinner er både det overnaturlige, fred og harmoni, musen som inspirerer poesi og formidler, men idet hun nekter for denne forståelsen er hun en trollkvinne og fare.⁶⁰ *Det andre* er definert av hvordan *den ene* ønsker å identifisere seg selv. Kunstnere fremhever avstanden mellom hans syn på verden i henne.⁶¹

Kahlo og O'Keeffe har vokst opp i en periode da menn ble satt høyest i yrket, og i bunn og grunn var kvinners jobb å bli kone og mor. De to kunstnerne ble aldri mødre og dermed bruker kritikerne argumenter om at mye av verkene er konnotert med deres ønske om å få

⁵⁷ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 212.

⁵⁸ Barthes, *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, 71.

⁵⁹ Friedan, *Myten om kvinnen*, overs. Njå, 9.

⁶⁰ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 260.

⁶¹ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 260.

barn. Samtidig har vi erfart at dersom de hadde blitt mødrer, ville kritikerne fortsatt brukt det som argument for at de kun ville brukt barn og hjem som sine motiver, slik som Berthe Morisot (1841-1895) og Mary Cassatt (1844-1926).⁶²

Nochlin argumenterer med at det er umulig å prøve å finne en «stor» kvinnelig kunstner dersom man appliserer tradisjonelle normer til å se på kunsten til kvinner i eksisterende regler av menn. Dermed blir det helt umulig å se og tolke kvinnelige verk når man ikke kan se på dem uavhengig av tidligere og samtidens mannlige kunstnere. Hun hevder at ferdighetene til den «store» kunstneren er en myte, og denne myten er ikke tilpasset situasjonen til kvinnen. Kvinnelige kunstnere måtte stadig gå vekk fra den biologiske naturen som er assosiert med sin kropp. Det blir sett som en negativ side i kulturen som er en ide produsert mellom makt og kunst.⁶³ Chadwick hevder at kvinnelige kunstnere gjennom tidene har bidratt til å skape visuell kunst. Kvinnelige kunstners representasjon i et negativt lys og som sekundær er også en del av vår visuelle kultur som må bli revurdert og diskutert. Kvinnelige kunstnere måtte balansere den forventende kjønnsrollen og rollen til kunstnere, og det gjorde at de i forhold til menn alltid hadde en mindre kunstproduksjon og valgte å prestere i mindre skala av kunstverker. Derimot favoriserte kunsthistorien monumentale størrelser på kunsten og konsept foran selektive og intime varianter.⁶⁴

De institusjonelle rammene og kjønnsrollens rammer begrenset kvinnelige kunstnere i å utfolde seg i kunstverden slik som menn, og de fleste måtte ha en mannlig kunstner som var far eller ektefelle for å få tilgang til akademiske studier av kunst. O’Keeffe og Kahlo brukte det som var tilgjengelig og naturlig rundt dem som hovedmotivet i kunstnerskapet. Det var ofte noe som allerede fantes i hjemmene eller som var lettest tilgjengelig, som deres kropp, hager eller hverdagslige hendelser. Dette kan ha betydninger for hvorfor Kahlo og O’Keeffe valgte å male blomster, at dette kommer av tradisjonelle påvirkninger. Dette blir sett på som et tegn. Betrakterne kan lese slike symboler ulikt, derimot i denne situasjonen er flertallet av kritikerne enige om at de på lik vis fremstiller feminine former på grunn av deres kjønn. Dette gjør at kvinner og natur blir en svært naturlig kobling siden det er ofte brukt som motiv av kvinnelige kunstnere og sammenlignet det med ideen om kvinner.

⁶² Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and histories of art*, 56.

⁶³ Chadwick, *Women, Art and Society*, 307.

⁶⁴ Chadwick, *Women, Art and Society*, 11.

4.1.2 Myter om natur

Blomster kan bety utallige ting ifølge ulike kontekst, kultur og miljø, og det finnes også ulike blomsterarter som vekker ulike assosiasjoner hos enkeltpersoner. En «blomst» i en biologisk forklaring er en struktur hos planten som inneholder plantens forplantningsorganer og har i oppgave å forsørge plantens reproduksjon ved å produsere frø eller pollen. Blomstermotivet som er en avbildning av blomsten i naturen og som også kan fungere uten organer, blir assosiert med en kjønnsspesifikk og pre-feministisk narrativ.⁶⁵ Kvinner blir også ofte sett som blomstrende blomst.⁶⁶ Slik naturen bli assosiert sammen med kjønn og kvinner gjør at det er enklere å slå fast feminitet og blomstens relasjon. I historien er det blitt funnet flere kilder hvor de bruker blomst som symbol for både religiøse og seksuelt tilgjengelige kvinner. Dette kan bli vist i fremstillinger av Jomfru Maria og Manets *Olympia*. Blomsten blir et hjelpemiddel som forsterker signalet om renhet og kvinnelig seksualitet.

Dette intrikate samspillet mellom feminitet og naturen er mulig grunnet bruken av kvinnekroppen til å uttrykke bred variasjon av abstrakte ideer. Denne sammenkoblingen har blitt en konvensjon.⁶⁷ Kvinne har ofte blitt portrettert som noen eller noe annet, for eksempel natur, rettferdighet, gudinne, livet og døden. Kvinnelige figurer er flytende og tilpassningsdyktige. Det som knytter sammen konnotasjonen naturen og kvinnen i en formal grad, er myter, historie, langvarige symbolbruk og retoriske figurer. Ludamilla Jordanova argumenterer med at meningen av feminitet og beslektet abstraksjon på tross av er skapt av tilpasning er også tilsvarende ustabil. Det kommer av at det finnes for mange muligheter å tenke kjønn på. Ved at feminitet kan bli assosiert med blomstermotivet er dette et tegn på skillet mellom kjønnsrollene i kunstverden, hevder Stott i artikkelen *Floral Femininity* (1992).⁶⁸ På den ene siden fantes det mange kvinner som kun lagde kunst privat, i hjemmet, for så å stille det ut lokalt. Disse maleriene var ofte en gave til venner og bekjente. På den andre siden har mannlige kunstnere konstruert kunsten rundt offentlige akademier og gallerier.⁶⁹ Dette gjør at blomstermotivet ikke bare er visuelt vakkert å se på, men at de også er et tegn på rollen kvinner har. Ved å koble kvinne og natur kan oppmerksomheten rettes mot å forsterke kjønnsrollene ved å gi den et karakteristisk avtrykk.⁷⁰

⁶⁵ Gibson og Gagliano, «The feminist plant: Changing Relations with the water lily.», 137.

⁶⁶ Gibson og Gagliano, «The feminist plant: Changing Relations with the water lily.», 137.

⁶⁷ Jordanova, *Nature Displayed, Science and Medicine, 1760-1820*, 22.

⁶⁸ Stott, «A Floral Femininity.», 74.

⁶⁹ Stott, «A Floral Femininity.», 74.

⁷⁰ Jordanova, *Nature Displayed, Science and Medicine, 1760-1820*, 43-44.

Stott hevder at kombinasjonen mellom blomster og kvinner ble en «naturlig sfære». Forfatteren forstod det slik når kvinner beveget seg fra en naturlig posisjon til en kulturell stilling, responderte den etablerte kunstverden med å plassere hun tilbake til hennes «naturlige» sted.⁷¹ Sherry Ortner hevdet at sammenhengen mellom kvinne og natur er det motsatte begrepet av mann og kultur.⁷² Kvinner i kunsten er representert som levende blomster i naturlig setting eller en bukett av blomster i interiører der mannen tar rollen som den kulturelle tolken på naturen. Slik som tilfellet om Claude Monet, som jeg skal komme tilbake til senere i kapittelet. Idet kvinner ble mer og mer synlige i kunstverden, og samfunnet responderte med at mannlige kunstnere malte kvinnefigurer inni «floral-female» malerier. Som igjen forsterker forestillingen om at blomstens verden tilhørte kvinner og spesielt for tilpasset for kvinner å male.⁷³ Blomstermotivet ble et samlet objekt assosiert med kvinnekjønn, og slik fikk blomstermaleriet lenge lav status innen kunsten, som symbol tillegges nettopp blomsten feminine verdier. I Annette Stotts essay kaller hun det «floral-female painting», i slike malerier er kvinnelige figurer plassert i en blomsterhagesetting.⁷⁴ Kvinner i slike malerier og i virkeligheten blir sett på som passive, dekorative og skjønne. Den visuelle definisjonen av femininitet ble konstruert gjennom blomster.⁷⁵ Kvinner skulle ikke bare se ut som blomster, men også leve som en.

4.1.3 Myter om form og farger

Formen, sammen med teknikk og farger blir brukt til å separere kvinnelige kunstnere med «resten». Forfatteren Charles Blanc (1813-1882) hevdet at «color is the feminin sex»⁷⁶ i kunsten. Han argumenterte med at farger var feminint og linjer var maskulint, og denne myten var presisert i kunstakademier og utstillingsarenaer. I likhet med akademisk undervisning som prioriterte linje foran farge. Det finnes former i kunst som har spesielle feminine assosiasjoner, slik som huler, hus, vann, blomster og frukt.⁷⁷ Disse formene var sterkt knyttet til kvinnekroppen og den biologiske egenskapen ved å kunne få barn. Disse blomsterformene som ofte leses som en symbolsk og estetisk fremstilling har i Kahlos og O'Keeffes malerier

⁷¹ Stott. «A Floral Femininity.», 76.

⁷² Stott. «A Floral Femininity.», 75.

⁷³ Stott. «A Floral Femininity.», 76.

⁷⁴ Stott. «A Floral Femininity.», 61.

⁷⁵ Stott. «A Floral Femininity.», 62.

⁷⁶ Garb. «Berthe Morisot and the feminizing of Impressionism», 61.

⁷⁷ Udall, *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of their own*, 82.

blitt tolket som deres selvrepresentasjon som kvinne og et element som forsterker feminitet i deres kunst.

I siste halvdel av 1700-tallet ble feminitet identifisert med naturen. I artikkelen av Anthea Callen: *Technique and gender: landscape, ideology and the art of Monet in the 1890s* (2000), blir det tatt opp at teknikk og utforming kan bli sett på som kjønnet. I Claude Monets serie av *Poplars* ble tilskuer og organisering av maleriene forsterket til en «maskulin» prosess til å bestemme og strukturere den feminine naturen og fargebruken. Monet som kunstner forvandlet feminin natur om til maskulin kultur.⁷⁸ Serien av *Poplars* fra 1819 har et helt nytt fokus på hvordan man ser. Monet brukte froskeperspektiv som er gjentatt i alle maleriene i serien. Det kan tyde på at Monet malte alle verkene fra båten sin. I maleriene er det treene som skaper en vertikal akse som er hovedfokuset i billedserien. Bakgrunnen i maleriene har en forandrende fremstilling av en horisontal utsikt. Spesielt i et av maleriene *Three Poplars Trees in Autumn* (1891) har han brukt dristige penselstrøk i den samme retningen for å vise den øyeblikkelige vinden. Forgrunnen av vannet er beskåret og skaper en kort avstand mellom trærne og betrakteren. Videre bak de tre poppeltreene er det åpen himmel med en rekke trær som strekker seg videre inni landskapet.

Monets venn og kritiker Gustave Geffroy har kommentert maleriene og hevder at kunstneren har greid å gi mening til både kulturen og naturen.⁷⁹ I dette tilfelle har denne feminiteten i hans malerier fått en ramme som kan fange «forstyrrende» kvinnelig seksualitet. Det er en tankegang som viser mannens ønske av å temme naturen og utforske den ukjente jord. Heretter mener kritikerne en del av det seksuelle synet til en kvinne blir fremhevet av komposisjonen. Det handlet alltid om de selv og fikk en følelse av intimitet sammenlignet med de andre mannlige kollegaene. Med dette vil jeg også å trekke frem at det er ikke kun hva de maler som spiller en rolle, men også hvordan de velger å gjøre det. Det var ikke kun selve kunstverket til de kvinnelige kunstnerne som ble evaluert i form av malerens «feminitet», men medium og subjekt ble også vurdert om det er passende og «naturlig» for kvinner. Blomster er fra tradisjonen allerede sett på som noen feminint og en kvinnelig beskrivende myte både i kunst og litteratur. Men teknikk og fargebruk er med på å forsterke kritikernes argumenter, at de bruker myke former og lyse farger. Kunstneren Félix

⁷⁸ Callen, «Technique and gender: landscape, ideology and the art of Monet in the 1890s», 41.

⁷⁹ Callen, «Technique and gender: landscape, ideology and the art of Monet in the 1890s», 41.

Bracquemond (1833-1914) hevdet at farger delte seg inn i hierarkier som impliserte til kjønn. Han så på varme farger som aktive og dermed maskuline og kalde farger for passive som feminin.⁸⁰ Slik som Blanc, mente Bracquemond at farger var mindre viktig enn linjer.

Nochlin argumenterer med at dus og lys fargebruk ikke kan brukes til å definere verk laget av kvinner.⁸¹ Om det var tilfelle så ville hele rokokkostilen blitt sett på som feminint, dersom man skal bedømme kunst i en skala av «femininitet» og «maskulinitet». Hun hevder at det ikke finnes en form eller farge som kan definere kjønn til skaperen og de eksisterende normene er ikke i stand til å tolke hva som er feminint eller ikke. Tradisjonelt sett er denne myten på blomsten skapt av menn og kvinners begrensning til å male subjekter utenfor huset, da umulig å bruke de kriteriene fra historien til å formulere hvilken form som er «maskulin» eller «feminin» i Kahlos og O’Keeffe blomster. Dersom visse trekk som følsomhet, ynde og forfinet skal være kjennetegnet på en kvinnelig stil, kan man finne flere kunstnere som faller utenfor, som Rosa Bonheur (1822-1899). Motiver som de er spesielt opptatt av, som barnemotiver, hverdagslivet og blomster, finnes i Claude Monet, Edouard Manet og Pierre-Auguste Renoir sine malerier. Av denne diskusjonen finnes det ingen konklusjon ved at epoker og trender store deler definerer hvilket motiv kunstnere er interessert i. Ut ifra realisme springer impresjonisme som et motstykke på samme måte som kvinnelige erfaringer er motpol til det mannlige. Nochlin hevder at ikke et bestemt temavalg eller konsentrasjonen om et motiv sikter til en bestemt stil, og heller ikke til en feminin form.⁸² Dersom man fortsatt får en slik tolkning ved blomstermotivet kommer det av myten og vår oppdragelse fra å forstå denne formen. Det vil si at det snarere ikke er en tolkning på hvordan en feminin form skal se ut, men heller en feiloppfatning på at en slik form finnes.

For å utvide diskusjonen om det finnes en «kvinnelig stil», har Cornelia Klingers også drøftet begrepet «feminin estetikk». I artikkelen mener hun mange feministiske teoretikere har kritisert denne eldgamle myten om kvinner som begrenser deres kunst til å handle om livmor, erotiserte former eller som håndverk.⁸³ Klinger hevder at det er åpenbart estetiske kategorier utledet av femininitet som har blitt sett på som det motsatte til den tradisjonelle maskulinorienterte estetiske ideologien. Videre argumenterer hun med at de fleste, om ikke alle,

⁸⁰ Callen, «Technique and gender: landscape, ideology and the art of Monet in the 1890s», 30.

⁸¹ Nochlin, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* 14.

⁸² Nochlin, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* 14.

