



FAMILY LIFE AND THE FREE WINGS OF ARTISTS

MARITA FLISBÄCK

Keywords

Artistic career, future investment, family, gender, self-development and social relations.

Summary

Artistic professions may be characterised as risky activities with large investments in relation to the rewards that most of the practitioners can expect. Despite investing in long education, artists have a weak position on the work market and risk long periods without income or work, which makes extra jobs largely essential for sustenance. Since the art profession requires a continuous investment of time, it can also be difficult to distinguish clearly from other spheres of life, and thus it influences both one's economic standard and family life. The field is also pervaded with a romanticism, where one has to challenge the world individually, an idea of artistic self-development as something in opposition to daily life, family life and security. Feministic researchers have claimed that artistic development and family life often have been regarded as mutually opposed phenomena. In this article I discuss what meanings this can have for young women with artistic ambitions. The article is based upon sequential, follow-up interviews with seven women with artistic interests. I discuss what these women think about their future, the distribution of time between artistic activity, work at home and family life. The interviewees in some way accept the romantic idea that free wings of self-development are fettered by care for other people. But at the same time as they reproduce this dualistic notion, they try to challenge it. They emphasise the potential freedoms which they see that family formation can offer. Having children is regarded as a journey of cultivation. In this way artistic activity becomes a practice where the limits between public and private are erased and self-development seems able to deal with social relations.



Hur tänker kvinnor i början av sina karriärer som konstnärer om familjebildning och karriärmöjligheter? Är det möjligt att förena familjeliv med en fortfarande verksam romantisk syn på konstnären som en uppbrottsgestalt? Marita Flisbäck diskuterar olika sätt att hantera skillnaden mellan konstruktionen av ett konstnärskap och en praktisk kvinnlig erfarenhet.

FAMILJEBILDNING OCH KONSTNÄRSKAPETS FRIA VINGAR

MARITA FLISBÄCK

För att bli en skapande människa räcker det faktiskt inte med bildning, det vill säga att införliva skådespel och kunskaper i sitt liv; det krävs att bildningen uppfattas genom den fria rörelsen i en transcendens och det krävs att intellektet med all sin rikedom kastar sig ut mot en tom himmel, som det har till uppgift att befolka. Men om tusen tunna trådar håller fast det vid jorden faller det till marken. /.../ ”Vingarna faller av”.

Simone de Beauvoir¹

Enligt Simone de Beauvoir utmärks en skapande människa av att hon förmår lämna det uppenbara för att söka det okända, att hon försakar tryggheten, är öppen i sina tankar och rör sig fritt i samhällets olika delar. En konstnär ska inte skildra triviala, självklara och vardagliga förhållanden, utan formulera frågor om människans existentiella villkor. I detta perspektiv framstår konstnären som en obunden uppbrottsromantiker. Yrket tycks kräva sina offer i form av både ekonomisk trygghet och mänskliga band. Och de Beauvoir menar att kvinnor sällan tillhört den lilla elit som kunnat hänge sig åt en sådan utmanande tillvaro.

Kvinnor har haft svårt att bryta upp från sina omsorgsplikter för att ge sig ut på skapandets bevingade färder. Seder och uppfostran har hållit fast dem i sysslor för att tjäna andra.

Feministiska konstvetare har på liknande sätt som de Beauvoir hävdad att kvinnliga konstnärer i historien ofta valt bort familjeliv för sitt konstnärskap då det inom yrket funnits en föreställning om att det är nästintill omöjligt att kombinera ett skapande arbete med vardagssysslor och konkret omvårdnadsarbete.² Men i vilken mån är en sådan föreställning aktuell för den som ska ge sig in på en konstnärlig yrkesbana idag? Kvarstår bilden av att ett konstnärskap ska bäras fram av frihetens vingar och vad får det i så fall för betydelse för den konstnär som vill bilda familj?

I den här artikeln vill jag närmare undersöka det romantiska uppbrottets betydelse för sju kvinnor som befinner sig i början av sina konstnärliga yrkeskarriärer. Kvinnorna träffade jag vid fyra tillfällen mellan åren 1999 och 2003/2004 i samband med min avhandlingsstudie om konstnärliga karriärvägar.³ Det specifika ämne som jag ämnar utreda är kvinnornas tankar om en framtida konstnärlig karriär och familjebildning så som de återgav dem fram till 2004. I ett bredare perspektiv diskuteras i artikeln olika sätt att hantera skillnaden mellan konstruktionen av ett konstnärskap och en praktisk kvinnlig erfarenhet.

Tidigare studier

Generellt sett kan konstnärliga yrken betraktas som riskabla verksamheter med stora insatser i förhållande till den ekonomiska

utdelning och det erkännande de flesta utövare kan vänta sig. Trots satsningar på långa utbildningar har konstnärer en svag ställning på arbetsmarknaden. De riskerar att i perioder stå utan inkomst eller vara arbetslösa. I många fall är extraarbeten ett måste för att klara uppehållet. Särskilda riskgrupper är mindre etablerade konstnärer, egenföretagare och de som är verksamma inom bild- och formområdet.⁴ För många konstnärer utgör den ofta förekommande bilden av konstnärer som bohemer och samhällseliga avvikare ytterligare en komplikation.⁵

Då konstnärskapet kräver en kontinuerlig investering av tid kan yrkesrollen även vara svår att skilja från övriga sfärer i livet. Yrkesvalet påverkar således både ekonomisk standard och familjeliv.⁶ Relativt få undersökningar har behandlat temat familjeliv och konstnärliga karriärer. Men en granskning baserad på uppgifter från år 2007 visar att svenska konstnärer har få barn i jämförelse med övriga befolkningen. Det är framförallt kvinnliga bildkonstnärer, födda mellan åren 1961-1972, som skiljer ut sig genom färre antal barn än det svenska genomsnittet. I medeltal har denna grupp ett barn, att jämföra med svenska kvinnor i samma åldersgrupp som i genomsnitt har 1,8 barn. Manliga bildkonstnärer födda mellan 1920-1960 har däremot i snitt 2,3 barn vilket är fler än den övriga manliga befolkningen i samma åldersgrupp som har 1,9 barn.⁷ Resultaten kan jämföras med en kvantitativ undersökning som utfördes 1969 om norska konstnärers villkor. I denna studie uppgav både manliga och kvinnliga konstnärer att de på grund av yrkets ringa

inkomster och oregelbundna arbetstider övervägt eller till och med avstått från att skaffa barn. Skillnaden var dock att kvinnorna menade att de blev betraktade som samhällets avvikare om de valde bort familjeliv.⁸

