

FYRA MUSEER OCH EN MAGKÄNSLA

Jeff Werner

Konstmuseer anses av många vara en plats för kvinnor. En hög andel av besökarna är kvinnor.¹ Likaså av personalen. Nedsättande epitet på besökarna som ”kulturtanter” är inte ovanliga.² Är det en plats för kvinnor, är det emellertid ingen plats av kvinnor. Andelen kvinnliga museichefer har tills nyligen varit låg.³ På de fyra undersökta konstmuseerna har det endast funnits två kvinnliga chefer under hela 1900-talet. Representationen av kvinnliga konstnärer är också låg. Guerrilla Girls fråga från 1989, om kvinnor måste vara nakna för att komma in på Metropolitan Museum i New York, är fortfarande aktuell. Mindre än fem procent av konstnärerna på museet var då kvinnor, men mer än 85 procent av nakenstudierna föreställde kvinnor. När Guerrilla Girls genomförde en omräkning 2005 hade andelen kvinnliga konstnärer sjunkit ytterligare, till tre procent. Andelen nakenkildringar av män har däremot ökat något.

Museer vände sig redan under tidigt 1800-tal även till en kvinnlig publik. Tillsammans med parker och shoppingarkader var det en av få offentliga miljöer som var öppna och socialt accepterade för båda könen.⁴ Detta under förutsättning att kvinnorna inte rörde sig där ensamma. Museer var dessutom en plats där besökare från olika klasser möttes, även om det tidigt infördes strukturer för att undvika alltför stor klassblandning (exempelvis differentierat inträde för olika veckodagar).

Museer har ofta jämförts med varuhus och har liksom dem gemensamma rötter i den moderna, kapitalistiska kulturen. Båda var och är (semi)offentliga platser, med likartade sätt att sprida föreställningar om smak och stil till breda befolkningslager.⁵ Det har argumenterats för att varuhuset blev en plats där kvinnor kunde vara ”flanöser”, liksom gaturummet och kaféet under 1800-talet blivit en plats för den manliga flanören.⁶ Det gäller förmodligen även museet.

Museer och varuhus förenas av att de är platser för konsumtion. Det brukar anföras i genusteoretiska sammanhang att den höga andelen kvinnor bland kulturkonsumenterna har att göra med hur maskulinitet och femininitet konstrueras i den moderna kulturen. Passiv konsumtion betraktas som en kvinnlig egenskap, medan produktivitet är manligt kodat. Män är aktiva och skapar. Kvinnor passiva och konsumerar. Vad som sker under 1800-talet kan tänkas som en feminisering av konstkonsumtionen.

Samtidigt är museer inte några sexuellt neutrala zoner. Liksom shop-

pinggallerior är de miljöer som uppmuntrar blicken. På museer tittar man på de utställda objekten – men också på andra besökare. Museet som plats för raggning har ofta tematiserats i litteratur och film, och används av både hetero- och homosexuella. Till skillnad från varorna i varuhuset genererar dessutom många av de utställda föremålen i konstmuseet i sig själva sexualiserade blickar, inte minst ovan nämnda nakna modeller. Även om konstvärldens aktörer påtagligt ofta valt att tala tyst om relationen mellan konstverken och besökarna som erotiskt laddad är det ett vanligt tema i skämtteckningar. Och eftersom dessa historiskt varit en manlig genre är synvinkeln ensidigt genuskodad.

Re-presentation

Under 1900-talet har konstmuseer ofta tänkts som mästerverksmuseer. Den kvalitetsmässigt främsta konsten ska visas på museet. Ändå har tankar om representation nästan alltid varit närvarande. Kvar från 1800-talets museiinstallationer finns idéer om att täcka in viktiga riktningar och stilar, regioner och nationer, samt genrer och tider. Varje utställt föremål är därmed inte enbart utvalt i kraft av sina estetiska kvaliteter utan står även som representant för en större samling objekt sammanförda under konsthistoriska begrepp som exempelvis "surrealism", "landscapsmåleri" eller "miniatyrmåleri".

Det finns sålunda ett förhandlingsutrymme mellan mästerverk och representant. Medan mästerverken inte anses behöva representera något annat än sig själva, fyller många andra verk på museernas väggar alltså funktionen av att synekdotiskt stå som representanter för det som inte finns närvarande. Det intressanta i detta sammanhang är hur andra fält än konsthistoriska (stil, genre, skola med mera) kommit att bli föremål för diskussioner.

I Sverige är det framför allt kön som diskuterats, andelen kvinnliga konstnärer i konstmuseerna anses vara för låg. Någon enstaka debattör har också diskuterat invandrarkonstnärernas underrepresentation, medan olika etniska minoritetsgrupper som judar, samer eller romer ytterst sällan förts på tal. I exempelvis USA är situationen en annan: Inget museum kan avstå från att reflektera över en rad olika representationsfrågor, varav genus och etnicitet är de två viktigaste.

