

Konst, kön och kunskap – om den konstnärliga praktiken

I denna artikel samtalar fem kvinnliga konstnärer om vad det innebär att vara kvinna och konstnär idag. Finns det ett specifikt kvinnligt formspråk? Vilka ekonomiska villkor lever nutida kvinnliga konstnärer under? Och vad är konstvetenskapens och konstkritikens uppgift idag?

Vi sökte upp och samtalade med fem kvinnliga konstnärer, var och en för sig. Vår idé var att deras tankar kring kunskap, kön och feminism borde vara av högt intresse för feministiska konstforskare, som ju arbetar med kunskapsproduktion. Konstvetenskapliga forskare – oavsett område eller perspektiv – skulle vinna på att förankra sitt arbete i en medvetenhet om samtiden, en medvetenhet som ofta saknas.

De fem konstnärerna, som tillsammans representerar en bredd i formspråk och vägval, har i detta nummer även fått ett för KVT ovanligt stort utrymme för en presentation i bild. Ann Edholm, Maya Eizin, Marianne Lindberg De Geer, Eva Löfdahl och Sophie Tottie har alla erfarenhet av vad det innebär att manifesteras i det samtida konstlivet. Vi sökte inte upp dem för att de skulle vara feminister i någon bestämd mening. Men vi hade i deras konst eller uttalanden tyckt oss se en känslighet för och medvetenhet om bilders betydelseproduktion.

Valet av konstnärer var förstås lika subjektivt som de synpunkter som uttrycktes i de olika samtalen. Dessa kom att vandra i olika riktningar och tangera flera områden och frågeställningar. Vi kom in på köns skilda förhållande till konstnärsidentiteten, inskrivningen av det kvinnliga, innebörden av att vara kvinnlig konstnär i konstlivet idag och problematiken kring föreställningen om ett specifikt kvinnligt formspråk. Här passerade

många röster och synpunkter. En ståndpunkt var gemensam; konstvetare bör utsätta sig själva för större risker i det tolkande arbetet.

*

Är vi feminister? Sophie Tottie, som gick ut Konsthögskolan våren 1991, har ett ambivalent förhållande till frågan. Hon har aldrig agerat i några feministiska sammanhang, vilket hon säger beror på att hon överhuvudtaget inte vill förlika sig med något som är absolut, som vill hävda någon typ av sanning.

– Jag känner inte heller att jag blivit pressad åt något håll för att jag är kvinna, men jag kan föreställa mig att det skulle kunna bli annorlunda i framtiden. I skolan är man på sätt och viss skyddad. Jag har turen att hålla på just nu, när det faktiskt är ett uppsving för tjejer. Det är säkert en eftervåg från USA, där det på åttiotalet blev inne med kvinnliga konstnärer.

Sophie Tottie menar att det för några år sedan förekom fler diskussioner, åtminstone där hon befann sig på skolan, om att fler tjejer måste få ställa ut. Detta engagerade henne, och när det skulle nytillsättas professorer på Konsthögskolan hörde hon till dem som argumenterade för att man skulle tillsätta kvinnor.

– Då fick man höra, »säg några bra kvinnliga konstnärer då, det finns ju inte några», det var så typiskt. Det är som att fråga vilka konst-

närer som betytt mest för en, då blir det tvärstopp, man blir paralyserad av den jättestora frågan. Man vill inte heller säga ett namn, t ex Matisse, för då skulle man sedan bara bli jämförd med den konstnären. Det intressanta är att idag får man inte den där frågan, och jag tror det beror på att så många tjejer i Sverige ställer ut just nu.

Det är riktigt att det under den senare tiden åtminstone på ytan funnits ett slags kvinnointresse i det officiella konstlivet. Medan kvinnor försätter att vara kraftigt underrepresenterade i grupputställningar och offentliga samlingar, tycks många gallerister visa ett specifikt intresse som var ovanligare i början av åttiotalet, och massmedia fokuserar på unga kvinnliga konstnärer. Många spännande utställningar har också visats. Elever på konstskolor kan få höra att det bara är tjejer som är begåvade eller att vi just nu upplever inledningen till kvinnans epok. Frågan är vad det här betyder? Är det bara ytterligare en variant på en manlig definition av det kvinnliga? Är det en verklig förändring eller sker den endast på ytan? Vad kommer att ske i kölvattnet av det hårdnande ekonomiska klimatet?

Maya Eizin gick ut konsthögskolan 1972. Under en längre tid målade hon ett färgstarkt måleri på stora dukar. När vi kommer in på hennes förhållande till sjuttioalets feministiska rörelse, talar hon om på vilka premisser man kan passa in i en viss tid, hur ens arbete passar in i det som är gångbart just för närvarande.

– Jag har stått utanför allt det där. Faktiskt. Jag tycker över huvud taget när det gäller kulturlivet att jag inte platsade förut. Jag använde starka färger, till en början olja men senare acryl, jag ville att det skulle gå fort. Jag fick höra att det var ett grällt måleri, men jag tyckte det var så himla vackert så det var inte klokt.

