

ANNA LENA LINDBERG BARBRO WERKMÄSTER

## Feministisk realism — konst som förändrar

*Under 1970-talet har många kvinnor medvetet gått in för att skildra verkligheten ur ett kvinnoperspektiv, den s k feministiska realismen. Här diskuteras utställningen Vi arbetar för livet och dess mottagande i offentligheten mot bakgrund av frågor om dess relation till kvinnörelsen, om utställningen som gruppmanifestation och vad ett 'kvinnligt bildspråk' innebär.*

Under 1970-talet har många kvinnor, och bland dem även kvinnliga konstnärer, medvetet gått in för att öppet skildra sina egna erfarenheter, formulera egna ställningstaganden, beskriva den egna verkligheten. I kollektivt framarbetade utställningar har de formulerat principiella frågor kring den sociala rollen, yrkesrollen, yttre och inre förtryck, avlönat och oavlönat arbete, vår osynliga historia. Dessa utställningar har uppmärksammats av en stor publik men däremot inte i någon större utsträckning i pressen.<sup>1</sup>

Under sex veckor hösten 1980 fylldes Liljevalchs konsthall i Stockholm av utställningen *Vi arbetar för livet*. Bakom utställningen stod tjugonio konstnärer, alla kvinnor. *Vi arbetar för livet* blev i likhet med tidigare kvinnoutställningar en stor publikframgång. Men till skillnad från dessa, som antingen hade förbigåtts i tystnad eller mötte övervägande negativ kritik, fick denna från början ett positivt mottagande av kritikerna förutom stor publicitet i massmedia. En reaktion kom dock ganska snart. Med ordet kvalitet som slagträ ifrågasattes både stora delar av utställningen och kritikernas positiva omdömen.

Någon genomförd analys av utställningen gjordes aldrig. *Vi arbetar för livets* betydelse som kulturpolitisk manifestation motiverar emellertid en grundlig genom-

gång av utställningen och dess mottagande och vi vill samtidigt ta den som utgångspunkt för en diskussion kring frågor som varit aktuella under sjuttio-talet.

När kvinnor går ut i offentligheten blir de både synliga och sårbara. Eftersom steget tas i ett samhälle präglad av patriarkal och borgerlig hegemoni blir framträdanden i offentligheten ett mått på kvinnors uppfattning om sin egen sociala och kulturella position. Vad vågar kvinnor uttrycka klart och tydligt? Behövs stridsrop? Vilka budskap måste ha en förklädning? Hur medvetna är kvinnor om sin plats i samhället? Kan vi tala om ett kvinnligt bildspråk och vad innebär i så fall detta? Och vad säger oss massmedias reaktion på utställningen om de kvinnliga konstnärernas — och därmed kvinnornas — ställning i vårt samhälle, om konstlivets värderingar, om konstens funktion?

### Vi arbetar för livet

#### *Tre års förberedelser*

21—23 oktober 1977 hölls en kvinnokulturfestival på Gamla Riksdagshuset i Stockholm med musik, teater, dans, utställningar och debatter. Initiativet togs av Föreningen Kvinnokultur, som motiverade festivalen med bl a följande ord: 'Vi vill ge en överblick över kvinnligt

skapande i Sverige i dag och för första gången samla kvinnliga kulturarbetare från hela landet, verksamma inom olika genrer, för att utbyta erfarenheter och lägga grunden till ett vidare samarbete.' Bildgruppen inom föreningen sände ut ett upprop till flera hundra kvinnliga konstnärer över hela landet att delta med sina verk. I katalogen till festivalen formulerades målsättningen med utställningen så här:

Vi vill visa upp hur en del av kvinnors konst och kultur ser ut just nu. Motivkretsen för de olika uttrycksmedlen och materialen, foto, måleri, textil, skulptur etc har varit 'kvinnors liv i arbete och kamp, familj och barn'. Vi skulle vilja utvidga själva kulturbegreppet till att också gälla arbete — barnuppfostran — miljöansvar — facklig kamp. Kvinnors konst präglas av deras vardag. Kvinnliga konstnärers förutsättningar är annorlunda än männens. Vi måste börja formulera dem. Utställningen är inte representativ för kvinnlig konst idag. Men vi har försökt få med dels olika generationer kvinnor, dels etablerade och ickeetablerade.

Ett nittiototal konstnärer hörsammade inbjudan och resultatet blev en konstutställning, presenterad på traditionellt sätt, men med ett i många fall nytt innehåll och teknikval. Publiktillströmningen till festivalen överskred tillgången på biljetter, många fick vända i dörren. Efter festivalen ville konstnärerna flytta utställningen men saknade lämpliga lokaler. Tanken väcktes då att fortsätta samarbetet och göra en ny utställning, som skulle vara ordentligt förberedd och kunna visas under en längre tidsrymd. Det vore också ett sätt att låta festivalens idé leva vidare.

Några av stockholmskonstnärerna fortsatte att träffas ungefär varannan vecka. Inom denna grupp tog man upp förslag på andra som kunde inbjudas att samarbeta men samtidigt ansågs det viktigt att gruppen inte växte sig för stor. Så småningom utkristalliserades cirka trettio konstnärer som ville arbeta med en utställning tillsammans och gruppen slöts.<sup>2</sup>

Innehållet i *Vi arbetar för livet* bestämdes utifrån de deltagande konstnärernas individuella förslag. På en lista med ge-

mensamt framtagna angelägna ämnen fick var och en skriva upp sig för det hon fann mest meningsfullt att arbeta med. På så sätt bildades åtta arbetsgrupper. Vid det laget var det — efter många förhandlingsturer — klart att utställningen skulle visas på Liljevalchs konsthall.<sup>3</sup>

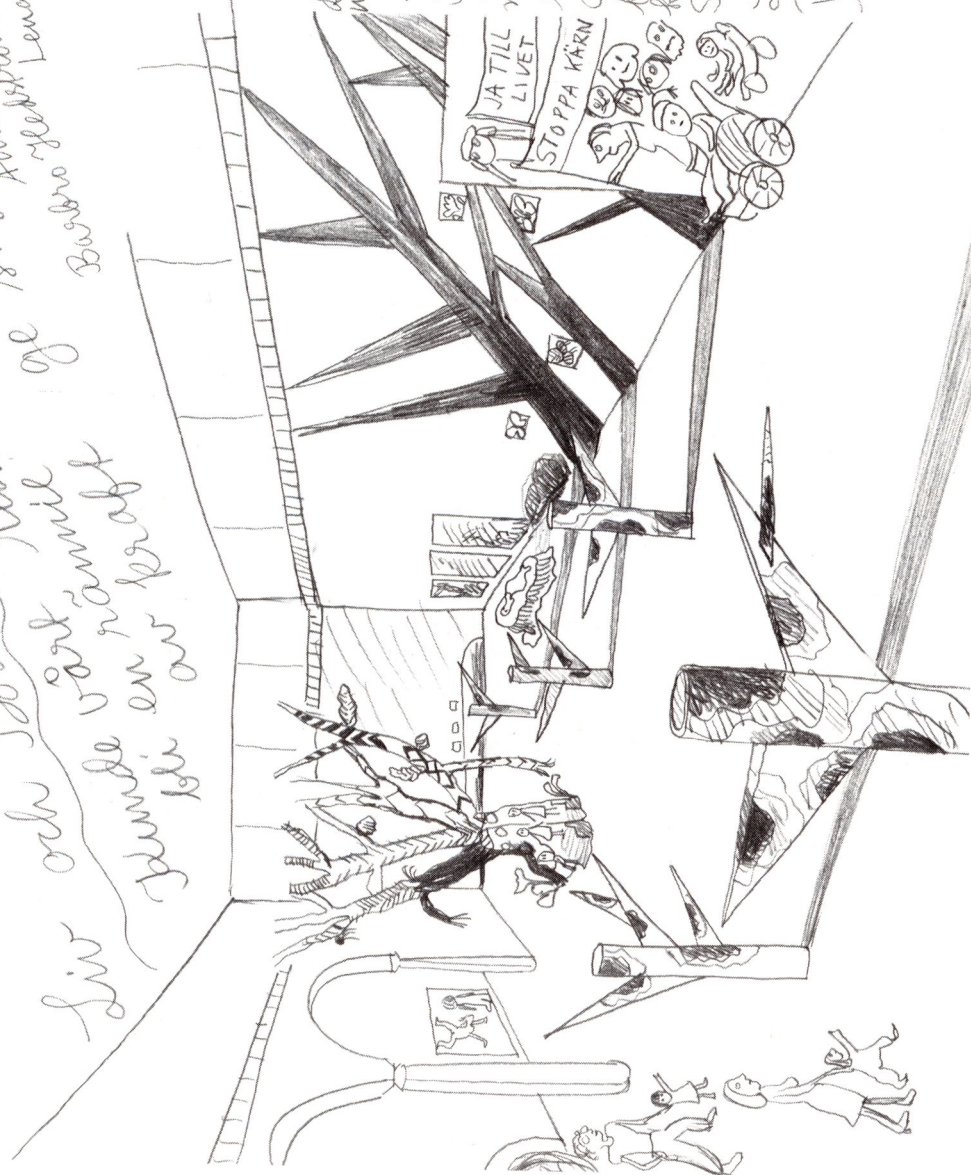
Liljevalchs konsthall ställde upp med lokal samt medel till tryckning av katalog och affisch. Summan maximerades till 100 000 kr, dvs den vanliga utställningsbudgeten. Någon ersättning till konstnärerna för deras arbete kunde man inte ge trots att utställningen stod och föll med deras insatser. Konstnärerna var tvungna att själva via ansökningar hos olika myndigheter skaffa medel till materialkostnaderna. Till ersättning av konstnärernas arbetsinsatser som i genomsnitt legat på tre månaders, i vissa fall upp till fem månaders, heltidsarbete räckte inte pengarna.<sup>4</sup>