Tendensen att en konstnärlig yrkeskarriärs krav på kontinuerliga tidsinvesteringar och ekonomiska uppoffringar konkurrerar med familjeliv synliggjordes också i en enkätstudie om svenska konsthantverkare. Yrkesverksamhet och familj framstod för konstnärerna som två ”oförenliga” prioriteringar men där de manliga konsthantverkarna inte i samma utsträckning som kvinnorna behövde välja mellan yrke och familj.⁹ Även i en kvalitativ intervjustudie av svenska konstnärer på 1990-talet beskrevs det konstnärliga yrket som en aktivitet som krävde uppoffringar då det gällde ekonomi, status och även familjerelationer. Den konstnärliga yrkeskompetensen associerades med en verksamhet som förväntades omsluta hela utövarens livsprojekt.¹⁰

Villkoren för att bilda familj förefaller alltså olika för kvinnor och män som är konstnärer. Tidigare forskning har vittnat om att det även förekommer en selektion som missgynnar kvinnorna från det att de rör sig från yrkesfältets periferi till dess centrum. Det var en av bakgrunderna till att jag i min avhandling ville fokusera på unga kvinnor som stod i början av sin konstnärliga bana och som ännu inte etablerat sig på konstnärliga verksamhetsfält. När det gäller elevers könsfördelning betecknas konsthögskoleutbildningar som jämställda.¹¹ Detsamma gäller antalet yrkesverksamma konstnärer, poster i nämnder och styrelser, anslag och stipendier.¹² Skillnaderna i inkomst mellan kvinnliga och manliga konstnärer är också mindre än mellan svenska kvinnor och män generellt, men som på de flesta samhällsarenor är kvinnliga konstnärers inkomster ändå lägre och år 2005 utgjorde deras medianinkomst 89 procent av männens.¹³ Konstvärlden premierar också män genom att de får mest stöd för internationellt kulturutbyte,¹⁴ högre bidragsbelopp för längre tidsperioder och erhåller högst ersättningsnivåer då det gäller visningsrättigheter. Dessutom finns det fler män på de prestigefyllda ledande posterna.¹⁵

Konstnärligt arbete: abstrakt och idésökande

Konstnärligt utövande handlar många gånger om att kombinera ett konkret hantverk med uppgiften att förmedla idéer och tankar. På så vis kan konstnärliga kunskaper sägas aktualisera bristen i en traditionell västerländsk klassifikation av arbete som antingen abstrakt och intellektuellt eller konkret och manuellt.¹⁶ Men trots att konstnärligt yrkesutövande utmanar dessa gränser förefaller yrkesfältet sedan modernismens genombrott ha utmärkts av en hierarkisk distinktion där konkret, nödvändigt arbete underordnas abstrakta, idésökande verksamheter. Som Griselda Pollock påpekat föreställs skapande i de konsthistoriska diskurserna ofta

som en individuellt självutvecklande aktivitet helt skild från vardagsliv, hembete och omsorg om andra, det vill säga sysslor som kvinnor traditionellt ägnat sig åt.¹⁷

Tendensen att inom konstens verksamhetsfält hylla abstrakta konstnärliga idéer och normbrytande aktiviteter kan sägas ha sin grund i det moderna projektets strävan efter att göra varje kunskapsområde autonomt. Föreställningen har utvecklats i den historiska process där konstnärer försökt att frigöra sig från avnämarnas makt inom kyrka och adel för att i rollen som avantgarde eftersträva specialistens överordnade position.¹⁸ I detta perspektiv blir konstnärens påbjudna uppgift att frambringa upptäckter som först i framtiden kommer att förstås i bredare lager.¹⁹ Kreativitet handlar då om att frigöra sig från traditionen, att utsätta sig för risker och nya intryck, samt att erövra världen med både kropp och själ.

Upprinnelsen till ett modernt konstbegrepp går att finna i upplysningstidens rationella idévärld och romantikens strävan efter individualism, inre sanning och äkta känsla. I konstteorin anses Kants *Kritik av omdömesförmågan* vara en vattendelare där konstens och konstnärens nya uppgift manifesteras.²⁰ Den omdömeskraft estetiken baseras på beskriver Kant som skild från moraliska, religiösa och vetenskapliga intressen. Estetiska bedömningar hör till en autonom mänsklig förmåga grundad i en subjektiv känsla av lust eller olust. Konstens uppgift är att behaga och erbjuda en sublim upplevelse, en andlig möjlighet som grundas i dess släktskap med naturen. Kant betraktar konstnären som ett geni vars idéer är spontant naturgivna och därmed tecken

på ett nyskapande då de, i motsats till vetenskapsmannens idéer, varken grundas i förnuft eller tidigare etablerade föreställningar. Även om Kant på så vis förbinder de konstnärliga sysslorna med naturens område ser han dem befinna sig på långt avstånd ifrån livets cykliska och reproduktiva domäner.²¹

Ett konstnärligt geni

Med den moderna bilden av konstnären som frihetssökande och medlem i ett samhälleligt avantgarde etableras också en begåvningsideologi, en föreställning om att konstnärlig talang är en medfödd gåva som till slut alltid kommer till sin rätt. Vi har hört berättelsen om konstnären som efter en hård debut och en längre tids kamp får sitt rättmätiga erkännande.²² Myten om en medfödd genialitet som gör sig gällande oberoende av omständigheterna, har kritiserats i både sociologiska och feministiska sammanhang. År 1971 skrev Linda Nochlin i sin essä "Why Have there Been No Great Women Artists?" att ideologin i förlängningen naturaliserar en manlig kanon och leder till uppfattningen att kvinnor aldrig skulle ha haft någon konstnärlig begåvning, då de varit underrepresenterade bland de allmänt kända konstnärsnamnen. Nochlin avfärdar påståendet genom att peka på hur utbildningsinstitutioner historiskt exkluderat kvinnor från konstnärliga lärprocesser samtidigt som sociala krav och plikter omöjliggjort kvinnors skapande på heltid.²³