Det är idag mer än tjugo år sedan Annika Öhrner konstaterade att det skulle vara intressant att studera vad som döljer sig i magasinerna hos regionala och statliga museer i Sverige, samt i vilken mån de verk av kvinnor de äger exponeras? Hon gjorde i samband med detta en "snabb översikt över Nationalmuseums måleribestånd" och fann att 3,5 procent av samlingarna utgjordes av verk av kvinnliga konstnärer, men att andelen hos de utställda verken endast var en (1) procent.⁷

Öhrners artikel utgår från debatten kring utställningen *Das verborgene Museum* på Akademie der Künste i Västberlin vintern 1987–1988. Inför utställningen hade Berlins offentliga konstsamlingar inventerats i jakt på kvinnliga konstnärer. Av de 600 som hittades visades 120. Arrangörerna ställde likartade frågor som i vår studie av svenska museer. Vilka kvinnliga konstnärer finns i samlingarna? Hur stor andel av det totala beståndet utgör de? Visas och reproduceras deras verk? I utställningskatalogen redogör Renate Flagmeier för hur forskningsarbetet bedrivits och vilka resultat som framkommit. De stora museerna visade sig ha ytterst få kvinnliga konstnärer i sina samlingar. Gemäldegalerie i Berlin Dahlem som samlade europeiskt måleri från 1200-talet till 1700-talet hade tolv verk av sju kvinnliga konstnärer i sin samling av totalt 1 500 målningar, det vill säga mindre än en procent. Samlingen av 1800-talsmåleri på Nationalgalerie bestod till två procent av kvinnliga konstnärer. Motsvarande skulptursamling innehöll en ensam, kvinnlig skulptör. Kupferstichkabinett har sannolikt mindre än en procent kvinnliga grafiker i samlingen, konstaterar Flagmeier utifrån ett bristfälligt källmaterial. Högst andel, tjugo procent, hade Berlinische Galerie som vid denna tid låg i Martin Gropius Bau. Museet fokuserade på konstnärer under 1900-talet med särskild betydelse för Berlin. Utan att undersökas närmare än så tycks alltså den tyska studien peka på att regional representation väger tyngre än kön. Men ju högre prestige en samling har, desto lägre andel kvinnor innehåller den, konstaterar Flagmeier.⁸ Mästerverksmuseer med ambitionen att representera konstens världshistoria torde därför ha lägst andel kvinnliga konstnärer, något som också bekräftas av såväl statistiken från Gemäldegalerie i Berlin Dahlem som av Guerrilla Girls inledningsvis anförda studier av Metropolitan Museum i New York.

Vad är då en rättvis representation? Räknat i förhållande till befolkningen i stort skulle jämställd könsfördelning innebära att minst fyrtio procent av utställarna, konstnärerna i samlingarna och professorerna var kvinnor.⁹ Räknar man representation i förhållande till konstnärskåren är frågan mycket mer besvärlig, dels för att tillförlitlig statistik saknas, dels för att andelen kvinnliga konstnärer varierat över tid. Det är också svårt att göra en genusneutral definition av vad en konstnär är, eftersom alla definitioner som räknar in kategorier som genre, utbildning, utställningsrepresentation, museirepresentation, organisationstillhörighet et cetera inkorporerar strukturer som gynnar män. Inte minst måste definitionen göra en professionell avgränsning från exempelvis amatörkonstnärer och konsthantverkare, en avgränsning som i sig premierar män som arbetar i traditionella konstnärliga tekniker och har en etablerad professionstillhörighet.

Med detta i bakhuvudet kan vi närma oss den bristfälliga statistik som finns om kvinnors närvaro på det svenska konstfältet under de senaste 150

åren. Av eleverna på Valands konstskola i Göteborg 1865–1971 var omkring 39 procent kvinnor.¹⁰ Andelen var högst kring sekelskiftet 1900. Ett likartat mönster framträder i en studie av eleverna på Kungl. Konsthögskolan. Kvinnor fick tillträde till Kungl. Konstakademiens målar- och skulpturskolor 1864 då en särskild Kvinnoavdelning inrättades med 25 platser. Under perioden 1864–1924 var ungefär en tredjedel av eleverna på skolan kvinnor vilket även motsvarar andelen bland de sökande till skolan.¹¹ Könsfördelningen var jämn såväl kring år 1900 som runt år 2000. Men däremellan dominerar männen. Störst manlig övervikt rådde under 1950-talet, det vill säga under högmodernismen.¹²

Det sena 1900-talet kan beskrivas som en feminisering av, inte enbart som tidigare konstkonsumtionen, utan även konstproduktionen. Ser man till de mest framgångsrika konstnärerna, mätt i faktorer som inköp till eller utställningar på viktiga museer, omskrivning av betydelsefulla kritiker eller lärarposter på de främsta utbildningarna dominerar fortfarande männen, även om kvinnornas andel blivit större.¹³

