

In och ut ur salongerna

Rum, kropp och identitet i Salong 3+ konst

Maria Hirvi-Ijäs

doi.org/10.23995/tht.142645/



I artikeln granskas konstnärgruppen Salong 3+ konstnärliga arbete och verk genom begreppen rum, kropp och identitet. Det här är den första summeringen av gruppens arbete som gjorts inom akademisk konsthistoria. Gruppen verkade med bas i Åbo under åren 1989–1995 och deras verksamhetsförutsättningar diskuteras utifrån en ännu relativt oskriven historia av den finländska konstens kontext i ingången till 1990-talet. Analysen använder sig metaforiskt av de konsthistoriska salongstraditionerna och delar upp dem i en feminin och en maskulin tradition. I genomgången av Salong 3+ centrala konstnärliga taktiker och konkreta serier av verk betonas hur gruppen dels ifrågasatte vedertagna uppfattningar av kvinnorollen, dels de vedertagna uppfattningarna av konstnärsrollen.

Nyckelord: Salong 3+, feministisk konsthistoria, 1980–90-tal, performativitet, kvinno-/konstnärsroll



Övergången mellan 1980- och 1990-talen var aktiva och produktiva år inom det finländska konstlivet.¹ Det skedde en expansion i såväl arbetsformer som konstnärliga uttryck, samarbeten gjordes över olika genre- och mediegränser och olika institutionaliserade ramar överskreds. Sett ur ett perspektiv av samtidskonstens fortskridande och historiska förlopp är det möjligt att lyfta fram flera skeenden och fenomen som vid den tiden lade grunden för många av de praktiker som i dag tas för givna.² Hur de olika skeendena skall tolkas och kontextualiseras återstår ännu för konsthistorieskrivningen att detaljerat utforska.³

Ett av skeendena under dessa år är möjligt att knyta an till en feministisk skrivning av konsthistorien.⁴ 1980-talet hade visat att det var

möjligt att slå igenom som kvinnlig målare.⁵ Men måleriets centrala position blev utmanat på många fronter och vidgade så verksamhetsförsättningarna för alla konstformer och utövare. Mångdimensionerade installationer, performance och olika slag av materialiteter förekom i en övergång som av många uppfattats som ett postmodernt bricolage av stilar och genrer.⁶

Under åren 1989–1995 samarbetade tre kvinnliga konstnärer under namnet Salong 3+. Konstnärgruppen Salong 3+ var baserad i Åbo och bestod av Anna-Maija Aarras (f. 1947), Sussi Henriksson (f. 1952) och Ann Sundholm (f. 1961). I sitt samarbete gav gruppen uttryck för en performativ förståelse av konstverkets form

1 Tidsperioden som jag refererar till kan ses omfatta 1983–1995. I den finländska konsthistorieskrivningen skulle perioden kunna inramas med utställningarna ARS 83 och ARS 95.

2 Hur konstlivet var i en process av omstöpning under 1980-talet sammanfattas av konstkritikerna Leena Maija Rossi och Marja-Terttu Kivirinta i verket *Koko hajanainen kuva*, som genom Ilppo Pohjolas formgivning visuellt gav uttryck för den mångfald som de såg att decenniets konst karakteriserades av. Marja-Terttu Kivirinta, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku* (Helsinki: WSOY, 1991).

3 Maaretta Jaukkuri ger sin tolkning av bakgrunderna i översiktsverket: Maaretta Jaukkuri, *Muutosten pyörteisissä - Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta* (Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2011).

4 Om bakgrunderna till feministisk konsthistoria se Griselda Pollock, *Vision and Difference Feminism. Femininity and Histories of Art* (London: Routledge, 1988/2003). Ur ett finländskt perspektiv, se Riitta Konttinen, *Täältä tullaan! Naistaitelijat modernin murroksessa* (Helsinki: Siltala, 2016); Katve-Kaisa Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (Turku: Eetos, 2006/2015). Den feministiska konsthistorieskrivningstraditionen har fortsatt stärkts fram till idag, se bla. Carina Rech, *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s* (Stockholm: University of Stockholm, 2021). För en summering av 1990-talets diskussioner inom den visuella kulturens feministiska teoretisering i Finland, se Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan* (Helsinki: Gaudeamus, 2002).

5 1980-talets framgångsrika kvinnliga målare var bland andra Marjatta Tapiola, Marika Mäkelä, Leena Luostarinen och Silja Rantanen. Se exempelvis Timo Valjakka, *Palavat tornit. Otteita Suomen taiteen 1980-luvusta* (Helsinki: SKS Kirjat, 2016.) Även Kivirinta, Pohjola & Rossi. *Koko hajanainen kuva*.

6 Om situationen på den finländska konstscenen, se Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*. Diskussionen om postmodernismen introducerades starkt i de nordiska länderna genom utställningen *Implosion, ett postmodernt perspektiv* på Moderna museet i Stockholm år 1987. Den dåvarande museidirektören Lars Nittve hade som ambition att genom utställningen omkullkasta den modernistiska konsthistorieskrivningens form. Se *Implosion Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*, red. Lars Nittve & Margareta Helleberg (Stockholm: Moderna Museet, 1987). Om diskussionen kring Implosion i Finland, se Leena-Maija Rossi, *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* (Helsinki: Taide, 1999), 242 ff.





Bild 1. SALONG 3+ *Sammlung*, 1990. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

och materialitet och så även av den konstnärliga identiteten.⁷

7 Performativitet är ett mångdimensionerat begrepp som kan beskriva både en presentationsform, ett språkligt uttryck såväl som ett bekräftande av kulturella och politiska antaganden genom återkommande framställningar. Den performativa förståelsen i Salong 3+ konst framkommer på flera nivåer – genom performances som föreställning, som en konstnärlig uttrycksform och performativitet som betydelsebärande repetitiv framställning genom medvetna presentationer av konstnärskap och identitet. Därtill kan performativiteten förstås som ett medel för dekonstruerandet av dessa framställningar. Se John L. Austin, *How to Do Things With Words* (Oxford: Clarendon Press, 1955/1962); Jacques Derrida, "Signature, Event, Context," i *Margins of Philosophy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982); Judith Butler, *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990); Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gesten, om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen* (Stockholm: Raster förlag, 2007), 81–99.

Gruppens arbete fick omedelbart ett enormt genomslag i den finländska konstvärlden och kan i efterhand ses ha varit en central del i de skiftningar som i skiftet mellan 1980- och 1990-talen skedde såväl i kvinnliga konstnärers situation som i breddandet av förståelsen av en konstnärlig verksamhet.⁸

8 Salong 3+ omnämns i Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, men intressant är att det främst sker genom en presentation av skulptören Ann Sundholm. Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, 69–71. En diskussion om och analys av kvinnliga konstnärers arbete i Finland under 1990-talets mitt, se exempelvis Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*. Där diskuteras som en röd tråd Marita Liulias verk *Ambitious Bitch* från 1996, som är en multimedialt presenterad genomgång av feminismens historia och teorier.



I den här artikeln granskas Salong 3+ konstnärliga verksamhet som en metaforisk rad av rumsliga förflyttningar och föreslås att konstnärerna positionerade sig fysiskt i gränstrakterna av dels en rumsligt definierad könsidentifiering, dels en praktisk förskjutning av konstnärsidentitetens funktionella drag.⁹

Bilden (bild 1.) visar en klassiskt möblerad salong, med guldinramade porträtt-, landskaps- och marinmålningar på väggarna. I rummet befinner sig tre svartklädda kvinnofigurer. En av dem sitter likt en matrona i den kurviga soffan, blickandes ut över rummets övre sektioner. Runt hennes hals breder sig nätt arrangerat en formation av prinskorvar som ett utsökt smycke. En kvinna står ståtligt framför den gyllene spegeln och håller ett stort knippe bananer i famnen likt en utökad byst. Blicken går ut diagonalt över bildens yta. Den tredje kvinnan är kompositionellt placerad i det gyllene snittet av bilden. Hennes bara skuldra drar blicken till sig och möter handen, som för en halv exotisk frukt emot den öppna munnen. Hennes blick möter betraktarens, hon blickar under lugg i sin svarta rufsiga peruk, fångad mitt i avsikten att bita i det saftiga fruktköttet.