Nochlin är alltså i likhet med de Beauvoir kritisk till en mansdominerad konsthistoria. Men ingen av dem ifrågasätter att

konstens kriterier vilar på en manlig norm när det gäller genre, motiv och teknik, att det som traditionellt ansetts vara kvinnors konstverk, såsom textil konst, motivval av barn och blomsterarrangemang, ofta klassats lågt i en konstnärlig kanon.²⁴ Nochlin och de Beauvoir problematiserar inte heller den moderna idén om uppbrott, frihet och rörelse som konstnärliga produktionsvillkor. Problemet med konstvärldens etablerade berättelser är för Nochlin att kvinnor aldrig haft möjligheter att ta till sig kunskaper och därmed inte heller fått resurser för att konkurrera med männen. Senare feministiska konstvetare som Pollock har kritiserat Nochlin för att förhålla sig okritisk till det faktum att kvinnliga konstnärer genom historiens förlopp inte har medverkat på den gällande konstscenen. Pollock hävdar att kvinnliga konstnärers insatser osynliggjorts, att de metodiskt uteslutits ur historieskrivningen från och med att konsthistoria blev en akademisk disciplin.²⁵

Enligt Anna Lena Lindberg blev Nochlins provokativa repliker på frågan om varför det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer början på en feministisk konstvetenskap. Nochlin var en pionjär inom sitt område.²⁶ Och tidpunkten för essän förvånar inte. I slutet av 1960-talet, parallellt med andra vågens feminism, sker en omfattande kanonkritik tillsammans med ett synliggörande av kvinnors konstnärliga verksamheter. En process inleds där olika konstnärliga genrer och material alltmer prövas och omprövas. Feministiska livspolitiska ämnen som rör familjefrågor, omsorgs- och hemarbete blir väsentliga konstnärliga teman. En modern föreställning om det obundna geniet problematiseras i både vetenskapliga och konstnärliga sammanhang.²⁷ Gill Perry har hävdad att de eklektiska konstnärliga metoderna och de livspolitiska ämnesvalen från början utgjorde ett kvinnligt konstnärligt särspår, men att angreppssättet efterhand – och särskilt under 1990-talet – blev en alltmer accepterad och integrerad del av den internationella konstscenens repertoar.²⁸

Konstvetare påpekar ofta att genrehierarkin i samtidskonsten är på väg att erodera.²⁹ Johanna Rosenqvist, som avhandlat konstnärligt skapande i svensk hemslöjd, pekar dock på hur könsmakthierarkier i dessa föränderliga processer trots allt antar en stabil ordning: Parallellt med att hemslöjden under 1990-talet gör entré på de etablerade konstscenerna, och fler män ägnar sig åt dessa konstnärliga uttryck, så kommer innehållet i mindre utsträckning än tidigare att handla om hem och vardagsliv. För att beteckna konstformen blir begreppet ”slöjd” mer frekvent använt, medan prefixet ”hem” tenderar att försvinna.³⁰ Även om det således är flera konstnärer som idag aktivt arbetar med att problematisera linjen mellan det privata och offentliga, så förefaller föreställningen om ett konstnärskap som något skilt från vardagens bekanta miljöer ändå att ha sina fästpunkter. Jag ska nu övergå till att diskutera den betydelse idén haft för de kvinnor som jag har följt.

De intervjuades yrkesbanor – ett spektrum av konstnärliga riskinsatser

I mitt pågående forskningsprojekt *Konstnärliga karriärval och familjebildning* utför jag en enkätstudie med fokus på de generella villkoren för svenska yrkesverksamma konstnärer och konsthantverkare när det gäller att kombinera yrkeskarriär och familjeliv.³¹ Jag undersöker vilka samband som finns mellan dessa villkor och sociala faktorer som kön, etnicitet, yrkesposition, social bakgrund, generation samt olika former av tillgångar och resurser. Utöver det statistiska materialet intervjuar jag återigen de kvinnor jag träffade i samband med min avhandlingsstudie. Avsikten är att återse dem vid tre tillfällen fram till år 2011.³²

Första gången jag träffade de sju kvinnorna och utförde ett längre bandat intervjusamtal med dem gick de en förberedande konstutbildning som jag kallat *Ögårdets konstskola*. I två veckor besökte jag skolan

Jag ville tala med kvinnorna som var i en ålder där det var aktuellt att fundera över såväl familje- förhållanden som yrkesliv.

och deltog som observatör i undervisnings-sammanhang, raster, elevvernissage och lärarmöten. En avsikt med min studie var att söka svar på frågor om varför vissa fortsätter på en konstnärlig bana medan andra efterhand vänder blicken mot andra yrkesområden. Det föreföll mig då väsentligt

att försöka förstå dem som befann sig i yrkesfältets periferi: elever på förberedande konstskolor, snarare än dem som antagits vid högskolor. Konstskolans ledning, lärare och manliga elever fick också stå tillbaka i studien, även om jag som deltagare i skolmiljön genomförde obandade informella intervjusamtal även med representanter för dessa grupper.

Jag ville tala med kvinnorna som var i en ålder där det var aktuellt att fundera över såväl familjeförhållanden som yrkesliv. Prioriteringen av unga kvinnor, framför unga män, hade en grund i studiens ideografiska inramning med syftet att avgränsa materialet för att få fram en djupare och mer komplex bild av en mindre grupps livsbaneprojekt. I studien var det kvinnornas erfarenheter som skulle stå i centrum och därför ville jag inte placera dem vid sidan av män och fokusera på skillnader *mellan* könen. En annan grund till att jag följde just kvinnor var att jag ville veta hur dessa kvinnor tänkte då de var på väg mot ett yrkesfält där så få av deras ”förmödrar” hade fått rum.³³

Kvinnorna är födda mellan åren 1971-1977. Deras yrkesintressen är breda och spänner över textil konst, kostym- och scenografiska uttrycksformer, foto och datagrafik, samt ett mer traditionellt måleri och experimentell teckning. Jag menar att deras yrkesinriktningar speglar ett spektrum av konstnärliga vägar och riskinsatser. Vid ena sidan av detta spektrum av konstnärliga yrkessatsningar finner vi *Eva* och *Marie* som vill bli fria konstnärer. På motsatt sida ser vi *Linda* som valt att avstå från professionellt konstnärligt yrkesutövande

med dess osäkra inkomster. För henne har konsten istället blivit en omfattande hobbyverksamhet. Genom ett arbete som polis har hon skaffat sig ett (ekonomiskt) riskkapital för sitt skapande. Mellan dessa ytterligheter strävar *Jessica* efter att bli fri textilkonstnär, men kan också tänka sig att ta uppdrag som kostymograf. Att arbeta med mönsterformgivning och textil design har på liknande sätt blivit *Emmas* konstnärliga strategi inför framtiden. *Johanna* avser att arbeta som keramiker men vill parallellt starta en inredningsaffär. *Lena* designar produkter för multimediala. Hon har betonat att detta inte bara är en tillitsfull inramning av konstnärskapets ekonomiska osäkerheter utan också ett sätt att hantera ständiga krav på att vara nyskapande.