Att det blivit fler kvinnor i konstvärlden under de senaste decennierna är givetvis av godo, men behöver inte betyda att den – eller världen i stort – blivit mer jämställd. Det kan tolkas som en pågående förskjutning inom genusystemet. Vilka sysslor, yrken och egenskaper som är manligt respektive kvinnligt kodade växlar mellan olika kulturer, som redan Claude Lévi-Strauss påvisade. Att bygga hus är exempelvis förknippat med manlighet i den västerländska kulturen, medan bostadsbyggandet var en feminin syssla hos amerikanska prärieindianer. Det är fullt tänkbart att modernismens koppling mellan konstskapande och maskulinitet är i upplösning och under omförhandling. Kanske är konstproduktion på väg att associeras med femininitet, men det är också möjligt att den blir genusneutral liksom många andra yrkesverksamheter blivit. Denna typ av förskjutningar inom genusystemet ändrar dock i sig inte maktbalansen mellan könen.¹⁴

Skillnaden mellan andelen kvinnliga konstnärer som examinerats från konsthögskolorna och representationen på museer kan studeras i termer av de konsekreringsprocesser, alltså de mekanismer, som transformerar en nytexaminerad konsthögskoleelev till etablerad konstnär. Det handlar om att få stipendier och utmärkelser, att delta i utställningar på etablerade gallerier och institutioner, bli omskriven av inflytelserika skribenter i tidningar, tidskrifter och böcker, köpas in till viktiga samlingar och museer, omtalas i radio, teve och film, med mera. Ett tydligt mönster är att ju mer prestigefull position på konstfältet man undersöker, desto lägre andel kvinnor finner man.

Även under perioder med hög andel utexaminerade kvinnliga konstnärer har sållningsprocesser skett som gynnat männen. Ingrid Ingelman

visar exempelvis tydliga skillnader mellan kvinnliga och manliga studenter vad gäller utdelade stipendier och medaljer. Andra undersökningar visar att mätt i variabler som inköp till Moderna Museet, omnämnande av betydelsefulla konstkritiker, erhållna priser och stipendier och separatutställningar på prestigefulla gallerier ökade visserligen andelen kvinnor under senare delen av 1900-talet, men inte i samma takt som andelen utexaminerade från konsthögskolorna.¹⁵ Så även om kvinnliga konstnärer åter blivit mer synliga under senare decennier står deras närvaro på de mest prestigefulla platserna på konstscenen inte i relation till deras andel av fältet som helhet.

Hur stor andel av de utövande konstnärerna är, och har varit, kvinnor? Även denna fråga är svår att besvara, då större undersökningar saknas. Det finns, som framgått ovan, initiala problem kring definitionen av vad ”konstnär” är. Ska exempelvis endast personer som huvudsakligen försörjer sig på sitt konstnärskap räknas? Endast utbildade konstnärer, eller konstnärer med organisatorisk tillhörighet till professionssammanslutningar som SKF och KRO? Eftersom beteckningen konstnär inte är juridiskt reglerad kan vem som vill kalla sig konstnär.

Ingelman har visat att en högre andel av kvinnorna än av männen slutförde sina studier under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal, även om skillnaderna är små.¹⁶ Omkring fyrtio procent av kvinnorna kom efter studierna att huvudsakligen ägna sig åt fri konstnärlig verksamhet, jämfört med knappt femtio procent av männen.¹⁷ Bakom siffrorna döljer sig dock stora skillnader i verksamhetens karaktär. De kvinnliga konstnärerna under tidigt 1900-tal kom i högre utsträckning än männen från en borgerlig bakgrund. De var inte uppfostrade till att ta plats i offentligheten och kom i mindre utsträckning än männen att inta offentliga positioner och att delta i utställningar. Sannolikt, skriver Ingelman, är därför en större del av deras konstnärliga produktion dold i privata miljöer.¹⁸

Detta understryks vid studier av utställningslivet. På Sveriges Allmänna Konstförenings utställningar i Stockholm 1910–1940 utgjorde kvinnorna mellan femton och trettio procent av utställarna, en andel som minskade efterhand. Kungl. Konstakademien ställde 1878–1950 ut närmare nittio konstnärer varav endast sex kvinnor (sju procent). Nationalmuseum visade 1915–1980 ett femtiotal manliga konstnärer i stora utställningar – och fem kvinnliga.¹⁹

Detta forskningsprojekt undersöker alltså könsrepresentationen i fyra svenska konstmuseers samlingar av 1900-talskonst. De museer som studeras är Göteborgs konstmuseum, Malmö Konstmuseum, Moderna Museet i Stockholm och Norrköpings Konstmuseum. Samlingarna har valts därför att de är omfattande, har vuxit över tid, representerar fyra betydelsefulla

regioner i svensk konst, samt inte är inriktade på enskilda konstnärskap. De utgör därmed fyra berättelser om konsten i Sverige under 1900-talet. Vi har valt att begränsa studien till 1900-talet av främst två skäl. Det första är att under att 1900-talet har andelen verksamma kvinnliga konstnärer varit hög och dessutom har kvinnor haft ett avgörande betydelse för skapandet av den moderna världen. Det andra skälet är att avgränsningen gör studierna av de fyra undersökta museerna jämförbara.