För Maya är begreppet feminism inom konsten associerat med tanken om ett specifikt kvinnligt bildspråk. I Mayas senare konst, där hon arbetar mycket med att i ett och samma verk ställa samman bilder från olika bildkategorier, hade vi tyckt oss se ett kritiskt formulerande av bland annat hur könsskillnader produceras i bild. I teknik och bildspråk

Nästa sida:

Bilduppslag av Ann Edholm

Nr. 6, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, i Galleri Krüll 1990

Ur *Huldraserien* Nr. 2, 1990

Olja på duk, 239 x 123 cm

Foto: Henrik Tillberg

inbjuder hon till jämförelse med amerikanska konstnärer, som Barbara Kruger, Sherrie Levine m fl, vilka arbetar med överförande av fotografi och massmediabild. Fotografiet har under åttiotalet använts av konstnärer av båda könen som en strategi att underminera idén om Konstverket, Autenticiteten och Originalitet. För kvinnliga konstnärer har det ofta också handlat om en kritik av UpphovsMannen.

Maya Eizin menar dock själv att hennes konst handlar väldigt mycket om liv, död och kärlek, och att om det finns något kvinnligt i hennes konst, är det detta. Hon kallar sina bilder en slags besvärjelser som kretsar kring livets och kärlekens villkor.

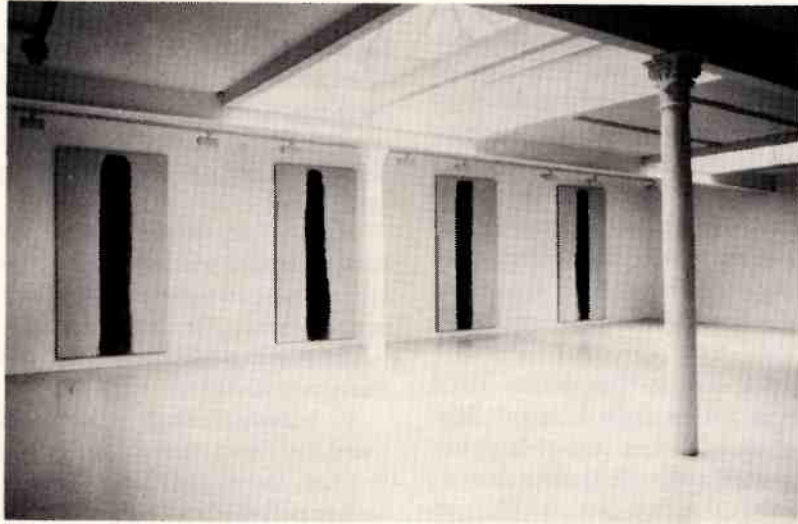
Vi kommer också in på frågan kring ett kvinnligt formspråk då vi samtalar med Sophie Tottie, och hon visar ett arbete, en vacker och skir stol i gips, rest mot en vägg.

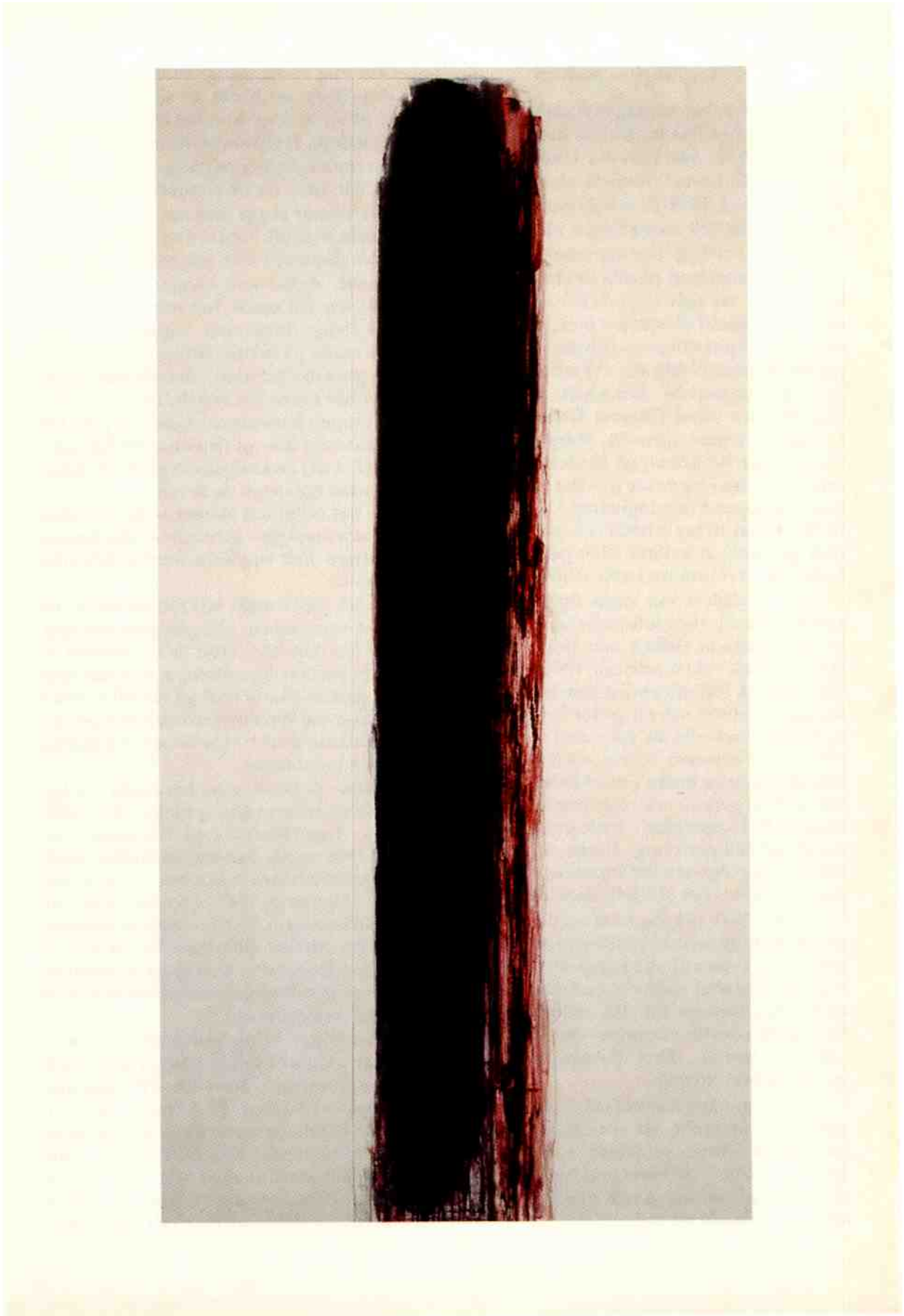
– Det är en väldigt kvinnlig tronstol. Den har förebilder på Kreta, som jag hade i huvudet när jag gjorde den, men sen upptäckte jag att min stol kanske blev kvinnligare än de var.