Fotografiet ovan manifesterar platsen för konstnärsgruppens namn, salongen. Rummets karaktär konstituerar såväl visuellt som performativt en konstruerad framställning av kvinnan/konstnären. Det framkommer genom figurernas positionering, attributen, poserna och det frysta ögonblicket ger tydliga signaler om att verksamheten i denna salong inte följer den kutym avsedda för dylika rum.

Salong 3+ konstnärliga verksamhet expanderade den symboliska salongens väggar, möblerade om

9 Om relationen mellan rumslighet och könsdifferens, se ex. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään, toim.* Kirsi Saarikangas (Tampere: Vastapaino, 1998). Om kvinnliga konstnärers yrkesidentitet ur ett historiskt perspektiv se diskussion i Eva Hallin, "Det feminina konstnärslinnet," *Tidskrift för Genusvetenskap* 13 (1992): 29–41.

i rummet och ifrågasatte de implicita reglerna för beteendet för dess invånare.

Salongstraditionerna

Att gruppen betecknade sig som Salong 3+ orsakade på sin tid mycket spekulationer.¹⁰ Namnet har en intressant laddning som kan ses som grundläggande för det konstnärliga samarbetet sett ur både rumsliga, kroppsliga och konstnärsidentifikationens perspektiv. Salongen lyfts i den här granskningen av det konstnärliga arbetet som närmast en språklig performativ, något som befästs och förverkligas samtidigt som det uttalas, namngivandet som en bestämning och riktare av verksamheten.¹¹ Salongen ger granskningen även en konsthistorisk inramning, såväl metaforiskt som funktionellt.

Salongen associeras allmänt med förfinade utrymmen och förväntade beteenden, i konstnärliga och historiska sammanhang ofta med de numera klassiska franska salongerna. Salongerna ingår både som begrepp och praktik i den europeiska konsthistorieskrivningen från och med mitten av 1600-talet. Salongen hänvisar till två tydligt åtskilda traditioner, varav den ena har allmänt uppfattats vara specifikt feminin, associerad med kvinnor och den andra specifikt maskulin, associerad med män.¹²

Den feminina salongstraditionen bygger på de tillställningar som den förmögna klassens

10 En humoristisk reaktion gavs av en grupp manliga konstnärer som betecknade sig som Kalsong 4-. Maria Hirvi-ljäs, "Samtal - Salong 3+," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-ljäs (Helsinki: Parvs, 2023), 21.

11 Klassiska exempel av performativa begrepp i Austins språk teori är löftet, välsignelsen eller vigselakten, när något som uttalas samtidigt förverkligas. Här används de rumsligheter som salongen betecknar på ett analogt sätt. Se not. 7.

12 Det feminina och det maskulina används här som relativt allmänskulturella begrepp, vilket ger dem snarare emblematiske funktioner än någon djupare analyserad mening. Salongstraditionerna har mig veterligen inte på det här sättet jämförts i någon vidare konsthistorisk forskning.



kvinnor arrangerade i sina hem. Det var sociala samkväm för speciellt inbjudna grupper där författare, konstnärer och andra kulturella profiler var centrala aktörer. Salongerna var semiprivata miljöer där kvinnor kunde tillskansa sig ny kunskap och delta i samhällets nätverk, vilket de var undantagna i mer offentliga sammanhang. Tankar utbyttes, nya idéer ventilerades och umgängesformer utvecklades.¹³

Även om salongen representerade en relativt social öppenhet för kvinnorna fanns det oskrivna regler om vilka roller som kvinnorna kunde inta i de klassiska kulturella salongerna. Utöver ett genomtänkt värdinneskap förväntades ett belevat och beaktande sällskapsbeteende, som inte på något sätt hävdade en beläsenhet eller kunskapsnivå som övergick eller ifrågasatte de inbjudna manliga gästernas nivå. Tvärtom var särskilt värdinnans uppgift att genom en förfinad kännedom om såväl de inbjudnas personligheter som deras specialkunskaper föra samtalen så att gästerna fick möjlighet att framträda i sitt bästa sken, i en stil som höll konversationen högtflygande och märkvärdig.¹⁴

Den maskulina salongstraditionen hänför sig till den offentliga årliga konstutställningen som sedan 1667 arrangerades i den franska kungliga

konstakademins regi i Paris.¹⁵ Efter olika skeden och förändringar hölls utställningen år 1725 i det rum som kallas Grand Salon eller Salon Carré på Louvren vilket lett till dess historiska namn. Salongen visade den mest aktuella bildkonsten producerad av huvudsakligen manliga konstnärer efter att ha bedömts som god och passande nog av en manlig jury.¹⁶ Den prestigefyllda utställningen var en väg till ära och berömmelse, där de främsta verken även belönades med pris.¹⁷ Salongen har varit en central modell för konstutställningens form långt in i våra dagar.¹⁸

Kvinnor var inte uteslutna från salongsutställningarna i sig och flera kvinnor var medlemmar i akademier runtom i Europa redan på 1700-talet.¹⁹ Men det var ändå snarare ett undantag som bekräftade regeln om manlig dominans. Salongerna förändrades under 1800-talet och vid 1900-talets början var de kvinnliga konstnärerna utställda i en relativt

13 Roger Picard, *Salonkien aika* (Tampere, Art House, 1943/2018). Picard beskriver trender och tendenser i olika Paris-salonger under perioden 1610–1789. Förutom konstens, litteraturens och det franska språkets utveckling syntes nya politiska strömningar, diplomati och internationaliseringen av samhället som teman på salongernas arena. Forskningen av salongernas betydelse för dels samhälleliga normförändringar dels för kvinnornas roll i det offentliga rummet under tiden efter 1789 är omfattande och omdiskuterad, se tex. Steven D. Kale, "Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons," *French Historical Studies*, Vol 25, No 1 (2002): 115–148 och Faith E. Beasley, "Changing the Conversation: Re-positioning the French Seventeenth-Century Salon," *L'Esprit Créateur*, Vol 60, No 1 (2020): 34–46.

14 Om olika legendariska värdinnor och kvinnliga gäster, se Picard, *Salonkien aika*.

15 Från år 1881 övergick ansvaret för arrangemangen till Société des Artistes Français och delades upp 1890 mellan olika konstnärorganisationer. Om de olika skedena, se ex. Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

16 Såväl deltagandet som juryuppdraget var särskilt i början kopplat till akademien. Se Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800* (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1999), 157 ff.

17 Redan 1725 uppfattades rivaliteten mellan de ännu oetablerade konstnärerna som en av salongens huvuddrag, vilket sågs som en sund och funktionell situation. "...arouse among the artists a very useful rivalry". Berger, *Public Access to Art in Paris*, 158.

18 Se bland annat Hirvi-Iljäs, *Den framställande gesten, om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen; Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (London: Routledge, 1996); Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: The MIT Press, 1998.)

19 Se ex. *Naisten salonki. 1700-luvun eurooppalaisia nais-taiteilijoita*, toim. Ulla Artomaa (Helsinki: Sinebrychhoffin taidemuseo/WSOY, 2007).

stor omfattning.²⁰ Intressant är att de målningar som kvinnliga konstnärer visade på salongerna genom sina motiv påvisade hur kvinnorna även under slutet av 1800-talet var förpassade till traditionella kvinnliga sfärer.²¹

Dessa två traditionella, men här metaforiska och kulturella, rumsligheterna bildar noder i ett symboliskt spänningsfält som jag ser att de tre konstnärerna befann sig i. Denna förenklade binaritet fungerar här som en metaforisk skiss på hur det är möjligt att se tillbaka på konstlivet i Finland för tre decennier sedan, men även ett hjälpmedel vid granskningen av Salong 3+ konstnärliga produktion.

Genom att bryta med *vedertagna kvinnoroller* var det möjligt att ta sig ur de traditioner som de feminina salongernas förväntade beteendemönster representerar. Genom att bryta med *vedertagna konstnärsroller* var det möjligt att öppna upp reglerna för de inrotade utställningstraditioner som bygger på de historiska maskulina salongerna och formulera öppnare förutsättningar för det konstnärliga skapandet.