⁸³ Klinger, «Aesthetics», 349.

kvinnelige kunstnere nekter å bli identifisert med en «feminin estetikk». Den arketypiske feminine identiteten blir redusert til en kropp, kroppslignende elementer og til slutt, natur: «And a definition of woman based on the body identifies woman with nature and hence reduces her to nature».⁸⁴ Denne påstanden må bli diskutert gjennom det eksisterende kjønnssystemet og ikke de visuelle sammenhengene. De fleste konkluderte med at det ikke finnes en estetikk som samler kvinnelige kunstnere, og det var heller ingen kvinner som lette etter en.⁸⁵ Dermed blir utforminger av komposisjon og valg av teknikker en veldig personlig og tilfeldig prosess til å skape det som Kahlo og O’Keeffe mener blir deres egen kunst. Til tross for det kan ulike elementer og plasseringer av figurer leses som et tegn for «femininitet».

4.1.4 Kahlos og O’Keeffes myter og kritikerne

Mennesker har vaner med å finne ryddighet i kaoset slik at vi sorterer og separerer objekter for å gi dem meninger. Denne måten med å dele og sette ting sammen skiller Kahlo og O’Keeffe med andre mannlige kunstners kreativitet og kombinerer O’Keeffe og Kahlo i samme kunstneriskgruppe. Den offentlige personligheten de ble oppfattet som, var ikke alltid lik det blikket de mente passet til dem.

Kahlos første salg skjedde i 1938 med skuespilleren Eduard G. Robinson. Det samme året fikk André Breton se verkene hennes, og Kahlo ble anerkjent utenfor den meksikanske kunstsirkelen og strekte seg ut til internasjonalt publikum.⁸⁶ André Breton hevdet at kunsten hennes var «silkebånd rundt en bombe».⁸⁷ Hun stilte ut noen verk i New York på det samme tidspunktet. Der hun møtte O’Keeffe og Stilglitz. «*A painter in her own*» right ble suffikset til Kahlo for denne utstillingen. Den ble veldig godt tatt imot, men «konen til Rivera» ble fortsatt hennes beskrivelse i media og på folks lepper. Hun ble kalt *Little Frida* i flere anmeldelser og Howard Devree i *The New York Times* mente at verkene var mer obstetrisk enn estetisk.⁸⁸ Året etter åpnet en surrealistisk utstilling i Paris, der Kahlo også stilte ut maleriene sine. Kahlo som elsket oppmerksomhet stod ved et hjørne under åpningen. Jacqueline Lamba (Breton) sa at fransken til Kahlo var veldig begrenset og franskmennene var mer opptatt av de

⁸⁴ Klinger, «Aesthetics», 348.

⁸⁵ Klinger, «Aesthetics», 349.

⁸⁶ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 226.

⁸⁷ Fuentes, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate self-portrait*, 14.

⁸⁸ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, s. 231. Kritikerne brukte det å beskrive *My Birth* og *Henry Ford Hospitale*.

franske kunstnerne enn en ukjent kunstner fra Mexico. Det gjorde at hun som alltid likte å være i sentrum, ble gjemt under utstillingen i Paris. Samtidig dominerte ideen om «Women were still undervalued. It was very hard to be a women painter».⁸⁹ Frida sa at menn var konger som kontrollerer verden.⁹⁰ Til tross for ukjente omgivelser ble parisutstillingen like suksessfull som i New York. Hun fikk oppmerksomheten til det franske folket.

Frida Kahlos selvportretter ble beskrevet av Carlos Fuentes: «No one questions the capacity of self-portrait by Rembrandt to convey the anguish of an aging artist facing mortality or the power of one by van Gogh to express the torment of an isolated and misunderstood artist. Such feelings are considered applicable to all “mankind”. Kahlo, too, painted her own psychic state of mind in a flamboyant and sometimes irreverent manner, but her work was deemed so excessively personal and self-referent that it was thought incapable of expressing universal emotions or the human condition»⁹¹. Fuentes mente at Kahlos verk aldri fikk den samme statusen som de mannlige kunstnerne og hennes kunst ble dømt som kunst ment for kvinner. Maleriene presenterte «ubetydelige» temaer som få kunne kjenne seg igjen i. De var sett på som noe personlig og mindre universalt. Det samme gjelder blomstermotivene. Det handlet ikke om menneskehetens minne om døden og symbol for *vanitas*, men Kahlos eget minne om livet og døden.

I et møte med en gruppe venner som Kahlo og mannen hennes Rivera hadde på besøk av på midten av 1900-tallet, viste hun et maleri som hun arbeidet med.⁹² En av besøkernes søsteren til Rivera, Guadalupe Rivera beskrev blomstene hun så «A very sensual still-life of flowers and fruits on a round canvas smaller than the size she normally painted. The sexual connotations of these flowers and fruits were so strong that, arranged as they were side by side, they seemed to be making love.»⁹³ Hun fortsetter med: «Frida and Diego’s friends thought it a magnificent piece; they praised the colors and the brushwork, but they were especially taken by the strange way in which Frida had expressed the sexual dimension of these objects, which for other painters were nothing more than the products of nature»⁹⁴. Dette

⁸⁹ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 250.

⁹⁰ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 250.

⁹¹ Fuentes, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate self-portrait*, 25-26.

⁹² Kahlo viste maleriet *Still Life, Rundt* (1942).

⁹³ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Life*, 80.

⁹⁴ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Life*, 80.

stillebenmaleriet ble sett på som en fremstilling av Kahlos kropp og hennes seksualitet. Men for Kahlo er sex mindre en freudiansk mystifikasjon heller mer enn fakta om livet.

I 1919 malte O'Keeffe det første forstørrede blomstermotiv som var både eksepsjonell og bevisst utformet. Formen ble sett på som «det andre», sublime og fascinerende.⁹⁵ Valget av blomster var «kontroversiell» og personlig for O'Keeffe. Da det første blomstermotiv ble stilt ut, fanget det kritikk av både ros, raseri og ærefrykt. «Well, Georgia, I don't know how you're going to get away with anything like that – you aren't planning to show it, are you?» svarte Stieglitz da han først så blomstermotiv i 1924.⁹⁶ Hun fortsatte å male blomster til 1950-tallet, men hennes største produksjon skjedde en gang mellom 1920-30-tallet. I samme periode produserte for eksempel Charles Demuth, Stefan Hirsch og senere Jim Dine nærbilder av blomster, men de fikk sjeldent noen kjønnsbaserte tolkninger.⁹⁷ Griselda Pollock og Rozsika Parker hevdet at hvor arbeidet var utført var med på å sette kjønnsstrukturer i kunst hierarkier. De mente at kvinner jobbet i samme natur som menn, men det ble ikke likestilt fordi arbeidsrommene der arbeidet er utført skiller mellom privat og offentlig, amatør eller profesjonelt.⁹⁸ Stilleben er lest som et hverdagslig motiv som gjør at det blir assosiert med hjemmet.⁹⁹ Kahlo og O'Keeffe var sett på som kunstnere som jobbet privat og kunsten deres var ikke ment for alle.¹⁰⁰

Selv om hentydningen til det erotiserte var vanlig blant kunstnerne av O'Keeffes generasjon, behandlet kritikerne henne forskjellig. Høyest av alle var de opptatt av å se hennes maleri som vesentlig kvinnelig. For eksempel beskrev kritikerne hennes verk som: «Gives the world as it is known to women ...»¹⁰¹. O'Keeffe sine blomster var også sett på som autobiografisk. O'Keeffe har gjentatte ganger nevnt at hun ikke var enig i de erotiske og feministiske tolkningene blomstene fikk.¹⁰² Hun mente at en blomst var kun en blomst og farger var kun farger. Liljen får personifisering av en kvinnelig figur også som et selvportrett av O'Keeffe.¹⁰³ Samuel Kootz skrev «Much of her earlier work showed a womanly preoccupation with sex,

⁹⁵ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 81.

⁹⁶ Callaway, *One hundred Flowers*, «Afterword».

⁹⁷ Chadwick, *Women, Art and Society*, 307.

⁹⁸ Pollock og Parker, *Old Mistresses, Women, art and Ideology*, 70.

⁹⁹ Lloyd, *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*, 127-132.

¹⁰⁰ Pollock og Parker, *Old Mistresses, Women, art and Ideology*, 70.

¹⁰¹ Griffin, *Georgia O'Keeffe*, 47-48.

¹⁰² Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe*, 69.

¹⁰³ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 259-260.

an uneasy selection of phallic symbols in her flowers, a delight in their nascent qualities. O'Keeffe was being a woman and only secondarily an artist. Assertion of sex can only impede the talents of an artist, for it is an act of defiance, of grievance, in which the consciousness of these qualities retards the natural assertion»¹⁰⁴. Videre komplimenterte kunstneren Oscar Bluemner O'Keeffe «In this our period of women's ascendancy we behold O'Keeffe's work flowering forth like a manifestation of that feminine causative principle, a painter's vision new, fascinating, virgin American»¹⁰⁵. Blomstermotivene har blitt lest som et direkte feminint uttrykk tilknyttet O'Keeffes seksualitet og hennes sensualitet ble forsterket av kritikerne.¹⁰⁶ Ifølge Paul Rosenfeld, Arthur Dow og Lloyd Goodrich hevdet de at O'Keeffe var en kunstner som hadde sitt eget språk uten det tradisjonelle og at hennes verk kom ut ifra hennes personlige erfaringer.¹⁰⁷ Dersom vi ser tilbake til kritikken Kahlo fikk, nemlig at kunstneren hadde tematikk som kan omhandle de personlige emosjonene, ergo er det ikke for allmennheten.

Calla lilies with roses (1926) er et annet maleri av O'Keeffe, og de blir regnet som det første rose-maleriet hun malte. I dette bildet dominerte en hvit lilje med røde roser i bakgrunnen. De to blomstene skaper en kontrast. Her ser vi O'Keeffes bruk av hva kritikerne og publikummene mener er en tydelig tidløs erotisk symbolisme med den «maskuline» calla og «feminine» rosen. Det kan bli sett som den frie ånd av *Gallery 291* og freudiansk interesse av 1920-tallet Amerika.¹⁰⁸ Feminister fra samtiden så på det som et maleri der O'Keeffe lot denne falliske blomsten dominere lerretet og dekke over de kvinnelige rosene.¹⁰⁹ Feministene er provosert fordi de mener at blomstene er en indirekte representasjon av kjønnet i virkeligheten. Det viser at O'Keeffes kunst var definert som spesielt representativt feminint.¹¹⁰ Tolkningene kommer ikke kun av Stieglitz-gruppen og samtidens kritikere, men også feministiske kunstnere som Judy Chicago og Miriam Schapiro.¹¹¹ De mente at O'Keeffes blomster var unektelig erotiske. Chicagos *The Dinner Party* (1974-79) var en eksplisitt hyllest til O'Keeffe med et kvinnelig kjønnsorgan på bordet formet som en blomst.

¹⁰⁴ Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe*, 63.

¹⁰⁵ Lynes, «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position», 120.

¹⁰⁶ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 81.

¹⁰⁷ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 38.

¹⁰⁸ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 218.

¹⁰⁹ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 218.

¹¹⁰ Lynes, «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position», 437.

¹¹¹ Lynes, «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position», 437.

O’Keeffe fikk sjelden alvorlig kritisk behandling.¹¹² I artikkelen av Chave sammenlignet hun O’Keeffes kritiske behandling med Edgar Degas (1834-1917). Degas var aldri gift og hans seksualitet var aldri definert, og han malte mange portretter fra bordeller. Dette temaet ble aldri tatt opp i hans kritikker av maleriene. Chave mente at det var fordi myten av en stor kunstner var at han allerede var maskulin og genial. I motsetning til at Degas hadde et *voyeuristisk* blikk på modellene i maleriene har O’Keeffes kropp og linjer både utenfor og innenfor maleriene blitt objektivert og seksualisert. Kunstkritikeren Louis Kalonyme sa at liljene var en «the song of free woman, a shamelessly joyous avowal of what it is to be a woman in love».¹¹³ Kunsten er bygd opp av mannens begjær og ikke kvinners.¹¹⁴ Samme om det var kritikk eller komplimenter så var det veldig tydelig at de var opptatt av å få frem det at dette var kvinnelig kunst av en kvinnelig kunstner.

Tolkninger og oppfattelser av kunst er ikke bare kontrollert av kunstnerne, men også av betraktere som får konnotasjoner av maleriene, også kritikere som skriver om kunsten, påvirker den helhetlige oppfattelsen. Kunstnerens myte blir dannet av krav og forventninger som møter Kahlo og O’Keeffe. Kravene og forventningene til kvinner gjør dem uatskillelig med kritikernes og betrakterens syn på at kunstnerne malte deres kvinnelige seksuelle og sanselige erfaringer. I følge Nochlin er det viktig å se på aktiviteten til individet i en situasjon som er uavhengig av tidligere kunstnere og «sosiale krefter».¹¹⁵ Kahlos og O’Keeffes myte må kunne bli sett fra en situasjonsbestemt omstendighet.

4.2 Oppsummering

Dette kapittelet har hatt myter etablert av ulike perspektiver som hovedmoment. De biologiske egenskapene kvinner har, blir brukt som et argument for at kvinner maler og tenker på en annen måte enn de «store» kunstnerne. Nochlin og Beauvoir legger frem i sin bok og artikkel de ubalanserte behandlingene kvinnelige kunstnere har fått, basert på deres erfaringer. Naturen og blomstermotivet ble tilknyttet kvinnekroppen og karakterer samfunnet mener kvinner bør ha, nemlig som passive og vakre mødre i hjemmene sine. Komposisjon og farger er to av mange indikasjoner på at kunstnerne tenker med deres fysiske kropp og ikke intelligens. Alt dette spiller en viktig rolle for hvordan Kahlo og O’Keeffe offentlig ble tatt i

¹¹² Chave, «O’Keeffe and the Masculine Gaze.», 115.

¹¹³ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 92.

¹¹⁴ Chave, «O’Keeffe and the Masculine Gaze.», 124.

¹¹⁵ Nochlin, *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* 28.

mot til tross for at de også hadde sin egen agenda i kunsten. Resepsjonen og ordlegging i ulike essayer og anmeldelser var på en måte med på å forme Kahlos og O'Keeffes myte til betrakterne.

I neste kapittel arbeider det videre med *kunstnerens myte* og tar kunstnerens situasjon i fokus, og ser på hvilken måte denne feminine myten kommer frem i deres malerier.

5. Kunstner og blomstermotivet: avkreft eller bekrefte myten?

Blomstermotivet til Kahlo og O’Keeffe ble brukt til å eksperimentere med ulike meninger denne formen kan gi. Maleriene viser en sterk tilknytning til et sted som rekonstruerte bildet på naturen. Den sterke tilhørigheten til et sted har blitt mer komplisert etter at kjønn legges til i diskusjonen. Erfaringen med å være kvinne i Amerika og Mexico på 1920-tallet påvirket den kunstneriske utviklingen til Kahlo og O’Keeffe. Landskap og naturmalerier hadde fått en kulturell og naturell mening.¹¹⁶ Rosemary Lloyd argumenterer med at stilleben har en bredere funksjon enn å kun tilby et fornøylesobjekt. Det kan være et element i verkene som tilfører kommentarer, ironi eller beundring av malerens hobby eller natur.¹¹⁷ Disse to kunstnerne skapte blomstermalerier som har en sterk følelse av sted og identitet. Gjennom blomstermotivet har de prøvd å utfordre kvinnerollen og konvensjoner i kunstverden ved å presentere det i original kontekst og stil. Blomster som motiv er et av de mest brukte og oftest assosiert med som et feminint symbol i kunsten, men likevel er ikke alle blomstene like. Blomstermotivet som uttrykk varierer fra Monets vannliljer, van Goghs solsikker, Kahlos magnoliaer til O’Keeffes liljer. De representerer ofte kunstnerens indre følelser og inntrykk av verden. Dette uttrykket kan bli sett på som en bekreftelse eller avkreftelse på myten. I kapittel fire har jeg sett på hvordan tiden og ulike epoker har konstruert myten til den feminine blomsten, og i dette kapitlet skal jeg drøfte Kahlos og O’Keeffes egen innflytelse på myten. Den «feminine» identiteten inneholder mye mer enn kun seksualitet og kropp, og del to av analysen vil undersøke flere sider ved det.