– Vari består då detta kvinnliga?

– Ja, det är en bra fråga. Men jag tror jag upplevde att den är väldigt liten, väldigt lätt, det är alltså inte bara de här vågformerna utmed ryggstödet... Jag tror att det är formatet, i motsats till de egyptiska tronstolarna eller gigantiska skulpturer som Lincolnmonumentet i USA. Nu behöver ju det lilla formatet inte vara något kvinnligt, den kretenska kulturen var ju sirlig.

Man kan ju på det sättet beskriva något i kvinnliga termer, utan att påstå att det är essentiellt kvinnligt. Men vad menar man, i egentlig mening, med »det kvinnliga»?





Det »kvinnligas» position

Reflexioner kring manligt/kvinnligt och intresset för kvinnliga konstnärer har blivit alltmer centralt för Ann Edholm. Under hennes studietid – förutom förberedande skolor gick hon Konstfack 1974-78 och Konsthögskolan 1981-86 – var helt andra frågor viktiga.

– Det är märkligt när man tänker tillbaka på det, att man stod på alla de där konstskolorna, man var själv tjej och det var 50 procent tjejer bland eleverna – men konsthistorien var 100 procent män, och det ifrågasatte jag aldrig nånsin! Jag såg »Vi arbetar för Livet» på Liljevalchs Konsthall 1980 och »5x1000 år» (med Channa Bankier, Lena Cronqvist, Gittan Jönsson, Margareta Renberg, Lenke Rothman) på Moderna Museet samma år, men jag tyckte inte det var nåt särskilt, jag förstod nog ingenting.¹ Kanske berodde det på att jag arbetar i en manlig tradition och ändå är kvinna. Men jag tycker jag håller på att förändras i mitt arbete nu.

Hennes måleri kan sägas ligga nära en amerikansk efterkrigstradition med konstnärer som Jackson Pollock och Jasper Johns. Det var också vid ett arbetsår 1987-88 i New York som s k PS1-stipendiat som hon fick ett slags genombrott och ett gehör för sitt måleri. Kanske hade det att göra med en öppenhet där för kvinnors måleri, medan hennes utställning strax innan i Stockholm – på ett väletablerat galleri, och efter hennes utnämning till PS1-stipendiat – hade passerat utan större officiell genklang. Under året i USA fick hon upp ögonen för könets och etnicitetens betydelse i det officiella konstlivets spel.

– I New York fick jag höra att det inte var någon mening med att gå till det eller det galleriet för att visa upp vad jag gjorde. Jag skulle gå till dem som ställde ut européer för det första, och kvinnor för det andra. Och det finns ju de som tar européer – men det är få som tar kvinnor... Den distinktionen hade jag aldrig hört tidigare!

Nu har hon återkommit till de skolor hon själv gått som lärare, då vi träffar henne är hon tillförordnad professor i måleri på Konsthögskolan. När hon undervisar är hon observant på kvinnliga och manliga elevers olika förhållande till skapandet.

– För mig är det viktigt att få eleverna, killar som tjejer, att förstå att de måste ta sig själva på allvar. Ingen annan kommer att göra det åt dem, det gäller att de etablerar en disciplin under skoltidens gång, att de tar vara på det där åren, för de kommer inte tillbaka. Om en kille är slapp med sitt material, kan jag kanske säga till. Men om en tjej inte tar sig själv på allvar och står och målar på dåligt monterade dukar som hänger ut från väggen, då har jag märkt hos mig själv, att jag kan bli jävligt förbannad. Jag kan verkligen stå och skälla på henne; du kan gå här i fem år och göra ditt och datt, men du ska ut sen, och det blir ingen lätt match. Det är ett hårt liv, och ingen kommer att hjälpa dej. På nåt sätt verkar det som att tjejer har det knepigare med det där att ta sig själva på allvar. Killar tror mycket fastare att de är nåt.

Ann har också sett många av de kvinnliga – och även manliga – generationskamraterna från Mejan helt upphöra med konstnärlig verksamhet.

När det gäller makt och tolkningsföreträdaren är könsvariabeln i högsta grad verksam, menar Eva Löfdahl. Hon är intresserad av centrum/periferi-figurationen, som kan appliceras på kön likaväl som på ras eller etnicitet. Hon är starkt medveten om hur konstverkets betydelse formeras av de sammanhang i vilket det presenteras.