Som taktiska metoder och verktyg ser jag att konstnärerna i Salong 3+ använde sig av konstruerade och expanderade rumsligheter, representerade och presenterade kroppsligheter

samt ett performativt spel med såväl köns- som konstnärsidentiteter.²²

Det performativa spelet bestod av dels medvetna framställningar av förväntade könsidentiteter, dels utspel i sociala rum, där föreställningen, performancen, samtidigt var det konstnärliga uttrycket och ett medel för dekonstruerandet av identiteter. De rumsligheter som omformades och rekonstruerades var dels språkligt med början i gruppens namn, salongen, dels rent konkret genom konstverkens presentationsformer såsom vägginstallation, *tableaux vivants*, triptyk och diorama.

I genomgången av Salong 3+ centrala konstnärliga taktiker och konkreta serier av verk betonas hur gruppen dels ifrågasatte vedertagna uppfattningar av kvinnorollen, dels de vedertagna uppfattningarna av konstnärsrollen. I slutdiskussionen summeras reflektioner kring tidsandan i 1980-talets slut och Salong 3+ positionering i skiftet till en postmodernitet som tillät såväl en uppluckring av feministiska teorier som en återspeglning av relevanta modernistiska strukturer och tankesätt.

Omedelbart genomslag

Fotografiet ovan (bild 1) är taget 1990 på museet Ett Hem i Åbo.²³ Det har titeln *SALONG 3+ Sammlung* och är ur en serie *tableaux vivants* som Salong 3+ gruppen producerade i

20 I 1880-års salong deltog 1081 kvinnliga konstnärer. Se citat och diskussion i Rech, *Becoming Artists*.

21 Målningarna representerar rumsligheter såsom sovrum, vardagsrum, verandor, trädgårdar och parker. Se Pollock, *Vision and Difference*, 114.

22 Här betonas det taktiska i kontrast till det strategiska. Jag uppfattar att Salong 3+ arbetade taktiskt, med korta steg och beslut som fattades reaktivt i relation till det mottagande deras verksamhet fick. I kontrast till denna impulsiva metod står en långsiktig strategi, vilket jag inte uppfattar att gruppen hade i sin verksamhet. Enligt kulturforskaren de Certeau är taktiken en metod som även kan bryta ner en rådande extern strategi genom exempelvis ett icke-förväntat beteende i ett socialt rum. Se Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles: The University of California Press, 1988).

23 Museet Ett Hem, läst 8.9.2023, <https://etthem.fi/>



Bild 2. SALONG 3+ *Still life*, 1989. Platsspecifik temporär installation, Galleri Grafiart, Åbo. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

samarbete med fotografen Henri Edman.²⁴ Men konstnärsgruppens namn, Salong 3+, hade ett annat tidigare ursprung, som relaterar till konstnärernas alla första samarbete år 1989.

Utställningen Budka – Avantgardister från Åbo och Leningrad arrangerades i Åbo 17.9.–8.10.1989 av galleristen Kaj Forsblom och konstsamlaren Matti Koivurinta.²⁵ Anna-Maija Aarras, Sussi Henriksson och Ann Sundholm var inbjudna

24 Dessa tablåers funktion och status som performance återkommer jag till nedan. Salong 3+ hade ett tätt samarbete med Henry Edman (1954–1996). Före sin död valde Edman av personliga skäl att förstöra all sin dokumentation av Salong 3+ verksamhet. Edman arbetade bland annat med Voff! grupp fotografer som ville utveckla den konceptuella fotokonsten. Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

25 Till utställningen producerades på Åbo-konstnärernas initiativ en tidning, som distribuerades som en bilaga till City-lehti i Åbo. Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023. Om Kaj Forsbloms roll i det finländska konstillivet, se Michael Franck & Susanna Luoto, *Porträtt av en gallerist / Galleristin muotokuva*, dokumentärfilm, 2021. Om Matti Koivurintas roll i Åbos konstilliv, se Juha Haapakoski, *Kauppaneuvos Matti Koivuranta: mesenaatti* (Merimasku: Jussinvest, 2013).

att delta som individuella konstnärer till utställningen.²⁶ De var alla delaktiga i ett aktivt konstilliv i Åbo som mycket kretsade kring konstnärsföreningen Arte och föreningens galleri Titanik som hade bildats 1987.²⁷ Ann Sundholm hade även tidigare samarbetat med flera kollegor i olika sammanhang och föreslog att de tre skulle delta i *Budka* med ett kollektivt arbete.²⁸

Utställningen *Budka* var avsedd att fungera som en presentation av den nyaste konsten i Åbo och en introduktion av den nya generationen konstnärer från dåvarande Leningrad.²⁹ Utställningens intention följde således den förmoderna salongstraditionen, med avsikten att vara en plattform för nydan-

de konst. Här var situationen speciell då tiden karakteriserades av genomgripande politisk och kulturell gungning.³⁰

Sammanlagt elva konstnärer från Åbo hade inbjudits att delta i *Budka* och de gjorde tillsammans en förberedande resa till Leningrad för att

26 De inbjudna konstnärerna var Sergei Afrika Bugaev, Timur Novikov, Evgenij Jufit, Evgenij Kozlov, Vadim Ovchinnikov, Anna Maija Aarras, Jan-Erik Andersson, Laura Beloff, Jouni Bought, Henry Erdman, Sussi Henrikson, Manno Kalliomäki, Reino Koivula, Hilka Könonen, Kimmo Ojaniemi, Ann Sundholm. Kozlov. E-Evgenij, läst 8.9.2023 <http://www.e-e.eu/Budka/index.htm>.

27 Konstnärdrivna gallerier blev hädanefter en viktig arbetsform och aktivitet i det finska konstillivet. Se ex. Susanna Hujala, *Arte: 50-vuotishistoriikki* (Turku: Arte ry, 2012).

28 Hirvi-ljäs, "Samtal – Salong 3+", 21.

29 Erkki Pirtola, "Ryssänrakkaus kukoistaa," *Iltta-Sanomat* 19.9.1989; Lars Saari, "Lopullinen läpimurto kokeellisuu-delle," *Turun Sanomat*, 23.9.1989.

30 Hela Europa var i förändring vid den här tiden. Berlinmuren föll den 9.11.1989 och Sovjetunionen löstes upp den 31.12.1991. Kort före det byttes namnet Leningrad åter till St Petersburg.

träffa sina ryska kollegor. Ett besök på konstmuseet Eremitaget gav Salong 3+ konstnärerna inspiration och upphov till det verk som de sedan tillsammans producerade till utställningen och samtidigt till gruppens gemensamma namn.³¹

Verket *SALONG 3+ Still life* (bild 2) genomfördes som en vägginstallation på Galleri Grafiart. Det hade direkta referenser till salongsutställningen men även till salongen som rumslighet. Väggen i galleriet kläddes med våder av klassiskt mönstrade tapeter ovanpå vilka en reliefartad konstruktion av en salongsmöblering arrangerades. Ett bord och två stolar omgärdades av inramade stilleben, där konstnärerna valde att i de guldfärgade ramarna i klassiska stillebenmålningars ställe fylla ramarna med diverse färska livsmedel. Potatis, tomater, purjolök, blomkål och morötter hade nog kunnat gå relativt enkelt förbi som en kommentar till stillebentraditionen och till modernismens ideal om autenticitet. När böckling, grisfötter och resterna av en rökt lax hängt på galleriväggen i några dagar, var den naturliga övergången från färsk mat till ruttnande rester ett faktum.

På grund av ruttnande livsmedel utställda på galleriets vägg väckte verket enorm uppmärksamhet. Konstnärerna stod plötsligt mitt i ett mediaspektakel som medförde behovet av en ny identifiering och nya rumsligheter. Det mediala rummet fylldes av avrapporteringar om stillebenets förfall och en odör som var svår att förbigå.³²

Verket *SALONG 3+ Still life* var avsett att spela på det autentiska materialet och därigenom visa på hur representation övergår till presentation. Avbildandet byttes ut till faktisk närvaro av motivet, vilket är en form av en performativ

gest, som jag ser är karakteristiskt för Salong 3+ konstnärliga verksamhet.

Skandalen med rutten mat som uppfattades som ett konstnärligt spektakel steg över nyhetströskeln och överskuggade *Budka*-utställningens implicita intentioner att introducera det nya ryska manliga avantgardet. Salong 3+ fann sig nu vara representanter för en grupp kvinnokonstnärer och en kvinnlig sfär. Av de omfattande skrivierna framgår tydligt att det var ur ett för samtiden sett nedlåtande och förminskande sätt.³³ Även sammankopplingen med kvinnor och mat var ett faktum. Maten fortsatte länge att spegla gruppens arbete i det mediala rummet och som konstnärerna även kom att ta med i gruppens egen praktik.