I de statistiska undersökningarna är det könstillhörighet som mäts. I en distinktion mellan kön och genus (vilket efter Judith Butlers kritik inte är oproblematisk att göra) skulle framtida studier kunna mäta fler genuskategorier men det har inte bedömts genomförbart i denna. HBTQ-frågor har dock aktualiserats under arbetet, inte minst av konstnärer som vid olika tidpunkter haft skiftande genus, liksom det eventuella behovet av en neutral kategori (genuset neutrum) för exempelvis konstnärsgupper med lika antal män och kvinnor, konstnärer som önskar neutralt genus (tredje könet) samt anonyma konstnärskap.

Avgränsningen har satts till förvärv under perioden 1900–1999. Varje museum har utretts av en forskare: Göteborgs konstmuseum av fil. dr Eva Zetterman, Malmö Konstmuseum av fil. dr Linda Fagerström, Moderna Museet av fil. dr Martin Sundberg och Norrköpings Konstmuseum av fil. dr Andrea Kollnitz. De deltagande museerna har varit mycket hjälpsamma med att tillgängliggöra material för forskarna. Det handlar om att ställa kataloger och inköpsloggare till förfogande, och att leta i bildarkiv och korrespondens. Källäget har ändå varit besvärligt. De regionala museerna har under lång tid saknat erforderliga resurser för katalogisering och digitalisering. Den fotografiska dokumentationen av hängningar av samlingarna är överlag bristfällig. Diskussionerna bakom förvärven finns sällan dokumenterad.

Det har stått varje forskare fritt att utforma dispositionen av sin text, liksom val av tyngdpunkter, utvikningar och fördjupningar, det vill säga i någon mån styras av sin vetenskapliga intuition och materialets beskaffenhet. Samtidigt har vi sett det som angeläget att studierna ska vara jämförbara. Metodfrågor och gemensamma problemområden att undersöka har därför stämts av under resans gång. Det har varit ett i akademiska sammanhang relativt litet projekt. Varje forskare har haft tre månader till sitt förfogande.

Resultaten av forskningsprojekten i denna antologi är knappast mer uppmuntrande än dem som redovisats ovan. Nästan 84 procent av separatutställningarna på Malmö Konstmuseum under 1900-talet har ägnats män. Även om situationen generellt förbättrats något över tid inträffade det längsta uppehållet mellan två separatutställningar med kvinnliga konstnärer så sent som under 1980-talet, enligt Linda Fagerström.

På Göteborgs konstmuseum har 94 procent av separatutställningarna ägnats män. Den första separatutställningen med en kvinna hölls så sent som 1931 (Käthe Kollwitz). Därefter har antalet ökat. Det har visats fler på Göteborgs konstmuseum än på Moderna Museet, konstaterar Eva Zetterman. Men i relation till manliga konstnärer är ändå antalet mycket lågt. På 1970-talet, när flera viktiga feministiska utställningar producerades i Göteborg, utgjorde de med kvinnliga konstnärer åtta procent. Först under 1990-talet började museet närma sig det politiska jämställdhetsmålet på fyrtio procent (utan att helt uppnå det).

Att 1970-talet paradoxalt nog innebär en bottennotering för kvinnliga konstnärer bekräftas även av Martin Sundbergs undersökning av Moderna Museet. Från att ha utgjort runt sexton procent av utställningarna på 1960-talet sjönk andelen till styvt två procent det följande decenniet. Nio procent under det postmodernistiskt färgade 1980-talet imponerar knappast heller – särskilt om man betänker att postmodernisterna såg dekonstruktionen av etablerade modernistiska strukturer som ett mål och att decenniet internationellt kännetecknas av genombrottet för en lång rad kvinnliga konstnärskap, inte minst inom den fotobaserade konsten. En andel på blygsamma 23 procent under 1990-talet framstår också som tämligen lågt. Räknat på hela perioden 1958–1999 utgör separatutställningarna med kvinnor på Moderna Museet fjorton procent.

Omkring tio procent av utställarna på det som först hette ”Norrköpings stadsbibliotek och museum” mellan 1913 och 1938 var kvinnor. Det är inte mycket men andelen minskade faktiskt ytterligare efter kriget. Det är, noterar Andrea Kollnitz, först under 1970-talet som en omsvängning sker. Denna inträffar alltså något tidigare i Norrköping än på de andra undersökta museerna, trots att museichefen Bo Sylan ansåg att genus var en icke-fråga. Men med Birgitta Flensburg som chef 1987–1999 blev genus definitivt en viktig fråga.