– Vilken position man har avgör väldigt mycket hur det man gör uppfattas. På utställningen »Trans/Mission» på Rooseum sommaren 1991 visade den brittisk-indiske manlige konstnären Anish Kapoor ett verk han kallade »Mother as Void». Det var en stor ultramarin halvform, som ett urgröpt halvklot. Det verket och den titeln hade fått en helt annan betydelse om den varit gjord av exempelvis en svensk kvinnlig konstnär, det hade inte fungerat på samma sätt.

Tänkegångar kring positioner och betydelser är viktiga i Eva Löfdahls praktik, såväl i det konstnärliga arbetet som i hennes mer offentliga uttalanden. På åttiotalet har hon tilldelats ställningen som en av de intressantaste konstnärerna. Eva Löfdahl arbetade 1981-83 tillsammans med Stig Sjölund och Max Book i Wallda-gruppen. Hon har hela tiden arbetat i skilda medier och uttrycksfor-

mer, vars gemensamma projekt kan beskrivas som att hon försöker »störa» betraktarens vanemässiga seende och begreppsvärld genom att öppna det visuellas begränsningar och undfly begreppens inringade betydelse.

Under arbetet med denna artikel hittar vi ett tidningsklipp om Eva Löfdahl, där just begreppet kvinnlighet berörs. Hon intervjuas med anledning av att hon fått Sveriges största konstnärsstipendium och samtidigt ställer ut på ett galleri i Stockholm, och hon tillfrågas om hur hon ser på talet om ett specifikt kvinnligt seende, om det kan relateras till hennes sätt att uppmärksamma vardagliga föremål och placera dem i nya, överraskande kontexter. Eva svarar:

»– Man sitter ju inte och målar av blomkrukorna i fönstret precis. Om man överhuvudtaget kan tala om något utmärkande kvinnligt i konsten handlar det snarare om att skapa nya tankebanor och pracka på omvärlden dem. Av ren självbevaringsdrift.»²

Under vårt samtal med Eva, säger hon att det ju är helt OK med blomstermålnings ifall de är bra.... Hon vill i allafall ha kvar den möjligheten, om hon nu skulle vilja börja med det. Men för henne handlar det i första hand om att underminera kategorier, bland vilka kvinnlighet är en, och hela tiden behålla initiativet, att aldrig underkasta sig den andres definierande.

Marianne Lindberg De Geer levde i Göteborg på sjuttioalet i alternativ- och kvinnorrörelsens självklara grannskap, utan att kanske direkt arbeta aktivt politiskt själv. Hon kom som överläkardotter ur en skingrad familj till Göteborg och arbetet som mentalsköterska, och det blev ett möte med en annan klassmässig verklighet.

– Jag sa självklart hej till läkaren, jag tog plats i de rum jag steg in i på ett sätt som var fullkomligt otänkbart för de andra kvinnliga skötarna. För mej var det något helt nytt att möta de olika klassattityderna.

Marianne gick på Hovedskous målarskola som ung – en tid som hon säger dödade allt konstnärligt självförtroende årtal framöver. Hon började sent att måla på allvar, och debuterade först som 42-åring 1988. Orsaken var både den klassiska problematiken kring

Nästa sida:
Bilduppslag av Maya Eizin
Piteå, 1991

He had the Sacred Sign of a Monster at the Corner of his Mouth or the Angle of his Eyelids, 1991 och

Country of Love, 1982

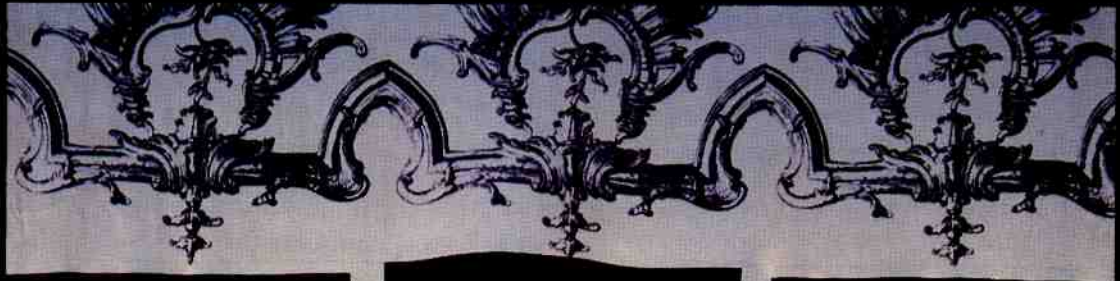
att kombinera moderskap – Marianne är den enda av de fem konstnärerna som har barn, tre stycken – med ett eget arbetsliv och konstnärligt skapande. Men framförallt rör det sig om att ta steget mot att våga, att ta sig den inre friheten till måleriet. En maskörutbildning förde henne till Stockholm med Björn Lövin som inspirerande lärare i akvarellmåleri. Hennes debututställning på Galleri Händer i Stockholm fick ett mycket positivt bemötande, och hon har sedan dess haft flera framgångar. Mariannes livserfarenheter inbegriper en självklar ståndpunkt att könet har avgörande betydelse för skapande.