I maj 1980 anställde gruppen Elisabet Reslegård, aktiv film- och kulturarbetare inom alternativrörelserna, för att samordna projektet, hålla kontakt med pressen och ordna program. Samtidigt bildade utställningsgruppen Föreningen Vi arbetar för livet. Utställningen kompletterades av en omfattande programverksamhet. Många kvinnliga författare, konstnärer, musiker, teaterarbetare och forskare tillfrågades och ställde solidariskt upp och bidrog med sina inslag till att göra utställningen till en levande och omväxlande mötesplats för nya idéer, debatt och förströelse. En katalog med fristående bidrag från både medverkande konstnärer och andra framställdes. Ett tre dagars seminarium anordnades med deltagande konstnärer och konsthistoriker även från de övriga nordiska länderna samt England.<sup>5</sup> Samarbete med Svenska Kvinnors Filmförbund, Filmcentrum och Folkets bio resulterade i flertalet visningar av kvinnofilmer och en filmvecka på Moderna Museet.<sup>6</sup> *Vi arbetar för livet* blev som sagt en publiksuccé. Utställningen visades för besökarna upp till fem gånger om dagen av konstnärerna själva. När den stängdes hade 32 500 personer sett den.

Våren 1981 gjorde Föreningen Vi ar-



Hegerl  
 von  
 Andreä  
 Veronika  
 Kristina  
 Olsson  
 Lena  
 Båbro



De Stämpade bräden

Skuggorna kalmhetet följde  
— Nitranism Centralisering  
exploatering agnismattnkraft  
ochhörd cernism utarmning  
multitativella förtäring  
öodrift kort sig det västanlande  
nakt Södt förtäring krig  
= Livet 1882

livsträd

Solidaritets kärlek  
arbete kamp slit försvåran  
miss lyckanden nyktrafter  
livets frukter Sol vind vatten  
ansvar kollektivtrafik barn  
barn deuken i människans hjärta  
kollektivt boende gamla unga  
Sjuka glada arbete kärlek

Linet demonstrational barnen

Vi kommer från alla länder  
kräver liv förder nytt hopp  
arbetar för livet

betar för livet ett avtal med Riksutställningar om en turné till fem städer under 1981 och 1982. Lokalfrågor och transportproblem gör att utställningen inte visas i ursprungligt skick utan kommer att byggas upp i olika versioner på varje ny plats. Samtidigt bestämdes att utställningens katalog trycks i ny upplaga som bok och att ett bildband produceras. Boken och bildmaterialet är tänkt att användas i studiecirkel och annan undervisning.

### Utställningens innehåll

Vi vill börja med en kort beskrivning av *Vi arbetar för livet*, som vi har uppfattat den. Därefter gör vi en komparativ analys av dess placering i förhållande till andra utställningar och till konsttraditionen i övrigt innan vi går vidare för att diskutera vad kvinnligt bildspråk är.

Öppning till utställningen är rummet 'Liv och död', (Ann Andrén-Karlström, Kristina Thorman, Veronica Nygren, Barbro Hedström och Lena Olsson). I rummets centrum står Livsträdet, en textil skulptur uppbyggd med hjälp av vävtekniker från många kulturer. Den dominerande färgen är rött — eldens, kärlekens, livets och revolutionens färg. I trädet finns invävda symboler för livets framväxt, från cell till människa, över paret till hela människosläktet. Ur trädet väller en snodd navelsträng, källan till liv.

Som en kontrast till detta livets och kunskapens träd, som i slingrande former sträcker sina grenar uppåt, står en skog av kamoflagenätklädda stympade träd med raka grenar, vars vassa långa skuggor är uppmålade på väggen och hotar livet symboliserat av fjärilar på stora fotografier. Kamoflagenäten och grenarnas stela 'armrörelser' leder tanken till soldater, men deras uttryck av förkolnade träd också till offer för napalmbombning. Natur och människa är bägge offer, människan kan vara både offer och bödel.

En hänvisning till de ekonomiska krafterna bakom krig och miljöförstöring ger en textilsulptur formad av slipsar som i

välordnade rader klättrar uppåt. Slipsen är en fallossymbol/maktsymbol. Den används ofta som symbol för byråkratisk makt men kan även ges en psykologisk tolkning, 'knutna män'. Skulpturen kan växla uttryck och stå för maktutövning eller offer.

En födande kvinna — en skulptur av gips och papier maché, målad som granit och omgiven av sand — är den tredje dubbelbottnade symbolen för liv och död i detta rum. Födelseögonblicket — liv — gestaltat som en mänsklig fossil — död. Bakom föderskan hänger på väggen en rad fotografier på levande kvinnor från alla världsdelar, bland dem Berit Ås som är en ledande gestalt i fredsrörelsen och miljöförstöringen. Gruppen markerar därmed sin solidaritet med dessa rörelser och förankrar rummet i den omgivande politiska verkligheten. Detta förstärks av en hel vägg fylld med banderoller och fanor:

ja till solkraft — ja till livet — alternativ produktion — bra dagis åt alla barn — sol, vind och vatten

och uppförstörade bilder från demonstrationer. I katalogen skriver en av konstnärerna. Ann Andrén-Karlström (s 43):

... vi finner oss inte längre  
i den vanvettiga upprustningen  
i den vettlösa trafikplaneringen  
i den meningslösa miljöförstöringen

vi finner oss inte längre  
i att våra barn lemlästas av bilismen  
i att våra barn måste räddas för  
kommande krig

vi finner oss inte längre  
i att betala miljarder i rustningskostnader  
medan människor svälter ihjäl

vi finner oss inte längre  
vi vägrar att tåla.

I utställningens sista två rum 'Hinder och visioner' (Lea Ahmed, Lotti Malm, Monika Nilsson, Ulla Nordenskjöld, Bitte Richardsson, Hjördis Tegsell och Eva Trolin) återkommer konflikten mellan liv och död. En byråkratiskt organiserad och centraliserad industrialism ställs mot dem som inser att teknokratin och kapprust-



ningen är på väg att förinta våra möjligheter till liv.

Hinderrummet är helt mörkt. En asfalterad motorväg slutar i ingenstans. Den används som symbol för en 'människofientlig teknik som inte väjer för något för att komma fem minuter fortare till Flen'. Med jämna mellanrum hörs vrålet av en bil som närmar sig med stor hastighet. Spår av människor och djur övergår till datortecken. Endast klockans tickande mäter tiden. Knappen — hotet om den totala förintelsen — är intrasslad i ett nät av makt och förtryck med förgreningar i hela rummet. En byrådam med kvinnliga former står fastbunden vid en kritstreckrandig byråman. Dockskåpsfamiljen dränks i sina prylar och visar människan som går under formad som könsvarelse och konsument.

Genom en röd blodåder/tunnel kommer besökaren ut i ljuset, till visionerna. Där finns Livets arena med åskådarläktare längs sidorna prytt av ett lapptäcke. Det representerar livet, många händers arbete som tillsammans blir en detaljrik helhet, vid behov lätt att skarva och laga. Den målade cirkeln på golvet står för det fulländade men är även de oändliga möjligheternas form. Bakom en byggnadsställning i fonden skymtar konturerna av den nya människan. Under utställningen var Livets arena platsen för de flesta programinslagen.

Ännu ett rum 'Rötter Myter Minnen' (Kerstin Abram-Nilsson, Inge Beckman, Cilla Ericson och Mette Möller) ställer människofientlig teknik mot naturens egna lagar. En parallell dras mellan den bristande balansen i en förgiftad natur och människans förlorade kontakt med sitt eget jag. Symboler med anknytning till österländsk mystik, som visar på människans samhörighet med kosmos, fyller rummet. Två motsatta väggar är klädda med jord och vetekorn (den senare med reliefer som föreställer veteax). Bönor och frukter med former och innehåll som anknyter till livets ursprung och fosterliknande kärnor och groddar kompletteras av småskulpturer, parafraser på äldre

tiders fruktbarhetssymboler och modersgudinnor. En trädstam bildar en androgyn figur med ett barn i famnen.