Kollektiv konstnärlig persona som konstruerad identitet

Den mediala uppmärksamheten var uppenbarligen en drivande faktor för gruppens positionering som representanter för en kvinnlighet och en identifikation med det gemensamma namnet. Det födde snabbt en konstnärlig performativ persona som de tre konstnärerna utvecklade genom att i sina publika framträdanden klä sig i peruk och betona plustecknet i namnet som en expansion av sina personligheter.³⁴

I en numera klassisk artikel från år 1929, "Kvinnlighet som maskerad", skriver den engelska psykoanalytikern Joan Rivière om kvinnors strategier för att ge sig i kast med en maskulin verklighet.³⁵ Hon hade i sitt arbete noterat att

31 Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+", 21.

32 Pirtola, "Ryssänrakkaus kukoistaa"; Saari, "Lopullinen läpimurto kokeellisuudelle"; Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+", 22.

33 Ibid.

34 Det var något som konstnärerna befäste redan vid det första samarbetet i *Budka*-utställningens presentation.

35 Joan Rivière, "Kvinnlighet som maskerad," i *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius (Stockholm: Raster förlag, 2001), 27–44. Rivières artikel publicerades första gången år 1929. Maskeraden som begrepp och teori har utvecklats bland annat inom feministisk filmteori av den amerikanska teoretikern Mary Ann Doane. Se *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, 133 ff.



Bild 3. *Salong 3+ Egotriptyg*, 1989. Blandteknik, 220 x 268 cm. Fotograferad under arbetet med utställningshängningen på Björneborgs konstmuseum. Foto: Salong 3+. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

framgångsrika kvinnor ofta valde att dölja sin kunskap och kompetens inför män genom ett sexuellt utmanande beteende och genom att i sin klädsel betona en överdriven kvinnlighet. Kvinnligheten blev således en mask som skyddade kvinnan från att uppfattas som ett hot för den manliga dominansen och därigenom mot eventuella repressalier.³⁶

Rivières observationer och tankegångar har fungerat som en öppning av förståelsen av olika nivåer av könsbunden representation och även som ett verktyg för såväl konstnärliga praktiker som analyser.³⁷ Jag uppfattar att de kvinnliga konstnärerna i Salong 3+ medvetet använde sig av maskeraden som en taktik både i sina offentliga framträdanden och när de framställde sig själva som delar av sina verk.

Maskeraden som taktik handlade om att både som individ och som konstnär bygga många skyddslager för att kunna arbeta. Konstnärerna intog roller både i direkta möten och indirekt

genom att framträda som delar av konstverken. Perukerna, klädseln och de roller som de intog gav dem ett nödvändigt skydd för offentligheten, men även en möjlighet att arbeta med sin konst.

Det första verket där personifieringen av rollerna som både kvinnor och konstnärer tog form var *SALONG 3+ Egotriptyg*, 1989 (bild 3). Konstnärerna hade alla blivit inbjudna som enskilda individer till regionsutställningen på konstmuseet i Björneborg, men de hade beslutat att samarbeta som Salong 3+ även där. Utställningen installerades parallellt med den pågående mediauppmärksamheten i Åbo, vilket ytterligare befäste gruppens samarbete och renommé.

Triptyken framstår här, likt stillebenet ovan, som en presentationsform med en konsthistorisk referens.³⁸ Formen kom till av en slump då konstnärerna fick en tredelad träskiva utan kostnad till sitt förfogande som gav impulsen att skapa tre parallella självporträtt på en plan yta.³⁹

36 Joan Rivière, "Kvinnlighet som maskerad," 34.

37 Se bland annat Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*, 124. Se även Leena-Maija Rossi, "Katseen kääntäjät," i *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: Katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, red. Asmund Thorkildsen & Asko Mäkelä (Helsinki Valtion taidemuseo, 1993).

38 Triptyken har sitt ursprung i kyrkokonstens altarskåp med dörrar, men har med tiden blivit beteckning för alla tredelade verk och bilder.

39 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.



Bild 4. SALONG 3+ *Au Per Vers*, 1993. Performance, Konstens natt, Helsingfors. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

De tre konstnärernas personligheter representerades på varsin del av skivan, i en uppdelat tvådimensionell rumslighet. Identifikationen och uppbyggandet av porträtten skedde genom en sammanställning av begagnade kläder och olika accessoarer med privata referenser.⁴⁰ Den tvådimensionerade ytan byggdes ut i relief med fästade klädesplagg och olika objekt. Bilden av tre personligheter sammanfördes till en grupp genom materialiserade persona i helfigur, med tillräckliga konnotationer till specifika personer men samtidigt på tillräcklig distans från konstnärerna själva.⁴¹

Konstnärernas förkroppsligade personidentitet fick ytterligare dimensioner i de olika

former av live performances som gruppens arbete tog uttryck i. Här skedde steget från konstutställningsrummet ut i det offentliga rummet. Salong 3+ blev inbjudna till olika sociala tillställningar att framföra performancer, som ofta direkt eller indirekt var kopplade till mat. Samtidigt som konstnärerna arrangerade stora middagsbjudningar eller blandade exotiska drinkar, handlade det om ett utagerande av en performativ kvinnlighet, likt en utstuderad hänvisning till den klassiska salongsvärdinnans roll.

I den feministiska konstens historia har performansen som konstform haft en central och

40 Ibid.

41 Verket köptes in till Björneborgs konstmuseums samlingar från den då aktuella utställningen och visades på nytt i Tallinn 1991. Sedermera har verket förstörts och finns kvar endast som fotografisk dokumentation. Ibid.

viktig position.⁴² Behovet att frånga en alltför begränsad förståelse av den kvinnliga kroppens framställningar och funktioner fick många konstnärer att utgå från sina egna kroppar som det främsta materialet.⁴³

Även om Salong 3+ arbete kan ses ha kopplingar till den feministiska traditionen var deras intentioner inte menade att vara programmatiskt politiserade.⁴⁴ Betoningen låg på ett karnevalistiskt och glädjefyllt framträdande där olika dimensioner av den kvinnliga sexualiteten kom till uttryck genom indirekta associationer och materiella referenser.⁴⁵

42 För en historisk kontext se RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to Present* (London: Thames & Hudson, 1988). Forskningen kring kvinnliga konstnärers performans som relaterade kring det feminina och det feministiska spänner från en fenomenologisk förståelse av avbildandet av en sammansmältning med naturen med Ana Mendieta som ett framstående exempel och den provocativa protestaktionen med exempel såsom Pussy Riot. Se ex. Susan Best, "The Serial Spaces of Ana Mendieta," *Art History* Vol 30, No 1 (2007): 57–82; Maggie B. Gale, "Resolute Presence, Fugitive Moments, and the Body in Women's Protest Performance," *Contemporary Theatre Review* Vol 25, No 3 (2015): 313–326.

43 Den finländska performancehistoriken från 1980- och -90-talen, se Helena Erkkilä, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008). Även Kivirinta, Pohjola & Rossi. *Koko hajanainen kuva*; Kontturi, *Feminismien ristiaallokossa*.

44 Den intention som här uttrycks av konstnärerna är i linje med den opolitiska politiserade konstdiskursen som 1980-talet karakteriserades av enligt Rossi, *Taide vallassa*.

45 Salong 3+ ville enligt egen utsägo betona kvinnlighetens olika dimensioner och livsnjutning och utifrån det agera som konstnärer. Hirvi-Ijäs, "Samtal – Salong 3+," 24. Samtidigt var deras verksamhet en tydlig del av kvinnliga konstnärers aktiva feministiska utspel i det finländska konstlivet. Samtida kvinnliga konstnärer var exempelvis Irma Optimisti, som påbörjade sitt arbete som performancekonstnär 1989 och Anneli Nygren som arbetade med experimentella filmer under hela 1980-talet och mer synlig i utställningssammanhang från 1989. Även Eija-Liisa Ahtila och Maria Ruotsala arbetade med konceptuellt betonade feministiska verk. Se diskussion i bl.a. Rossi, *Taide vallassa*. Även Kivirinta, Pohjola & Rossi, *Koko hajanainen kuva*; Kontturi *Feminismien ristiaallokossa*.