Obalansen i utställningsväsendet motsvaras av en liknande ojämställdhet vid de främsta konstutbildningarna i landet. Av 49 professorer som fått tjänst vid Kungl. Konsthögskolan under efterkrigstiden är 44 män (90 procent). Den första ordinarie läraren som var kvinna, Marie-Louise Ekman, tillsattes så sent som 1985.²⁰ Även vid Valands konstskola har den manliga övervikten varit nästintill total under efterkrigstiden. Detta i kontrast till tiden 1865–1900 då ungefär en tredjedel av lärarna var kvinnor (11 av 35).²¹

Det förefaller alltså som att kvinnliga konstnärer varit underrepresenterade vid svenska konstmuseer både i förhållande till kvinnors andel av elevantalet på konsthögskolorna och de flesta av konsekurationsnivåerna (utställningar, omnämmanden med mera). Endast gruppen professorer på ledande konsthögskolor uppvisar en lika låg andel kvinnor som museisam-

lingarna. Detta kan tolkas på två sätt. Antingen är det så att bara de bästa blir professorer och förvärvade till landets konstmuseer, och de bästa är till mer än nittio procent män. Eller så finns det samma eller likartade strukturer på såväl konsthögskolor som konstmuseer, som premierar manliga konstnärer. Det andra tolkningsalternativet skulle dessutom innebära att det inte är de bästa som blir professorer och hamnar i museisamlingar.

Inget konstmuseum ser som sin uppgift att representera hela konstfältet. Samlingarna är inte tänkta att vara ett statistiskt representativt urval av allt det som visats i konstvärlden i en viss region (exempelvis Sverige) under en viss tid (säg 1900-talet). Alla museer har en uttalad, men ospecificerad, uppfattning att de strävar efter att samla kvalitetsmässigt god konst. Det förefaller, som framgått ovan, rimligt att under kvalitetsbegreppet gömmer sig många av de strukturer som tenderar att exkludera kvinnliga konstnärer. Därutöver har museerna avgränsningar vad gäller samlingsområden. Det kan handla om exempelvis teknik, tid, geografi och motiv. Också här kan finnas faktorer som påverkar fördelningen mellan manliga och kvinnliga konstnärer. Det är därför angeläget att studera skillnader mellan museer som har olika samlingsområden vad gäller exempelvis teknik eller motiv i syfte att klarlägga vilka mekanismer som spelar in vid snedfördelning av kön.

Låt oss ta några exempel utifrån preliminär statistik som erhållits från museerna. Skissernas museum i Lund samlar främst skissmaterial för offentlig konst under 1900-talet. I samlingarna finns 942 konstnärer representerade, varav nästan arton procent är kvinnor. Ser man till vad som är utställt sjunker andelen kvinnor till cirka tretton procent. Högst andel kvinnliga konstnärer återfinns i innergården och i parken utanför museet, medan det i den mexikanska salen inte finns någon kvinna. Även den låga andelen kvinnliga konstnärer i skulptursalen (två procent) är noterbar.²²

Laholms teckningsmuseum är ett annat intressant exempel eftersom museet har ett samlingsområde som man kan tänka sig gynnar representationen av kvinnliga konstnärer. Här är andelen 34 procent räknat på antalet konstnärsnamn i samlingarna.²³ Grafikens hus i Mariefred har verk av 507 svenska konstnärer i samlingarna. Drygt 45 procent (207) är kvinnor.²⁴ Det torde tillhöra de högsta siffrorna bland konstmuseer i landet. Toppar gör förstås Museum Anna Nordlander i Skellefteå med hundra procent kvinnor i samlingen. Museet öppnade 1995 och äger cirka 300 verk. Det inrättades som ett direkt svar på att så få kvinnliga konstnärer får offentliga uppdrag och visas på svenska konstmuseer.²⁵

Det finns studier som påvisar att många kvinnliga konstnärer ägnade sig åt porträttmåleri under 1800- och 1900-talen. Statens porträttsamling har samlingar som sträcker sig tillbaka till 1400-talet, och vars delvis repre-

sentativa karaktär sannolikt gynnat manliga utövare. Samlingen omfattar fler än 1 100 namngivna konstnärer. Av dessa är knappt 150 kvinnor det vill säga drygt tretton procent.²⁶

Motsvarande siffror i denna studie är att cirka 22 procent av konstnärerna på Norrköpings Konstmuseum är kvinnor (21 procent om man räknar på verk) liksom på Malmö Konstmuseum (21 procent räknat på verk), 20 procent på Göteborgs konstmuseum (men bara 8 procent av verken), 16 procent på Moderna Museet (18 procent av verken).

Hur blev det så här illa? Personer i ansvarig ställning på konstmuseer i Sverige såväl som internationellt brukar anföra att kvalitet är något de upplever, inte något de resonerar sig fram till. Förvärv måste grundas på magkänslan, sade Olle Granath på ett branschseminarium 2010 och fick medhåll från andra museirepresentanter.²⁷ Problemet är att magkänslan konsekvent missgynnat kvinnliga konstnärer. Kanske för att magen som känslan sitter i ofta suttit på män? Men det tycks som att även kvinnors magkänsla premierar manliga konstnärer, vilket kan tyda på att den grundas inte bara i kromosomuppsättningen hos den kropp magen tillhör, utan även i värderingssystem som gynnar uttryck som oftare används av manliga konstnärer (motiv, teknik, format et cetera). Magkänslan sitter sålunda i huvudet och är förvärvad, inte medfödd.