Jeg skal utføre en semiotisk inspirert analyse som skal fremstille de fire nevnte maleriene: *Abstract, White Rose, Magnolias, Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* og *Two Calla Lilies on Pink*. Maleriene har fire forskjellige uttrykk av blomstermotivet, enten som hovedmotiv eller bakgrunn, og i abstrakt eller naturalistisk stil. Kahlo og O’Keeffe er svært ulike i deres uttrykk og det de ønsket å fortelle med kunsten, men begge fokuserte på en personlig mytologi av individuelle erfaringer og visuell fantasi. Kunstnerne vokste opp i et miljø og samfunn der kulturelle og arvede disposisjoner påvirket dem til å måtte ta valg som definerte dem som kunstner. De har sosialbestemte kjønnsroller som de måtte fylle, men også

¹¹⁶ Udall, Carr, O’Keeffe, Kahlo: *Places of their own*, 80.

¹¹⁷ Lloyd, *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*, 6.

en selvidealisering de ønsket å oppnå. Kreasjoner av kunsten er pågående lik deres utvikling av identiteten.

Tessler hevdet at det ikke er tilfeldig at de velger blomstermotivet som et meningsfullt motiv i verkene.¹¹⁸ Kahlo kan ha blitt inspirert av Diego Rivera og O'Keeffes blomstermotiver. Rivera likte å fremstille hvite liljer i veggmaleriene som et symbol for kvinner og tegn på modellens feminine trekk. Det har fortalt at Kahlo fikk se blomstermotivene til O'Keeffes utstilling på tidlig 1900-tallet, og dette inspirerte henne til å male åpent og med selvstendige blomster.¹¹⁹ Sammen med hennes ide om hva blomstens konnotasjoner var, viste blomstermotivene og objektene hennes en attraksjon til livet. Blomstermotivene var enestående og sjeldent repeterende. O'Keeffes blomster ble inspirert av samtidens trend i å male liljer og andre blomsterarter av blant annet Marsden Hartley (1877-1943) og Arthur Wesley Dow (1857-1922). Hun eksperimenterte med abstraksjon og forstørring i ulike vinkler av blomsten, og var inspirert av fotografiens tilnærming av perspektiver. O'Keeffe var opptatt av formen og fargen blomsten gav og hvordan det kunne bli overført på papiret. Uavhengig av hvilken motivasjon de hadde for å male blomster greide de å legge frem et unikt visuelt bilde i relasjonen til tradisjonell kunstutforming og avantgardistiske syn fra samfunnet i deres tid. Blomster blir et verktøy og symbol til å iscenesette seg i kunsten.

5.1 Blomst: et tegn på feminitet?

Når betrakteren ser på Kahlos stilleben og O'Keeffes blomstermaleri som et tegn på noe annet, skaper det et mentalt bilde av dette maleriet, idet personen assosierer noe med dette motivet. Dette mentale bildet peker mot objektet. Og det objektet kan være ulikt ettersom betrakteren forandrer på seg.¹²⁰ Det kan være en ekte frukt, andre stilleben, bilder eller et bilde av kvinnen og kunstneren selv. Derfor er objektet maleriet står for, noe vesentlig subjektivt og resepsjonsbestemmet. Tegnene har blitt gjenbrukt og gjort konvensjonelt. For å finne ut hvordan til tross for deres ulike nasjonalitet og kultur har maleriene fått en feminin tolkning basert på myter, må tegnet bli lagt litt til side og heller stille spørsmål om lesninger vi tror er naturlige. Meninger er ikke en naturlig medfødt av et objekt, men produsert og er en effekt av

¹¹⁸ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 1.

¹¹⁹ Kilder fra: Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»* og Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*

¹²⁰ Bal, «Seeing signs: The use of semiotics for understanding of Visual Art», 75.

tegnene hevder Griselda Pollock.¹²¹ I mange tilfelle blir det brukt et «kjønnet» blikk til å se på deres verk. I motsetning til tolkningene de fikk, var de ikke spesielt interessert i å bli sett og koblet sammen som «kvinnelige kunstnere», men uttrykket ble stadig assosiert med dem. De ble observert med dype kulturelle fordommer og vedvarende kjønnsforskjeller.

Som en diskurs er kunstverket klar til å bli sett og tolket, men uansett hva du ser er det strukturer og til et visst punkt, semantisk fylt inn for betrakteren.¹²² Barthes hevdet at et bilde kan bli tolket selv uten kunnskap om kunstneren¹²³ og betrakterne har sine egne koder til å se på kunsten. I følge Barthes virker kodene naturlig tillagt i objektene, men egentlig er det mystifiserte egenskaper som er skapt i hverdagen. Myter er påvirket av assosiasjoner av forskjellige kulturelle fenomener. Ludmilla Jordanova mener at natur har fra tidlig av blitt personifisert som kvinne. Beauvoir skriver at kvinner er en sosial konstruksjon som godtar at det er naturlig for det kvinnelige mennesket å gjøre seg til og bli forstått som en feminin kvinne.¹²⁴ Kahlo og O’Keeffe må ha visst at blomster og kvinner har blitt assosiert sammen fra deres tidlige kunstakademiske utdanning også fra oppveksten. Kahlo og O’Keeffe fortsatte med å prøve å manipulere myten, og gjør dette om til noe særegent. Den offentlige forståelsen av maleriene refereres til Stielglitzs promosjoner og Kahlos intime motivvalg former seg til tolkning på at dette kan indikere til en «feminin» anatomi. Betrakteren har lenge neglisjert at mytene kommer fra tradisjonelle avgjørelser ved å fremstille kvinner med blomst og hager, slik som med maleriene *Fleur de Lis* (1899) av Robert Reid (1862-1929) og Eastman Johnsons (1824-1904) *Hollyhocks* (1876), skapes denne «feminine» motivet og ikke originalt fra Kahlo og O’Keeffe personlig. Barthes forklarer at en myte er som en ytring, et tegn som uttrykker innhold i kommunikasjon. Kahlos og O’Keeffes blomstermotiv er et godt eksempel på en ytring, hvor myten skaper en dialog mellom kunstneren, verket og betrakteren.

I Kahlos og O’Keeffes blomstermotiv i disse verkene ser man kanskje kun blomster, men samtidig kan slike blomster bidra til at betrakteren danner forestillinger på hva motivet betegner. Dermed er motivet veldig subjektivt og veldig lett påvirket av meninger utenfor det rent visuelle. Blomstermotivene representerte et element som kan bli brukt som indirekte tolkning av de to kunstnerne. Blomsten som et tegn blir lest som en motsetning til

¹²¹ Klinger, «Aesthetics», 351.

¹²² Bal, «Seeing signs: The use of semiotics for understanding of Visual Art», 90.

¹²³ Potts, «Sign», 31.

¹²⁴ Beauvoir, *Det annet kjønn*, overs. Christensen, 414.

individualitet, men snarere en bekreftelse på en stereotype. Ved å velge dette motivet som kvinner mener mange kritikere og betraktere at det viser deres feminine karakter i kunsten. Som kunstner var det tett bundet sammen med motivet og formen i verket. Kvinnelige kunstnere som skapte kunst var ofte assosiert og koblet sammen i grupper ved samme kjønn. Nochlin nevnte sammen med andre feministiske teoretikere at det ikke er kriterier som peker mot kvinnelige kunstnerisk stil. Hun skriver at denne tolkningen er bestemt av institusjonelle og sosiale betingelser. Kvinner måtte velge hvilken rolle de tilhørte, enten som kvinne eller kunstner slik som tidligere Rosa Bonheur og Berthe Morisot.

Blomstene blir sett på som noe feminint og det er forstått som noe naturlig og selvsagt. Myten er at det finnes en form som kan defineres som feminin. Blomsterformens *denotasjon* er selve blomstene, som liljer og magnolia. Blomster i maleriene er et ikon for de i virkeligheten. Det er en naturlig organisme som finnes i naturen og er et vanlig motiv å fremstille innenfor kunsten. På den andre siden er blomstens *konnotasjon* kvinner, feminitet, og et typisk kvinnelig tema i deres kunstnerskap. Myten bygger på blomsten at blir sett på som et symbol for den feminine kvinnen. Kunsttolkninger har vanskeligheter med å skille *signifikanten* med *signifikatet* eller det ideologiske fra det fraseologiske. Poenget er ikke å finne ut om denne påstanden er falsk eller ineffektiv, men at den på sin egen måte har blitt mystisk.¹²⁵ Blomstrer og plantemotiver er koblet til kvinnelig seksualitet slik som Kahlos og O'Keeffes blomstrer har blitt tolket. Denne meningen som er tilføyd blomsten er sett på som noe naturlig og det er noe feminint over å male plantemotiver, men samtidig stemmer ikke dette helt, siden de fleste kjente blomstermotivene er malt av menn¹²⁶ og de sjelden får et fokus av feminin konnotasjon. Begrepsinnholdet til blomst og planter har dreiet seg fra naturen til lerretet. I et essay skriver Annette Stott at kvinner i alle aldrer har hatt en tilknytting til blomsten siden middelalderen.¹²⁷ I dette tilfellet blir mytens oppgave å sette *konnotasjonene* øverst og *denotasjonen* nederst, ved å plassere naturen på overflaten og klasseinteresse under. Et viktig poeng å ta opp er at de begge også er en del av denne tolkningen. De selv har vært med på å skape et slikt bilde av seg selv, og formet deres fremstilling og bilde i maleriene.

¹²⁵ Barthes, *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, 72.

¹²⁶ Bencard, Tøjner og Holm, *The Flower as Image*, 60.

¹²⁷ Stott. «Floral Femininity.», 61.

5.2 Frida Kahlo: komponering av seg selv

5.2.1 *Magnolias (1945) og Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird (1940): komposisjon som et tegn?*

Kahlo brukte bevisst figurer og symboler til sin egen fordel. Hennes malerier presenterer øyeblikket hun er i. Maleriene har synlig brukt kristen ikonografi og kommunistiske ideer, men til syvende og sist er det Kahlos kropp og hennes selv som er hovedmotivet hun vil utforske. Av den samme grunn er det veldig vanskelig og kanskje umulig å skille hennes følelser vekk når man skal se på formen og komposisjonen i verkene. Betrakterne må plukke ut elementer og former i maleriene å lese de for å forstå hele det narrative hun fremstiller.

Det første maleriet jeg skal analysere er *Magnolias*, den består av en bukett med hvite blomster i dempet fargeharmoni som gir blomsten et rolig og tidløst preg. Det har en brun/grå bakgrunn der blomsterbuketten er oppi en hvit porselenvase. Vasen har noen mørke mønster som har en *trompe l'œil*¹²⁸ effekt hvor de strekker seg opp mot magnoliaene. Blomstene, som er halvåpne fyller maleriet med en øyeblikkelig fremstilling. Det hvite i oppsettet består i størst grad av magnoliaer, men på midten av oppsettet er det en kaktus-blomst og bak på venstre side gjemmer det seg en calla lilje i profil. Vår oppmerksomhet blir fanget av den åpnet blomsten, og videre vil blikket bevege seg til de andre lukkede blomstene ved siden av. I bakgrunnen av denne åpne kaktusblomsten ser vi flere blomster som er åpne, men gjemt vekk fra betrakterne. Betrakteren er nesten på skattejakt i dette maleriet. En blomst fanger vår oppmerksomhet, men så kommer det andre ved siden av som gjør oss nysgjerrige. Som Kahlos symboler er elementene i dette maleriet lagdelt. I denne uendelige jakten av symboler og meninger fanger Kahlo vår forundring på hva som er hennes myte og hva som er våre fordommer. Oppmerksomheten i blomstermaleriet er fokusert på blomstene som en helhet. En slik tolkning kan forstås ut i fra den tettbundete formen og det er ikke fremstilt noe annet i bakgrunnen, og blomsterbuketten har et overvinklet perspektiv der kun deler av vasen er synlig. Utformingen til *Magnolias* er ulik de andre stillebena Kahlo har malt ved at «handlingen» ikke skjer mellom ulike objekter i bildet, men mellom de tre blomsterartene i vasen. De forskjellige blomsterartene skaper relasjon med hverandre, men også med subjektet den kan symbolisere.

¹²⁸ Det er et fransk begrep som betyr illusjonsmaling eller maleri. Målet er å få motivet til å virke naturtro og få en tredimensjonaleffekt. I Kahlos *Magnolias* virker mønsteret på vasen som om det strekker seg ut fra maleriet og gir en følelse av rom. Sjangeren var populær i den nederlandske gullalderen på 1600-tallet.

Den har en utforming som et standard stilleben av en blomsterbukett slik som mange 1600-tallets blomstermalerier. Formen av vassen og komposisjonen gjør allerede til at man kan trekke paralleller til tidligere verk. En forklaring på en slik «historisk» fremstilling, er at Kahlo var veldig kjent med kunsthistorie. Hun tok alltid inspirasjon fra fortiden og mener at det er viktig å kjenne til. De hvite magnoliaene kan forstås som venninnen Lambas ekstraordinære skjønnhet som flyktig og kortvarende, som blomsten selv. Blandet inn med de perfekte magnoliaene er det en blomstret kaktusblomst. Kahlo må ha visst at den ikke er relatert til magnolia-arten. Til tross for å vite forskjellen, leker hun med størrelsen. Kaktusblomsten er bevisst malt i den samme proporsjonen som magnoliaen.

Kaktusblomsten i maleriet *Magnolias* har blitt tolket på ulike måter. Grannit Ankori hevder at det representerer og er et symbol på Kahlo selv eller en kroppsdel. Maleriet har den samme *denotasjonen* som alle blomster i naturen, mens *konnotasjonen* i Kahlos verk anses som overflødig personlig, flamboyant og selvrefererende.¹²⁹ Tolkning av blomster var ikke kun begrenset til konseptet på seksualitet og kvinnelig anatomi. For Kahlo var ikke blomster nødvendigvis symbol for feminitet, da den heller inneholder nasjonalistiske idealer. Vi kan skape paralleller til Kahlos hjemland både ved å trekke frem kaktusblomsten og calla liljer i *Magnolias*. Blomster for Kahlo assosieres med jord og kilden til liv.

Maleriet presenterer blomstringer som skjer i ulike stadier. Blomstene i maleriet kan bli lest som kvinner. Deres ulike faser i livet blir representert av blomstene. For eksempel er en lukket blomst for jomfrudom og renhet, mens åpnet er symbol for seksualitet. Noen kan lese blomster som ren feminin identitet. Det kan komme av at noen blomsterformer har en visuell likhet med kvinnelig anatomi og det viderefører ideen om at all blomst representerer kvinner.¹³⁰ Blomsten blir sett på som en kvinnelig kroppsdel eller livmor. Denne tankegangen forsterker Kahlo i maleriet *Flower of Life*.

Selfportrait, det andre maleriet, har plassert blomstermotivet bakerst i maleriet. I forgrunnen er Kahlo fremstilt i hennes vanlige frontale posisjon, håret flettet opp, sammen med det ikoniske monobrynet. Hun har et hvitt antrekk og ansiktsuttrykket er passivt. I stedet for å

¹²⁹ Fuentes, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate self-portrait*, 25-26.