Performansen *SALONG 3+ Au Per Vers* (bild 4) var ett gatuspektakel under Konstens natt i Helsingfors 1993. Efter den manliga assistentens striptease och ackompanjerade av en manlig trumslagare genomförde konstnärerna med storslagna gester ett klassiskt revynummer, den itusågade damen. Denna faktiska duplicering av aktörer, identiteter och roller kan lätt associeras med konstnärernas implicita ambition att ifrågasätta invanda rollindelningar och aktörskap.

Livsnjutningen accentuerades ytterligare i en serie verk som gruppen producerade under 1990–1991. Verkserien *SALONG 3+ Velvetti* baserades på ett bruk av kvalitativa sammetsmaterialer som konstnärerna särskilt inhandlade i Paris. Såväl Paris som sammetsmaterialet är kanhända det ultimata och direkta associationerna till kvinnligheten, den erotiserade kroppsligheten och salongsmiljön med en nyans av boudoirens intimitet.⁴⁶

Sammetsmaterialet inhandlades i de för det modernistiska måleriet så väsentliga basfärgerna rött, gult och blått.⁴⁷ En del av serien var ett fotocollage som användes både som utställningsaffisch och som del av en utställd installation. Bilden (bild 5) visar tre kroppar insvepta i sammetsmaterialet i de tre färgerna och arrangerade så, att det inte är helt självklart att avgöra vilken del av kroppen som är insvept. Det som anas vara klyftan mellan kvinnobröst under ett åtdraget band av sammet, förvandlas samtidigt till bakdelar som sväller ut över bildytan och kläms ihop mellan överlappande lemmar.

46 Boudoirens intimitet var även något som nyttjades av de tidiga salongsvärdinnorna när de ville betona det mest privata umgänget. Se Picard, *Salonkien aika*, 78.

47 De tre färgerna är en bas i klassisk färglära, men associeras som subversiv inom senmodernismens konsthistoria ofta till *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970), som är en ikonisk måleriserie av amerikanen Barnett Newman. Se bl.a. Ann Temkin, *Color Chart: Reinventing Color 1950 to Today* (New York: Museum of Modern Art, 2008).

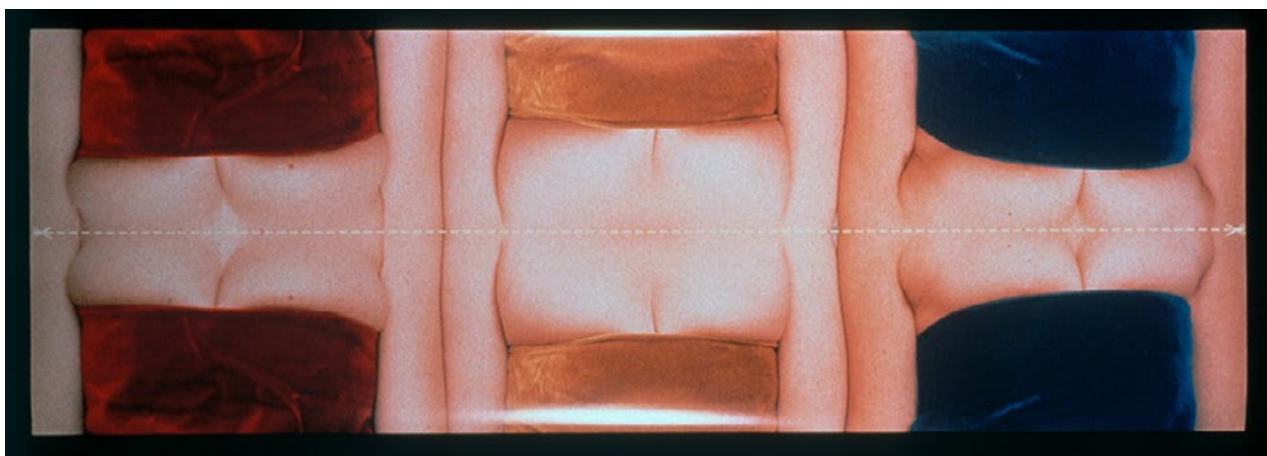


Bild 5. SALONG 3+ *Velvetti*, 1991. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

Sammeten användes huvudsakligen för möbel-
tapetsering i serien SALONG 3+ *Velvetti*, 1991.
Här använde konstnärerna delar av klassiska
borgerliga stilmöbler som sammetsinklädda
framstod som delar av ett haltande möblemang.
Konstnärerna betecknade dem som möbelattrapper,
vilket ger dem mångdimensionerade
betydelser. Attrappen är beroende på kontext en
övningsmodell eller en imitation som används
som lockbete genom ett vilseledande hölje.
Samtidigt kan det ses hänvisa till ett medvetet
ofog, ett spratt som spelas för att föra betraktaren
på andra tankar.⁴⁸

Konstnärerna betecknade sina möbelattrapper
som representanter för den neobarocka stilen.⁴⁹
Denna referens kan ses som en del av de
postmoderna ambitionerna att fritt blanda stilar,
att återanvända det som man hade lust till och
därigenom befria sig från stilriktigheter och

kulturella krav.⁵⁰ Samtidigt ser jag Salong 3+
arbete med formgivning och materialhantering
som direkta svar på den manliga finländska
modernistiska skulpturtraditionen.⁵¹ När Salong
3+ möblerade om i salongen förvandlades
attrapperna till sensuella skulpturala former.
(Bild 6.) De inbjöd till beröring, inblickande i
undagömda rumsligheter och spred omkring
sig en stämning av något förbjudet.

Sammanfattande performativt medianarrativ

Den identitet som Salong 3+ kollektiva konst-
närspersona börjat konstruera genast efter det
första gemensamma framträdandet 1989 fick
en kulmen genom ett narrativ som gruppen
förberedde för ett medialt framträdande 1991.
De hade blivit inbjudna till en talkshow på tv, i
ett kulturmagasin vid namn Zic Zac som pro-
ducerades av dåvarande FST.⁵² Här framträdde

48 Från franskans attrapper, översätts till bland annat fånga, ta, få, men associeras även till fälla eller spratt. Svenska Akademiens ordbok, läst 8.9.2023, <https://www.saob.se/>

49 Päivi Tahkokallio, "Epäkalusteet ja syntinen sametti," *Helsingin Sanomat*, 8.2.1991; Hirvi-Iljäs, "Samtal – Salong 3+," 26–27.

50 Om finländsk diskussion om det postmoderna stilbrottet, se Kimmo Sarje, *Romantiikka ja postmoderni* (Helsinki: Valtion painatuskeskus, 1989). Om kopplingen mellan postmodernismen och feministisk teoribildning, se diskussion i Rossi, *Taide vallassa*.

51 Uppfattningen om skulpturen och bildhuggeriet som ett manligt hantverk och därmed inte lämpligt för kvinnor diskuteras i Rech, *Becoming Artists*, 240–255.

52 Ett klipp från programmet visades på utställningen Salong 3+ Renaissance på Åbo stads konstmuseum WAM 10.2.–21.5.2023.

Bild 6. SALONG 3+ *Velvetti*, 1991. Installationsvy, Galleri Anhava, Helsingfors. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.



de svartklädda iförda peruk, de talade engelska och berättade att de kommit ned från yttre rymden. Den lätt absurda situationen ackompanjerades av inklippta bilder av deras olika verk, så som *SALONG 3+ Still life*, möbelattrapperna *SALONG 3+ Velvetti* och några dokumenterade fotografier från olika performanceer.

Det som gör detta tv-framträdande särskilt intressant är att man därtill visade bilder ur den serie fotografiska *tableaux vivants* som gruppen producerat tillsammans med Henri Edman. Dessa bilder hade således tillkommit som delar av det narrativ som gruppen ville framträda med i den mediala offentligheten. Det är även den enda gången som de har visats offentligt.