Även när processerna anonymiserar kön blir kvinnor underrepresenterade. Det gäller såväl ansökningar till konsthögskolor och tävlingar som Liljevalchs vårsalong.²⁸ Detta kan tolkas som att kvinnliga konstnärer statistiskt producerar konst som skiljer sig från männens, och den dominerande normen om vad som är kvalitativt bra ("intressant", "komplex" eller dylikt). Likartade förhållanden tycks gälla konstnärer med invandrar- och arbetarbakgrund.²⁹

Genus och narrativ

Studierna som presenteras i denna volym ägnas inte enbart statistik, även om ett konstaterande av sakernas tillstånd och eventuella variationer mellan olika museer är ett viktigt syfte för forskningsprojektet. Vi undersöker också narrativ, i synnerhet regionala. Det har ofta påtalats att den konsthistoriska berättelsens narrativa struktur (byggd på exempelvis genibegreppet och avantgardelogiken) tenderar att osynliggöra kvinnligt skapande. En fråga för undersökningen är om mindre, lokala berättelser upprättar likartade genushierarkier som de stora berättelserna om 1900-talskonstens nationella och internationella historia? Vi frågar oss hur olika berättelser påverkat museernas handlingar. Det handlar bland annat om hur de olika museerna uppfattar sitt uppdrag, vilken självbild de har och i vilken relation den står till internationella, nationella, regionala och lokala berättelser.

Det narrativa perspektivet reser frågor om hur förhållandena ser ut exempelvis när det gäller konstnärer som är starkt regionalt förankrade i landet, men föga kända i Stockholmsregionen? Vilken roll spelar västkustens identitet som en brygga mellan Danmark och Norge? Den göteborgska måleritraditionen? Malmös identitet som en del av kontinenten? Avantgardeinriktningen på Norrköpings Konstmuseum? Utan att ge några utförliga svar på dessa frågor läggs en statistisk och metodisk grund för framtida studier. Inte minst hoppas vi att resultaten ska väcka diskussioner såväl på de undersökta museerna som på andra svenska konstmuseer.

Ovan nämndes att Annika Öhrner redan 1989 reste frågan om hur situationen såg ut på regionala och statliga konstmuseer i Sverige. Även Iréne Winell-Garvén, vars avhandling om kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939 varit en viktig inspirationskälla under arbetet, diskuterar frågan om kanon och provinsialitet.³⁰ Tre av de här studerade museisamlingarna tillhör också hennes undersökningsmaterial men med en annan kronologisk avgränsning. (Moderna Museet existerade inte under den tidsperiod Winell-Garvén studerar men väl dess moderinstitution Nationalmuseum.)

Museer är en av flera konsekreringsinstitutioner som Winell-Garvén studerar. Vi har låtit oss inspireras av hennes differentiering mellan olika former av konsekkring. Med *samtida konsekkring* avses att ett betydande museum, som de fyra här studerade, har förvärvat ett konstverk i nära anslutning till dess tillkomst. *Underhållskonsekkring* betyder att museet med viss regelbundenhet införlivat nya verk av konstnären under en längre tidsperiod. *Rekonsekkring* innebär att en bortglömd, men tidigare kanoniserad, konstnär återupptäcks. Senare tiders praktiker vid museerna aktualiserar även begreppet *kompletteringskonsekkring*, det vill säga museerna beslutar att komplettera sina samlingar med konstnärer som konsekrerats av andra aktörer.³¹ I en del fall skulle vi även kunna tala om *dekonsekkring*, i betydelsen konstnärer som avyttrats från museer, förlorat sin status som ”konstnär” eller raderats från beståndskatalogen. Ett exempel är målaren och fotografen Augusta Borg (1862–1914) som genom den Fürstenbergiska samlingen finns representerad på Göteborgs konstmuseum med en målning sedan 1902. I den katalog som museichef Axel Romdahl gav ut 1948 har Borg emellertid strukits (tillsammans med andra kvinnor och män) eftersom han inte ansåg att verket höll kvalitetsmässigt.³² Att jag här nämner henne kan förhoppningsvis motverka Romdahls försök till dekonsekkring.

Konsekkring är ett begrepp som förflyttats från en religiös kontext till analyser av konstfältet, genom sociologen Pierre Bourdieu.³³ I de följande studierna används även två andra begrepp med religiös bakgrund. Det ena är kanon som sedan 1960-talet använts i kritiska studier av de urvalsmee-

kanismer som etablerar mästare och mästerverk inom bland annat musik, litteratur och konst. Processen som leder fram till utpekandet av en mästare eller mästerverk benämns kanonisering, liksom den handling som inskriver en död person i den katolska kyrkans helgonförteckning (kanon). Det andra begreppet som används i denna bok är ikon. Ordet har många betydelser, bland annat en religiös andaktsbild, ett visst slags semiotiskt tecken, en förebildlig kulturperson och en symbol i grafiska gränssnitt. Här avses emellertid ett konstverk som uppnått hög igenkänningsstatus och som flitigt används i museets marknadsföring. De mest ikoniska verken är ofta en del av museets utvidgade varumärke.