¹³⁰ Stott. «Floral Femininity.», 66.

snakke om Kahlo selv, skal vi fokusere på plantene bak henne og tornhalsbåndet hun har på seg. Halsbåndet er laget av en slags plantekvist der tornene skjærer seg inn i huden og blodet drypper, men fortsatt vises ikke smertene i ansiktsuttrykket. Fra dette halsbåndet henger det en død kolibri. Beveger vi oss bak Kahlo, ser vi en frodig vegg av blader som strekker seg oppover og konturer i bladene er som blodårer som pumper blod fra jorden. Plantemotivet som bakgrunn er et virkemiddel i maleriene som går igjen i flere av Kahlos verk. I *Selfportrait* virker bladene som en estetisk bakgrunn for å ramme inn Kahlo og et naturlig element hun ofte tar opp. Denne komposisjonen har en likhet med 1800-tallets portretter av kvinner. Blomster var en støttespiller i maleriene da de sa noe om kunstneren og kulturen. *Poor Lisa* (1827) av Orest Adamovich Kiprensky (1782-1836) relaterte blomsten som hun holdt i hendene til noe om figurens kjærlighet og tro.

Blomstene i *Magnolias* og *Selfportrait* har begge en avgrensingsfunksjon. I selvportrettet markerer planteveggen et klart skille mellom kvinnefiguren og i *Magnolias* er buketten isolert i et rom uten bestemt tid og plassering. Den klaustrofobiske planteveggen i *Selfportrait* som presser fremover mot henne og alle dyrene som henger over skuldrene hennes er også med på å gi en innestengt følelse. Plantene skiller henne fra omverden. Enten for å beskyttelse eller for å plasseres innenfor et geografisk område eller en psykologisk posisjon. Blomstene distanserer seg fra det som er rundt, og markert som adskilt fra omgivelsene rundt. Slike fremstillinger av «lukkende hager» er tatt ifra kristen ikonografi, som kan bli lest som lukkede livmor eller kvinnelig seksualitet. I *Fleur de Lis* (1899) og *Hollyhocks* (1876) fremstiller de en eller flere kvinnelige figurer som er omringet av en lukket blomsterhage. De brukte denne hagen som symbol på kvinnelig femininitet og egenskapen uskyldig.¹³¹ De skiller disse kvinnene fra resten av verden. I surrealismen fremstiller den lukkede hagen et indre selv. Denne kunstbevegelsen ønsker å forvandle naturen i samsvar med de indre følelsene.¹³² I motsetning til *Magnolias* som var et bilde av *vanitas*, markerte de plantene i bakgrunnen i *Selfportrait* liv, morskap og fertilitet.

5.2.2 Blomstens aspekter til å vise indre følelser

Det er mulig å identifisere emosjon og følelser med blomstermotivet. I følge Nira Tessler bruker Kahlo blomster som et *eget motiv*, som et symbol på *personlige lidelser*, og et

¹³¹ Stott. «Floral Femininity.», 63.

¹³² Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, 160.

personlig-feminint-sensuelt aspekt. De tre aspektene er Kahlos strategier for å gjøre om interne følelser til visuelle former. Den første metoden å bruke blomster på, er å fremstille dem som stilleben og hoved-subjekt. På en slik måte fremhever hun blomstene og plasserer de inn i en kontekst hun ønsker. *Magnolias* og *Flower of Life* (1943) er to malerier med blomster i fokus, men beskriver to forskjellige uttrykk av blomsten. Det sistnevnte maleriet fremstiller en enkel blomst i rødt, formet som en imaginær livmor. Den merkelige formen inneholder et embryo som vokser ut av blomsten. Kahlo bruker vegetasjon som symbol for fertilitet og regenerering og til å vektlegge den korte livssyklusen.¹³³ I mange verker er planter et metaforisk bilde på hennes mislykkede forsøk på å produsere avkom som i *Roots* (1943) der tilsvarende planter vokser fra et øde sted som kan assosieres med Mexico. For Kahlo fungerer hennes stilleben som et indirekte selvportrett hvor hun illustrerte sine indre følelser gjennom symbol og objekter.¹³⁴ Kahlo sine seksuelle referanser er noen ganger hennes hovedfokus slik som *Flower of life*, mens noen ganger som i *Magnolias* er den subtil og ikke åpenbar.

En annen måte å bruke planter og blomster på av Kahlo, er fremstilt i tornhalsbåndet i *Selfportrait*, som et tegn på personlige lidelser. Halsbåndet symboliserer kristen ikonografi for martyrer og hennes smerte ved å miste Diego Rivera etter skilsmissen. Tornhalsbåndet har en konnotasjon på smerte slik som Aztec-kulturs fremstilling av menneskeofring.¹³⁵ En annen mulighet å lese tornhalsbåndet er hennes måte å gjenoppbygge smerten av hennes barndom ved å bruke religiøse ikoner i maleriene som viser Kahlo som et ikon som overkom de fysiske smertene.¹³⁶ Hun bruker bevisst element som minner om andre ting i virkeligheten og styrker inntrykket betrakterne vil få av et selvportrett. Hver gang når hun kobler til noe som andre kan relatere seg til, greier hun å vekke følelsene i andre. Kahlo viser at hun er et sterkt og selvstendig individ, men også en kvinne. Det er noe som både henne selv og mange betraktere mener er beundringsverdig i hennes kunstnerskap og en av grunnene til at hun blir tatt opp av feminister senere tid.

I den tredje strategien bruker Kahlo blomster som et symbol på feminitet, personlig og sensuell karakter. Planten i *Roots* symboliserer fertilitet og arvingen Kahlo aldri kunne få ved at planten vokser gjennom et hull i kroppen. Det kan bli assosiert med at dette hullet er barnet

¹³³ Barson, «A Frida Kahlo Glossary», 78.

¹³⁴ Barson, «A Frida Kahlo Glossary», 75.

¹³⁵ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 185.

¹³⁶ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 185.

hun aldri fikk og planten trer inn i kroppen som et liv fra jorden. Det er konnotasjon på livet hun ønsket å ha. Planten er slik som Kahlo, forankret og næret av jorden. Tessler skriver «Kahlo often portrayed herself in the spirit of the ideology of natural womanhood».¹³⁷ Ideen som hun vil få frem er at hun er en naturens kvinne. Det kan bli lest som hennes selv-identifikasjon med naturen. Det skal forsterke de egenskapene som ikke er visuelt, men kan vises gjennom symboler i forskjellige objekter. Et annet maleri, *Self-portrait dedicated to Dr Eloesser (1940)* er et annet eksempel på Kahlos personlige, feminine og sensuelle aspekt ved blomsten. I dette maleriet har hun satt opp håret med en håndfull blomster. Hår i ulike religioner og kulturer har fått en erotisk konnotasjon og ved å fremheve håret og med blomsten viser hun betrakterne en sensuell og feminin side av personligheten hennes. Det kan også symbolisere den dobbelte metaforen om liv og død i naturen. Blomstene som er flettet inni håret viser en typisk meksikansk identitet sammen med antrekket hun har på seg.¹³⁸ Forskere som Ankori og Herrera argumenterer at blomstermotivene til Kahlo har en seksuell symbolisme.¹³⁹ Kahlo begynte med en naturalistisk tilnærming av blomstene og videreutviklet til en mer erotiserende og symbolsk betydning av motivet. Kunstneren prøvde å koble maleriene og hennes multikulturelle arv og fysiske virkelighet i en kontinuerende dialog. I *Magnolias* fremstiller Kahlo, kunstneren Lamba i magnoliaene, Rivera i liljen og henne selv i kaktus-blomsten som viser en personlig historie. Blomsten magnolia er lenge blitt assosiert med verdighet, fantastisk skjønnhet og ikke minst kvinnelig sjarm, og i maleriet er blomstene blomstret i ulike stadier. Hun brukte bevisst vegetasjonen som et bilde for kvinnelig seksualitet og symboliserer ulike faser i kvinners liv.

Blomster er brukt som en visuell strategi til å vise ulike lag av symboler uten eksplisitte forklaringer. Kahlo har en veldig figurativ stil som gjør at maleriene blir en fortelling som er assosiert med hennes liv, men også deler av betrakternes. Nira Tessler hevdet at hun må ha blitt inspirert av avantgardistisk symbolisme og blitt påvirket av O'Keeffes resepsjon av blomster i Nord-Amerika.¹⁴⁰ Det at motivet kan minne om kvinnelige seksuelle organ eller kropp, vekket Kahlos fascinasjon til blomsten. Kahlo brukte denne lesningen av blomster aktivt i kunsten. Kunstneren var en som var veldig opptatt av kunstrener og møtte samtidskunstnerne både innenfor og utenfor Mexico. Kahlo var veldig god til å viske ut de

¹³⁷ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 181.

¹³⁸ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 189.

¹³⁹ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 188.

¹⁴⁰ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 183.

distinktive linjene mellom plantens og blomstens symbolisme på fertilitet og nasjonalisme i maleriene.

5.2.3 Blomstens identitet og Kahlos visjon

I Kahlos situasjon prøvde hun å manipulere et selv bilde som en ærlig, ren og selvbefruktet kunstner. Metaforer var brukt til å forbinde seg til et bredt publikum. Selv om ikke alle symbolene kan forstås av alle, oppfatter de at er fra et blikk som er basert på hennes erfaringer og miljø. *Konnotasjonen* og *denotasjonen* får et uklart skille. Motivets naturlige grunnoppfattelse og de kulturelle og erfaringsbaserte tolkninger overlapper hverandre, og gjør det vanskelig å separere. Kunstneren bruker bevisst planter som hjelpemidler til å uttrykke en ytring. Maling startet med å være prosessen til å få tid til å passere, men hun falt for den kunstneriske uttrykksformen og fortsatt hele livet. Hun var veldig stolt over denne måten å uttrykke seg på og hun ønsket at mange kunne få muligheten til å bli kjent med henne og maleriene. Det som sitter igjen til den dag i dag er hennes ærlig og fryktløse uttrykk å male seg selv på. Kahlo aksepterte og feiret sin seksualitet og «kvinnelighet» i sine blomstermalerier. Maleriene viser et bilde hun ønsker å bli husket som.

Kahlo, som mange andre kunstnere, ønsket å være fri fra eksisterende teorier og ukjente «ismer». Kunstnerne ville være originale, og spesielt for kvinnelige kunstnere i den mannsdominerte kunstverden og i en sosial sammenheng der kvinner ikke alltid har fått likestilling. Kunst for kvinner var et sted hun kunne fritt uttrykke sine følelser og meninger. Enda viktigere for Kahlo som i store deler av livet var sengeliggende og syk, var det i maleriene hun kunne være fri og uavhengig av de fysiske smertene hun måtte gjennom. Det er ulike måter å uttrykke «selvet», men hun valgte symboler, figurer assosiert med religion, myter og historier. Farger er en del av symbolismen og har en viktig betydning for Kahlo.¹⁴¹ For Kahlo var kunst en måte hun kunne eksperimentere med former hun opplever i virkeligheten, som den meksikanske kulturen og hendelser som skjer i dagliglivet. Kahlo valgte heller å skape sitt eget image, og lot seg ikke begrense av andre. Kahlos stilleben og selvportrett skilte seg ut fra samtiden i det politisk pregede temperamentet Mexico hadde, der hun foretrakk å male om selvsentreterte subjekter.

¹⁴¹ Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 284. I Kahlos dagbok fra 1940, skriver hun hva farger kan bety for henne.

Uavhengig av hva Kahlo egentlig følte om motivet, som symbol for Rivera eller Mexico, ble det assosiert med hennes egen kvinnelighet og femininitet for betrakterne.

Blomsterfremstillingene til Kahlo har fått fastslått en bestemt betydning, det er påvirket av hennes ikoniske personlighet og liv. Hun er et ikon den dag i dag og hun la frem alle følelsene sine på lerretet. Kahlo har brukt seg selv som modell og har seg selv som utgangspunkt, samme om det er selvportrettene, portretter av andre og i frukt og planter. Jorden var forestilt som kvinne og den ekstreme personifiserte naturen har kvinnekroppen i tankene.¹⁴² Det er ikke en visuell relasjon, men likhet i konsept som kobler det feminine med blomstermotivene til Kahlo. Det er ideen om at dette er en feminin sjanger og personlig utredning som gjør Kahlos verk mindre alminnelig enn det for eksempel Rivera eller det andre mannlige kunstner skapte.

5.3 Georgia O’Keeffe: påvirkning av kritikk og meninger

5.3.1 *Two Calla Lilies on Pink (1928)* og *Abstract, White Rose (1927)*: komposisjon som et tegn?

I det tjuende århundre skapte calla liljene en ny fasinasjon for blomster grunnet mye ved blomstens assosiasjon av en seksuell konfigurasjon og dens abstrakte karakter. Calla liljer var ofte assosiert med renhet og feminin skjønnhet, men mange kunstnere understreket dets falliske utseende slik som Marsden Hartley (1877-1943) og O’Keeffe. Navnet *Calla* kommer av det greske ordet *kallōs* som betyr skjønnhet, og i det såkalte blomsterspråket symboliserte calla storslått skjønnhet.¹⁴³ Det første maleriet, *Two Calla Lilies on Pink* består av to hvite calla liljer med gule pistiller på en abstrakt rosa bakgrunn. Kunstneren har plassert liljen i en isolert verden. Liljene er forstørret og presser seg frem mot lerretet. Liljene er forenklet, men også malt med lys og skygge. O’Keeffe bruker et begrenset utvalg av farger i *Two Calla Lilies on Pink* og jobbet med å produsere et sammenhengende design med resten av maleriene hun produserte av blomster. Maleriet er malt med jevne penselstrøk og myke overganger. O’Keeffe mente at kunstnere kan bruke naturen til å representere indre følelser. Måten hun forstørret blomstene på, skiller hun fra andre modernistiske malere fra samme periode. Blomstermotivene viser hennes allsidighet som både kolorist og maler. I maleriet er det en forsiktig balansert komposisjon som presenterer orden og kontroll.

¹⁴² Udall, Carr, O’Keeffe, Kahlo: *Places of their own*, 85.

¹⁴³ Peters, *Becoming O’Keeffe*, 256-262.

Blomstermotivene er fremstilt i et stort format hvor den «indre» delen av blomsten er sentral. I hennes blomstermotiver tar hun sjeldent med stilken eller noe naturalistisk bakgrunn som viser til noe spesifikt sted eller tid. Bakgrunnen gjentar teksturen som er i liljen i *Two Calla Lilies on Pink*. De ser ut som at det går i ett, men også som lag som er lagt oppå hverandre, nesten som en slags stoff eller hud. Denne tolkningen er dannet i O'Keeffes nærbilde av blomsten ved at kronbladene som er lag på lag gir en følelse av intimitet. Blomsten er presentert slik at blomsten selv er i fokus, det kan komme av at hun ønsket å oppfordre folk til å se på blomstene på nært hold. O'Keeffe hevder at hun maler blomster slik hun ser det og stort nok til at andre kan se hva hun ser.¹⁴⁴ Hennes blomster er laget som en sammenkobling av intimitet og monumentalitet. Blomstermotiver gir en følelse av at betrakter stupet inni maleriet. En slik fokusering av blomst er inspirert av estetikken til modernistisk fotografi. Det var et medium Stieglitz og mange i hans gruppe ofte brukte. O'Keeffe kan også ha tatt inspirasjon fra botanisk trykk.

Denotasjonen mister sitt ståsted i O'Keeffes liljer, fortolkningene kommer av komposisjonen. De to hvite liljene er hovedmomentet i maleriet, men den delen som fanger oppmerksomheten er pistillen. Den fremhevede pistillen fanger oppmerksomheten og blikket begynner å vandre inni blomsten. Alle blomster er skapt av naturen, og de fleste arter har mannlige og kvinnelige organer som er mer eller mindre synlige. Hos liljen ligger denne delen bar og åpen, da igjen gjør det enkelt å se på dem som erotisk antydning. I Mieke Bals (1946-) artikkel mener hun at forskjellige elementer i maleriene er med på å skape lag av tegn.¹⁴⁵ Hun hevder forskjellige lag og deler skal være som pekepinner på hvilket narrativ som blir dannet. *Two Calla Lilies on Pink* har denne egenskapen med å skape en «fortelling». Det er ikke en fortelling om en historie, men om hva O'Keeffe tenker når hun maler verket. Når man hever blikket og ser på hele formen får blomsten til O'Keeffe en erotisk antydning og markert som tegn. Pistillen i midten rettet mot betrakteren, gjenspeiler dens erotiske egenskap.