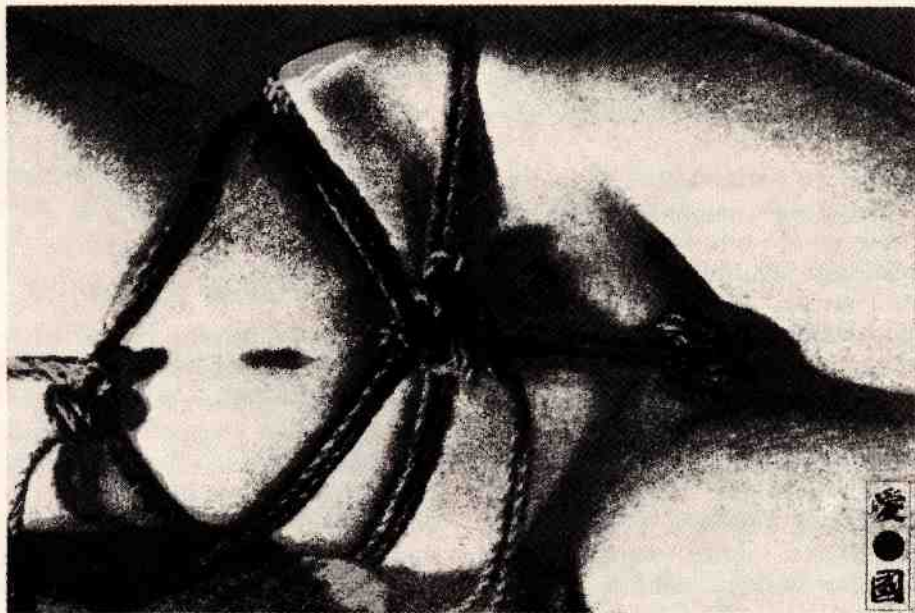
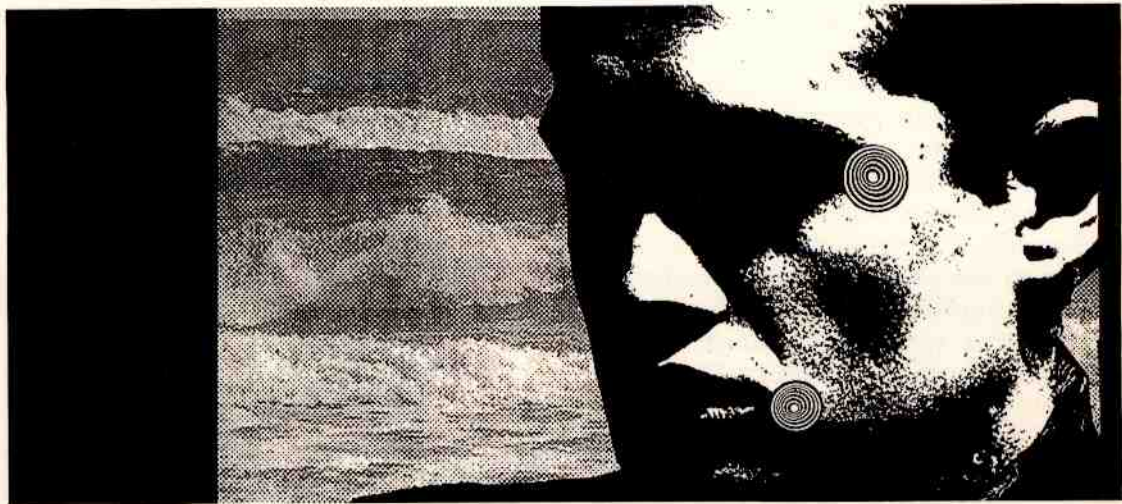
– Det är självklart att jag arbetar utifrån mina erfarenheter som kvinna!

Om att inskrivas i det kvinnliga

Men precis vad innebär detta? För Marianne Lindberg De Geers del tycks könsmedvetenheten vara en slags självklar förutsättning, en plattform där måleriet tar en början, snarare än konstens innehåll eller syfte. Maya Eizin verkar också i någon mening uppfatta att hon arbetar utifrån en könsbestämd position. Vi talar om hennes »Country of Love», en serigrafi där hon visar ett utsnitt av en sadistiskt bunden kvinnokropp, hämtad ur ett japanskt pornografiskt magasin. På vår fråga svarar hon att hon inte skulle kunna tänka sig den här bilden med kvinnan utbytt mot en man.

– Nej, det skulle jag faktiskt inte. Det var en intressant fråga, för jag vet inte hur män känner det. Jag skulle inte kunna förflytta mig. Det skulle bli som en protest: här har ni tillbaka, eller nåt sånt. Här är det en motsats: kvinna-mjuk, rep-hårda. Men en manlig





kropp är ju i sig stark, så om man binder den blir det ju tårta på tårta...

När vi träffar Marianne Lindberg De Geer har hon just haft vernissage på Sveagalleriet i Stockholm med en stor utställning hon kallat »Jag tänker på mej själv» (se även bilder i KVT 2/1991). Måleriet är föreställande, målningarnas motiv är människor; kvinnor, män och barn. Det finns ingen som helst realistisk strävan i bilderna, det stora formatet, de uppskruvade färgerna, den obefintliga rumsligheten och sättet att beskära motivet, allt är en strävan bort ifrån verkligheten. Marianne talar om att hon tänkt på indiska filmaffischers extrema överdrifter. Ändå är de första pressreaktionerna varianter på temat konst är verklighet. En kritiker skriver: »Men ju mer man umgås med dem (bilderna), /.../dess mer kommer hela samlingen att kännas som en uppriktig verklighet. En osminkad och saklig redovisning av nära *liv*. En kvinnas liv.»³ Få iakttagare tycks inse att Marianne Lindberg De Geer faktiskt använt ett konstnärligt språk och ännu mindre tycks man förstå att formulera hur detta språk arbetar. Andra reagerar närmast generat inför måleriet som tycks dem alltför privat (persongalleriet kan kännas igen ur Mariannes familj). En skribent skriver till exempel att han i utställningen känner sig som en oäkting på en släkträff.⁴