Winell-Garvén noterar en grupp kvinnliga 1900-talskonstnärer som nått hög konsekreeringsgrad i konsthistoriska översiktsverk: Siri Derkert, Sigrid Hjertén, Tora Vega Holmström och Vera Nilsson.³⁴ De är som synes få. Anmärkningsvärt är att den stora uttraderingen av kvinnliga konstnärer i böckernas värld tycks ske så sent som på 1970-talet, alltså samtidigt som den första feministiska kritiken av den manliga dominansen i konsthistorien.³⁵ Sundberg påpekar i sin studie att det också är den sämsta perioden för kvinnor i Moderna Museets historia – trots en kvinnlig överintendent 1977–1979.

Som framgår av studierna i denna bok är det delvis samma konstnärer som har en god representation vid alla undersökta museer. Av totalt 1 448 kvinnliga konstnärer (inklusive konsthantverkare och fotografer) som finns representerade vid något av de undersökta museerna är det endast fyrtio (knappt tre procent) som återfinns på samtliga fyra museer. Alla fyrtio har inte uppnått ikonisk status i bemärkelsen att de ofta visas fram i salar eller publikationer, men bland dem förekommer flera välkända namn ur den svenska konsthistorien som Channa Bankier, Helene Billgren och Barbro Bäckström (för att ta tre exempel på bokstaven B).

1 448 konstnärer är ett ansevärt antal. Men noterbart är att tre fjärdedelar endast är representerade vid ett av museerna. Exempelvis finns Göteborgskoloristerna Inga Englund-Kihlman och Elvine Osterman endast på Göteborgs konstmuseum. Herta Bengtsson och Agnes Wieslander endast på Malmö Konstmuseum. Som enda samling äger Norrköpings Konstmuseum verk av Asta Holmberg och Nora von Samson-Himmelstierna. Och Moderna Museet är ensamt om att ha Else-Maj Johansson och Nell Walden i samlingen.

Norrköpings Konstmuseum har minst andel unika konstnärskap i betydelsen konstnärskap de är ensamma om att ha i samlingarna. Endast fem procent av de kvinnliga konstnärer som ingår i samlingarna. Det kan tolkas som att det har minst särpräglad regional profil och bäst inordnar sig i en gemensam nationell kanon. Men det är också ett resultat av en mer sammanhållen samlingsprofil. Göteborgs konstmuseum har omkring tretton

procent unika konstnärskap. På Malmö Konstmuseum bidrar samlingarna av design och konsthantverk till en hög andel unika konstnärskap (sexton procent) och Moderna Museet får den högsta siffran genom de omfattande fotografiska samlingen (trettio procent unika konstnärskap).

Alla fyra museer uppvisar relativt många utländska konstnärer. Moderna Museet skiljer ut sig genom sin höga andel amerikanska konstnärer, en följd av såväl ett långvarigt intresse för amerikansk konst som för fotografi. Av de 64 amerikanska konstnärerna i undersökningen är 51 (åttio procent) unika för Stockholmsmuseet. Likartade förhållanden gäller för ryska konstnärer.

Det som kanske ändå är mest anslående är bredden – mängden konstnärer som är representerade med något enstaka verk på något enstaka museum. En djupare analys av statistiken visar dessutom att även när ett museum äger flera verk av en kvinnlig konstnär är det ofta frågan om verk av lägre museal dignitet (grafik, teckningar, studier och mindre skulpturer eller oljemålningar). Detta innebär att de kvinnliga konstnärskapen sällan bildar substantiella kroppar i samlingarna och därför blir mindre synliga. Zetterman konstaterar i sin delstudie att Göteborgs konstmuseum uppvisar en satsning på bredd snarare än djup när det gäller kvinnliga konstnärer – men tvärtom för manliga.

Det kan förvisso, som Sundberg framhåller i sitt forskningsbidrag, räcka med ett ikoniskt verk för att ge en konstnär en mycket synbar plats i en samling – Moderna Museets enda objekt av Meret Oppenheim är ett sådant – men det synliggörs då i ett annat sammanhang än det biografiska för att fungera i en museipresentation. För Oppenheims del blir det oftast surrealismen. Därmed framstår hon som det kvinnliga undantaget i en maskulin kontext. Detta är en huvudinvändning mot projekt som Det andra önskemuseet som syftar till att öka den kvinnliga kontingenten på Moderna Museet genom att förvärva enstaka mästerverk.³⁶ Utan ambitionen att bygga genusmedvetna kroppar i samlingen tenderar projektet att bli De andras konstmuseum.

Bidragen i denna antologi är organiserade från norr till söder, men följer också, om man så vill, ett centrum-periferimönster. Först presenteras Moderna Museet som har en självbild av att vara ett normgivande centrum i det svenska konstlandskapet, med vid internationell utblick. Därefter kommer Norrköpings Konstmuseum, som har lägst andel unika konstnärskap, det vill säga som i hög grad följer den nationella kanon. Sist presenteras Göteborgs konstmuseum och Malmö Konstmuseum som uppvisar de mest självständiga regionala karaktärerna.