Abstract, White Rose, motsatt av liljemaleriet er i en dus og mørk fargetone. Vi ser rosen i fugleperspektiv. Komposisjonen av rosen er i ekstremt nærbilde. O'Keeffe arbeidet ofte i geometriske strukturer. I et tidligere verk *Flower Abstraction* (1924), er blomstermotivet i en

¹⁴⁴ Griffin, *Georgia O'Keeffe*, 43.

¹⁴⁵ Bal, «Seeing signs: The use of semiotics for understanding of Visual Art», 84.

V-struktur som ligner på en vifte.¹⁴⁶ Dette tilfellet er det formet som en åpen sirkel eller spiral som beveger seg mot sentrum. Det er et mikroskopisk blikk av blomstens interiør. Det er strukturert som en gjentakende form sirkulerende rundt senteret av rosen. Rosebladene ligger seg i lag som en tornado som svever i myke linjer mot et sentrum som spenner seg ut mot hjørnene på lerretet. Det abstrakte motivet distanserer seg fra den naturlige formen til rosen, skaper en selvstendig atmosfærisk mønster som er mer lik et psykologisk landskap som vekker en stille, men sterk bevegelse.¹⁴⁷ Rosen har i lang tradisjon vært et dekorativt element i kunstverker og arkitektoniske utsmykninger, med sterke konnotasjoner til kjærlighet og romantikk.

Det er flere deler i kunsten som sjokker betrakterne, først, dimensjonen til bildet i forhold til det faktiske subjektet. Blomsten som er i utgangspunktet noen få centimeter blir på det største over to meter. Denne kombinasjonen med størrelsen og nærheten ble opplevd av publikum som om de var sommerfugler og insekter. O'Keeffe i 1946 sa i et intervju at hun ønsket å skape en verden som tilhører hver enkelt inni blomsten når man ser nøye. Denne verden vil hun vise til folk som stoppet opp for å se maleriene.¹⁴⁸ Det andre, fargebruken på de gigantiske lerretene er en viktig del av hennes uttrykk. I O'Keeffes samtid hadde ingen utforsket en slik radikal kombinasjon av farger, og hun mente at det var farger som formidlet hennes erfaring med blomster.¹⁴⁹ Charles Demuth beskrev at O'Keeffe sine farger er farger, og ikke form, volum eller lys. Rosa er en ladet farge som spesielt er assosiert med feminitet i vår kultur. Hvitfargen, ikonografisk, representerer renhet, skjønnhet og perfektjon. Gjennom historien har hvite liljer en sterk symbolisme med Jomfru Maria i kristen tradisjon og på 1900-tallet New York ble dette assosiert med seksualitet og kjønn. Sjokket som var skapt av fargen, størrelsen og formen, og sammen med at de maleriene var laget av en kvinne i et eksklusivt mannsdominert yrke, vekket en fasinasjon og mystisk affeksjon mot O'Keeffe. Kunstneren la seg selv bar for betrakterne, bokstaveligtalt og figurativt i maleriene og fotografiene av Stieglitz.

Selv om noe ekstra gjør calla liljene og rosen til O'Keeffe emblematiske mot noe seksuelt, skjønt og generisk feminint er det andre punkter man må ta i betraktning før vi kommer til

¹⁴⁶ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 132.

¹⁴⁷ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 90.

¹⁴⁸ Callaway, *One hundred Flowers*, «Afterword».

¹⁴⁹ Callaway, *One hundred Flowers*, «Afterword».

kjernen av betydningen til maleriet, skriver Peters.¹⁵⁰ Hvite roser symboliserer skjønnhet, renhet og kjærlighet. Rosene kan bli assosiert med Jomfru Marias kjærlighet i kristendommen.¹⁵¹ Hvite liljer har også sterk kristen ikonografi. Sammenlignet med andre kunstnere fra samtiden var de like opptatt av liljearten og andre blomster. Arthur Wesley Dow og Marsen Hartley var to av dem. Kontra de andre kunstnere som maler blomster legger de heller fokuset på hele blomsten med stilk og blad retter O'Keeffe fokuset på detaljene og teksturen på blomsten. Calla liljer, med sin form med prominent pistill og kronblader vekker androgyne analogier. Den ble sett på som både maskulin, døden og homoseksualitet, men forblir mest husket som en feminin fremstilling. Teknikken er sømløs og gir et uttrykk av hud eller stoff hjelper ikke betrakterne til å styre vekk fra de seksuelle og intime oppfatningene. Komposisjonen gjør at betrakteren leser verkene som et narrativ der et tegn kan føres videre til et annet. Fargebruken og teknikken kan bli konnotert med den «naturlige» bruken ved det, slik som lyse farger og myke linjer, gir lett oppfatning av feminitet.

5.3.2 Stieglitzs presentasjon av O'Keeffe

Det er vanskelig å skille O'Keeffe fra de sterke mytene som er dannet av Stieglitzs nøye promosjoner. Da maleriene til O'Keeffe først ble stilt ut av Stieglitz var de kun nummerert og uten titlene vi kjenner til i dag.¹⁵² Uten titler ble det sannsynligvis vanskelig å sortere tolkningene slik Stieglitz og gruppen presenterte maleriene. Det førte til at betrakterne ikke fikk noe innsikt i hvordan maleriene kunne bli tolket ved hjelp av deskriptive titler, men tolkningen ble da avhengig av det betrakterne fikk av informasjon gjennom billedtekster og aviser. Etter at O'Keeffes malerier ble stilt ut i New York fikk ikke bare maleriene hennes oppmerksomhet, men også livstilen på grunn av Alfred Stieglitz sine portretter av O'Keeffe fra 1918-38.¹⁵³ Denne måten å promotere O'Keeffe som en original amerikansk maler og selvstendig kvinne, påvirket hele O'Keeffes karriere også i ettertid. Stieglitz skapte to hovedvinkler for å tolke O'Keeffes verk «Her art as depiction of «feminine forms» and her art as completely free from the influence of European modernism»¹⁵⁴. Det var suksessfullt, og betrakteren fra samtiden og betrakteren i ettertid husket O'Keeffe slik.

¹⁵⁰ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 258.

¹⁵¹ Othoniel, *The Secret language of Flower: Notes on the hidden meanings of flowers in art*, 134.

¹⁵² Kilde hentet fra: Lynes, *Georgia O'Keeffe, Catalogue Raisonné I*.

¹⁵³ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 80.

¹⁵⁴ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 37.

Maleriene fungerte som hennes ansikt og et kunstnerisk ikon. I O'Keeffes tidlige karriere var det Stieglitz som promoterte og stilte ut hennes verk. Starten av O'Keeffes kunstneriske utvikling fikk kunstneren lite makt for hvordan kunsten skulle bli lest. Stieglitz fremstilte maleriene målbevisst i utstillingen som «feminin form»¹⁵⁵ og en manifest for evig feminitet.¹⁵⁶ Kunsten hennes var tilknyttet hennes kropp, livmor og emosjoner.¹⁵⁷ Han mente at O'Keeffes malerier var originale samt feminine. Maleriene ble tolket som en type feminin visualitet og form som O'Keeffe ønsket å gå vekk ifra, men likevel ble promotert som. Ved å reklamere for O'Keeffe på denne måten skilte han henne fra resten av de mannlige kunstnerne. En av de største grunnene til at den abstrakte formen har fått et erotisk preg over seg er Stieglitzs portretter av O'Keeffe. Stieglitz stilte ut fotografier av portretter av O'Keeffe som kritikerne tok som hint på en retning å tolke hennes verk, samt mange nære venner av dem, Mardsen Hartley og Paul Rosenfeld skrev lenge i en erotisk stil om maleriene i deres essayer.¹⁵⁸ For eksempel i fotografien *Georgia O'Keeffe: A portrait – Head* fra 1918. Her står O'Keeffe foran en av kullskissene og poserer sammen med skissen i bakgrunnen. Hun stod ofte foran maleriene sine når hun ble tatt bilde av og poserte i lignende positur. Fotografene fokuserte på den sensuelle siden av kunstneren og avbildet henne i en erotisk og privat vis. Men egentlig er O'Keeffes kunst mye mer tilstede i Stieglitz fotografier enn hans verk i hennes malerier.¹⁵⁹ Selv om *Abstract*, *White Rose* og *Two Calla Lilies on Pink* har ulik stil og subjekt ble O'Keeffes abstrakte og naturalistiske blomstermotiver sett på som sammenhengende komposisjon og lik tematisk struktur.¹⁶⁰ Siden de abstrakte kunstene ikke kunne bli en nøyaktig etterligning av O'Keeffes kropp gjorde forfattere om maling til hennes hud og kjød. Plutselig ble hennes non-figurative verk smittet av et allestedsnærværende inntrykk av O'Keeffes feminitet og maleriene fikk en uhøytidelig invitasjon til å bli sett som den symbolske «kroppen».

Stieglitz promoterte kunstnerne fra hans galleri, og O'Keeffe var en av dem. Han og gruppen tok inspirasjon fra den britiske sexologen Havelock Ellis (1859-1939) og psykoanalytiske teorier av Sigmund Freud (1856-1939) til å etablere en oppfatning av at kunstnerens eget

¹⁵⁵ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 37.

¹⁵⁶ Chadwick, *Women, Art and Society*, 306.

¹⁵⁷ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 33.

¹⁵⁸ Lynes, «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position», 440.

¹⁵⁹ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 230.

¹⁶⁰ Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory*, 5.

kjønn var visuelt i maleriene.¹⁶¹ Denne ideen har sine røtter i tradisjonell kunsthistorie.¹⁶² Denne tolkningen på at blomster illustrerer kvinnelig anatomi er kun en del av oppfattelsen av denne formen. Andre kan se på blomster som en arkitektonisk fantasi, mens hennes blomster ble angrepet av kritikere ved hjelp av seksualiserte tolkninger. Slik fremkalte betrakterens fortolkning som er utenfor den tradisjonelle tolkningen, som vanligvis er et religiøst symbol eller en del av et narrativ.

5.3.3 Blomstens identitet og O'Keeffes blikk

O'Keeffe var uenig med Stieglitz-gruppen og nektet for dens erotiske tolkninger, men samtidig hevdet O'Keeffe i et intervju at hun var bevisst på at Stieglitz promoterte henne slik.¹⁶³ Hun mente det ikke var hennes seksualitet betrakteren så, men deres egen i verket.¹⁶⁴ Allikevel malte hun blomstermalerier i flere tiår. Noen hevdet at det var på grunn av økonomiske årsaker, og for å få solgt maleriene valgte hun å fortsette å male dette kontroversielle subjektet. Andre mener at Stieglitzs tolkninger var for sterke til at O'Keeffe klarte å vende tolkningen til noe annet.¹⁶⁵ Vi som betraktere kan ikke i ettertid finne ut om det er sannheten, men vi kan diskutere resultatet av dette valget. Konsekvensen var at samme hva hun malte i ettertid av denne perioden kunne hun ikke erstatte sterke seksuelle tolkninger av verkene. En del av henne og kunsten blir kanskje alltid husket som «Lady of Lilies».

O'Keeffe var en veldig privat person og uttalte seg ikke mye om sitt liv og virke, men på intervjuer prøvde hun med forsiktig ordbruk å beskrive seg selv som en selvstendig og intelligent kunstner.¹⁶⁶ Vi vet ikke mye om hva hun konkret mente med maleriene og tolkningene maleriene fikk. Derimot er det tydelig at hun gjorde noe for å skifte kritikerens assosiasjoner med det seksuelle ved at hun stadig prøvde å skifte tematikk og motiv i maleriene sine. Den abstrakte formen var også laget for å flytte blikket til kritikerne fra de erotiske tolkningene og til å begynne å se på formen på lerretet. Etter det valgte O'Keeffe å male i en mer gjenkjennbar form etter de misoppfatningene hun fikk etter 1920-tallet. Blomstene var ment for å være en typisk form som folk flest ville kjenne igjen, men etter

¹⁶¹ Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory*, 8.

¹⁶² Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 85.

¹⁶³ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 158.

¹⁶⁴ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 158.

¹⁶⁵ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 159.

¹⁶⁶ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 159.

noen tiår er de blomstene like kontroversielle som hennes abstrakte former. Både *Two Calla Lilies on Pink* og *Abstract, White Rose* av O'Keeffes var forsøk på å bryte de «vulgære» tolkningene vekk fra hennes form og kunst. O'Keeffes malerier ble sett på som et uttrykk for hennes indre ånd, mer enn en streng observasjon av naturen. Tankegangen var påvirket av den siste kunstneriske bevegelsen.¹⁶⁷

O'Keeffe var ikke opptatt av innholdet av maleriet, mens maleriske kvaliteter som er formet av lys og skygge, skaper tekstur og en helhet som er viktig for uttrykket. «O'Keeffe var ikke en blomstermaler» hevder Nickolas Callaway.¹⁶⁸ Det han mener med det er at hun var ikke opptatt av det var en blomst som ble fremstilt, men en form hun har blitt inspirert av. Hun har alltid stresset over at kunstnerens blick er over subjektet som er fremstilt i maleriene.

Gjennom hennes 98 år greide hun å produsere mer enn 200 plantemalerier der hun var opptatt av å forme bildene sine slik hun mente de passet sammen. Hennes teknikk og stil forandret seg lite i hennes lange karriere. Igjen har hun uttalt at det er enhetlig uttrykk som er viktig, slik at media blir uviktig.¹⁶⁹ Det er hvordan maleriene er i relasjon med hverandre, hun var opptatt av. Eksperimentering med form og farger reflekterer O'Keeffes følelser mer enn seksualiteten hennes. For O'Keeffe var bruk av farger, linjer og former en måte å uttrykke seg selv på en måte hun ikke kunne gjøre i virkeligheten på lik linje med Kahlo som er nevnt tidligere. Denne måten var enda viktigere for kvinner og betraktere som ikke hadde mulighet til å uttrykke seg fritt i samfunnet. Hun fokuserer på å finne den amerikanske identiteten i naturen hun maler. Naturen var nesten som et menneske for O'Keeffe.¹⁷⁰ Det er noen kritikere som var opptatt av hennes personlige og individuelle følelser for naturen, men enda flere var opphengt i å tolke den delen av kunsten som dreide seg om det feminine og om kjønn. For dette var noe de mente var sammenhengende med de andre kvinnelige kunstnerne.

Det vi vet er at hun var medlem av National Women's Party og sto for likestilling mellom kjønnene. Samt ønsket hun ikke å være tilkoblet begrepet «kvinnelige» kunstnere.¹⁷¹ Dette detaljerte studiet av den indre delen av blomsten var et speil på hvordan O'Keeffe så verden.¹⁷² Hun fant refleksjonen til en ny kvinne som var selvstendig og ønsket å kjempe for

¹⁶⁷ Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe*, 74.

¹⁶⁸ Callaway, *One hundred Flowers*, «Afterword».

¹⁶⁹ Buck, «Georgia O'Keeffe at Tate Modern: More than flesh»

¹⁷⁰ Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O'Keeffe*, 88.

¹⁷¹ Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 7 og 160.