Två spiraler är rummets tyngdpunkt. Den ena bildar en stenlabyrint på golvet, den andra strävar uppåt. De är symboler för människans väg in i sig själv och uppåt mot det gudomliga. Högst upp i detta rum som flödar av ljus presiderar två gudinnegestalter. I montrar ligger stenar omgivna av förlossningsinstrument och illustrerar hur tekniken har övertagit kvinnans naturliga funktioner. Stillheten i rummet är en bild av inre jämvikt som är förutsättningen för ekologisk balans.

Spiralformen återkommer i rummet 'Kretslopp' av Anna Sjödahl, Ulla Wennberg och Cina Gothby,<sup>7</sup> nu som en tornskulptur formad av tidningspapper på en stomme av trä. Den leder tankarna både till sandlådans leksakstorn för kulspel och till Tatlins visionära konkretistiska skapelse på 1920-talet. Bredvid tornet står en klätterställning och från den kan man kasta bollar som rullar neråt i en förut-





bestämd bana. På tornet sitter vita papper utspridda med citat ur rapporter om kontroll över datorsystemet, bebyggelseplanering, driftsavbrott etc och runt bollarna löper texter ur vardagens liv:

Upp frukost — Barnens TV-kväll — Rusa bära hinner — Hinner inte — Upp och hoppa — Tålmod — Doktorn farmor — Citronsaff — Influensa — Jobbet jag — ... Kaos — Lugn ...

Rörelsen upprepas ett oändligt antal gånger, så länge bollhämtaren orkar, en sinnebild för omätlig tid, evig tid, evigt slit som aldrig tar slut. Vardagslivets upprepade handlingar, nödvändiga och ofrånkomliga i sig men åtminstone till synes betydelselösa. Detta ska ses i relation till materialvalet. Tidningspapperet fylls varje dag av nya händelser som nästa dag igen är ointressanta. Vi kan också kontrastera tidningarnas händelser, som tillhör den offentliga sfären, med bollarnas (vardagsslitet) som tillhör den privata. Anna Sjö-dahl skriver i sin katalogtext, (s 89):

Men nu är det ju så, att de flesta människors liv ofta utspelas utan att den ena dagen ser mycket annorlunda ut än den förra, kanske utan någon bestämd riktning, utan att så stora förändringar sker. Men inuti dessa upprepade sysslor, i de dagliga fundamentala åtgärderna för livets uppehålle och fortsättning, utspelas också dagligen hela det existentiella livsdramat, människor föds, dör, blir sjuka, förstör eller bygger upp varann. Och mest faller det på kvinnorna att hålla gamla och barn och arbetande utom fara och vid gott mod.

Teckningar på tyg hänger som troféfanor i taket, bilderna berättar om var dags livs olika ögonblick från arbetet och hemmet. Det gränslösa tidsbegrepp som Rita Liljaström kallar 'kvinnotid' ställs i Cina Gothbys förstörade fotografier från arbetsplatser i industrin mot 'manstid', de mätbara arbetspassen som övergår i 'fritid' när jobbet är slut för dagen.<sup>8</sup>

Anna Sjödahls stora målning 'Stencilerna' som dominerar en kortvägg beskriver kvinnornas och människens plats i datasamhället. I ett hierarkiskt system kontrollerar män varje nivå, längst ner befinner sig kvinnorna som operatörer och springflie-

kor. Stencilerna flödar över informations-samhället. Längst ner i vänstra hörnet sitter konstnärerna och skildrar skeendet, överst i högra hörnet står den blanka datamaskinen som i sig kan koncentrera all information. Målningen visar tre olika informationsmöjligheter för att samla och förmedla kunskaper.

### *Att söka en identitet*

Två rum, 'Rosa rummet' (Marie Nilsson, Brita Olsson, Ingrid Kentschynsyj, Kalina Levin) och 'Satkäringar' (Kerstin Boulogner och Lilian Ek) beskriver de myter som omger kvinnor som tonåringar och i medelåldern. Förväntningarna vibrerar kring det rosa tonårsaltaret-sminkbordet, en njurformad skapelse klädd med skärt duchesidesiden som faller i tunga våder och inramar den hjärtformade spegeln. I spegeln tonåringens många ansikten, bredvid spegeln prinsen som väntar (James Dean). Det rosa återkommer i takets stjärnbeströdda siden, som kan avnjutas från golvet idolmadrasser. Konstnärernas idoldrömmar från deras egen tonårstid på 50-talet kontrasteras mot fotografier av dagens tonåringar, realistiska porträtt och vardagsskildringar samt av två textiltryck med motiv från tunnelbanan och fotbollsplanen. Modekarusellens svängar går att följa i en annan spegel och med hjälp av avdelade träskärmar där olika frisyrer, tröja och byxor kan skiftas alltefter önskad stil: sportig, ljuv eller tuff. Ett häfte intervjuer med unga flickor kompletterar rummet.

Vad blev det av tonåringen när verkligheten tog överhanden? En satkärning som med brödkaveln i högsta hugg pinar livet ur drömprinsen? Den ena mytens ytterlighet avlöser den andras. Lilian Ek och Kerstin Boulogner målar upp seriernas aggressiva kvinnor med deras redskap: brödkaveln, stekpannan, kvasten, mattpiskaren, paraplyet. Kvinnorna har lösgjort sig från de manliga huvudpersonerna och förenat sig med sina systrar i serievärlden. Målningarnas stora format för tanken till 1600-talets krigarporträtt på pa-



radplats i slottsgemaken och får därmed ett nytt innehåll. En äreräddning, men också kampbilder som indirekt leder tanken till de niddbilder av rösträttskvinnor från seklets början, då de äldsta av dessa seriekvinnor föddes. De är parodier på arbetarklassens kvinnor, endast Eulalias paraply är en borgardams attribut.

Massmedias kvinnor har ersatt de verkliga kvinnornas i vårt medvetande. Kvinnornas historia är begravd i arkiv och bibliotek och museimagasin. Men utan historia har vi ingen identitet. En förankring bakåt i tiden hos äldre kvinnliga konstnärer ger den trygghet och den förvisning att kvinnor alltid har skapat som vi har fått vara utan åtminstone de senaste 75 åren. Mytologiska gestalter görs mänskliga, 'satkåringar' sätts in i sitt sammanhang och blir levande. I 'Skandal i konsthistorien' har Lotta Hagerman och Ewy Palm mot en fond av intensivt ultramarinblå väggar målat dels uppförstora kända självporträtt av äldre kvinnliga konstnärer, dels parafraser på kända målningar alternativt helt nyskapande apoteoser av kvinnliga konstnärer där de integrerat sina egna erfarenheter och skapat egna självständiga bilder.

Mitt i salen står en blå träskulptur i människogestalt. Benet är lyft som redo till en karatespark eller ett stort kliv framåt. Den har ett staffli på armen och böcker om kvinnliga konstnärer styrkande och skyddande sträckta framför sig. Skulpturen var från början tänkt att hållas fjättrad av olika hinder (utbildning, kritikerna, vardagens plikter), men sista natten befriades skulpturen från kläder och bojor<sup>9</sup> och framstår nu som en bild av den befriade kvinnan utan tyngande attribut eller besvärande konventioner och med yrkesmedvetandet och kvinnomedvetandet som enda bagage med ut i livet.

'Hemma hos Prinsessan Panik' (Kristina Elander och Gittan Jönsson) har hoppets blå färg bytts ut mot den i många rum återkommande rosa. Den grisskära prinsessans hårt åtsnörda kropp har klätts i en svart plåtbikini med vassa bröst. Hon har små snörda fötter, armstumpar, blin-

kande ögon. Huvudet är ilsket rött. Munnen visar tänderna som ett rovdjur, men kan lika gärna ses som ett stängbart blixtlås. Den stora skulpturen är flankerad av två målade skåp med flygeldörrar. De påminner om altarskåp, där de kristna motiven har bytts ut med borgerliga familjeinteriörer med ångestladdade relationer barn — föräldrar som huvudtema. På en målning drar en luciaklädd liten flicka upp kjolen och blottar sig i sina försök att fånga faderns uppmärksamhet. Men förgäves. En feberhet mardrömsskildring befolkad av vilda djur har som pendang en idyllisk urskog. Svala marmorerade väggar — bunden eld — omger föremålen, på golvet en kakelmönsrad korkmatta i skarpt rött och grönt oregelbundet skarvad.

Prinsessan Panik har drag av dagens seriekvinnor. Till skillnad från satkåringarnas utåtriktade aggressivitet vänds den här åtminstone temporärt inåt, inkapslad i seriemonstrets stympade gestalt, förvandlad till ångest och självdestruktivism. En annan tråd går bakåt till 1800-talets borgerliga kvinnor, som slaviskt följde ett klädmode med åtsnörd getingmidja, som till och med innebar självstympning när de nedersta revbenen opererades bort. Den kroppsliga deformationen är ett uttryck för själslig stympning. 'Hemma hos Prinsessan Panik' är ett rum utan motsättningar — ångesten får inget utlopp. Rummet destruktiva innehåll (därför inte negativt!) kompenseras av andra rum, framför allt 'Skandal i konsthistorien' med dess starka identitets känsla och frigörande kraft. De bägge skulpturerna i dessa rum är varandras motsatser.