En konstnärlig karriär framför familjeliv?

Vid första mötet 1999 fanns en beredskap hos kvinnorna att avstå från familjebildning. Tre av dem hade en fast nära relation men ingen var sammanboende eller gift. Vid denna tid stod det klart att oavsett vilken yrkesinriktning de tänkte sig, så var det viktigare att noggrant planera yrkesbanan än att överväga ett familjeliv. Ungefär fem år senare beskrevs möjligheten inte längre som avlägsen. Sex av dem hade då en partner, men ingen hade fått barn.

De av kvinnorna som år 1999 föreställde sig en framtid som fri konstnär kunde tänka sig att avstå från ett traditionellt familjeliv eftersom det verkade svårt att kombinera med konstnärskapet. Problemet hade inte sin grund i yrkets ogynnsamma ekonomiska förhållanden, utan rörde snarare hur

de skulle få tid för ett framtida familjeliv med ett arbete som sällan rymdes inom en fyrtiotimmarsvecka. Tiden tycktes bli alltför knapp för mer än det mest oundgängliga hemarbetet. Marie, som tänkte sig en framtid som fri konstnär, vidhöll att konstnärskapet krävde all uppmärksamhet och att det därför inte kunde delas med ett familjeliv. I relation till både familjebildning och ekonomisk utdelning framstod det skapande arbetet som det viktigaste med störst möjlighet till personlig utveckling:

Marie (2001): Jag älskar barn, men jag längtar verkligen inte efter det ... Jag tänker lite så på mig själv, därför att jag känner hur lite tid jag vill lägga ner på någonting [annat än konsten].

Som elever vid Ögärdets konstskola förvärvade kvinnorna inte bara en förmåga att uttrycka sig konstnärligt. Mer eller mindre omedvetet skolades de också in i en uppsättning informella regler som kan komma att gälla inom konstnärliga verksamhetsområden. En normerande uppfattning som de stötte samman med handlade om att konstnärligt arbete kräver mycket tid, kraft och en stark vilja och därför för med sig en hel del prioriteringar. I föreställningen implicerades även en tanke om att framgång när den konstnär som förmår arbeta hårdast och mest intensivt.

Både kvinnorna och de andra eleverna vid Ögärdets konstskola delgav mig uppfattningen att för den som vill bli konstnär, så finns det alla möjligheter. Även om de var medvetna om den hårda konkurrensen inom yrkesfältet, så hävdades ändå att vägen

var öppen för den som investerade tid och energi i sitt skapande. En sådan meritokratisk tro har jag kallat för en *viljeideologi*, vilket inte är detsamma som en tro på konstnären som ett begåvat underbarn, dömd till att skapa och förverkliga sin talang. De intervjuade hävdade att en stark viljeinsats kan etableras oberoende av ”medfödd” begåvning. I praktiken är skillnaden mellan de två ideologierna dock inte så stor. I båda fallen anses individuella egenskaper ligga till grund för en konstnärlig karriär.

Vid första intervjutillfället var alltså frågan om familjebildning relativt avlägsen för kvinnorna. Efterhand blev temat alltmer aktuellt. I samband med det uppkom samtalsämnen som gällde kroppens villkor och rädslor inför att överväga att skaffa barn så länge att de inte skulle vara fertila när de äntligen bestämt sig. Men kroppens begränsning uppfattades inte i enahanda negativa termer. Tvärtom kunde fertilitetsperioden lyftas fram som en form av riktning i den osäkra och öppna framtid där de uppfattade att det var de själva som med rätt ”vilja” skapade sina möjligheter. Johanna sa år 2004 att det skulle vara skönt att inte alltid ha avgörandet om framtiden i sin hand. Kanske skulle infertilitet till och med ”bli som en befrielse, för då behöver man inte bestämma sig”.

de Beauvoir beskriver kroppen, havandeskapet och modersrollen i termer av en situation som begränsar kvinnans framtida frihetsutrymme. Att den biologiska kroppen åldras och livet således är förgängligt är ett viktigt ramvillkor för det mänskliga. ”Dessa fakta kan faktiskt inte förnekas, men deras innebörd ligger inte innefattad i dem”.³⁴ Avgörande för de Beauvoir är vad dessa fakta betyder – i ekonomiska, historiska, sociala eller psykologiska sammanhang. Det är där de får konsekvenser för kvinnans framtidsprojekt och livsvillkor. Kanske är det så att kvinnor på väg in på en konstnärlig bana söker några slags gränser för framtida projekt som i retoriken tycks helt gränslöst, men i praktiken ofta visat sig ha specifika villkor genom hård konkurrens. Biologiska barriärer kan då accepteras som hinder mot krav på att med stark vilja överbrygga konstnärssyrkets osäkra villkor.

Konstens omvända ekonomi och tankar om familjebildning

Enligt den modernistiska normen produceras konstnärligt värde genom brott mot det redan kända, medan insatsernas betydelse minskar ju fler som uppskattar dem och ju mer användbara de är i vardagliga sammanhang.³⁵ Frågan är dock vilka grupper av individer som har möjlighet att stå för en riskabel insats och välja friheten att frångå sociala konventioner. Pierre Bourdieu har ur ett kultursociologiskt perspektiv kritiserat vad han kallat för konstfältets omvända ekonomi, ett förhållningssätt där kulturetablissemangets smala erkännande prioriteras framför kommersiell vinning och konstmarknadens försäljningsframgångar.³⁶ Enligt Bourdieu kräver förmågan att negligera ekonomisk utdelning att aktören

från början haft en grundtrygghet i form av tillräckliga materiella resurser.³⁷ På liknande sätt har Pollock hävdade att det främst varit män i dominerande klasser som haft möjlighet att välja bort vardagens trygghetskrav för att ge sig hän åt konstnärliga utmaningar.³⁸