Presentationsformen *tableau vivant* är ytterligare en konsthistorisk referens i Salong 3+ produktion som kan ses parallellt med stillebenet och triptyken som beskrivits ovan. Traditionellt handlar *tableau vivant*-formen om visuella iscensättningar med levande aktörer inför publik och ses som en del av teaterkonstens historia. Aktörerna var levande, men frös i positioner som framställde en akt ur en målning, en berättelse eller någon allegorisk historia. Den här formen har rötter i den romerska tiden, utvecklad genom medeltida

folkklustspel med religiösa anor, men var också en del av den underhållning som bjöds på i de franska salongerna.⁵³ Inom visuell konst har formen att konstruera levande bilder för kameran varit en tradition inom fotografiets framväxt och har utvecklats till poseringar i olika genrer inom den visuella kulturen.⁵⁴

Salong 3+ producerade under en kort tid en rad tablåer, performanceer för kameran, med olika typer av rumsligheter, genomförda i olika

53 Om *tableau vivants* i teaterhistorien och dess relation till live art-genren i dag: Miettinen, Jukka O, "Tableau vivant – kuvaelma esityksenä," i Miettinen, Jukka O. & Boehm, Jukka von & Gröndahl, Laura, *Esityspaikka – näyttämön muotoja ja historiaa* (Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2021.) Kap 9.8. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/9-8-tableau-vivant-kuvaelma-esityksena>. Ett brett intresse för *tableau vivant*-traditionerna påvisas i internationell konstforskning, se exempelvis Institut national d'histoire de l'art, läst 8.9.2023, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/actes-de-colloques/le-tableau-vivant.html>

54 Om utvecklingen av posering inom samtida visuell kultur se diskussion i Helen Korpak, "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-Ijäs (Helsinki: Parvs, 2023), 62–66. Inom den samtida fotokonsten har bland andra kanadensaren Jeff Wall fört konstformen till fulländning. Se Gagosian, läst 8.9.2023, <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/>





Bild 7. SALONG 3+ *Lubricant fish oil meditation*, 1991. Färgdia. Foto: Henry Edman. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

omgivningar och innehållande olika associationer till kvinnliga roller.⁵⁵ Tolkningarna av de avbildade situationerna är inte givna, även om det finns vissa återkommande referenser till den heliga modern, naturen och en upphöjd dramatik. De är alla väl förberedda och genomarbetade, de har komplex visuell komposition och ett drag av egenartad humor. I en av de mest egenartade tablåerna, *SALONG 3+ Lubricant fish oil meditation* (1991) kombineras den sublimes kvinnan med bibliska berättelser, associationer till glidmedel och den överjordiska extasen.

Serien av *tableaux vivants* producerades aldrig vidare till att ställas ut som enskilda verk men de kan ses som föregångare till eller tidiga varianter av gruppens sista gemensamma verkhelhet *SALONG 3+ Dimensions (of life)* från år 1992 (bild 8). Den helheten bestod av en serie skulpturala skåp som innehöll tredimensionella visualiseringar av livets olika dimensioner. Skåpen för tankarna till dioraman som använts som presentationsmodell i bland annat biologiska museer.⁵⁶

55 Fyra av *tableau vivant*-verken finns kvar som diabilder. Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

56 Denna presentationsform uppfanns av en av fotografiers pionjärer, Daguerre, i början av 1800-talet.

I de dioraman som Salong 3+ konstruerade sammanförs den kollektiva konstnärliga personan av tresamhet i relativt absurda livssituationer som associeras med olika utspel av kvinnlighet. Det som framstår som seriens genomgående grund är åter en gedigen materialhantering och ett visuellt helhetsgrepp.

Att bygga olika framställningar i skåp har mångdimensionerade referenser för den (post) moderna kvinnorollen.⁵⁷ Att infoga sig i att förevisas till en avgränsad yta, att bli inföst i en viss kategori och ges ett utstakat utrymme för vissa typer av verksamheter har länge varit en av

57 Nora i Henrik Ibsens pjäs *Ett dockhem* fick redan 1879 rollen av en kontroversiell kvinna som bryter sig ur dockrollen. Pjäsen har diskuterats och satts upp regelbundet sedan dess. Se ex. Dramaten, läst 8.9.2023, <https://www.dramaten.se/artiklar/handlade-nora-ratt> Den amerikanska konstnären Laura Simmons har arbetat med början i 1970-talet med dockhuset som scen och konstruktion för att bearbeta olika kulturella och sociala relationer inom och utom familjen. Se Laurie Simmons, läst 8.9.2023, <https://www.lauriesimmons.net/projects/kaleidoscope-house>. Simmons verk var utställda i utställning *Implosion* på Moderna museet år 1987. I Finland visades hennes verk på Museet för nutidskonst år 1993. Se *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, Asmund Thorkildsen & Asko Mäkelä (Helsinki Valtion taidemuseo, 1993).





Bild 8. SALONG 3+ *Dimensions (of life)*, 1992. Installationsvy, WAM Åbo stads konstmuseum. Foto: Kari Tanskanen. Courtesy Salong 3+, alla rättigheter förbehållna.

de grundläggande förutsättningarna för kvinnor att utöva ett konstnärligt yrke.⁵⁸

Det här gäller i väldigt hög grad material och form, där kvinnor snarare kopplas till handarbete än till en konceptuell tradition.⁵⁹ Aarras var etablerad inom textilkonstens fält, Henriksson var utbildad i keramiska tekniker och Sundholm var utbildad inom traditionella skulpturtekniker. Dessa kompetenser sammantaget gav alla förutsättningar att konstruera verk utifrån väldigt många olika material.

I skåpskulpturerna kombineras hantverkskunnandet med gruppens intentioner att ifrågasätta de mallar som samhället på olika sätt erbjöd kvinnan/konstnären. Jag ser skåpen som utarbetade tredimensionella *tableau vivants*, frusna bilder som krävt mera utrymmen och byggt ut till dioraman. Konstnärerna figurerar som

pappersdockor i minutiöst utarbetade miljöer i de mest uppfinningsrika och lekfullt associerade material. Samtidigt kvarstår de ambivalenta berättelserna, de lätt absurda uttrycken och mångdimensionerade tolkningsmöjligheterna.⁶⁰

Skåpen producerades i en serie av fem, där två har gått förlorade.⁶¹ De som finns kvar är inköpta till centrala finländska museisamlingar vilket kan ses vara det ultimata målet för ett konstnärskap ur ett modernistiskt perspektiv. Att verken bevaras för framtiden och kan ge uttryck för den tidsanda, de tankar och de arbetsförhållanden som rådde när verken skapades är inbyggt i de västerländska konstmuseernas samlingskultur.

Spår av mångdimensionerade identiteter

I den här artikeln har jag granskat Salong 3+ konstnärliga verksamhet som en metaforisk rad

58 Se diskussion Kontturi *Feminismien ristiaallokossa*. 43 ff.

59 Kontturi ger paralleller mellan de finskspråkiga begreppen käsimyö/käsitteellisyys som på svenska kan jämföras med greppa/begripa, att ta tag i något och få grepp om något där det konceptuella och det praktiska ställs emot varandra. Ibid.

60 Liisa Vähäkylä, "Pyllistys jaloudelle, ylistys arjelle," *Taide 2* (2023), 31. Se även Korpak, "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+."

61 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

av rumsliga förflyttningar och föreslår att konstnärerna positionerade sig fysiskt i gränstrakterna av dels en rumsligt definierad könsidentifiering, dels en praktisk förskjutning av konstnärsidentitetens funktionella drag. Som taktiska metoder och verktyg ser jag att konstnärerna i Salong 3+ använde sig av konstruerade och expanderade rumsligheter, representerade och presenterade kroppsligheter samt ett performativt spel med såväl köns- som konstnärsidentiteter.