Ytterligare ett rum, 'Lösa bilder', ingick i utställningen där de deltagande konstnärerna presenterade sitt eget måleri, teckningar och textilier. I vår översikt här går vi inte in på enstaka bilder i detta rum utan behandlar bara den kollektiva delen av utställningen, dels av utrymmesbrist (vi hade i så fall velat behandla dessa konstverk utförligt) men dels också därför att vi tycker att rummet faller ur helheten.



## Finns det ett kvinnligt bildspråk?

*Vi arbetar för livet* presenterades som 'konstutställningen om ett kvinnligt bildspråk'.<sup>10</sup> I katalogen till utställningen diskuterades emellertid inte vad som avses. Menar konstnärerna att bilder av kvinnor är 'kvinnliga', dvs automatiskt skiljer sig från männens? Innan vi går vidare vill vi kort diskutera begreppet, som det verkar råda stor förvirring kring och deklarerar vår egen uppfattning.

I sin bok *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist* (New York 1975) beskriver Judy Chicago hur hon upptäcker att kvinnliga konstnärer har ett gemensamt formspråk (s 141 f):

Jag hade först letat fram arbeten av andra kvinnor som hade gjort abstrakt konst, tittat på dem, läst allt jag kunde komma över om konstnärerna. Jag undersökte Barbara Hepworths, Georgias O'Keeffes och Lees Bontecous arbeten, som arbetade var och en i en särskild historisk miljö, men som, enligt min uppfattning, hade något gemensamt med varandra och med mig. De tycktes alla ha gjort åtskilliga arbeten som byggts upp kring ett centrum, som jag hade gjort. /.../ Barbara Hepworth sade (i A M Hammachers bok om hennes skulptur), att 'kroppsuppfattning... är... centrum för skapandet. Jag tecknar sällan det jag ser. Jag tecknar det jag känner i min kropp.' Hon antog att när en manlig skulptör ser en gravid kvinna ser han henne utifrån, som en form. Men Hepworth kände sig som 'objektets åskådare och objektet självt'. För mig innebär detta att hon både upplevde sig som kvinnan som bar barnen och som skulptören som ser den havande kvinnan.

Chicago berättar att hon 1970 blev vän med Miriam Schapiro som målade utifrån sina känslor som kvinna. De tittade på konstverk tillsammans, undersökte målningar och skulpturer av kända och okända kvinnor, koncentrerade på dem som hade arbetat abstrakt. Från sina erfarenheter som konstnärer kunde de se det gömda innehållet i kvinnors arbet. Chicago fortsätter (s 143):

Vad vi upptäckte under våra studier och senare, vid våra ateljébesök övervåldigade mig och förstärkte mina egna tidigare iakttagelser.

Vi fann att en central bild ofta användes, ofta en blomma, eller abstraherad blomma, ibland omgiven av veck eller vågformer, som i vaginans struktur. Vi såg ett överflöd av sexuella former — bröst, bakdelar, kvinnliga organ. Vi kände oss säkra på att det vi såg var en återspiegling av varje kvinnas behov att utforska sexualitet, som vi båda hade gjort. Men... den visuella symboliken... får inte ses på ett förenklat sätt som 'vaginal konst'. Snarare... kvinnliga konstnärer har använt den centrala håligheten som definierar dem som kvinnor som ramen för ett bildspråk som tillåter den totala motsatsen till hur kvinnor ses i vår kultur. Dvs: att vara kvinna är att vara föremål för förakt och vaginan, beviset för kvinnlighet, ringaktas. Den kvinnliga konstnären, som ser sig själv som avskyvärd, tar just detta tecken på sin avvikande existens (otherness) och etablerar — genom att göra det till stämpel för sin ikonografi — ett verktyg för att redovisa skönheten i sin identitet.

Även den amerikanska konstkritikern Lucy Lippard har gett sig i kast med frågan om det finns en särskild kvinnokonst i boken *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. (New York 1976). Här skriver hon bl a (s 49):

När jag först hörde Judy Chicagos och Miriam Schapiros teorier om den täta förekomsten av ett centrerat bildspråk, av askar, ovaler, klot, och 'tomma' centrum i kvinnors konst, gjorde jag våldsamt motstånd. Jag gjorde fortfarande motstånd mot dem när vi besökte en kvinnoutställning som jag organiserat åt Aldrich-muséet, och de sprang från verk till verk och ropade 'där är det!' Där var det. Jag var övervåldigad, därför att jag inte alls hade för avsikt att intressera mig för idén. /.../

Här är, i varje fall, för din egen eftertanke, några av de element som återkommer: en likformig täthet, eller struktur över hela ytan, ofta sensuellt taktil och upprepad eller detaljerad till brisningsgränsen; övervikten av cirkelformer, centralt fokus, inre rymd (ibland i motsats till den första aspekten); en allestädes närvarande linjär 'påse' eller parabolisk form som vänds in i sig själv; lager, eller skikt, eller slöjor; en odefinierad löslighet eller flexibilitet i handlaget; fönster; självbiografiskt innehåll; djur; blommor; en särskild slags fragmentarisering; en ny förtjusning i rosa och pasteller och efemära molnfärger som brukade vara tabu om inte en kvinna ville



bli anklagad för att göra 'feminin' konst. Teorier och motbevis och nya teorier och nya motbevis kommer att fortsätta att omge detta ämne, men det är en givande debatt som bara kan hjälpa kvinnliga konstnärer och kritiker att utveckla en känsla för vår individuella estetiska riktning.

Utifrån våra egna iakttagelser finns de formelement som Lucy Lippard räknar upp i många bilder gjorda av kvinnor. Om de däremot är signifikativa enbart för kvinnor, och därför skulle berättiga att vi kan tala om ett formalt kvinnligt bildspråk, ställer vi oss tveksamma till. Det skulle vara intressant att göra en stor kvantitativ undersökning på verk av både kvinnliga och manliga konstnärer som analyserar en eventuell könsligt knuten användning av formelement. Men lika intressant som formanalysen är motivvalet, dvs bildens innehåll, och den teknik och det material som använts. Vissa motiv från den privata sfären har tex varit uppenbart frekventa bland kvinnliga konstnärer i Sverige under 1970-talet. Detsamma gäller användningen av tekniker (tex collage) och material (textil).

Kvinnors villkor är, liksom mäns naturligtvis, historiskt betingade. De skiftar beroende på tid, plats och rum, klasstillhörighet, ålder, civilstånd, temperament etc. Kvinnors bilder är därför också historiskt betingade. Termen kvinnligt bildspråk blir missvisande därför att man tror att den gäller alla kvinnor i alla tider. Det är i ett patriarkalt samhälle självklart att vissa grupper kvinnor under en viss epok uttrycker erfarenheter som är gemensamma för dem, på ett gemensamt språk. Det är samtidigt uppenbart att vissa grupper kvinnor i vissa avseenden har mer gemensamt med männen inom samma klass än med andra kvinnor. Kvinnliga konstnärer skapar sina bilder i en patriarkalt dominerad kultur. Att överhuvudtaget begreppet 'kvinnligt bildspråk' uppstår är ett uttryck för detta förhållande. Varför uttalas inga behov av att definiera vad 'manligt bildspråk' skulle innebära? Det vi finner intressant här är *vad* kvinnor berättar om sig själva, *hur* de gör det

och *varför* de gör det på ett visst sätt, vid ett visst tillfälle.

## Komparativ analys

Jämsides med den nya kvinnorörelsen har framväxten av den feministiska realismen — från början en benämning på en riktning inom litteraturen men som vi menar användbar också tex inom konstområdet — dvs uttryck för kvinnors nya medvetenhet och behov att formulera verkligheten utifrån sig själva, kommit att omfatta alltfler grupper. I *Vi arbetar för livet* förs denna tradition vidare och för första gången i Sverige är det kvinnliga konstnärer enbart, utan medverkan från kvinnorörelsen i övrigt, som tillsammans gestaltar sina liv, tankar, drömmar och myter.<sup>11</sup>

### *Tidigare kvinnoutställningar under 1970-talet*

För att kunna se vad som är originellt i *Vi arbetar för livet* måste utställningen sättas in i ett kvinnohistoriskt och konsthistoriskt sammanhang. Vi börjar med en kort tillbakablick på några av 70-talets svenska kvinnopolitiska utställningar där kvinnliga konstnärer medverkat.