Troligtvis är gränserna idag inte lika klara som för de moderna konstnärliga fält som Bourdieu haft som modeller för att studera det sociala livets reproduktionsmönster. Konstens område har dragits mot antiestetiska värderingar med en intellektualisering och teknifiering i arbetet där kvalificerade kunskaper krävs även från andra verksamhetsfält.³⁹ Men på Ögärdet konstskola föreföll normen om en omvänd ekonomi och modernismens ständiga uppbrott ha satt sin prägel på verksamheten. Ett exempel på detta var att studenternas skilda konstnärliga framtidssatsningar värderades på olika sätt: Ju högre risktagande, desto högre status. Fri konstnär är det konstnärliga yrke som, jämfört med exempelvis konsthantverk och design, ligger längst bort från kontakter med marknadens ekonomiska krafter. Designer, reklamfolk och konsthantverkare har med sina krav på säljbarhet ett större utbyte med marknadskrafterna. Elever som satsade på ett fritt konstnärskap fick därför en mer utmärkande position i skolmiljön än de som ville bli hantverkare eller designer. Att våga satsa på fri konst förknippades med styrka och djärvhet att bryta med ekonomisk trygghet för att utifrån sin konstnärliga övertygelse ge sig in på ett yrke med hård konkurrens.

De olika konstnärliga framtidsinriktningar som de sju kvinnorna tog sikte på gjorde att de uppmärksammades på skilda sätt i skolmiljön. Men kvinnornas olika framtidsinriktningar påverkade inte bara den status de erhöll utan också hur de föreställde sig framtida familjeliv. De med yrkessatsningar närmare den fria konstens yrkesområde uttryckte inledningsvis ett större ointresse inför familjebildning. De som siktade mot områdena konsthantverk och design gav familjebildning en något högre prioritet.

Ovanstående påstående kan illustreras genom att anknyta till Emmas tankegångar. Redan vid första intervjusamtalet berättade Emma att hon tänkte arbeta inom designområdet. Samtidigt betonade hon hur viktigt det var att inför kraven på konstnärlig bredd och hög produktionstakt inte glömma bort estetiska kvaliteter eller skapandelust. Men i samband med att hon valde att inrikta sin framtid mot en mer marknadsorienterad konstnärlig verksamhet anlade hon en alltmer kritisk bild av den fria konstnären och normen om en omvänd ekonomi. År 2001 sa hon att det som designer nog var omöjligt att vara ”den här mystiska tillbakadragande personen, som helst inte vill prata om sina saker, då kommer ju ingen vilja ha det”.

Emma opponerade sig mot en uppfattning om att det som konstnär var ”lite fult” att marknadsföra sig. Som designer och formgivare ville hon istället utveckla

ett mer extrovert karaktärsdrag. Parallellt med detta kom hon också att invända mot föreställningen om konstnärlig självutveckling tolkad som polemik mot familjelivet. Som en distinktion mot den friare konstvärld hon alltmer lämnade bakom sig blev det viktigt att reagera mot bilden av en konstnärlig karriärkvinna som väntar med barn eller till och med avstår från föräldraskapet. Hon uttryckte det år 2004 som att: ”Jag vill inte vara en sådan där konstnärsmamma som måste satsa på karriären först och barnen sedan.”

Skilda kapitalresurser, skilda perspektiv på karriär och familj

I den norska undersökningen från 1969 om konstnärliga karriärer uppgav kvinnorna att de blev betraktade som samhällets ”outsiders” om de avstod från familjebildning. De kvinnor som jag intervjuat har inte upplevt så starka sociala påtryckningar. Men en av dem, Linda, har tecknat en annan bild och bestämt uttryckt att den kvinna som väljer att avstå från att bilda familj också bär oket som avvikande.

Linda var den av de intervjuade som vid första intervjutillfället mest betonade vikten av att ha barn. Att hennes tankar skilde sig från de andra kvinnornas kan förstås i relation till de olika resurser som de bar med sig på sina banor. Vid

den första anblick föreföll det som om kvinnorna hade en relativt likartad klassbakgrund. Vid närmare fokusering blev det tydligt att deras kapital var av skilda slag och att de i olika sociala sammanhang förmått investera dessa med varierande framgång. Dessa olika typer av resurser påverkade även deras syn på familjebildning.

Emma opponerade sig mot en uppfattning om att det som konstnär var ”lite fult” att marknadsföra sig.

I Bourdieus klassperspektiv definieras resurser som kulturella, sociala och ekonomiska kapital. De ekonomiska kapitalen utgörs av materiella resurser. Sociala kapital är de kontakter och nätverk människor har tillgång till som kan ge makt och inflytande. Att besitta kulturellt kapital kan innebära att ha en ansedd examen eller att i tal och skrift kunna använda och utveckla en språklig förmåga. En väsentlig sådan resurs är att ha sinne för vad som i ett givet sammanhang betraktas som den rätta smaken eller stilen.⁴⁰ Att tidigt i sin uppväxtfamilj bli bekant med estetiska värden via hantverk, färg, form och olika material kan ses som överförda konstnärliga kunskaper i form av kulturellt kapital.

Linda gav i intervjuerna uttryck för att det i hennes uppväxtmiljö inte funnits något utbrett konstintresse. Från sin ursprungsmiljö hade hon snarare fått förmedlat att ett ekonomiskt kapital var mer värt än ett kulturellt. Hennes pappa omskolade sig när hon var barn till läkare. Mamman läste då till läkarsekreterare.

En morbror hade ägnat sig åt måleri på fritiden och det var han som gett Linda verktyg och konstnärsmaterial. Trots denna uppmuntran hade Linda hemifrån främst fått höra att hon måste klara sin försörjning. För Lindas del var det inte heller givet att arbeta som fri konstnär på heltid. År 1999 hade hon en tanke på att arbeta med fri konst på deltid och försörja sig som möbelsnickare eller bildlärare. När vi träffades senare hade hon förlagt konstintresset till en hobbyverksamhet.

Linda betonade återkommande det konstnärliga yrkets risker i form av ekonomisk osäkerhet och svårigheter med att etablera sig. Synsättet påverkade också synen på *kvinnliga* konstnärers villkor. Återkommande påtalade hon vikten av att kvinnliga konstnärer behövde ha en egen arbetsplats, avskild från hemmet, så att hushållets åtaganden inte hotade det konstnärliga arbetet:

Linda (1999): Som tjej tror jag att det är omöjligt [att förena konst och familj]. En tjej är ofta bunden till sina barn. Oavsett om man vill det eller inte. Det ska ammas och det ska likasom kollas efter. Och då måste man – om man är konstnär och har familj – ha tillgång till ett rum där man kan stänga av allting.