¹⁷² Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 97.

likestilling mellom kjønnene. Mange mente etterhvert at det finnes andre alternativer å lese blomstene enn et tegn til erotiske og seksuelle former. Henry McBride hevdet «they meant nothing more than what they projected.»¹⁷³ O’Keeffe så blomsten som en organisk etterligning og et formalistisk design. Den amerikanske historikeren og filosofen Lewis Mumford kommenterte på en av O’Keeffes utstillinger: «Perhaps only half of the sex is on the walls, the rest is probably in me».¹⁷⁴ O’Keeffe fant inspirasjon hos Dow. Hun påpeker: «I have had to go to men as my sources in painting, because the past has left us so small an inheritance of women’s painting that has widened life»¹⁷⁵. O’Keeffe hevdet lenge at det var menn som hjalp hennes karriere. Det var menn som promoterte henne og hun ble inspirert av menn. Det var ikke veldig mange kvinnelige kunstnere eller noen andre kvinnefigurer som O’Keeffe kunne se opp til i den perioden.

O’Keeffes blomstermotiv ble til når at hun mente: «I started thinking about them because people either liked or disliked them intensely, while I had no feelings about them at all»¹⁷⁶. Hun sa «a flower is relatively small. Everyone has many associations with a flower – the idea of flowers. You put out your hand to touch the flower – lean forward to smell it – maybe touch it with your lips almost without thinking – or giving it to someone to please them. Still – in a way – nobody sees a flower – really - it is so small – we haven’t time – and to see takes time like to have a friend takes time. If I could paint the flower exactly as I see it no one would see what I see because I would paint it so small like the flower is small. So, I said to myself – I’ll paint what I see – what the flower is to me, but I’ll paint it so big and they will be surprised into taking time to look at it».¹⁷⁷ Hennes mål var å få flere til å ta seg tid til å se og sette pris på de små og delikate blomstene.

5.4 Sammenligning

I avsnittene 5.2 og 5.3 har jeg tatt for meg hvordan Kahlo og O’Keeffe konstruerte blomstens identitet. Som vist, er det ikke fra ett aspekt, men flere perspektiver på å lese hva dette blomstermotivet betyr for dem. Kahlos svar på hva blomsten kan mene, oppstår i hennes erfaringer. Blomstens symbolisme tenker hun består av både seksuelle og personlige

¹⁷³ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 90.

¹⁷⁴ Guerilla Girls, *The Guerrilla Girls’ Bedside Companion to the history of Western Art*, 74.

¹⁷⁵ Peters, *Becoming O’Keeffe*, 259.

¹⁷⁶ Moore, «The Pale Beauty of Priceless Flowers: Market and Meaning in O’Keeffe’s Calla Lily Paintings», 45.

¹⁷⁷ Callaway, *One Hundred Flowers*, «About myself, 1939».

referanser. Denne konnotasjonen av blomsten er noe hun er interessert i. Hun bygger videre på denne myten om natur og kvinner i maleriene sammen med hennes karakteristiske trekk som hun legger til i kunsten. O’Keeffe var ikke like heldig med konnotasjonen av blomstene. Hun prøvde i stillhet å unngå slike tolkninger, men samtidig visste hun at Stieglitz som promoterte henne hadde en stor påvirkning over kunsten hennes.¹⁷⁸ Komposisjonen viser et annet bilde. Den er fremstilt åpen og erotisk for kritikerne, og det gjør at det kan bli tolket som et tegn på at hun fortsetter denne myten om blomstens feminitet. Videre i dette avsnittet skal jeg sammenligne de to kunstneres komposisjon og sammenligne elementer ved maleriene som gjør de like og forskjellige. Kahlo og O’Keeffe har lite til felles i det estetiske område, og de har heller ikke noen sterke tilknytninger mer enn noen brevvekslinger og få møter i forskjellige anledninger. Til tross for det snakket kunsten deres til et bredt publikum som kunne fritt tolke verkene. Blomstermotivet skapte et spenningsfelt mellom *denotasjon* på en vakker blomst og *konnotasjon* som en kvinnelig anatomi. Det er to sider ved samme sak både i myten og kunsten. Det kan aldri bli sett på med et fast tegnsystem, men med flytende og forandrende kode. Ved å sammenstille de svært ulike kunstnerne kan vi se at det ikke kan finnes en «feminin» form eller stil som passer til alle kvinner.

Setter man *Two calla lilies on Pink* og *Magnolia* opp mot hverandre er O’Keeffes maleri bortimot dobbelt så stort som Kahlos verk. De fleste av maleriene til Kahlo er på små lerreter, mens O’Keeffe velger å bruke store formater, men begge fremstiller en intim effekt. De viser denne intimiteten forskjellig. Kahlos malerier må bli sett på fysisk nær avstand for å se på alle detaljene. Hos O’Keeffe er formatet stort, og det føles som betrakteren er en del av maleriet. Intimiteten i verkene kan være en faktor som gir bildene en feminin karakter. Hos Kahlo blir dette tatt opp gjennom et lite format og tematikken i verket, og O’Keeffe har den åpne formen som kan visuelt trekke linjer til å bli assosiert med hennes kropp. I de to tidligere maleriene er de begge i en naturalistisk fremstilling av blomstene, mens i *Abstract White Rose* og *Selfportrait* viser de en annen måte å bruke blomsten på. Maleriene som fortsatt virker feminin for mange på grunn av de nevnte mytene, har derimot fått ulike karakterer i de fire verkene.

I motsetning til den åpne formen på O’Keeffe sine liljer er magnoliaene lukket og tilbaketrukket. *Two Calla lilies on Pink* har en typisk presentasjon av hennes blomstermotiver

¹⁷⁸ Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, 159.

som hun malte i flere tiår. Dette studiet av en utvidet indre del av blomsten ble en karakteristikk hun la i mange av blomsterseriene. Liknende komposisjon finnes hos *Black Iris*, *Jack-in-the-pulpit* (1930), *Black Hollyhock*, *Blue Larskpur* (1930) og *Inside Red Calla* (1919). Hun jobber ofte i serier som utvikler den ene blomsterarten i ulike former og vinkler, og eksperimenterte med farger. Sammenlignet med Kahlo som presenterer blomstermalerier i form av stilleben og oppsett i en vase som er en mer tradisjonell måte å male blomster på. O’Keeffe er mer påvirket av botanisk trykk og fotografi, mens Kahlo holder seg til den tradisjonelle fremstillingen som *vanitas* og symbol for døden. Kahlo har laget flere verk som har fokus på frukt og grønnsaker som hun bevisst maler åpne slik at det kan danne ulike assosiasjoner til erotikk og kropp som for eksempel *Still Life* (1942) og *Viva la Vida, Watermelons* (1954). Som nevnt, i kristen tradisjon var en lukket blomst symbol på jomfrudom og renhet, mens åpen og fargerik var et symbol for sensualitet og seksualitet. Tessler hevder at en slik tilnærming har påvirket klassisk kultur som igjen ble tatt i bruk både av religiøse eller sekulære kunstnere.¹⁷⁹ Det gjelder Kahlos frukt som hun bevisst malte åpent og sårt slik at fruktkjøttet er visuelt mot betrakteren. Frukten er som kroppen; bar og skadet.¹⁸⁰ Sammenligningene på maleriene deres viser at O’Keeffes blomstermalerier nesten er som en ren formalistisk og botanisk studie av blomsten og Kahlo kan ses som en studie av henne selv.

Begge kunstnerne arbeidet med oljemaling, men har helt ulikt uttrykk og karakter i maleriene. O’Keeffe velger lyse og rene farger mens Kahlo har dus og «uklar» fargebruk. De lager begge hvite blomster, men de gir betrakteren forskjellige inntrykk av blomsten. Liljen som har myke overganger fra selve blomsten og bakgrunnen går nesten i ett, mens magnoliabuketten er mye mer fremhevet fra bakgrunnen og stikker seg ut som forgrunn. Likheter er at begge motivene er veldig balansert og ingen andre elementer stikker seg ut fra helheten. Ser man mer nøye, vil oppmerksomheten siktes opp mot de åpne blomstene, O’Keeffe med de gule pistillene som er fremstilt mye stivere og statisk enn resten av blomsten og bakgrunnen, og Kahlos kaktusblomst som er den eneste som er blomstret mot betrakteren.

O’Keeffe signerte sjeldent sine malerier. I et intervju svarte hun «Would you sign your face?».¹⁸¹ Dette videre bekreftet at hun mener at maleriene representerer henne selv, som sitt eget ansikt, derfor er det ikke nødvendig å signere det. Som nevnt tidligere mener Peters at

¹⁷⁹ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 9.

¹⁸⁰ Se Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, i kapittel: «Naturaleza Viva: Alive Still Life», 383-404.

¹⁸¹ Udall, *Carr, O’Keeffe, Kahlo: Places of their own*, 304.

O'Keeffes blomster er et slags selvportrett. Mens Kahlo signerte sine verk og ofte skrev dikt eller en tekstpassasje som pekes mot kunstneren eller andre personer hun maler. Kahlos malerier er fullt av hennes personlig erklæringer og O'Keeffes maleri flyter foran betrakteren som en helhet med alle maleriene hun designet. Maleriene var et slags ansikt for dem, men Kahlo ønsket å bli sett som skaperen til kunsten. Mens O'Keeffe ville bli en del av blomstens uttrykk og ikke som en representasjon av hennes kropp, men ide og kreativitet. Kahlos stilleben er en nysgjerrig samling av frukt og blomster som projiserer alle mulige personlige følelser der hun er fascinert av fruktbarhet og døden. Derfor blir hennes stilleben nesten som selvportretter. De er ikke kun meningsløse volumer med visse farger og former, men de symboliserer et større drama. Hennes malerier uttrykte Kahlos mest levende og direkte visjon, og hennes sannhet.¹⁸² O'Keeffe har en egenskap med at hun lager sammenhengende design av former. Det er helheten som skaper mening og ikke oppdelte komponenter i verket som skal bli plukket ut. Poenget med å ta opp blomster som selvportretter av O'Keeffe og Kahlo er at de kan bli lest som kunstneren selv, men dette selvet er ikke nødvendigvis et fysisk selv som fremstiller kroppen eller ideen om femininitet. For kunstnerne er dette selvet eller selvscenesettelsen i blomsten, et bilde på erfaringer i det levde liv. Erfaring på et individuelt menneske og ikke alle kvinner. Det kommer tydelig frem i blomstermotivet som bunner i en tydelig myte, men de to kunstnerne presenterer det veldig ulikt.

Kahlo og O'Keeffe var begge aktive og passive deltakere i denne fortolkningen av at maleriene fremmer en feminin karakter. Nevnt tidligere i kapittelet fikk de sjelden promotere offentlig slik de ønsket, men til tross for dette, greide de å lage et bilde av deres offentlige og private selv. Gjennom deres reise med å finne personlig og kunstnerisk identitet, rammet og omformulerte de et narrativ om hvordan de ville bli sett på som kunstner og person. Denne selvmytologien stemmer ikke alltid overens med den private og offentlige fortellingen. Myter gir form til en tidløs faktor i menneskets liv.¹⁸³ Det er opp til hver enkelt kunstner å avsløre hvor mye myte de vil presentere. Dette gjelder både for Kahlo og O'Keeffe. Det kan virke som om kunstnerne har blitt oppslukt av oppfattelsen av kjønn og det seksuelle mange kritikere og betraktere får av maleriene, men de er ikke aldeles passive og uvitende.

¹⁸² Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, 223-226.

¹⁸³ Udall, Carr, *O'Keeffe, Kahlo: Places of their own*, 279.

Til tross for utallige objekter en kan male, har begge kunstnerne valgt å male blomster. De stoppet aldri å ha naturens former i deres kunstnerskap og det hadde en følelsesmessig forbindelse med dem som kunstner og menneske. I Rosemary Lloyd sin forståelse av stilleben hevder hun at maleriene er mindre sett som en markør for sted, men et bilde som indikerer en karakter, klasse eller kjønn.¹⁸⁴ Igjen er det tegnsystemer som koder tematikken i kunsten gjennom forslag, hint eller bilde som er relatert til andre kulturelle temaer. Stilleben fokuserer mindre på et bestemt land eller region, men heller opptatt av å skape et personlig rom. Den samme tankegangen er tatt opp i Virginia Woolf (1882-1941) sin bok: *A Room of One's Own* (1929). Woolf hevder at kvinner trenger et rom hun kan være både mentalt og fysisk fri til å skrive eller for å være seg selv.¹⁸⁵ Rommet Kahlo og O'Keeffe lagde i maleriene var et sted som de kunne fritt være seg selv samtidig som det var det vanskelig å komme seg vekk fra rammende vaner og hva tradisjoner har skapt for dem. Dersom man ser de to kunstnerens verk uavhengig av sosiale myter, kan det lett bli avslørt at kanskje ikke så mye av fortolkningen de fikk, har direkte sammenheng med deres egen feminitet å gjøre, men heller samfunnets og mytens bilde på feminitet.

Kahlo og O'Keeffe skapte et språk som snakket direkte til kvinners erfaring av hennes egen seksuelle realitet. Blomstens symbolisme generelt, er splittet i to ifølge kunsthistorikeren Sarah Whitaker Peters. Blomsten i sin essens (et arketypisk bilde på det evige menneskelivets sirkel og sjel av evige liv slik som hollandske stilleben) og blomsten i sin form.¹⁸⁶ Blomsten i sin essens, vil si at blomsten som symboliserer mer enn det visuelle viser. Kahlo var veldig opptatt av denne delen av blomstermotivet. Mens O'Keeffe var mer fasinert av blomsten som en form hun kunne demontere og komponere. Det er viktig å ta i betraktning at de begge jobbet i svært ulik stil og sted, men deres måte å iscenesette seg selv i maleriene er prominent og viktig for de som kunstner og kvinner. De formet og fremstilte blomstermotivet i et design som både jobbet for dem og gikk mot dem. O'Keeffe ble koblet sammen i maleriene som en komponent tolket i et seksuelt og erotisk blick samtidig hun ofte stod frem og mente det motsatte. Kahlo på en mer taktisk måte, ble påvirket av modernistiske tematikk og brukte blomsten til å forsterke hennes feminitet og savn av land og barn. Gjennom å sammenligne og analysere Kahlos og O'Keeffes blomstermalerier er det tydelig at form og

¹⁸⁴ Lloyd, *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*, 148.

¹⁸⁵ Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, 2.

¹⁸⁶ Peters, *Becoming O'Keeffe*, 257.

betydning ikke er parallelt med sin denotative mening, men dens symbolske betydning rammer store deler av fortolkningen på 1900-tallet.

I overskriften til dette kapittelet stiller jeg spørsmåltegn om kunstnerne avkrefter eller bekrefter de langvarige mytene som handler om kvinner, blomster og maleteknikker. O’Keeffe har i en lang periode ment at hun ikke var interessert i blomsten som et objekt som bærer symbolene, men heller en form som forteller betrakterne om O’Keeffe sitt verdenssyn. Kahlo var interessert i blomstens ladede verdier som kunne bli assosiert med kvinnelig anatomi, slik det ble nevnt tidligere i kapittelet at det seksuelle var ikke alt hun viste med blomsten. Jeg mener at kunstnerne prøvde å opprettholde en personlig og offentlig identitet for å reflektere seg selv som en original og individuell kunstner. Hva andre fikk ut av maleriene var kanskje deres minste bekymring i en mannsdominerende kunstverden og i et samfunn kontrollert av maskulinestetikk. De arbeidet for å få en plass i kunstsirkelen med deres unike kreativitet og blick. De befinner seg i et spenningsfelt mellom to sider; å velge å bygge videre på de eksisterende mytene eller å prøve å gå vekk i fra det. I en større kontekst er Kahlo og O’Keeffe en del av myten om blomsten som blir ført videre til neste generasjon, slik som feminister som kom etter dem, brukte deres kunst og blomster i å fremheve feminisme. Samtidig presenterer de et blick på blomster som ikke har fokuset på verken kjønn eller kvinner, derimot viser deres indre liv og perspektiver. Dermed blir det vanskelig for både betraktere og kunstnere å konkludere om de avkrefter eller bekrefter myten ved at mye av våre konnotasjoner er knyttet vårt hverdagsliv og det øyeblikket vi lever i. O’Keeffes og Kahlos blomstermotiver ligger i et spenningsfelt som inneholder ulike sider av myten, og aldri har en «riktig» side.