1972 visade Grupp 8 en debattutställning på Moderna Museets filial som huvudsakligen i långa texter beskrev diskrimineringen av kvinnan och ställde dagspolitiska krav. Gruppen kring utställningen *Livegen — eget liv* på Maneten i Göteborg, 1973 bestod av konstnärer, forskare, en fotograf och en sjuksköterska. Den visualiserade problem kring kvinnans yttre och inre förtryck med bilder från den privata sfären, tex förlossning, som tidigare hade varit tabu i konstatställningar. Nytt var också blandningen av konstnärliga tekniker, foto, skulptur, collage, måleri och texter. Anna Sjödahls utställning *Mitt alternativ: Var dags liv* (1973) på Konstfrämjandet i Stockholm diskuterade yrkesidentitet och konstnärernas och kvinnornas villkor genom att föra



in delar av hennes privata miljö bland målningarna, som bl a handlade om småbarnsmammans vardag.

På *Kvinnfolk* (Kulturhuset i Stockholm och Malmö konsthall) 1975 arbetade olika grupper inom kvinnorörelsen på olika håll i landet med frågor kring arbete, ideologiskt förtryck, historia och de olika utställningarna byggdes ihop till en enhet utan att påverka varandra. I Stockholm deltog dessutom konstnärerna Anna Sjödahl, Lena Cronqvist, Monica Sjöö från England och Rauni Liukko från Finland med måleri, teckningar och skulptur. I Malmö kompletterades utställningen med verk av fler konstnärer. (Anna Sjödahl och Monica Sjöö hade ställt ut tillsammans i Lunds konsthall 1974, samtidigt som Benedicte Bergmann hade en utställning i Krognoshuset, Lund, samt i Oslo och med Rauni Liukko i Helsingfors samma år. Dessa utställningar bör också nämnas i detta sammanhang.)

*Verkligheten sätter spår* på Röhsska Museet i Göteborg och Kulturhuset i Stockholm 1975—76 beskrev kvinnors liv i textila material. Konstnärerna samarbetade som grupp, men var och en hade skapat sina verk individuellt. I ett försök att förnya utställningsformen för att komma närmare publiken ställde konstnärerna upp vävstolar och sybord i utställningsrummet som mest kom att likna en stor verkstad, och turades om att arbeta där. Genom att demonstrera hur konstverken på väggarna kommit till bidrog konstnärerna samtidigt till att avmystifiera yrkesrollen. Utställningen *Modermyt moderskap mänskoskap* på Konsthallen i Göteborg utformades av enskilt skapade verk på ett tema som diskuterats fram i grupp. Bland initiativtagarna fanns kvinnor från *Livegen* —  *eget liv*, med rötter i kvinnorörelsen, och både konstnärer och fotografer deltog. Här byggde Benedicte Bergmann upp sin omdiskuterade livmoder-skulptur. Vandringsutställningen *5×1000 år* som visades på Moderna Museet 1980 (Channa Bankier, Lena Cronqvist, Gittan Jönsson, Margareta Renberg, Lenke Rothman)<sup>12</sup> bestod

även den av individuellt skapade konstverk som hade hängts på traditionellt sätt. Något samarbete i grupp föregick inte utställningen som saknade tema, men konstnärerna hade valt varandra.

### *Kollektiva arbetsformer*

Arbetsättet bakom *Vi arbetar för livet* påminner om de första kvinnoutställningarna 1972 och 1973, den är kollektivt framarbetad. Men vi får inte glömma att kvinnorörelsens utställningar i sin tur måste ses i ett större sammanhang. Alltifrån miljöutställningen *Än sen då* 1968 på Chalmers i Göteborg har alternativrörelsen ofta använt utställningsformen som medium för att förmedla nya idéer. Det mest kända exemplet är kanske Ararat-utställningen som visades på Moderna Museet 1976.

*Vi arbetar för livet* tar upp frågor som har varit aktuella inom kvinnorörelsen och i kvinnodebatten: yttre och inre förtryck, identitet, historielöshet, arbetsliv, myter, metafysiska frågor om vårt ursprung, fred, kärnkraft, teknokrati, alternativ produktion. Även om två huvudteman står i förgrunden — miljö- och fredsfrågor respektive kvinnors identitet — så finns de flesta av de andra tangerade i utställningen. Redan 1973 gestaltades frågorna visuellt. Det nya är att kvinnliga konstnärer i Sverige för första gången i ett samarbete i bild lyft fram sina egna problem både som individer och som yrkesmänniskor. Längst drivs detta i 'Skandal i konsthistorien' där en del av vår förnekade kulturhistoria har lyfts upp på väggarna. Det är ett avgörande steg att kvinnliga konstnärer medvetet begagnar och bearbetar ett bildspråk som har använts av andra kvinnor.

Lika avgörande är att kvinnliga konstnärer tar tag i dagens kvinnofrågor och letar efter bildmässiga uttryck för dessa. Även om många av de enskilda utställarna inte tidigare aktivt deltagit i kvinnorörelsen eller kallar sig feminister, måste utställningen *Vi arbetar för livet*, beskrivas som en feministisk utställning. Nina





Lotta Hagerman: 'Vision av konstnären Maria Sibylla Merian när hon målar en fjäril', en av målningarna i rummet 'Skandal i konsthistorien'.

Karin Monsen definierar feminism i sin bok *Det kvinnelige mennesket. Feministisk filosofi* (Oslo 1975), s 14, med att det är att se på

tilværelsen, virkeligheten, samfunnet, forholdet mellom mann og kvinne, klasser, raser osv ut fra kvinnens opplevelse av sin virkelighet. Kvinnen blir sentrum, og hennes forhold til arbeidet, økonomien, seksualitet, biologiske funksjon osv må først forstås slik det subjektivt sett er for henne i dagens samfunn, før hun skal kunne forandre dette forholdet. Man-

nens forhold til disse fenomenene skal ses i lys av kvinnens virkelighet.

Till detta kommer att utställningens praxis har varit feministisk: en antihierarkisk gruppstruktur, gemensamma beslut, respekt för varandras integritet.

Utställningen har också — i relation till kvinnorörelsens och miljörörelsens krav — formulerat de stora existentiella frågorna. Den speglar därmed den intresseförskjutning som har skett inom kvinnorörelsen från engagemang i partipolitik



mot övergripande livsfrågor. Dagspolitiska krav, som 'dagshemsplatser åt alla barn', står kvar men bleknar inför hotet om total utplåning i ett möjligt kärnvapenkrig.<sup>13</sup>

*Vi arbetar för livet en del av  
konsttraditionen*

Utställningen svävar inte heller i luften utanför konsttraditionella sammanhang. Det finns en tydlig förankring bakåt. Livsträdet är en religiös bildsymbol som inte bara använts i Europa utan också i andra kulturer. De döda träden i samma rum, 'Liv och död', anknyter till expressivismens formspråk, Anna Sjödahls skulptur till konstruktivisterna (Tatlins torn) men också till det lutande tornet i Pisa, ett klassiskt konsthistorisk monument.<sup>14</sup>

Under 1970-talet har det inte varit ovanligt att bygga upp utställningar med hela miljöer — i Sverige Ulrik Samuelson, Anna Sjödahl, Björn Lövin m fl — och den textila skulpturen har fått sitt genombrott med Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic och här i Sverige bl a Agneta Flock, Monica Centerwall och Lotta Hagerman. När vi ser Prinsessan Panik associerar vi till Eric Grates 'Det entomologiska kvinnorövet'<sup>15</sup> och till seriefigurer vilket knyter den till amerikansk popkonsttradition. Att blanda teknikerna textil, foto, måleri osv hade inte varit lika självklart för tio år sedan, vilket också kan påpekas.

Med dessa få exempel kan vi alltså slå fast att utställningen inte är isolerad från konsttraditionen. Men intressantare i det här sammanhanget är kanske att se hur traditionen använts och var den bryts. Här blandas sk finkonst och brukskonst, konstverken presenteras inte traditionellt ett och ett utan som komponenter i ett idésammanhang. Text skulpturerna kan inte ses som enstaka objekt utan att helheten går förlorad. Konsten blir med andra ord inte något överjordiskt, den får sin funktion som bärare av ett idéinnehåll. En medveten användning av i många fall förgängligt material är också ett uttryck för detta, konstverken kan inte bli före-

mål för spekulation. Utställningen blir därmed ett hot mot etablerade värderingar i konstlivet.

## Mottagandet i offentligheten

*Vi arbetar för livet* uppfattades till en början som en kritikersuccé. Vi har gått igenom recensionerna i de fyra tongivande stockholmstidningarna Aftonbladet, Dagens Nyheter, Expressen och Svenska Dagbladet för att se om denna uppfattning håller.<sup>16</sup> Vid en snabb genomläsning verkar alla kritikerna övervägande positiva. Ordet 'vital' återkommer hos samtliga, i olika kombinationer. Vid en närmare granskning är det dock uppenbart att recensenterna uttrycker ambivalens inför utställningen. Den är bra men...

Vad bottnar ambivalensen i? Ett svar på den frågan kan samtidigt fungera som en lägesbeskrivning på de kvinnliga konstnärernas förhållande till kvinnokampen och utifrån den berätta något om kvinnornas position i dagens Sverige. Vi har därför frågat oss från vilken utgångspunkt recensenterna har betraktat utställningen och vad de har uppfattat som bra, mindre bra eller rentav dåligt. Vad har de sett och vad har de inte sett? Eller vad ville de se?