Här arbetar en närmast klassisk föreställning om bilden som spegling av verkligheten, mimesis, en idé som konstnärer åtminstone det senaste århundradet har sökt underminera i sin praktik. Därtill kommer en oförmåga att handskas med motiv som på något plan säger något om positioner och relationer mellan människor. Man läser bilderna som ett slags privatpsykologi, känner sig illa berörd, låter betraktandet stanna där och ställer inga vidare frågor.⁵ Detta är en konsthistorisk stereotyp alltsedan modernismen; vi kan bara relatera till hur exempelvis Vera Nilssons och Siri Derkerts målningar av barn på tjuogo- trettio-tal tillmättes lägre konstnärligt värde av kritikerna för att barnen »var fula». Man förmådde inte förhålla sig till det konstnärliga språket. Marianne arbetar i sin konst på ett medvetet sätt utifrån sina erfarenheter som kvinna, och det är just genom

sina konstnärliga medel hon kan skapa distans till det privata och föra fram något allmängiltigt.

Det finns fler varianter på att ringa in och definiera kvinnliga konstnärskap. Ett är att enbart jämföra dem inbördes. En annan typ av definiering, den genom icke-definiering, är att peka på det gåtfulla, det oförståeliga hos kvinnan respektive det kvinnliga konstnärskapet. Både Ann Edholm och Eva Löfdahl har ibland utsatts för en sådan tystnad, om än på skilda sätt. Ann har upplevt en ovilja till engagemang hos de betraktare hon är besläktad med i kraft av sitt måleri, en oförmåga, som hon ser det, till ett verkligt möte med hennes bilder.

Vad gäller Eva Löfdahl hade vi en tid hört och läst vissa manliga konstvetare tillstå att hennes bilder är så svåra att man svårigen kan tolka dem. Samtidigt som de inte kan kringgå hennes verk, med tanke på dess betydelse för åttiotalets konst – där hon kanske hör till de mest visade svenska konstnärerna – kan de avstå från att gå in i det. Detta är så mycket märkligare som kritikerverksamheten som sådan har en viss potens, att tolkning per se har företräde framför icke-tolking. Hur kommer det sig att man med bibehållen kritikervärdighet med stolthet – och törs vi påstå nästan njutningsfullt? – kan hävda att man inte förstår, och sedan lämna uppdraget åt sidan? Skulle man kunna förfara på det sättet då det gäller manliga kolleger?

Att hävda det kvinnliga

En feministisk strategi på sjuttio-talet var att hävda att ett specifikt kvinnligt formspråk var tydligt urskiljbart och biologiskt bestämt. Den kvinnliga kroppen skulle utforskas av den kvinnliga konstnären som kunde relatera till den mer »autentiskt» än det gjorts i konsthistoriens alla kvinnobilder.⁶ Några menade också att ett realistiskt måleri var mer feministiskt och potentiellt användbart för politisk förändring än ickeföreställande måleri, ett förhållningssätt som ter sig problematiskt idag.⁷ För feministisk konstvetenskap, och feministisk forskning över huvud taget, är ett viktigt delprojekt att ringa in de stereotyper enligt vilka kvinnlighet formulerats och for-

muleras, samt söka de bakomliggande strukturella förhållanden som fött dessa stereotyper.

Tankar kring ett kvinnligt formspråk rent allmänt kommer upp då och då, på olika sätt. Ann Edholm menar att det kanske finns något i bilder som kan uppfattas som specifikt kvinnligt. Ann träffade en rumänsk kollega när hon tryckte grafik i en verkstad i New York.

– Hon skänkte mig en etsning och jag ville gärna ha den på grund av mitt intresse för kvinnliga konstnärer. För jag såg bilden som väldigt specifikt kvinnlig, ja, som ett specifikt kvinnligt psyke. Det fanns till exempel samband med verk av Louise Bourgeois.⁸ Men det här är saker som jag inte vet så mycket om.

Menar hon också att hon skulle kunna gå på ett museum och peka ut vilka målningar som målats av kvinnor?

– Jag har försökt och ofta tagit fel. Och ofta finns det ju dessutom inga kvinnliga målare alls på museerna.

När vi talar om hennes egna bilder återkommer frågeställningen. Tidigare, berättar Ann, ville hon inte ge sina verk några titlar.

– Jag ville inte berätta vad de handlade om. Jag ville bara att det skulle ligga och mumla någonting bakom, någonting som kan vara hotfullt. Hade jag satt namn på det skulle det försvinna.

Men senare började det bli viktigt för henne att ta ställning och styra tolkningen mot en, som hon ser det, kvinnlig tematik. Efter att ha ställt ut en serie målningar på ett galleri i Stockholm utan titlar och inte känt att läsningarna blivit de hon avsett, skulle hon ställa ut dem igen på en samlingsutställning kallad »Enigma» i Göteborgs Konsthall. Hon valde då att kalla dem »Huldraserien».