Linda hade inte ett tillräckligt riskkapital för att anse det vara möjligt att förena familjeliv och konstnärskapets osäkerheter med hänsyn till kvinnans begränsade villkor inom dessa båda sfärer. Men inte heller i Maries framtidsvision ingick en

bild av ett konstnärskap kombinerat med ett traditionellt familjeliv med barn. En ekonomisk oro inför en framtida konstnärlig karriär sa Marie att hon aldrig känt, eftersom hon bar med sig tillräckliga ekonomiska kapital för att kunna bortse från ekonomiska prioriteringar. Det var istället den konstnärliga, kreativa processen som tog så mycket tid och kraft i anspråk att hon ansåg det svårt att finna utrymme för annan verksamhet.

Från sina uppväxtår bar Marie inte bara med sig ett ekonomiskt kapital utan även betydelsefulla kulturella resurser. Visserligen sa hon att hon hemifrån inte fått någon större förståelse för sin konstnärliga verksamhet, men hon menade ändå att hennes föräldrar varit konstintresserade. Pappan arbetade som forskare och mamman var bibliotekarie. Konstintresset hade Marie även mött hos sin farfar som vid sidan av sitt arbete som egenföretagare varit amatörkonstnär. Utöver dessa kapital hade Marie en karriär bakom sig som dansare och därmed kontakter inom kultursfären.

Både Marie och Linda stod alltså inför en valsituation mellan en konstnärlig yrkeskarriär och familjeliv. Men för Marie, med en djupare bekantskap med konstens historia och koder och med ett större riskkapital, föreföll inte en konstnärlig karriärs hinder så svåra att forcera som för Linda. Men egentligen resonerade de inte så olika. Båda menade ju att ett val måste göras mellan familjeliv och ett konstnärligt yrke. Skillnaden var dock att Marie agerade inom ramen för konstens uppbrottsregel då hon hävdade oberoende och frihet istället

för trygghet. Att som Linda, säga sig avstå från en konstnärlig karriär för att prioritera ekonomisk trygghet och kommande familjeliv, var däremot en ”felaktig retorik”. Talet om en sådan framtidsbild avvek från uppbyggd romantikens påbud om att konstnärer bör riskera att leva i ekonomisk osäkerhet

Jessica berättade att hon aktivt försökte att inte betrakta barn ”som ett hinder”.

och söka sig mot inspirerande utmaningar bortom vardagssysslor och familjeliv.

Barn – från hinder till möjlighet

Under intervjun 1999 kommenterade Jessica framtid och familjebildning med orden: ”Det får bli som det blir. Jag är inte säker på att jag vill ha barn.” Men hon invände mot att föräldraskap kräver stabilitet och rutiner genom att hävda att hon och partnern ”inte alls /.../ måste ha fasta punkter när barnen växer upp och vara hemma och så, utan jag tror att man kan ta med sig sin familj och resa och så där”. Framtiden var för Jessica en tillvaro där hon skulle arbeta och röra sig mellan olika länder. Hon ville varken låta rörligheten begränsas av eventuell familjebildning eller utesluta barn för att hon inte hade en fast geografisk plats eller arbetsrutiner som var tillräckligt trygga.

Jessica berättade att hon aktivt försökte att inte betrakta barn ”som ett hinder”. Hon beskrev ett kommande föräldraskap snarare som en form av bildningsresa med

berikande erfarenheter att väva in i den konstnärliga praktiken. Att vägra välja bort tid för familjeliv, och istället ta med sig barn på resor som ett utvecklande projekt, kan tolkas som ett motstånd mot ett synsätt där riskfylld konstnärlig avantgardistisk verksamhet förstås som motsatsen till familjebildning, omsorg och moderskap.

Kanske är det också viktigt att inte se barn som hinder för konstnärligt skapande, utan betrakta dem i termer av möjligheter, då familjebildning med tiden ter sig som en alltmer realistisk framtidsbild. På liknande sätt som Jessica uttryckte Eva att hon såg relationer och barn som inspirerande vardagliga livssituationer att omvandla till konkreta konstnärliga teman. Arbets sättet framhölls som en väg där föräldraskapet inte bara blir möjligt tillsammans med en konstnärlig karriär, utan också kan utgöra en resurs i dessa sammanhang. Eva framhöll vänner och bekanta som förebilder när deras föräldradedighet blivit en viktig erfarenhet som inspirerat deras konstnärliga verksamhet:

Eva (2001): Jag har en bekant som har varit mammaledig under sina år på konsthögskolan och det är ju så suveränt alltså! Sedan har hon ju en helt annan erfarenhet när hon kommer tillbaka, som är jätteviktig.

Att omförhandla konstnärskapets fria vingar

Ett konstnärskap kan framstå som en yrkesverksamhet diametralt skild från vardag, hem och familj. Dikotomin kan inte enbart förklaras utifrån att verksamheten

vanligtvis för med sig osäkra eller små inkomster vilket försvårar möjligheten att försörja ett eller flera barn. Uppfattningen måste även förstås i relation till en social och historisk tankekonstruktion om vad ett konstnärskap *är* och *bör* vara.

Den bild där ett konstnärskap handlar om att ta risken och utmana sociala normer och konventioner har under en lång tid ifrågasatts. Trots det kan upprottet fortfarande verka som en truism inom olika delar av konstnärliga yrkesfält. De kvinnor jag följer har i olika konstnärliga rum på skilda sätt fått förhålla sig till föreställningen om att konstnärskapets fria vingar hindras och dras ner till marken genom omsorg om andra. Under åren har de visat att konstnärligt självförverkligande inte ensidigt handlar om att utmana sig själv eller bryta mot alla traditioner. Genom att framhålla relationer, vardagsituationer och familjeliv som berikande erfarenheter att utnyttja i skapandeprocessen har de uppvisat beredskap att omförhandla idén om (ny)skapandet som motsatsen till vardagens cykliska göromål.