### *Konstkritikerna och kvinnorörelsen*

Alla recensenterna redovisar mer eller mindre öppet sina förväntningar inför utställningen och alla ser den i ljuset av sin uppfattning om 1970-talets kvinnokamp. Iögonfallande är fokuseringen på motsättningarna mellan värme och aggressivitet, mjukhet och hårdhet. Tydligast är Stig Johansson i Svenska Dagbladet:

'Den stora kvinnoutställningen på Liljevalchs förbryllar mig en aning. Den är nämligen inte riktigt som jag tänkt mig den. Jag hade väntat mig hårda tag, en häftig uppgörelse med manssamhället. /.../ I stället finns här mycket av mjukhet, värme, allmänmänsklighet överhuvudtaget.'

Begreppen varmt/mjukt och hårt åter-



kommer hos nästan alla kritikerna. I Expressens samtal mellan Ingamaj Beck, Jessica Kempe och Nina Weibull säger den senare: 'Själv får jag en varm känsla av hemmahörighet på Liljevalchs: detta är min verklighet', och Jessica Kempe: 'Jag blir nästan svettig av identifikation när jag går genom rummen'. Ingamaj Beck förhåller sig svalare, hon saknar en verklig utopi och tycker att konstnärerna inte klarat av att formulera vad vi egentligen ska göra åt vårt samhälle. Detta ser hon som en brist i hela kvinnorörelsen, som kommer till uttryck i den här utställningen. I den danska Politiken förstärker hon denna kritik och beklagar bristerna i *Vi arbetar för livet* (samtidigt som hon säger att den är 'en dejlige generøs og varm udstilling'):

Man får ingen knytænver i ansigtet, ingen behøver føle sig ramt og uvelkommen. Der protesteres ikke, provokeres ikke. Man viser hvad kvinder har været, hvad kvinder kan, hvilke traditioner vi har, hvilke farver der er kvindens. Men når det kommer til de store spørgsmål: Hvorfor blev det sådan? Hvem er det der hindrer os i at bryde ud af traditionerne? Hvor er magten i dag, hvordan bekæmpes den? så bliver denne udstilling så underlig tom.

Tomheden er efter min mening symptomatisk, ikke blot for kvindekulturen, i dag, men for hele kvindebevægelsen.

Även Leif Nylén i Dagens Nyheter har en uppfattning om kvinnorörelsen i bak-huvudet när han möter utställningen. Han ser den som en i raden ('fjärde eller femte') av 1970-talets kvinnoutställningar och utifrån dem definierar han *Vi arbetar för livet* i negativa termer.

Där finns ingenting av de kvinnopolitiska dagskrav som fördes fram på Moderna Museets filial 1972 och mycket litet av det 'kvinnekulturbegrepp' som tillhörde utställningen på Kulturhuset 1975 — föreställningen om ett skapande vars former och innehåll stod i ett direkt förhållande till kvinnans roll i produktionen och reproduktionen. Och den feminina mystik som reste åtminstone ett par altare i Göteborgs konsthall häromåret har ingen företrädare på Liljevalchsutställningen.

Bengt Olvång i Aftonbladet uttalar sig

positivt om kvinnorörelsen och utifrån detta om utställningen:

Att den kvinnliga bildkonsten ändå kan kännas så vital och expansiv idag beror — tror jag — på två faktorer. Den ena är att kvinnokampen överhuvudtaget är vital och framgångsrik /.../ Den andra faktorn är att kvinnliga konstnärer med sin konst inte bara kan kämpa tillsammans med andra grupper för rättvisa och jämlikhet. De kan kämpa för sig själva på samma gång. /.../ De har 'fördelen' (konstnärligt sett) att iakttä systemet underifrån. Och det har gett många kvinnors bilder en intensitet och övertygelseförmåga som gjort att de placerat sig i täten för den samhällskritiska konsten.

Men Bengt Olvång vidareutvecklar inte detta resonemang med exempel från utställningen utan beskriver i positiva men allmänna ordalag delar av den och sammanfattar: 'Scenerna är grandiosa och konstnärerna har satsat sig själva till hundra procent.' Denna värdering underbyggs i stället med en beskrivning av två enstaka konstverk från rummet Lösa bilder.

I ett patriarkalt samhälle har mannen högre status än kvinnan. Till mannen är kopplad värdeord som stark, beslutsam, aggressiv, aktiv, hård, gudomlig och till kvinnan ord som svag, behagfull, följsam, passiv, mjuk, varm, jordisk. Kvinnor som bryter det gängse mönstret beskrivs som hårda och aggressiva av personer som motsätter sig detta och som starka av personer som uppskattar dem. I ett jämlikt samhälle skulle inte ett sådant dualistiskt tänkande finnas utan alla, både kvinnor och män, kan vara både svaga och starka, varma och kyliga, passiva och aggressiva, jordiska och gudomliga. Stig Johansson känner lättnad när han finner att utställningen inte var som han fruktat utan kvinnligt mjuk och varm vilket i hans ögon blir allmänmänskligt. Han förstärker sin inställning till kvinnor genom att särskilt framhålla 'Rötter Myter Minnen' därför att där finns 'utan åthävor en ödmjuk, poetisk uppbyggnad kring ursprung och framtid'. Leif Nylén och Ingamaj Beck blir däremot besvikna för att inte ut-



ställningen uppfyller deras förväntningar på en mer aggressiv och precis kvinno-kamp. Bägge attityderna visar hur svårt det är att lösgöra sig från det patriarkala draget att se Kvinnan där det är individuella kvinnor det handlar om. Ingamaj Beck säger rent ut: 'Är inte "Vi arbetar för livet" till skillnad från tidigare kvinno-utställningar en sorts definition av oss själva, av kvinnan. Alltså reflexioner över kvinnlighet, vad det har varit, vilka våra material är, hur vi vill arbeta tillsammans.'

Leif Nylén väljer en annan lösning på problemet. När han inte kan placera in utställningen i sin bild av kvinnorörelsen ifrågasätter han om det är 'överhuvud taget relevant att kalla "Vi arbetar för livet" en kvinnoutställning? /.../ Handlar den också om kvinnor — om erfarenheter och möjligheter, om förtryck och frigörelseförsök som är ovillkorligt förknippade med kvinnans hittillsvarande sociala och kulturella situation?'

Men i nästa mening medger han att 'de flesta ändå har olika perspektiv på kvinnorollen som sin utgångspunkt /.../ Men perspektiven är så växlande, erfarenhetsområdena så nyckfullt avgränsade och de konstnärliga gestaltungsformerna så motsägelsefulla att det knappast går att uppfatta utställningen som en kollektiv frontmanifestation eller som uttryck för någon kvinnopolitisk helhetssyn.'

En utställning som är skapad av kvinnliga konstnärer måste naturligtvis ta sin utgångspunkt i kvinnors verklighet. Men den handlar inte om alla kvinnors verklighet, eller om Kvinnan eller om Kvinnligheten utan är just dessa konstnärers beskrivning av en del av sin gemensamma världsbild.

#### *Kvinnligt bildspråk enligt kritikerna*

Varken i Expressen eller Svenska Dagbladet berörs frågan om det kvinnliga bildspråket trots att *Vi arbetar för livet* presenterats som 'utställningen om ett kvinnligt bildspråk'.

I Aftonbladet ägnar Bengt Olvång en del av sin recension åt en diskussion om begreppet, som han avvisar.

Med temat: ett speciellt kvinnligt bildspråk, som skulle vara begravt av ett manligt etablisseman, det kan åtminstone inte jag hitta. /.../

Kvinnorna är förtryckta som kvinnor, men det samhälle de skildrar och den offentlighet de artikulerar sig i är en gemensam kulturkrets. De använder alltså samma bildspråk som manliga konstnärer, formulerar i stort sett samma problem och är i de grundläggande ideologiska synsätten precis lika oeniga.

Leif Nylén däremot säger som svar på utställningens programförklaring att begreppet inte är 'orimligt'.

... varje förtryckt klass, ras eller kön tvingas till ett förhållande till verkligheten som så skiljer sig från den härskande att det till sist förändrar jagkänsla, tidsuppfattning, rumsupplevelse och måste få uttryck i andra ord, en annan konst.

Men i stället för 'språk' vill han tala om 'dialekt' och nämner Anna Sjödahl, Siri Derkert och Sonja Åkesson som företrädare. *Vi arbetar för livet* stämmer inte med Nyléns uppfattning om vad som går 'att relatera till föreställningen om ett kvinnligt bildspråk'. Någon definition av denna föreställning ges inte och summeringen av diskussionen kommer ganska nära Olvångs generella ståndpunkt:

Snarare innehåller den lyckade eller mindre lyckade exempel på samarbete mellan kvinnliga konstnärer vars uttryckssätt egentligen har formats av andra påverkningar och utgångspunkter än några specifika kvinnoerfarenheter och vars bilder normalt inte (i många fall inte heller här) har kvinnovärlden som motiv. Det gör inte utställningen sämre. Men den avviker rätt mycket från sina uttalade anspråk.