Jag uppfattar att Salong 3+ konstnärliga samarbete grundades i en rad impulser snarare än i en utarbetad strategisk (identitets)politik. Impulserna innebar att gruppen reagerade konstnärligt på receptionen av deras arbete och fortsatte samarbetet genom att ta det steg vidare som gemensamt kändes som det rätta. Den centrala drivkraften var en lekfullhet som i en glädjefull gemenskap och ett gediget hantverkskunnande mynnade ut i en serie verk som påvisat en hållbarhet i det konstnärliga uttrycket.⁶²

Det konstnärerna i Salong 3+ gjorde var att karva ut ett eget utrymme för sin verksamhet. Dessa utrymmen fungerade både som fysiska rumsligheter och som ett mentalt tillstånd. Båda dessa kan ses representera *det egna rummet* som så ofta återkommer som en grundläggande förutsättning för det egna arbetet.⁶³

Det fysiska rummet var ateljén som en förutsättning för att kunna fokusera på sitt konstnärliga arbete utanför hemmet och utan hushållets inblandning.⁶⁴ Men de fysiska rummen som gruppen verkade i var även gallerirummet och museisalarna samtidigt som det var det offentliga

rummet, det sociala rummet och gaturummet. Arbetsprocesserna och förberedelserna ägde rum i olika privata rum men även i det offentliga stadsrummet eller på olika färdmedel, resor och utställningsbesök.⁶⁵

Det mentala rummet skapades av samarbetet och gemenskapen vilket var nödvändigt för att konstnärerna skulle kunna agera utifrån den gemensamma identitet som man valt att spela ut. Genom att använda sig själva som material, sina egna kroppar och bilder av kropparna, med eller utan peruk, kunde konstnärerna ge sig hän i en mångdimensionerad performance samtidigt som de spelade med konsthistoriska referenser och inramningar.

Genom att bryta med *vedertagna kvinnoroller* var det möjligt att ta sig ur de metaforiska feminina salongernas förväntade beteendemönster. Det gjorde konstnärerna redan med början i namnet Salong 3+. Även om de talade om sig själva som expanderade extraplus, var den outtalade referensen till tidskriften *Kaksplus*, som stod för en traditionell diskurs kring familjebildning och föräldraskap.⁶⁶

Konstnärerna i Salong 3+ hade egna barn, levde i relationer och upprätthöll en familjevardag, vilket traditionellt inte varit givet kvinnliga konstnärer. Men att samordna ett experimentellt och intensivt konstnärligt arbete med föräldraskap krävde samtidigt ett vidgande av och omdefiniering av familjelivets strukturer.

Den feminina salongtraditionens inbyggda förväntningar på socialt utvecklat värdinneskap och publika generositet står i kontrast till de privata manliga klubbar och föreningar som även

62 Lars Saari, "WAMissa hehkuvat sametti ja maalaus-kankaat – Salong 3+:n huumori ei ole vanhentunut tippaakaan, ja Weckmanin näyttävä maalaustaide viihtyy veistossalissa erinomaisesti," *Turun Sanomat*, 8.4.2023.

63 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad (Stockholm: Tidens förlag, 1925/1995).

64 Om ateljéns betydelse i den feministiska konsthistorieskrivningen, se Rech, *Becoming Artists*.

65 Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 31.7.2023.

66 Hirvi-ljäs, "Samtal – Salong 3+," 21.

förekom i det finländska konstlivet.⁶⁷ Salong 3+ formade sina egna rumsligheter och bjöd in publiken, serverade drinkar och lagade middagar, men tog samtidigt det offentliga rummet i besittning, rörde sig medvetet i gaturummet och tog sig rätten att bete sig oväntat. Samtidigt var de roller som konstnärerna intog ofta ambivalenta och bestod av mångtydiga identiteter kring vilka de behöll sig rätten att konstruera sin egen offentliga historia.

Genom att bryta med *vedertagna konstnärroller* var det möjligt att öppna upp reglerna för de metaforiskt maskulina salongerna och formulera öppnare förutsättningar för det konstnärliga skapandet.

Konstnärrollen utmanades på flera nivåer av Salong 3+ konstnärerna. Även om stora förändringar var på kommande var det ännu i mitten av 1980-talet sällsynt att de som skapade samtidskonst inom dess centrala strukturer inte hade en bakgrund från en traditionell konstakademiutbildning.⁶⁸

Kombinationen av gedigna kunskaper i textil, keramik och skulptur gav Salong 3+ grunden till en professionell materialhantering även då valet var att använda immateriella och ohållbart material. Därtill använde Salong 3+ sig själva som material vilket resulterade i en medveten blandning av kropp, kön och konstnärskap. De anspelade på kravet på autenticitet, vilket var grunddraget för den moderna konstens

äkthet, samtidigt som de performativt gick över genregränserna.

Salong 3+ var även tidiga med att arbeta kollektivt i så pass hög grad att de till och med signerade verken tillsammans. Det här bröt mot kutymen att betona det individualistiska skapandet, vilket även baserades på konkurrens och rivalitet.⁶⁹ Att konstnärerna därtill medvetet ville ta ut svängarna och fylla arbetsprocessen med glädje och sensualitet var något som stod i stark kontrast med den vedertagna konstnärsmynen.⁷⁰

Med nio separatutställningar och över 20 gruppställningar lämnade gruppens arbete tydliga spår i konsthistorien.⁷¹ Salong 3+ arbeten omskrevs i pressen och alla kvarvarande verk är inköpta till centrala museisamlingar. De deltog i internationella gruppställningar och inbjöds att framträda i offentliga sammanhang. Det är tydligt att de tog sig in i de maskulina salongerna. Samtidigt vidgade de salongernas ramar och valde att fortsätta sitt konstnärskap på ett differentierat sätt.⁷²

67 Jyrki Siukonen, "So long Salong – Ett kort kommenterande spår," i *Salong 3+*, red. Maria Hirvi-Illäs (Helsinki: Parvs, 2023), 55–61.

68 Även om utbildningen inom fotografi fanns att tillgå på Konstindustriella högskolan och på institutnivå i Lahtis, utvecklades utbudet först i början av 1990-talet, då även avdelningen för tid och rum bildades av Lauri Anttila på Bildkonstakademin. Under 1990-talet etablerades en lång rad utbildningsprogram inom konst på yrkeshögskolenivå. Pauli Rautiainen & Taija Roiha, *Taidealojen korkeakoulutus Suomessa* (Helsinki: Kulttuuripoliitikan tutkimuskeskus Cupore, 2015).

69 Redan de första salongsutställningarna hade en bas i att sporra enskilda konstnärer att tävla med varandra, Se not 13 ovan.

70 Leken var en strategi som många konstnärer använde sig av för att bryta med tidigare normer. Kontrasten mellan lekens betydelse i kvinnlig och manlig konst, se ex. Jyrki Siukonen, "Luomakunnan pohjannoteeraus: Leikkivä nainen" *Taide* no. 4 (1993), 40.

71 En retrospektiv summering av den gemensamma konstnärliga verksamheten skedde genom en inbjudan att sammanställa en utställning på WAM våren 2023. Salong 3+ arbeten från en fem års period av impulser och spontana utspel var parallellt utställda med Jan-Kenneth Weckmans modernistiska måleri från de senaste 50 åren. Turun kaupunki, läst 8.9.2023, https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_jan-kenneth-weckman-corporis Under samma period våren 2023 visade Aboe Vetus Ars Nova verk av Jan Erik Andersson ur sina samlingar, vilket speglade arvet från 1980-talet. Aboe Vetus & Ars Nova, läst 8.9.2023, <https://avan.fi/sv/nayttelyt/andersson-x-ars-nova>

72 Det ultimata erkännandet för sitt konstnärskap kan man se genom att alla tre konstnärer idag åtnjuter extra konstnärspension.

Salong 3+ konstnärliga verksamhet ägde rum i en tid som lade grunden för många av de samtidskonstpraktiker som sedan dess tagits för givna. Konstnärgruppen verkade i gränzonerna mellan en modernistisk konstnärsroll och postmoderna mångdimensionerade identiteter, mellan modernistisk formkänsla och postmodernt stilbrott. Det som hade möjliggjort ett samarbete var den tidsanda som fanns i konstlivet i slutet av 1980-talet och den iver av breddade uttrycksmöjligheter som det innebar.⁷³

Salong 3+ samarbete sinade ut under åren 1995–1996. Sammanhanget, kontexten, miljön och tidsandan gav förutsättningarna för samarbetet och när tiden var inne, var det dags att gå vidare. Avslutet kan ses som en återupprepning av den spontana början. I mitten av 1990-talet var det finländska samhället inne i en ekonomisk recession och en ny era var på kommande. Livets olika skeden och skeenden tog de tre konstnärerna åt var sitt håll.

Maria Hirvi-Ijäs är konstforskare och kritiker. Hon arbetar som specialforskare på Kulturpolitiska forskningscentret Cupore.