5.5 Kahlo, O’Keeffe og de andre mannlige kunstnerne

Noe som er interessant er at det ikke er før inntil nå nylig, i moderne tid at noen kvinnelige kunstnere har arbeidet med manne- og kvinnekroppen og deres seksualitet.¹⁸⁷ Bildet på erotikk og kroppslig kunst var kontrollert av menn, slik Nochlin argumenterer med at menn bestemmer både kjønn og kunst, hans eller hennes fantasi som betinget verdens bilde av erotikk.¹⁸⁸ Det er selvsagt ikke bare kvinnelige kunstnere som utviklet dette seksuelle og erotiske uttrykket til blomsten. Ved at kulturer og tradisjoner henviser til blomsten som en del

¹⁸⁷ Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O’Keeffe*, 61.

¹⁸⁸ Hoffman, *An Enduring Spirit: The art of Georgia O’Keeffe*, 61.

eller helheten av kvinnen, er denne blomsten kontinuerlig blitt brukt som et bilde på kvinnelighet. Hos mannlige kunstnere kan blomsten understreke egenskapen til en vakker kvinne og symbolisere kjærlighet og tro.

Fra Gustave Courbet, Édouard Manet og de andre impresjonistene greide de å bytte blomstermotivenes status. Det var ikke lenger feminint å male blomstrer og de fleste av de kjente kunstnerne som malte blomster var menn.¹⁸⁹ Har denne ideen om blomsterkunst også forandret tolkningen til de utenfor kunstsirkelen? I boken *The Flower as Image* mener de at denne tankegangen ikke har forandret på vår forståelse på blomster i våre ordinære liv.¹⁹⁰ Derimot har myten om at blomster tilhørte kvinner festet seg godt i betrakterens *konnotasjoner* om Kahlos og O'Keeffe sine motiver. Fra O'Keeffes sirkel finner man Mardsen Hartley og Chales Demuth, tidligere er det Claude Monet og Vincent van Gogh og i ettertid er det Andy Warhol som maler blomster. De, i motsetning til kvinnelige kunstnere har fått lite eller ingen feminine eller overdrevet seksuelle assosiasjoner på verkene.¹⁹¹ Kunsten deres har blitt sett på som de mest kjente eksemplarene i kunsthistorie av blomstermalerier. Blomstene til mannlige kunstnere har blitt sett på som individuelle uttrykksformer i kunsten, mens kvinnelige kunstnere fremstiller en sjanger som er sterkt definert av institusjoner og vaner.

Blomster har blitt et av de mest populære subjektene å bruke i kunsten. Det kan komme av at det er et estetisk vakkert objekt og den symbolske verdien i blomstene. For Monet som arbeidet i *en plein air*¹⁹² var blomsterhager en stor inspirasjonskilde for han til å eksperimentere med skiftende lys og skygge i naturen. Van Gogh hevdet at «The sunflower is mine»¹⁹³, blomsten var som hans signatur. Pop-kunstneren Warhols blomster er presentert i en serie av repeterende og forenklete blomster. Deres motivasjon er ikke ulik utgangspunktet til Kahlo og O'Keeffe sine blomstermotiver. Alle ønsket å bruke blomster til å vise betrakterne hvordan verden så ut for dem.

¹⁸⁹ Bencard, Tøjner og Holm, *The Flower as Image*, 60.

¹⁹⁰ Bencard, Tøjner og Holm, *The Flower as Image*, 60.

¹⁹¹ Chadwick, *Women, Art and Society*, 307.

¹⁹² Friluftsmaleri betegner malerier som hele eller delvis er laget utendørs i motsetning til at hele prosessen er gjort på atelier. Metoden var ofte brukt i impresjonismen fra 1850.

¹⁹³ Sooke, «Van Gogh's Sunflowers: The Unknown History».

Blomster er ikke alltid feminin i mannlige kunstners blomstermotiver, men derimot erotisert. Robert Mapplethorpe (1944-1989), en amerikansk fotograf, fotograferte blomster med tanke på å vise et annet perspektiv å se formen på. Sammen med hans provoserende og erotiske portretter fikk blomsterportrettene et preg av seksuelle kvaliteter. Mapplethorpe var på lik måte som O’Keeffe, ikke opptatt av blomsten i seg selv, men å fotografere blomsten og alle objekter i det øyeblikket.¹⁹⁴ Carl von Linnés seksuelle taksonomi åpnet opp et blikk for å se på blomster som menneskets erotisme. Som en åpen homoseksuell mann, passet han ikke inni den tradisjonelle rollen som kunstner. Han fotograferte blomster som et forsøk på å skifte på betrakterens tolkninger. Blomster kan dermed få en fallisk karakter sett sammen med hans tidligere fotografier. Kahlo var en kvinne som var åpen om egen seksualitet og affærer, og lagde bilder som viste at hun var en kunstner som var opptatt av å vise det seksuelle og erotiske ved egen kropp. En del av denne teorien kan være sann siden hun mente kropp og sex var en del av livet og hennes personlighet som individ, men denne ideen ble stadig koblet opp mot en større myte om kvinnelighet og kvinnelige kunstnere. Den samme måten Mapplethorpes tidligere verk og livet hans definerte hvordan en del av blomstermotivet kan bli tolket.

Samtidig ble både Arthur Dove (1880-1946) og O’Keeffes malerier lest som kjønnnet. Selv om ingen av dem eksplisitt malte noe som inneholder tegn for «maskulinitet» og «feminitet» ble O’Keeffes kvinnelige identitet et referansepunkt for maskulin kreativitet andre mannlige kunstnere i Stieglitz-gruppen fulgte. På en side fikk O’Keeffes sine malerier i gruppen tildelt en konnotasjon av erotisme og seksualitet, mens Dove på andre siden, hadde malerier som viste en abstrakt form som var maskulin.¹⁹⁵ Dersom de er vurdert ut i fra deres *kjønn* er ikke egenskaper som abstrakt, naturalistisk, i bakgrunn eller som hovedmotiv noe som kan være med på å bestemme tolkningen av fremstilling på en «feminin» eller «maskulin» form. Det er snarere deres situasjon vurdert og sortert innenfor en maskulin og feminin ramme som viser motsetningene til kunstnerne.

Kunstnere brukte blomsten til å fremstille deres individuelle preg som skiller seg ut med «resten». Både Kahlo, O’Keeffe, Monet, van Gogh, Warhol og Mapplethorpe var veldig sikker på hva blomster betydde for dem, en form som hadde ulike muligheter til å teste ut

¹⁹⁴ ABC News (Australia), «Robert Mapplethorpe: sex, portrait and flowers».

¹⁹⁵ Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory*, 97.

deres kunstneriske kreativitet. «Subjekt effekten» i blomstermotivet er ikke alltid naturlig og hel, men produsert i en diskurs som alltid er kjønnet og formet av maktrelasjoner.¹⁹⁶ Myten om at kvinner er amatører og ikke kan bli et kunstnerisk geni er ofte blitt relatert til deres kunstneriske evne i forhold til biologiske egenskaper, men den virkelige årsaken er at kvinner aldri har blitt vurdert med det samme utgangspunktet som andre mannlige kunstnere. Fra dette punktet kan det snarere også bli diskutert at det finnes en myte om mannen som markerer forskjellene mellom de feminine mytene. Det er en antagelse at mannen dominerer over kvinnene og at de har en individuell skjebne. På grunn av at kvinner ikke kan fylle de kriteriene for å kunne være en «stor» mannlig kunstner, blir de sett som de andre. På likhet med alle andre kunstnere har blomstermotivet en ladet symbolisme som hver enkelt kunstner ønsket å gjøre om til sitt eget kunstneriske prosjekt.

¹⁹⁶ D'Alleva. *Methods and Theories of art History*, 64.

6. Oppsummering og Konklusjon

Denne oppgaven har hensikt å gjennomføre en analyse av Kahlos og O'Keeffes malerier om hva blomster kan bety og hvordan blomster har formidlet en feminin karakter av kvinner.

Hovedmaterialet er fire malerier av Frida Kahlo og Georgia O'Keeffe; *Selfportrait*, *Magnolias*, *Two Calla Lilies on Pink* og *Abstract, White Rose*. Studiet har prøvd å undersøke om det er noe i maleriene som kan indikere en «feminin form». For å svare på problemstillingen har jeg brukt en teori inspirert av feministisk tradisjon.

Hovedproblemstillingen var: *Hva betyr blomstermotivet i maleriene til Frida Kahlo og Georgia O'Keeffe?*

Begrepet «feminin form» er noe jeg bruker i oppgaven for å fremheve at konseptet av de formale egenskapene kan bli oppfattet som feminint eller kvinnelig. I sluttfasen av oppgaveskrivingen har jeg funnet ut at begrepet ikke dekker det store spekteret denne problemstillingen spenner, og dermed gått vekk fra begrepet og heller brukt begrepet mer fritt i analysen for å vise at det er en «abstrakt» tolkning av formen som kan bli funnet i kunsten. I utgangspunktet var tanken å sammenligne Kahlo og O'Keeffes malerier, men på grunn av deres massive forskningsmaterialer og siden de har svært ulike stiler og persepsjon har oppgaven spisset seg inn i deres blomstermotiver. Kunstnerne har blitt satt opp mot hverandre og det er sett på hvordan deres former har hatt ulike betydninger og hvordan de valgte å presentere disse motivene tidlig på 1900-tallet. I tidligere forskning på Kahlo og O'Keeffe, spesielt i litteratur og biografier, så har jeg funnet ut at forfatterne har fokusert på to ulike perspektiver når de skriver om dem. Kahlo ble oftest fremstilt i form av historisk-biografisk tradisjon i det øyeblikk da hennes liv og virke smeltet sammen og ble vanskelig å separere. Litteratur om O'Keeffe valgte å fokusere på den seksuelle tolkningen og hvordan hun kjempet i mot alle samtidskritikers enighet om at blomster er et bilde på kvinnelig anatomi. Samtidig har diskusjonen og fremstillingen alltid vært påvirket av deres kjønn og i favør av mannlige kunstnere.

Kvinner som ofte er sett på som passive og vakker i likhet med blomstene, er ikke Kahlo og O'Keeffe alltid uvitende og likegyldig. Kunstnerne prøvde på sin egen måte innenfor sine begrensinger å bekjempe rammen dannet av institusjonelle omstendigheter og ikke deres individuelle ferdigheter. Etersom vi ikke har mulighet til å skjønne deres indre liv og spørre hva de ønsker å uttrykke med blomstene, er komposisjonen av maleriet et viktig redskap for å

lese motivet. Komposisjonen er påvirket av samtidige trender, kunsthistorien, tilfeldige valg og objekter som interesserer dem. På den ene siden har Kahlos blomstermotiver dype meninger liggende i hennes kulturelle arv og personlige lidelser. Det har blitt inspirert av tradisjonelle stilleben som *vanitas*. Hun vektlegger det figurative og fargerike i maleriene. På den andre siden har O'Keeffe gått vekk fra konvensjonelle utforminger av blomster. Maleriene er naturalistisk eller abstrakt, og fokuserer på det indre interiøret i blomsten. Komposisjonen av myke linjer og lyse farger blir oppfattet som ekte hud og kjød til O'Keeffe. Blomstermotivet forklart i et nøtteskall går tilbake til de første henvisningene til blomster i oldtiden. Den er blitt brukt gjentatte ganger og gjort naturlig at det er mulig å koble kvinne til naturen. Blomster kan også bli brukt til å symbolisere kvinners seksuelle tilgjengelighet slik som *Olympia*. Naturforskeren og legen Linnés forskning på seksuelle taksonomier, og kunsthistoriens tradisjoner maler portretter av kvinner med blomster til å vise egenskaper som renhet og skjønnhet gjorde at blomstens mottakelse i Kahlos og O'Keeffes malerier ble forstått som feminin.

Problemstillingen har jeg prøvd å besvare med feministiske tradisjoner og drøfter spørsmålet sammen med mulige tolkninger av «kvinnelig stil» og «kvinnelig estetikk». Nochlin hevder at ikke noe i kunsten kan bli identifisert som feminint da kriteriene for å finne dem er laget av langvarige tradisjoner og myter. Mytebegrepet som er nærmere diskutert i Barthes essayer hevder at formens naturlige effekt er mettet med kulturelle koder. En slik myte blir skapt ved den dualistiske egenskapen et tegn innebærer. Barthes bruker begrepene *denotasjon* og *konnotasjon* til å skille mellom tegnets grunnoppfatning og kulturelle eller tradisjonelle forbindelser vi får av tegnet. Det er konnotasjon som skaper myten. Samtidsmyter som er infiltrert i vår hverdag kommer av en langvarig symbolbruk og vaner, men forandres stadig gjennom tiden. Beauvoir mener at myten om kvinner er undertrykkende, men den virker naturlig. Kvinnekroppen er sterkt knyttet til biologi og en «situasjon» knyttet til deres levde erfaringer.

Gjennom masteroppgaven har jeg kommet frem til at femininiteten ikke eksisterer i en ferdig form, derimot ligger det i våre tanker og vaner å se på et blomstermotiv. Dermed kan jeg konkludere at betydningen til Kahlos og O'Keeffes blomstermotiver er laget av betrakterens og kunstnerens oppfatning av tegn og myter vi kjenner til, og det finnes ikke kun et riktig svar. Det er en myte som er skapt i kunsthistorien, religioner og kulturer vi tror er naturlig og selvsagt. Trekker vi sammen Kahlos og O'Keeffes resepsjon av blomstermotivet,

komposisjon, kjønn og myter går alle elementene i en sirkel og det ene er koblet til den andre for å gi mening. Hver komponent er påvirket av hverandre og bygger opp vår forventning om blomstermotivet og en «feminin form».

Det har vært en utfordring å holde oppgaven spisset og å komme med noe nytt innen forskningen til Kahlo og O'Keeffe. Det er vanskelig og nesten umulig å skrive om kunstnerne uten å trekke inn biografiske perspektiver for motivet, men det finnes ikke noe tegn på at det er noe kunstnerne bevisst ønsket å bli tolket som eller noe de i underbevisstheten ble påvirket av samtidige strømninger. Dermed er det kanskje dette som er spesielt i myten til Kahlo og O'Keeffe ved at de som skapere og kvinner, er veldig tilstede i verkene sammen med andre oppfattelser maleriene får av andre myter. Gjennom analysen har jeg forstått at biografien lett kan bli hovedmomentet, men jeg har prøvd å holde et klart skille mellom maleriens semiotikk og oppfatninger biografien gir. Bevisstheten på hvor mytene stammer fra kommer også tydeligere frem etter analysen.

Denne oppgaven har bidratt til en nærlesing av blomstermotivet i Kahlos og O'Keeffes malerier. Formålet til oppgaven er det motsatte av å erklære det å male motiver som er beslektet kroppen eller minnes om deres seksualitet er en «dårlig» egenskap i kunsten. Tvert i mot vil jeg ta opp diskusjonen om hvordan slike former blir tolket i en spesifikk retning uten at det er noe negativt i verkene selv. Jeg stiller spørsmålet om det er noen eller noe som kan definere en form eller motiv som feminin når det er individuelle konnotasjoner som står sentralt i myten. Oppgaven skal ikke konkludere med hvilke andre alternativ blomstermotivene kan bli tolket som eller at de eksisterende lesningene er feil. Målet er å sikte mot en alternativ lesning av tolkningene. Jeg som forfatter og betrakter kan ikke bestemme hvordan blomstene er mottatt, men jeg vil starte en diskusjon om røttene til fortolkninger av bestemte former, som er skapt i løpet av motivets reise fra de var malt og til de når våre øyner.