Ännu är ingen av kvinnorna helt etablerade, de befinner sig i början av sina konstnärliga karriärer och på avstånd från internationella konstcentra. Deras förhållningssätt till sina egna konstnärliga karriärer och till bilden av ett konstnärskap förefaller samverka med de medhavda och förvärvade kulturella, sociala och ekonomiska kapital som de förfogar över. Kvinnorna är i olika grad teoretiskt bevandrade. Men trots dessa skillnader, och även i de fall då kvinnorna saknat teoretiska referenser eller kännedom om förmödrar som använt sig av feministiska konstnärliga uttryck, har ett livspolitiskt arbetssätt blivit en väg för dem att hantera konstruktionen av ett konstnärskap så att det blir möjligt att verka konstnärligt och ändå ha ambitionen att ta vara på ett familjeliv. Här vill jag dock peka på att ingen vid intervjutillfället år 2004 fått barn. Att se familjebildning och nära relationer som gynnsamt för en konstnärlig karriär kan vara lättare då man inte behövt ta ställning till föräldraskapet som komplikation då det gäller hushållsarbete, ekonomi och utrymme för egen tid.⁴¹ När jag nu år 2009 åter träffat och samtalat med kvinnorna ser familjesituationerna annorlunda ut. Perspektiven har i viss mån kommit att förskjutas. Min intention är att återkomma till detta tema i en senare text.

En "egen" plats

När jag studerar området konstnärliga karriärvägar och familjebildning ansluter jag mig till ett feministiskt sociologiskt perspektiv där frågan om vardag, erfarenheter och närhet är central i så väl metod som teori. Inspirerad av Dorothy Smith menar jag att det är i vardagens detaljer och "trivialiteter" som vi kan förstå något väsentligt om samhällets uppbyggnad.⁴² Både i min avhandlingsstudie och i mitt pågående forskningsprojekt försöker jag att kombinera detta perspektiv med

Bourdieu's analysverktyg. Bourdieus synsätt ger, enligt min mening, förståelse för konstens del i ett dominansspel om symboliska tillgångar och hur sociala sammanhang påverkar människors val och deras kamp om resurser för att kunna omförhandla sociala situationer. Perspektivet blir ett sätt att förstå samverkan mellan erfarenhet, könsidentitet, samlade och ackumulerade resurser.

Från feministiskt håll har Bourdieus perspektiv kritiserats och uppmärksamats för sin snävhet då offentlighetens utmärkelser betraktas vara de mest åtråvärda belöningarna för konstaktörerna.⁴³ Bourdieu har dock lyft fram privatsfärens incitament då han diskuterat nära relationer som en maktspelens frihetszon där "styrka och styrkeförhållanden kan sättas i parentes".⁴⁴ Och enligt Bourdieu är det främst kvinnor som hävdar värdet av detta oegennyttans projekt bortom fältens instrumentella strider. Det kan betraktas som något motsägelsefullt att Bourdieu parallellt med detta riktar kritik mot feministiska perspektiv som har försökt vända på diskurser och praktiker för att slå fast det kvinnliga som överlägset. Ett sådant gynocentriskt motstånd ser han som föga verkningsfullt då det sker inom ramen för dualistiska tolkningskategorier. Motståndet anser han snarare reproducerar etablerade föreställningar och praktiker om kvinnligt och manligt.

Till skillnad från Bourdieu menar jag att det är rimligt att femininitet eller strategier för att framhålla traditionellt kvinnliga kapital kan användas i försök att bjuda motstånd. Ett snarlikt resonemang finns hon Luce Irigaray som framhållit att kvinnobegreppet åter bör byggas upp så att kvinnliga erfarenheter, uttryck och traditioner kan användas strategiskt.⁴⁵ Enligt Irigaray återges kvinnans situation i kunskapsdiskurser ofta på ett bristfälligt vis. Därför handlar feministiska projekt främst om att tolka kvinnors erfarenheter av könsskillnader, att etablera ett eget språk och skapa en motdiskurs bortom dominerande androcentriska tolkningar. Att dekonstruera kvinnobegreppet genom att framhålla mångfacetterade individuella, mänskliga erfarenheter framför gemensamma kvinnoupplevelser – det är en frigörelsestrategi som inte kan användas förrän kvinnors upplevelser har nått fram till en "egen plats" i sociala föreställningar och samhällsliga kunskapsproduktioner. Min avsikt med denna artikel har varit att ge exempel på hur aktörer kan försöka att använda traditionellt "kvinnliga" erfarenheter som kapital för att investera i en karriär vars yrkesfält fortfarande axlar ett historiskt arv från en manligt normerad uppbrotsromantik.