#### *Gruppmanifestation*

Kan man vänta sig av kritiker som företräder ett patriarkalt etablisseman att de ska kunna uppfatta och föra fram vad en utställning som *Vi arbetar för livet* innebär? Man diskuterar relationen till kvinnorörelsen och på några håll begreppet kvinnligt bildspråk, de kvinnliga konstnärerna ses som en grupp som hädanefter kommer att vara fullt synliga (Nina Weibull) och de har 'kollektivt lyckats göra en



alldeles utmärkt utställning' (Stig Johansson). Men huvudintrycket blir ändå att kritikerna sitter fast i den traditionella rollen att sätta betyg och lyfta fram enstaka prestationer. Förklaringen kan sökas utifrån både ett kvinnopolitiskt och ett kulturpolitiskt perspektiv. Att gå fram som grupp är en styrkedemonstration. Upplevs detta som ett hot, vare sig det är medvetet eller ej, blir det nödvändigt att förringa betydelsen av det kollektiva arbetet och splittra gruppen. Här är kvalitetsbegreppet ett vanligt instrument.

### *Kvalitetsbegreppet*

Kvalitet användes i recensioner som ett abstrakt och övergripande begrepp som ej behöver definieras. Varken innehåll eller funktion relateras till kvalitetsbegreppet, endast formspråk och teknisk skicklighet berörs i vaga termer som 'bra', 'medelmåttigt' och 'dåligt'.

Sett i ett historiskt perspektiv är emellertid kvalitetsbegreppet föränderligt. Konsthistorien vimlar av exempel på konstnärer som har dömts ut och sedan upprättats eller vice versa. Just nu anses det viktigt att betona de formala aspekterna. Under andra perioder, t ex 1920-talet, har konsthistoriker och konstkritiker intresserat sig mer för konsten som uttryck för en kulturell situation och sett kvalitetsproblemet som irrelevant.<sup>18</sup> Denna modeväxling är kopplad till svängningar i det ideologiska klimatet överhuvudtaget.

I de recensioner vi gått igenom beröms enstaka rum eller insatser. Utställningen som helhet berörs inte ur kvalitetsaspekten. Däremot för Jessica Kempe in kvalitetsbegreppet bakvägen när hon säger att hon tror att 'innerst inne i de här tjejderna finns en revanschlust: de vill visa att de är konstnärer! Ingen ska komma och säga att va fult och va dåligt och ni har ingen finisch på nånting och ni kan inte göra konst!'

Med detta uttalande reducerar Kempe utställningens innehåll och form till 'konst' samtidigt som hon ifrågasätter utställarnas yrkesidentitet. (Ingen pådyvlar man-

liga konstnärer som gör en idéutställning intentioner 'titta vad vi kan!'.) Även på det seminarium som hölls i samband med den svenska utställningen blossade en kvalitetsdiskussion upp. I samband med sin föreläsning betygsatte Marika Hausen vissa rum som bra, andra som likgiltiga och några som riktigt dåliga.

### *'Kvinnokonsttend'*

I radions kulturkvart (16/11 1980) som ägnades åt en recension av Germaine Greers bok *Hinderloppet* kommer Cecilia Stam också in på *Vi arbetar för livet* och säger bl a:

En i stora delar mycket slätstruken utställning, men kritikerna låtsas av hänsyn till kvinnotrenden, kvinnokonsttenden, inte om det utan skriver om den som om det vore något nästan enastående.

Efter att ha sagt att utställningsarrangörerna nu 'måste ha en tjej med' och hänvisat till ej namngivna kvinnliga konstnärer som inte gillar att 'särbehandlas' återkommer hon till kvaliteten.

Och mycket dålig s k kvinnokonst har ju förts fram bara för att det är opportunt och det tror jag att varken kvinnorna eller konsten tjänar på.

Cecilia Stam fortsatte att vid flera olika tillfällen föra fram negativ kritik mot utställningen och mot kvinnorörelsen överhuvudtaget, vilket kan motivera en genomgång av kritikens innehåll. I Arbetarbladet<sup>19</sup> påstår hon att kvinnoutställningarna avlöst varandra (vilket enligt henne är dåligt) och fortsätter:

De flesta kvinnoutställningar jag har sett, har nämligen haft oerhörda begränsningar. Ett tydligt obligatoriskt inslag har varit någon livmoder i jätteformat, som en grotta eller tunnel, eller så. Det dräller av små foster och bebisar, eller varför inte förlossningsredskap? Skurhinkar är också gångbara. Och Mannen: Monstret. /.../

Inget av detta skulle jag skriva, om jag hade sett någon bra kollektivt utförd kvinnokonst (alltså av fler än två—tre personer). Det har jag inte.

Jag har också på kvinnoutställningar sett sådant, som man av kvalitetsskäl aldrig annars



skulle visa. Och ovanligt litet förnyande, individuellt gjord konst.

I en debatt i *Expressen* efter Cecilia Stams recension av *5×1000 år* på Moderna Museet ges hon tillfälle att än en gång upprepa sina teser som kan sammanfattas så här:

- 1 Det är inne med kvinnokonst.
- 2 Många kvinnliga konstnärer känner sig diskriminerade för att det görs kvinnoutställningar.
- 3 Mycket dålig konst har visats som aldrig borde ha visats.
- 4 Om kvinnor ska visa vad de kan, ska de kunna.
- 5 Kvinnliga konstnärer 'skrivs upp' för att de är kvinnor.
- 6 Kritikerna är alldeles för artiga och hänsynsfulla mot kvinnliga konstnärer.

Ta de stora och uppmärksammade utställningarna här av kvinnors konst de senaste åren. De flesta har inte imponerat. Så behäftades t ex 'Vi arbetar för livet' på Liljevalchs konsthall i höstas till stor del av uppenbar brist på idéskärpa, en hel del slentrian samt en ibland besvärande teknisk oskicklighet. (Det fanns lysande undantag i den, liksom i '5×1000 år', men undantag räcker inte.) Ska kvinnor visa att de kan, ska de väl kunna.<sup>19</sup>

Inte i något av sina angrepp på utställningen definierar Cecilia Stam vad hon lägger i begreppen 'god' och 'dålig' konst. Hon exemplifierar inte heller med verk och konstnärer som åberopas namnges inte. Hon upplever antalet utställningar som överväldigande många men analyserar inte vad de innehåller. *En* livmoderskulptur har t ex funnits på en enda utställning! Man får en känsla av att det är den förut dolda men nu blottade verklighet som finns i kvinnors bilder som upplevs så hotande. Om vi vänder på ett av hennes påståenden framträder detta tydligare. (Jämför s 45.)

De flesta mansutställningar som jag har sett har nämligen haft oerhörda begränsningar. Ett tydligt obligatoriskt inslag har varit någon Phallos i jätteformat, som en pelare eller skyskrapa, eller så. Det dräller av stora maskiner och bilar, eller varför inte krigsredskap? Data-

maskiner är också gångbara. Och Kvinnan: Modern.

Män dominerar i de konsthistoriska verken, i konstnärsmönografierna, i konstkritikernas recensioner, i konstlivet överhuvudtaget. Någon 'manskonsttend' är det ändå inte tal om. Cecilia Stam blev den som tydligast i sina artiklar blottade patriarkala värderingar där de manliga ledande konstnärerna ses som alltings mått och där vad som är konst definieras utifrån dessa. Genom att skilja ut 'de lysande undantagen' från övriga 'slätstrukna' eller 'tekniskt oskickliga' insatser gjordes här det tydligaste försöket att bedöma utställningens innehåll utifrån en traditionell konstsyn, där intresset koncentreras kring den enskilda konstnären.

Vad säger oss mottagandet i offentligheten om utställningen? Konstkritikerna har en maktposition i förhållande till konstnärerna, samtidigt som de är beroende av dem. Genom att i god tid satsa på 'rätt häst' kan kritiker följa med konstnären in i berömmelsen. De kvinnliga konstnärerna har tidigare i stort sett varit utanför denna marknad som under 1970-talet öppnats för en handfull av dem. Några av dessa deltog i *Vi arbetar för livet*. Det är möjligt att de med sin närvaro omedvetet kom att skydda utställningen, åtminstone till en början.

Ett nytt innehåll föder en ny form. Då inte traditionella värderingsmönster hjälpte blev kritikerna förvirrade. De uppskattade i allmänhet vissa konstnärer och enskilda insatser, men tonade ner utställningen som kvinnopolitisk manifestation. I några fall var reaktionen alltså uttalat negativ, både vad gäller enskilda insatser och att kvinnliga konstnärer arbetar och ställer ut tillsammans överhuvudtaget. Intressant är bl a hur innehållet i rummet 'Rötter Myter Minnen' tolererades på grund av sitt formspråk som var skönt och poetiskt. På göteborgsutställningen *Modermyt moderskap mänskenskap* blev Benedicte Bergmanns livmoderskulptur för svårsmält för en del manliga kritiker och det talades om altare i pejorativt syfte.