För Eva Löfdahl är det en självklarhet att man kan lägga ett kvinnoperspektiv på konstnärlig praktik och konstvetenskap, bland flera möjliga.

– Men det kan bli rätt märkligt att låta kvinnor bli objekt för analys, att behålla ett särställningsperspektiv gentemot dem så att det blir just de som ska analyseras. Egentligen vore det ju minst lika intressant att studera manlighet skild från mänsklighet. Att ha

kvinnokonst som kriterium kan ju bli att skapa en falsk grupp. Det kan vara hämmande också, för där sitter man ju och ska liksom trotsa det där.

Detsamma ger Maya Eizin uttryck för då hon berättar att det som sågs som kvinnokonst när hon gick på Konsthögskolan (1967-72) var något man absolut inte ville identifiera sig med och som associerades till något bestämt, som t ex textilkonst.

Att leva och överleva

Kvinnor har alltid haft särskilda villkor i kampen att leva på sin konst. Föräldraskapets villkor har, som inom de flesta yrkesområden, helt olika konsekvenser för män och kvinnor. Medan faderskap och konstnärskap inte behöver stå i konflikt med varandra, innebär motsvarande situation för kvinnor ofta att träffa helt andra och livsavgörande val. Det är ingen slump att det bland kvinnliga konstnärer, allmänt sett och också i ett historiskt perspektiv, finns många som valt bort äktenskapet och/eller moderskapet.

Marianne Lindberg De Geer understryker att man för att överleva måste ha ett starkt socialt och ekonomiskt skydd, och att det tycks bli alltmer nödvändigt i det hårdnande nitio-talet. Flera konstnärskolleger arbetar under miserabla materiella förhållanden. Är man exempelvis ensamstående med barn blir den ekonomiska situationen ofta helt ohållbar. För hennes egen del var det först då hon träffade sin nuvarande make, konstnären och filmaren Carl Johan De Geer, som hon fick en yttre och inre bas för sitt eget skapande. Det är ju annars inte i alla parförhållanden kvinnans skapande får ta plats, eller hon själv förmår ta plats för sin konst.

Erfarenheter av könsspelet i konstvärlden har vi alla. Eva Löfdahl talar om hur det verkar inom en skenbart öppen konstdebatt.

– Inom konstkritik och debatter har jag en känsla av att det är mycket mera socialt spel än vad som blir synliggjort.

Ann Edholm anser att det är väsentligt att försöka gå in och ta plats. Det berättas om hur män i bastun eller på tennisbanan – eller andra sammanhang där kvinnor är utestäng-

da – sätter priser över huvudet på utställande kvinnliga kolleger. Som kvinna tvingas man hela tiden balansera kontakten med galleristen och vara vaksam på att inte bli uppfattad som alltför intim.

Sophie Tottie känner som sagt inte ännu att hon diskriminerats på grund av sitt kön. Hon har dock haft anledning att fundera en del på vad det innebär att delta i utställningar med enbart kvinnliga konstnärer.

– Det är irriterande att behöva ta ställning till det, med tanke på att det inte är några problem förknippade med gruppställningar med enbart män, men det är ett faktum att man måste tänka på det på ett särskilt sätt. Att ställa ut under en rubrik som »Unga kvinnor» eller något liknande, innebär att man utsätter sig själv för risken av ghettoisering och av att bli jämförd endast inom det egna könet i ett slags B-lag.

– Jag arbetar i min konst med vissa problemområden och om de råkar sammanfalla med kvinnliga kollegers är det klart att det är intressant att samverka med dem.

Vi kommer flera gånger i de olika samtalen in på Guerilla Girls' aktioner, den rörelse som i USA på åttiotalet arbetat på ett subversivt och anonymt sätt, för att kritisera det patriarkala konstlivet. Guerilla Girls har också fortplantat sig i Sverige, där man gjort ett par aktioner, iförda gorillamask. I våra samtal framkom ett missnöje med flera av konstlivets strukturer – som också Guerilla Girls kritiserat – det finns en allmän inställning till att man bör verka för förändring. Några anser dock att det inte är självklart att Guerilla Girls' demonstrationer i Sverige är rätt sätt att göra detta på. Det är viktigt att agera precis och exakt, att inte förutsätta en kvinnlig gemenskap som inte finns eller inta en offerattityd som kan utnyttjas till att marginalisera konstnärinnorna ytterligare. Det anses då som mer fruktbart att istället ta plats på scenen i egen rätt.

Mer eller mindre hemliga brödraskap har alltid funnits bland männen och har stor betydelse för hur konstlivet faktiskt ser ut. Kvinnors sammanslutningar och »hemliga» samtal existerar också, i mer eller mindre slumpmässiga formationer och kunskapsinriktningar. Det intressanta är vilka impulser

från dessa samtal som kommer till uttryck, vid vilken tidpunkt och i vilket sammanhang. Det finns t ex inga garantier för att kvinnor i maktpositioner, som intendenten och galleristen, agerar till kvinnliga konstnärers fördel.

Den postmoderna kulturkritiken har inneburit ifrågasättande och nedbrytande av hierarkier och dominerande strukturer, något som definitionsmässigt betraktats som något positivt för kvinnor. Det intressanta blir att se, menar Eva Löfdahl, vilka konsekvenser ett sådant synsätt får.