Fremtidige forskningsoppgaver

I videre forskning innenfor Kahlo, O'Keeffe og blomstermotivet kan denne problemstillingen bli plassert innenfor andre kulturers og tradisjoners blikk å se på kunstneren og motivet, mens oppgaven har snevret det inn mot vestlige tradisjoner og amerikansk modernisme. Videre kan et annet perspektiv redegjøre om kunstnerne Kahlos og O'Keeffes forvandling til

kommersielle ikoner i vår tidsperiode og hvorvidt det er påvirket av kunstnerne selv eller andre faktorer. Hvordan har andre kunstnere avhengig av deres myte, blitt mottatt fra samtiden til nå? Spørsmålet om hvorfor kjønn og seksualitet er tett bundet til verk laget av kunstnere utenfor det «normale» kan være interessant å drøfte videre på. Fremtidige forskningsoppgaver kan følge problematikken av kjønn, klasse, rase, etnisitet og seksuelle orienteringer drøftet innenfor blomstermotivet og andre motiver koblet til feminisme, som for eksempel interiør. Det er også et populært subjekt mannlige og kvinnelige kunstnere bruker i forskjellige epoker. Andre interessante diskusjoner om rom og sted slik Griselda Pollock tar opp i hennes artikkel: *Modernity and Spaces of Femininity* (1988) og i boken av Temma Balducci: *Gender, Space and the Gaze in Post-Hausmann Visual Culture: Beyond the Flâneur* (2017), viser at forholdet mellom blomster og interiør skiller både feminitet og maskulinitet. Dette kan også være utgangspunktet for å diskutere om det finnes en «maskulin» myte.

6. 1 Nye kvinner og nye blomster

Inntil nå nylig har det blitt satt opp flere utstillinger av Kahlo rundt om i verden. Frida Kahlo har hatt to utstillinger i 2018 i Europa; *Frida Kahlo Beyond the Myth* satt opp av MUDEC i Milano og *Frida Kahlo: Making Her Self Up* av Victoria & Albert Museum i London, er dedikert til hennes dramatiske liv og prøver å rette et nytt blikk på henne som kunstner. *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving* (2019) presentert av Brooklyn Museum i New York er den siste utstillingen satt opp i USA. O’Keeffe har ikke hatt noen store utstillinger i Europa siden 2016, der Tate Modern satt opp en retrospektiv utstilling av hennes fremste verk. Fellestrekkene med utstillingene er å åpne opp en ny vinkling på utgangspunktet som ikke kun fokuserer på kjønn til kunstneren, men som en individuell og særegen kunstner fra sin egen tid og eget sted. Det viser at kunstverden ikke får nok av dem. Kahlo har nærmere fått en følgegruppe, slik popstjerner har.¹⁹⁷ Hun har en status som en kultfigur. O’Keeffe med sin lange karriere har greid å etablere sin plass i amerikansk modernisme.

Nira Tessler diskuterer at «nye kvinner»¹⁹⁸ fra tidlig 1900-tallet velger å fremstille «nye blomster» i deres verk. De brukte den sterke konnotative blomsten og formet den i en retning

¹⁹⁷ Brugger, «A Small World That’s Become so big», 12.

¹⁹⁸ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 1. Begrepet hentet fra Caroll Smith-Rosenberg, «New Woman» (1993). Smith-Rosenberg bruker begrepet på kvinner i slutten av 1900-tallet som startet å jobbe og begynte å tjene egne penger. De «nye kvinner» i teksten brukes som et begrep

som passer dem selv i en større kontekst i industrien, enn kun definisjonen som en «feminin form». Ved å velge blomster i bestemte former og uttrykk viser hver enkelt kunstner unike fremstillinger av en personlig visuell tekst i forhold til tradisjonell kunstnerisk arena og ånden av datidens samfunn.¹⁹⁹ De vant erkjennelse og indre selvstendighet som kunstnere, men samtidig ble deres profesjonalistiske anerkjennelse sett fra et kjønnets perspektiv og i en mannlig standard innenfor kunsthistorie. For feminister og feministiske kunstnere i ettertid var kroppsbilde et viktig tema de ofte tok opp og etter hvert utviklet til andre temaer og motiver. Blomsten spilte en viktig rolle for verkene og selvframstillingen av kvinner. Både Miram Schapiro og Judy Chicago tok i ettertid den «nye blomsten» og skapte en dialog med gammel tradisjon og kvinnelige fremstillinger i kunst, som krevde et skifte mellom sosial urettferdighet og samtidig prøvde å gi en ny fortolkning til blomsten og kvinnelige kunstnere. Kahlo og O’Keeffe var to av de tidligere kunstnerne som prøvde å relatere blomstene på et høyt individuelt nivå.

Nå, har blomster ofte blitt brukt i *Ephemeral art*. Det er kunst som kun varer i en kort periode og kan ta ulike former fra skulptur til performancekunst. Slik som den japanske kunstneren Azuma Makotos *Gaibu – Outside* og *Naibu - inside* (2017), består de av en installasjon som er plassert på utsiden av museet og stor glasskube på innsiden. Verket på utsiden er et rektangel felt med blomster plassert oppå hverandre og på innsiden er en glasskube med ekte blomster inni. Installasjonen symboliserer et omvendt jordbruk da blomstene er plantet for «å dø» og lar besøkere se detaljer av nedbrytningsprosessen. Blomstens konnotasjon med liv og død er videreført i kunst frem til i dag.

Som oppgaven viser finnes det ingen begrensinger på hvordan blomstermotivet utfolder seg i kunsten. Formålet er ikke å finne et riktig svar på hva blomster betyr, men det er mulig å avmystifisere de tolkningene som tidligere er blitt gjort hos Kahlo og O’Keeffe. For dem er dette motivet et visuelt bilde på deres emosjoner og levde erfaringer. Kahlo sa «I paint flowers so they will not die»²⁰⁰. O’Keeffe ønsket å vise «What the flower is to me, but I’ll paint it so big and they will be surprised into taking time to look at it».²⁰¹ De ville bevare og vise verden en skjønnhet som aldri visner.

som beskriver kvinner (Kahlo og O’Keeffe) i alle perioder som prøver å arbeide mot en selvstendighet i kunstnerisk produksjon og kreativitet.

¹⁹⁹ Tessler, *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*, 1.

²⁰⁰ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Life*.

²⁰¹ Callaway, *One Hundred Flowers*, «About myself».

Litteraturliste

- ABC News (Australia). «Robert Mapplethorpe: sex, portrait and flowers» video, A retrospective look at the life and work of American photographer Robert Mapplethorpe. 6:06. 09.11.17 <https://www.youtube.com/watch?v=sSpED6xtTuA>
- Adams, Laurice Schneider. *The Methodologies of Art: an introduction*. New York: Westview Press. 1996.
- Adams, Steven og Robins, Anna Gruetzner. *Gendering Landscape Art*. Manchester: Manchester Press, 2000.
- Bal, Mieke. «Seeing signs: The use of semiotics for understanding of Visual Art». I *The subject of art history: historical objects in contemporary perspectives*, redigert av Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly og Keith Moxey. 74-93. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bal, Mieke og Bryson Norman. «Semiotics and Art History.» *The art Bulletin* 73, nr. 2 (1991) 174-208.
- Barthes, Roland. *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag. 1994.
- Barthes, Roland. *Mytologier*. Oversatt av Einar Eggen. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Barson, Tanya. «A Frida Kahlo Glossary». I *Frida Kahlo*, redigert av Emma Dexter og Tanya Barson. 55-79. London: Tate, 2005.
- Beauvoir, de Simone. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Bokklubbens Dagens Bøker, 2000.
- Bencard, Ernst Jonas, Tøjner, Poul Erik og Holm, Michael Juul. *The Flower as Image*. København: Louisiana Museum of Modern Art, 2004.
- Brennan, Marcia. *Painting Gender, Constructing Theory – The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge: MIT Press, 2001.
- Brugger, Ingrid. «A Small World That's Become so big» I *Frida Kahlo: Retrospective*, redigert av Martin-Gropius-Bau, Bank Austria Kunstforum. 12-17. Munchen: Prestel, 2010.
- Buck, Louisa. «Georgia O'Keeffe at Tate Modern: More than flesh» *The Telegraph*. 08.06.16 <https://www.telegraph.co.uk/luxury/art/georgia-okeeffe-at-the-tate-modern-more-than-flesh/>
- Callaway, Nicolas. *One Hundred Flowers*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

- Callen, Anthea. «Technique and gender: landscape, ideology and the art of Monet in the 1890s» I *Gendering Landscape Art*, redigert av Steven Adams og Anna Robins. 26-44. Manchester: Manchester Press, 2000.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*, London: Thames and Hudson, 2002
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York: Thames & Hudson, 2002
- Chave, Anna C. «O’Keeffe and the masculine Gaze.» *Art in America* 78, nr. 1 (1990) 114-179.
- Davis, Whitney. «Gender» I *Critical Terms for art History*, redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff. 330-344. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- D’Alleva, Anne. *Methods and Theories of art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.
- Fages, Jean-Baptise. *Hva er Strukturalisme?* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1969.
- Friedan, Betty. *Myten om Kvinnen*. Oversatt av Aksel Bull Njå. Oslo: De norske bokklubbene, 2003.
- Fuentes, Carlos. *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate self-portrait*. New York: H.N Abrams, 1995.
- Garb, Tamar. «Berthe Morisot and the feminizing of Impressionism» I *Perspective on Morisot* redigert av T. J. Edelstein. 57-66 New York: Hudson Hill Press, 1990.
- Gibson, Prudence og Gagliano, Monica. «The feminist plant: Changing Relations with the water lily.» *Ethic and the Environment* 22, nr 2 (2017). 125-146.
- Griffin, Randall. *Georgia O’Keeffe*. New York: Phaidon Press Inc, 2014.
- Grimberg, Salomon. *Frida Kahlo: The Still Life*. London: Merrell Publisher Limited, 2008
- Guerilla Girls. *The Guerrilla Girls’ Bedside Companion to the history of Western Art*. New York: Penguin Books, 2000
- Herrera, Hayden. *Frida, A Biography of Frida Kahlo*. London: Bloomsbury, 1989
- Hoffman, Katherine. *An Enduring Spirit: The art of Georgia O’Keeffe*. London: The Scarecrow Press, 1984
- Jordanova, Ludmilla. *Nature Displayed, Science and Medicine, 1760-1820*. New York: Addison Wesley Longman, 2000
- Klinger, Cornelia. «Aesthetics» I *A Companion to feminist philosophy* redigert av Alison M. Jaggar og Iris Marion Young. 343-352. Blackwell publishers Ltd, 1998.

- Lajer-Burcharth, Ewa. «Fragonard in Detail». *A Journal of Feminist Cultural Studies* 14, nr. 3 (2003) 34-56.
- Lloyd, Rosemary. *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2005.
- Lowe, M. Sarah. *Frida Kahlo*. New York: Universal press, 1991.
- Lynes, Barbara Buhler. *Georgia O'Keeffe, Catalogue Raisonné I*, Washington: Yale University Press, 1999.
- Lynes, Barbara Buhler. «Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position». I *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* redigert av Norma Broude og Mary D. Garrard. 437-449. New York: Icon Editions, 1992.
- Lynes, Barbara Buhler Lynes. *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Løkken, Sverre og Eckblad, Finn-Egil. «Carl von Linné». Store Norske Leksikon, 06.09.16: https://snl.no/Carl_von_Linné
- Moore, James. «The Pale Beauty of Priceless Flowers: Market and Meaning in O'Keeffe's Calla Lily Paintings». I *Georgia O'Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860-1940* redigert av Barbara Buhler Lynes. 38-57, New Haven & London: Yale University Press, 2002.
- Nochlin, Linda. *Hvorfor Finnes det ikke store kvinnelige kunstnere?* Oslo: Pax forlag, 2001.
- Othoniel, Jean-Michel. *The Secret language of Flower: Notes on the hidden meanings of flowers in art*. Arles: Actes Sud, 2015.
- Peters, Sarah Whitaker. *Becoming O'Keeffe*. New York: Abbeville Press, 2001.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and histories of art*. London: Routledge, 1988.
- Pollock, Griselda og Parker, Rozika. *Old Mistresses, Women, art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Potts, Alex. «Sign» I *Critical Terms for art History*, redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff. 20-34, Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Sampson, Kristin. «Simone de Beauvoir» I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 260-264. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Smith, Paul. «Cézanne's maternal landscape and its gender» I *Gendering Landscape Art*, redigert av Steven Adams og Anna Robins, 116-132. Manchester: Manchester Press, 2000.

- Sooke, Alastair. «Van Gogh's Sunflowers: The Unknown History». BBC Culture, 21.01.14. <http://www.bbc.com/culture/story/20140120-van-goghs-flower-power>
- Stott, Annette. «Floral Femininity: A Pictorial Definition.» *American Art*, 6, nr 2 (1992) 60-77.
- Tessler, Nira. *Flowers and Towers: politics of identity in the art of the American «new woman»*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Udall, Sharyn Rohlfen. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of their own*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Ulvsløkk, Geir. «Mytologier» Store Norske Leksikon. 02.12.18. <https://snl.no/Mytologier>
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Vintage Books, 2001
- Åsebø, Sigrun. «Kunst og Film», I *Kjønnsteori* redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 260-264. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Illustrasjoner



Cézanne, Paul. *The Mont Sainte-Victoire with large Pine* (1885), Olje på lerret, 67 x 92cm. The Courtauld Gallery, London.



Fragonard, Jean-honoré. *Island of Love* (ca 1770), Olje på lerret, 71 x 90 cm. Calouste Gulbenkian museum, Lisboa.



Hartley, Marsden. *Calla Lilies in a Vase* (1928), Olje på Lerret, 61 x 50,2cm. Privat kolleksjon.



Johnsson, Eastman. *Hollyhocks* (1876), Olje på Lerret, 63.5 x 78,7cm. The New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut.



Kahlo, Frida. *Flower of Life/Flame Flowers* (1943), Olje på masonite, 27,9 x 19,7cm. Museo Dolores Olmedo, Xochimilco.



Kahlo, Frida. *Magnolias* (1945) Olje på Lerret, 40,7 x 57,1cm. Balbina M. De Azcárraga privat kolleksjon, Mexico.



Kahlo, Frida. *Roots* (1943) Olje på metall, 50 x 30cm. Privat kolleksjon.



Kahlo, Frida. *Self-portrait Dedicated to Dr. Eloesser* (1940), Olje på Masonite, 59,5 x 40cm. Privat kolleksjon.



Kahlo, Frida. *Selfportrait with Thorn Necklace and Hummingbird* (1940), Olje på Lerret, 47 x 61cm. Nicolas Murray Kolleksjon, Harry Ranson Center, Texas.



Monet, Claude. *Three Poplars Trees in Autumn* (1891) Olje på lerret, 93 x 74,1cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Mapplethorpe, Robert. *Calla Lily* (1988). Platinum-palladium print, 55,9 x 55,9cm. Collection Museum of Contemporary Art, Chicago.



O'Keeffe, Georgia. *Abstract, White Rose* (1927) Olje på Lerret, 76,2 x 91.5cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.



O'Keeffe, Georgia. *Flower Abstraction* (1924) Olje på Lerret, 122,2 x 76,2cm. Whitney Museum of American Art, New York.



O'Keeffe, Georgia. *Flower Abstraction* (1926) Olje på Lerret, 96,2 x 121,9cm. Privat kolleksjon.



O'Keeffe, Georgia. *Two Calla Lilies on Pink* (1928) Olje på Lerret, 101,6 x 76, 2cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Reid, Robert. *Fleur de Lis* (1899) Olje på Lerret, 12 x 108cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.