Noter

- 1 Simone de Beauvoir: *Det andra könet*, Norstedts 1949/2002, s. 820-821.
- 2 Linda Nochlin: "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", *Konst, kön och blick*, Lena Lindberg (red.), Nordstedts 1995. Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster: "Kvinnliga konstnärer i Norden", *Hinderloppet. Kvinnans väg genom konsten*, Bromberg 1980, s. 339. Griselda Pollock: "Vision, röst och makt. Den feministiska konsthistorien och marxismen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1981:4. Griselda Pollock: "Generationer och geografier - feministisk teori och konsthistorisk praktik", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992:1. Griselda Pollock: "Det moderna och kvinnlighetens rum", *Konst, kön och blick*, Lindberg (red.), Nordstedt 1995. Griselda Pollock: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge 1999.
- 3 Marita Flisbäck: *Att lära sig konstens regler. En studie av osäkra framtidsinvesteringar*, Göteborgs universitet 2006. Texten är en bearbetning av ett avhandlingstema som särskilt behandlas i kapitlet "Tankar om familjebildning".
- 4 SOU 1997:190: *Kartläggning av konstnärernas verksamhetsinriktning och ekonomiska förhållanden. Betänkande av Konstnärstödsutredningen*. Johan Fritzell och Olle Lundberg: *En konst att leva. Om bildkonstnärernas ekonomi och levnadsvillkor* 1998. Johan M. Sanne: *Arbete och arbetsmarknad för kultur- och medieverksamma. Översikt över forskning och utredning*, Arbetslivsinstitutet 2001. SOU 2003:21: *Konstnärerna och trygghetssystemen. Betänkande från utredningen Konstnärerna och trygghetssystemen*. Ann-Katrin Witt: *Konsthantverkare, genus och omvänd ekonomi. Om hinder och möjligheter att agera på konsthantverkets arena*, Lunds universitet 2004. Birgitta Jordansson: "Kultureliten", *Maktens kön. Kvinnor och män i den svenska makteliten på 2000-talet*, Anita Göransson (red.), Nya doxa 2007. Konstnärsnämnden 2009: *Konstnärernas inkomster. En statistisk undersökning av SCB inom alla konstområden 2004-2005*.
- 5 Howard. S. Becker: *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press 1991.
- 6 Mia Einarsdotter-Wahlgren: *Jag är konstnär! En studie av erkännandeprocessen kring konstnärskapet i ett mindre samhälle*, Lunds universitet 1997.
- 7 Siffrorna som jag tagit del av är framtagna av Statistiska Centralbyrån på begäran av Konstnärsnämnden och KRO. Materialet har publicerats och diskuterats i tidningen *Konstnären* 2008:1, Martin Aagård: "Konstnärer får allt färre barn".
- 8 Aina Helgesen: "Kvinnliga konstnärers villkor i Norge 1969", *Kvinnor som konstnärer*, Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), LT 1975.
- 9 Witt, 2004.
- 10 Einarsdotter-Wahlgren 1997. Jfr Barbro Werkmäster: "Mitt i livet", *Konstfeminism*, Anna Nyström m.fl. (red.), Atlas 2005, s. 50.
- 11 HSV: http://www.hsv.se/nu_jamyrk?struts.portlet.action=/nudev/urval&frageTyp=2&frageNr=230, 2009-05-05.
- 12 Konstnärsnämnden 1999: *Om konstnärer, kön och konstnärliga uttryck. Rapport om skillnader i kvinnliga och manliga konstnärers villkor*. Konstnärsnämnden 2005: *Konstnärsnämndens bidragsgivning 2002-2004 uppdelad på kvinnor och män. En kartläggning*.
- 13 Konstnärsnämnden, 2009.
- 14 Konstnärsnämnden, 2005.
- 15 Barbro Andersson: "Postmodernism som avantgardestrategi", *Kulturens fält. En antologi*, Donald Broady (red.), Daidalos 1998. Lundberg och Fritzell, 1998. Konstnärsnämnden, 1999. Jordansson, 2007. SOU 2007:108: *Kön, makt och statistik*. Vanja Hermele: *Konsten - så funkade det (inte)*, KRO/KIF 2009.
- 16 Sven-Eric Liedman: *Ett oändligt äventyr. Om människans kunskaper*, Albert Bonniers Förlag 2000.
- 17 Pollock, 1992.
- 18 Norbert Elias: *Mozart. Sociologiska betraktelser över ett geni*, Aldebaran 1992.

- 19 Clement Greenberg: "Det modernistiska måleriet", *Konsten och konstbegreppet*. Konsthögskolan Raster 1996.
- 20 Martin Schibli och Lars Vilks: *Hur man blir samtidskonstnär på tre dagar*, Nya doxa 2005, s. 15.
- 21 Immanuel Kant: *Kritik av omdömeskraften*, Thales 1790/2003.
- 22 Vivianne Renaud: *Hötorgskonst. Tavlorna, målarna, marknaden och publiken*, Studentlitteratur 1990.
- 23 Nochlin, 1995.
- 24 Greer, 1980. Pollock, 1999.
- 25 Pollock, 1992, 1999.
- 26 Anna Lena Lindberg: "Inledning", Lindberg (red.) *Konst, kön och blick*, Nordstedt 1995, s. 11.
- 27 Gill Perry (red.): *Gender and Art*. Yale University Press 1999, s. 22-23, 198. Anna Lena Lindberg: "Den broderade konstnären", *Sekelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*, Anita Göransson (red.), Prisma 2000. Anna Lena Lindberg: "Inledning", Lindberg (red.), *Den maskulina mystiken, Konst, kön och modernitet*, Studentlitteratur 2002. Anna Nyström m.fl. (red.): *Konstfeminism*, Atlas 2005.
- 28 Gill Perry: "Introduction: Visibility, Difference and Excess", *Difference and Excess in Contemporary Art. The Visibility of Women's Practice*, Perry (red.), Blackwell Publishing 2006.
- 29 Se t.ex. Lindberg, 2000, s. 178.
- 30 Johanna Rosenqvist: *Könsskillnadens estetik? Om konst & konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- & 1990-talen*, Nordiska museets förlag 2007.
- 31 Projektet finansieras av Vetenskapsrådet (diarienummer: 2008-1304).
- 32 En av de intervjuade har uppgett att hon, som det nu känns, inte vill delta i de vidare samtalen. Det är således sex av de sju kvinnorna som jag återser under de kommande tre åren.
- 33 Jfr Magnus Jenser: "Om det vardagliga i konsten", *Konstfeminism*, Nyström m.fl. (red.), Atlas 2005, s. 103.
- 34 de Beauvoir, 1949/2002, s. 69.
- 35 Greenberg, 1996.
- 36 Pierre Bourdieu: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Brutus Östlings bokförlag Symposion 2000.
- 37 Bourdieu, 2000.
- 38 Pollock, 1995.
- 39 Lars O. Ericsson: "Det tidsliga rummet", *Rum, relation, retorik*, G. Z. Nordström (red.), Carlsson 1996; S-E Liedman: *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Albert Bonniers förlag 1997, Schibli och Vilks, 2005.
- 40 Se t.ex. Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge 1989.
- 41 Göran Ahrne och Christine Roman: *Hemmet, barnen och makten. Förhandlingar om arbete och pengar i familjen*, SOU 1997:139, Fritzes, 1997, s. 57ff., 130f. Ulla Björnberg och Anna-Karin Kollind: *Att leva själv tillsammans. Jämställdhet, autonomi och gemenskap i parrelationer*, Liber 2003.
- 42 Dorothy Smith: *The Conceptual Practice of Power. A Feminist Sociology of Knowledge*, Northeastern University Press 1990.
- 43 Se t.ex. Eva Lilja, 1994: "Skaldinnans rörelser på fältet", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1.
- 44 Pierre Bourdieu: *Den manliga dominansen*, Daidalos 1999, s. 126.
- 45 Luce Irigaray: *Könsskillnadens etik och andra texter*, Brutus Östling bokförlag Symposion 1994.

Nyckelord

Konstnärlig karriär, framtidsinvesteringar, familj, kön, självutveckling och nära relationer.

Marita Flisbäck

Sociologiska institutionen

Göteborgs universitet

Box 720

405 30 Göteborg

marita.flisback@sociology.gu.se