– Man får ju se om det är sant att det innebär något positivt för kvinnor, och i så fall på vilket sätt. Det kanske bara är en trevlig konstruktion som passar att göra nu. Det finns en sådan mängd av småhierarkier, och vad är det för information som skulle kunna genomtränga alla dessa? Och vilka positioner är tänkbara i ett sådant system? Fortfarande gäller ju vissa formella beslutsstrukturer, men så fort ett antal personer anser att dessa hindrar dem personligen uppstår ju informella informationsvägar och beslutsstrukturer istället. Det kan man ju aldrig kontrollera.

Om kunskap

Skilda aspekter på kunskap kom att skära igenom alla samtal, från delvis olika utgångspunkter.

– Om man talar om kunskap, sade Eva Löfdahl, är det ju inte så att vi kvinnor är särskilt slängda på t ex tovning, att vi för in en annan kunskap. I stort sett har allt som passerat strömmat förbi även oss. Men skillnaden kan ligga i förmågan att ta till sig något som man uppfattar som verkligt. Man har istället en fragmenterad kunskap om både det ena och det andra, och därmed förefaller en överblickposition vara något som man lätt kan anta. Däremot finns det ju en kunskapshegemoni, en position utifrån vilket en viss kunskap legitimeras, tycks Eva mena:

– Det är ju mycket som korsar mellan manligt och mänskligt. Jag tänker på en bild som Sartre använder, och som jag tror också Lacan tagit upp, om någon som kommer in i en park. Det är helt uppenbart att parken är till för honom. Så kommer där in ytterligare nå-

gon och dränerar den förstes syn. Person ett blir objekt för person två.

– Det är en väldigt revirinriktad historia, fast det är ju inte så att jag som kvinna inte förstår den, för vem har inte upplevt ett sånt intrång. Revir är ju ingen strikt manlig företeelse. Men det är inte säkert att en kvinna skulle tagit just det exemplet. Det är för dubbeltydigt. Man skulle till exempel också kunna säga att person ett känner sig mycket tryggare och upplever parken desto bättre, åtminstone om person två inte är hotfull. Man kan också tänka sig flera komplicerade sätt att dela upp territoriet, och olika sätt att teoretisera över detta. Exemplet är valt av dessa tänkare för att vara slående, men man skulle kunna tänka sig exempel som är mer kvinnligt inriktade men likväl allmänmänskliga.

För Marianne Lindberg De Geer är det viktigt att som konstnär arbeta utifrån en livserfarenhet och att tala utifrån en egen insikt. Hon efterlyser också en konstkritik som utgår från ett genuint intresse. Vanekritikerna, menar hon, borde göra avbrott och ägna sig åt något annat en tid, annars slocknar de. Eva Löfdahl önskar att de som besitter vissa typer av kunskap utvecklar den kontinuerligt och använder den i varje nutida situation.

– Det har jag nästan inte hört någon kvinna göra och inte så många män heller förstås.

Ann Edholm säger att hon skulle önska en djupare analys från kritiker och forskare, att de bör utsätta sig själva lite mer och arbeta utifrån en egen erfarenhet. Sophie Tottie efterlyser en mer självständig vilja från tolkarna i förhållande till etablerade tolkningsmönster, och ett mod och en förmåga att öppna och engagerat konfronteras med verket. En entydig uppmaning, med andra ord, som forskaren kanske bör ta fasta på, då hon funderar kring feministisk konstforsknings framtid.

NOTER

- 1 Jfr Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster: »Feministisk realism - konst som förändrar», *KVT* 4/1981
- 2 Steve Sem Sandberg: »Eva Löfdahl, konstnär: Nu kommer det verkliga erkännandet», *SvD* 26 jan 1990.

3 Carin Sjölander: »Stort, påträngande och nära» *DN På Stan* 31 aug - 6 sept 1991.

4 Peter Borgström: »Havererat familjeliv», *DN* 6 sept 1991.

5 Ett undantag är Gertrud Sandqvist: »Korseld av blickar», *SvD* 7 sept 1991.

6 Se kritik av detta exempelvis i Silvia Eiblmayrs artikel i *KVT* 4/1991.

7 Jfr Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster »Feministisk realism – konst som förändrar», *KVT* 4/1981.

8 Franskfödd konstnärinna, född 1911, boende i New York.

SUMMARY

Art, gender and knowledge

This article is based on interviews with five Swedish women artists, Ann Edholm, Maya Eizin, Marianne Lindberg De Geer, Eva Löfdahl and Sophie Tottie. Since these artists show a consciousness of gender and of the production of meaning in the visual arts, we found it interesting to connect their experience with the production of knowledge, which is one of the concerns of feminist art historians.

The interviewed artists are not feminists in any determined sense. They represent diverse career stages as well as diverse artistic expressions. In the interviews various topics were touched upon – such as what it means to be inscribed within the »feminine»; their relationship to the concept and identity of the artist, whether visual representations may carry an essential femininity, and being a woman artist in today's art world.

None of them was willing to identify anything essentially feminine in art. Instead, aspects of gender differentiation were discussed regard to positionings and strategies in the contexts of education, receiving grants, sharing studios, participating in all-women or mixed group shows, stating opinions in conferences and debates, and so on.

A common view was that art critics and other interpreters often have a narrow outlook and lack an independent attitude in relation to the dominant ways of description and valuation of art. We take this as an urgent appeal request from artists to the feminist art historians who do research within contemporary art today.

Annika Öhrner
Tegnérsgatan 55
111 61 Stockholm

Eva Hallin
Emågatan 42
121 57 Johanneshov