73 På ett seminarium på WAM diskuterades 1980-talets Åbo med inlägg av Jan-Erik Andersson, en konstnär som stod Salong 3+ konstnärerna väldigt nära, var en samarbetspartner och inspirationskälla för en lekfullhet i konsten. Taideuutiset, läst 8.9.2023, <https://www.taideuutiset.fi/post/taiteilijael%C3%A4m%C3%A4%C3%A4-1980-luvun-turussa-seminaari-wamissa-24-4>

Källförteckning

Forskningslitteratur

- Arrhenius, Sara, red. *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos 6, Stockholm: Raster förlag, 2001.
- Artomaa, Ulla, toim. *Naisten salonki. 1700-luvun eurooppalaisia naistaiteilijoita*. Helsinki: Sinebrychof-fin taidemuseo / WSOY, 2007
- Austin, John L. *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press, 1955/1962.
- Beasley, Faith E. "Changing the Conversation: Re-positioning the French Seventeenth-Century Salon." *L'Esprit Créateur*, Vol. 60, No. 1 (2020): 34–46.
- Berger, Robert W. *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Best, Susan. "The Serial Spaces of Ana Mendieta." *Art History* Vol. 30, No. 1 (2007): 57–82.
- von Bonsdorff, Paulina & Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli - Näkökulmia feministiseen esteetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles: The University of California Press, 1988.
- Derrida, Jacques. "Signature, Event, Context." I *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Erkkilä, Helena. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008.
- Gale, Maggie B. "Resolute Presence, Fugitive Moments, and the Body in Women's Protest Performance." *Contemporary Theatre Review*, Vol. 25, No 3. (2015): 313–326.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art from Futurism to Present*. London: Thames & Hudson, 1988.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne, eds. *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996
- Haapakoski, Juha. *Kauppaneuvos Matti Koivuranta: mesenaatti*. Merimasku: Jussinvest, 2013.
- Hallin, Eva. "Det feminina konstnärslynnnet." *Tidskrift för Genusvetenskap* 13 (1992): 29–41.
- Hirvi-Ijäs, Maria. *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstupställningen* (Diss. Helsingfors universitet). Stockholm: Raster förlag, 2007.
- Hirvi-Ijäs, Maria, toim./red. *Salong 3+*. Helsinki: Parvs, 2023.
- Hirvi-Ijäs, Maria. "Samtal med Salong 3+." I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Ijäs, Maria. Helsinki: Parvs, 2023.
- Hujala, Susanna. *Arte: 50-vuotishistoriikki*. Turku: Arte ry, 2012.

- Jaukkuri, Maaretta. *Muutosten pyörteissä - Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2011.
- Kale, Steven D. "Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons." *French Historical Studies*, Vol. 25, No. 1 (2002): 115–148.
- Kivirinta, Marja-Terttu, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Helsinki: WSOY, 1991.
- Konttinen, Riitta. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Siltala, 2016.
- Kontturi, Katve-Kaisa. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos, 2006/2015. <https://eetos.files.wordpress.com/2016/11/9789526842912-feminismien-ristiaallokossa.pdf>
- Korpak, Helen. "Nu och då – om diskurs, tidsresor och SALONG 3+." I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Iljäs, Maria. Helsinki: Parvs, 2023.
- Larsen, Anne R. "Marie Bruneau, Dame des Loges: Salon Conversation on the honnête femme." *L'Esprit Créateur* Vol. 60, No. 1 (2020): 100–112.
- Mainardi, Patricia. *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Miettinen, Jukka O: "Tableau vivant – kuvaelma esityksenä." I Miettinen, Jukka O. & Boehm, Jukka von & Gröndahl, Laura. *Esityspaikka – näyttämön muotoja ja historiaa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 2021. Kap 9.8. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/9-8-tableau-vivant-kuvaelma-esityksena/>
- Nittve, Lars & Margareta Helleberg (red.). *Implosion Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*. Stockholm: Moderna Museet, 1987.
- Picard, Roger. *Salonkien aika*, suom. Osmo Pekonen & Juhani Sarkava. Tampere: Art House, 1943/2018.
- Pirtola, Erkki: "Ryssänrakkaus kukoistaa." *Iltä-Sanomat*, 19.9.1989.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 1988/2003.
- Rautiainen, Pauli & Taija Roiha. *Taidealojen korkeakoulutus Suomessa*. Helsinki: Kulttuuripoliitiikan tutkimuskeskus Cupore, 2015.
- Rech, Carina. *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s*. Stockholm: University of Stockholm, 2021.
- Rivière, Joan. "Kvinnlighet som maskerad." I *Feministiska konstteorier*, red. Sara Arrhenius, 27–44. Stockholm: Raster förlag, 2001.
- Rossi, Leena-Maija. "Katseen kääntäjät." I *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*, eds. Thorkildsen, Asmund & Asko Mäkelä, 30–47. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1993.
- Rossi, Leena-Maija. *Taide vallassa – politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide, 1999.
- Saari Lars. "Lopullinen läpimurto kokeellisuudelle." *Turun Sanomat*, 23.9.1989.

Saari, Lars. "WAMissa hehkuvat sametti ja maalauskancaat – Salong 3+:n huumori ei ole vanhentunut tippaakaan, ja Weckmanin näyttävä maalaustaide viihtyy veistossalissa erinomaisesti." *Turun Sanomat*, 8.4.2023.

Saarikangas, Kirsi, toim. *Kuvasta tilaan, taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino, 1998.

Sarje, Kimmo. *Romantiikka ja postmoderni*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 1989.

Siukonen, Jyrki. "Luomakunnan pohjannoteeraus: Leikkivä nainen." *Taide*, nro 4 (1993): 40.

Siukonen, Jyrki. "So long, Salong. Ett kort kommenterande spår." I *Salong 3+*, I *Salong 3+*, toim./red. Hirvi-Ijäs, Maria. Helsinki: Parvus, 2023.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display, A History of Exhibition, Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

Tahkokallio, Päivi. "Epäkalusteet ja syntinen sametti." *Helsingin Sanomat*, 8.2.1991.

Temkin, Ann. *Color Chart: Reinventing Color 1950 to Today*, New York, Museum of Modern Art, 2008.

Thorkildsen, Asmund & Asko Mäkelä, toim. *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: katseen kääntäjät: re-turning the gaze*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1993.

Valjakka, Timo, *Palavat tornit. Otteita Suomen taiteen 1980-luvusta*. Helsinki: SKS, 2016.

Woolf, Virginia Woolf. *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad. Stockholm: Tidens förlag, 1925/1995.

Vähäkylä, Liisa. "Pyllistys jaloudelle, ylistys arjelle." *Taide*, nro 2 (2023): 31.

Websidor

Aboa Vetus & Ars Nova. Läst 8.9.2023. <https://avan.fi/sv/nayttelyt/andersson-x-ars-nova>.

Museet Ett Hem. Läst 8.9.2023. <https://etthem.fi/>

Dramaten. Läst 8.9.2023. <https://www.dramaten.se/artiklar/handlade-nora-ratt>

Gagosian. Läst 8.9.2023. <https://www.gagosian.com/artists/jeff-wall/>

Institut national d'histoire de l'art. Läst 8.9.23.

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/actes-de-colloques/le-tableau-vivant.html>

Kozlov, E-Evgenij. Läst 8.9.2023. <http://www.e-e.eu/Budka/index.htm>.

Laurie Simmons. Läst 8.9.2023. <https://www.lauriesimmons.net/projects/kaleidoscope-house>.

Svenska Akademin's ordbok. Läst 8.9.2023. <https://www.saob.se/>

Taideuutiset. Läst 8.9.2023. <https://www.taideuutiset.fi/post/taiteilijael%C3%A4m%C3%A4%C3%A4-1980-luvun-turussa-seminaari-wamissa-24-4>

Turun kaupunki. Läst 8.9.2023. https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_jan-kenneth-weckman-corpus

Turun kaupunki. Läst 8.9.2023. https://www.turku.fi/uutinen/2023-02-02_salong-3-renaissance

Otryckta källor

Franck, Michael & Susanna Luoto. *Porträtt av en gallerist/ Galleristin muotokuva*, dokumentärfilm, dokumenttielokuva, 2021.

Samtal med Sussi Henrikson & Ann Sundholm, 30.7.2023.