Men på Liljevalchsutställningen där t o m gudinnor var med störde inte den religiösa aspekten.

Mottagandet av *Vi arbetar för livet* bekräftar det vi redan visste: kvinnor är fortfarande i underläge, inte minst i konstlivet. Men en förändring är på väg. Vi har just börjat definiera vår verklighet utifrån oss själva, utifrån ett kvinnoperspektiv. Under 1970-talet har kvinnliga musiker, författare, skådespelare, filmare och många andra beskrivit sina glädjeämnen och sorger, sin historia och sina visioner och gjort kvinnan till subjekt. De kvinnliga konstnärerna är en grupp som i Sverige förhållandevis sent börjat intressera sig mot ett kvinnomedvetande. Kritikerna togs på sängen. Men publiken kom.

#### NOTER

1. Kvinnoutställningarna under 1970-talet har inte behandlats särskilt utförligt varken i konstdidskrifter eller annan press. Några artiklar vi skrivit är: Anna Lena Lindberg: 'Kvinnfolk', *Hertha* 1975: 6, Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster: 'Kvinnoutställningar', *Paletten* 1975: 3; Barbro Werkmäster: 'Mitt 70-tal', *Konstvetenskaplig Bulletin* nr 24, Uppsala 1981.
2. Deltagande konstnärer i utställningen *Vi arbetar för livet* (Stockholm): Kerstin Abram-Nilsson, Lea Ahmed, Ann Andrén-Karlström, Inge Beckman, Kerstin Boulogner, Lilian Ek, Kristina Elander, Cilla Ericson, Cina Gothby, Lotta Hagerman, Barbro Hedström, Gittan Jönsson, Ingrid Kentrschynsj, Kalina Levin, Lotti Malm, Mette Möller, Marie Nilsson, Monika Nilsson, Veronica Nygren, Ulla Nordenskjöld, Brita Olsson, Lena Olsson, Ewy Palm, Bitte Richardsson, Anna Sjö Dahl, Hjärdis Tegsell, Kristina Thorman och Eva Trolin. Även Channa Bankier och Ulla Wennberg var med från början men måste p g a privata skäl dra sig ur arbetet.
3. Historiken och uppgifterna om ekonomin är baserad på muntliga och skriftliga uppgifter från Veronica Nygren, Ewy Palm och Elisabet Reslegård. Vi har också haft tillgång till Elisabet Reslegårds inledning till slutdebatten i samband med utställningen *Vi arbetar för livet* på Liljevalchs konsthall, 9/11 1980 och till en artikel från konstnärgruppen som motiverade krav om utställningsersättning som skickades till *Dagens Nyheter* men refuserades.
4. I brist på utrymme måste vi utesluta en i och för sig angelägen diskussion om utställningsersättning till konstnärerna och ersättning för visningar. Det är upprörande att konstnärerna ska behöva arbeta vid sidan av för att klara sin ekonomiska situation medan de arbetar gratis åt Stockholms kommun med en utställning. De fick även äta upp stipendier de fått för att göra egna separata utställningar, som nu måste skjutas på framtiden. Den stora publiktillströmningen gav dessutom Konsthallen mer i intäkt än beräknat utan att detta kom konstnärerna till godo.
5. Seminariet finansierades av Svenska Institutet, British Council och Nordiska Kulturfonden. För seminariets uppläggning svarade Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, för det praktiska genomförandet dessutom Elisabet Reslegård och Nina Weibull.
6. Blä visades Johanna Demetrakas film om *The Dinner Party*, en utställning uppbyggd av Judy Chicago i samarbete med 400 medhjälpare, konstnärer och amatörer, som är en konstnärlig gestaltad hyllning till framstående kvinnor.
7. För rummets slutliga utformning svarade Anna Sjö Dahl och Cina Gothby. Muntlig uppgift från Anna Sjö Dahl, september 1981.
8. Rita Liljeström: *Kultur och arbete*, Sthlm 1979, s 144 ff.
9. Muntlig uppgift från konstnärerna, maj 1981.
10. Se programbladet för *Vi arbetar för livet*, 1980.
11. Uttrycket 'feministisk realism' används av Annika Berg i artikeln 'Feministisk realism i Danmark', DN 9/9 1981.
12. Utställningen producerades av NUNSKU med Ingela Lind som utställningskommissarie. Den visades i Frankrike och Tyskland innan den kom till Moderna Museet.
13. Det är en intresseförskjutning som inte bara äger rum inom kvinnörörelsen utan också t ex inom miljöörörelsen. Den nya inställningen speglas blä i en ledare i DN 6/9 1981 där Eva Moberg tar upp schizofrenin mellan kultur och politik i vårt samhälle.
14. Anna Sjö Dahl anknyter till traditionen också genom att göra parafraser på kända målningar. 'Vår i Hallonbergen' 1972 (Edvard Munchs 'Skriet') och 'Konstnären som tonårsmorsa' 1979 (Picasso) är exempel på detta.
15. Skulptur i brons, placerad utanför Karolinska institutet i Stockholm, 1957.
16. Bengt Olvång: 'Jösses flickor — ni har gjort en lysande utställning', *Aftonbladet* 3/10 1980; Leif Nylén: 'Kvinnoutställningen på Liljevalchs. Motsägelsefullt, ojämnt men viktigt', *Dagens Nyheter* 23/10 1980, Ingamaj Beck, Jessica Kempe, Nina Weibull: 'Prinsessan Panik och de andra kvinnorna på



Liljevalchs. Ett samtal kring utställningen 'Vi arbetar för livet', *Expressen* 26/10 1980, Stig Johansson: 'Mjuk revolt', *Svenska Dagbladet* 11/10 1980.

17. Ingamaj Beck: '29 konstneres syn på kvinde — lighed', *Politiken* 23/11 1980.
18. Se text Max Dvoráks *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924.
19. Cecilia Stam: 'Kvinnokonst med slagsida', *Arbetsbladet* 19/12 1980.
20. Cecilia Stam: 'Den heliga kon', *Expressen* 12/2 1981.

### SUMMARY

Since the early seventies many women, and amongst these many women artists, have consciously started to openly describe their own experiences and formulate their own standpoints. In collectively produced exhibitions, they have formulated fundamental questions concerning the work role, social role, outer and inner oppression, paid and unpaid work and our hidden history. These exhibitions have aroused considerable interest from the general public; however the press and the critics have for the most part turned a blind eye. During the autumn of 1980, Liljevalch's art gallery in Stockholm showed an exhibition of 29 women artists. This ran for six weeks and was entitled *Vi arbetar för livet* (*We are Working for Life*). This was the first occasion on which the critics showed interest and the exhibition was positively received, taken up in the mass media and visited by more than 30 000 people. In addition to the exhibition, there was a series of seminars and films. The interest shown for *We are Working for Life* has meant that the exhibition, this and next year, is now going round to five different Swedish cities.

Two themes permeate *We are Working for Life*: the conflict between life and death (peace vs war, humane vs inhumane technology) and women's identity. The exhibition also touches upon other questions which have been of immediate interest since the early seventies. The exhibition mirrors the shift in interest that has occurred within the women's movement during this period. A shift from an engagement in current political demands to all-embracing questions of life which have arisen out of the threat of total destruction. *We are Working for Life* is of importance both in terms of cultural politics and feminist politics.

In this article we analyse the exhibition and the way in which it was received by the Stock-

holm critics. We pose the question of what the artists find important — or not important — to take up and how they choose to formulate themselves visually. This is juxtaposed with the critics' impression of the exhibition. The artists themselves proclaimed the exhibition as being about female imagery. We reject the idea of a specific female imagery — as did the critics who addressed the question — and believe that women's images are historically determined and thereby not cut off from the patriarchal culture in which they are created. On the other hand, women have developed forms and motifs, which men have not taken up in the same way, due to women's portraying experiences specific to women.

In the exhibition, the artists have used and further developed symbols from both the general tradition of art and from women's images from the seventies. Something which is totally new is that women artists have used the images of earlier women artists and created their own images out of these.

Despite their positive response, the critics showed an ambivalence towards the exhibition. They interpreted it in terms of their own conceptions of the women's movement and appreciated or missed aspects of the exhibition in relation to these values. It was evaluated in terms of traditional criteria of 'art' where individual rooms or achievements were judged. Women artists as a group have begun just lately to orient themselves in relation to a women's consciousness. The critics unwillingness to see the exhibition as a women's political manifestation is, we believe, due to the fact that this in itself was seen as a threat to the established art community. Collective work, a group consisting only of women and the fact that the exhibition was constructed mainly of material that was perishable and not very valuable were three provocative components of this threat. At the same time this exposes women's position in society as a whole.

Anna Lena Lindberg  
Konstvetenskapliga institutionen  
Box 1703  
221 01 Lund  
Sweden

Barbro Werkmäster  
Konstvetenskapliga institutionen  
Domkyrkoplan 7  
752 20 Uppsala  
Sweden