Det kan, inför det relativt fåtal namn som utkristallerats i undersökningen som mer ikoniska än andra, även finnas skäl att ställa frågan: Vad är

det som gjort att just dessa kvinnliga konstnärer etablerat sig i den nationella konsthistorien? Har de i och med detta blivit konstnärer som får likartade omskrivningar som männen, eller hänger epitetet ”kvinnlig” ändå kvar? Om historieskrivningens urvalmekanismer bygger på patriarkala strukturer, har då de framgångsrika kvinnorna lyckats genom att anpassa sig till manligt kodade mönster för sitt skapande, eller genom att särskilja sig med ”kvinnliga” motiv, retorik, material et cetera?³⁷ Utan att ha ambitionen att ge några uttömmande svar på dessa komplexa frågor har vi valt att föra en något utvidgad diskussion om några konstnärer vid varje museum.

I flera av studierna skymtar hur några få kvinnliga konstnärer blivit sin generations undantag. Sigrid Hjertén framhålls som det kvinnliga undantaget bland 1909 års män. Karin Parrow som kvinnan bland Göteborgskoloristerna. Lena Svedberg som den kvinnliga rabulisten i PUSS-gänget. Randi Fisher den enda kvinnan bland 1947 års män. På så sätt underhålls och förstärks bilden av modernismen som en manlig verksamhet. Detta förstärks även av att många framgångsrika kvinnliga konstnärer i museernas textproduktion anknyts till än mer framgångsrika män. Zetterman noterar exempelvis i sitt bidrag i denna antologi hur Hjertén regelmässigt förbinds med Henri Matisse. Detta kan många gånger tolkas som välviljiga försök från museerna att lyfta fram kvinnliga konstnärer i en manligt dominerad konsthistorieskrivning, men effekten tenderar att bli den motsatta till det goda uppsåtet: De få undantagen bekräftar att (den stora) konsten är en manligt kodad syssla. Ett annat vanligt mönster i de följande studierna är hur kvinnliga konstnärer knyts till kvinnligt kodade sfärer, inte minst hem och barn. Zetterman registrerar exempelvis hur Vera Nilsson beskrivs skildra det ”uttrycksstarka hos barnen”, ett omdöme som knappast fälls om manliga modernister.

De strategier för att öka andelen kvinnliga konstnärer i samlingarna som finns vid många museer runt om i Sverige kan ses som en korrigerande av tidigare misslyckanden som resulterat i halvtomma museer, enligt Griselda Pollock. Museernas kartbild av konsthistorien innehåller alltså stora, vita fläckar. Det är viktigt, skriver Pollock, att understryka att museerna har gått i stöpet med att fånga ett av den moderna tidens främsta kännetecken: Kvinnors ökade deltagande i skapandet av den moderna världen.³⁸ Bilden av 1900-talets konst vid de fyra undersökta museerna är sålunda gravt missvisande.

Museernas konsekreeringsprocesser sker i dialog med konsthistorieskrivningen. Konstnärskap som lyfts fram av betydelsefulla museer skrivs ofta in i konsthistorien, men även det omvända förhållandet förekommer. Ser man till översiktsverk om svensk 1900-talskonst tycks andelen kvinnliga konstnärer ha ökat över tid. De flesta av dem har en andel på 10–20 procent

kvinnor, vilket i stort motsvarar närvaron i de museisamlingar vi undersökt. Men i det senaste utgivna verket *Konst och visuell kultur i Sverige (2007)* är drygt fyrtio procent av de omnämnda konstnärerna i avsnittet om konsten 1950–2000 kvinnor, vilket alltså uppfyller den politiska definitionen av jämställdhet.³⁹ Som en jämförelse är fördelningen i Sophie Allgårdhs och Estelle af Malmborgs exposé över svenska samtidskonstnärer, *Svensk konst nu. 85 konstnärer födda efter 1960* (SAK 2007), i princip 50/50.

Vad gäller monografier, som väger tyngre än ett omnämnande i en historisk översikt, dominerar dock männen kraftigt. I Sveriges Allmänna Konstförenings publikationsserie har 85 konstnärer ägnats en, eller ibland två, böcker. Tre av dessa är kvinnor (3,5 procent). Valet av kvinnor följer kanoniseringsmönstret vid museerna. Den första var Siri Derkert (1974), följd av Vera Nilsson (1986) och Lena Cronqvist (2003). Även könet hos monografiförfattare uppvisar samma tendens. Ingen kvinna anlitas under seriens inledande dryga sjuttio år. Först ut var Elisabeth Lidén (1975). Efter henne kom Beate Sydhoff (1984), Ingrid Rudbeck-Zuhr (1988) och Viveca Wessel (1996). Lidén och Sydhoff har även skrivit översiktsverk för SAK och ett par andra kvinnor har deltagit i antologier.

Kollnitz påvisar i sin studie av Norrköpings Konstmuseum att kön ofta underordnats regional härkomst i museets förvärvspraktik. Det blir sålunda viktigare att konstnären har ”rätt” hemvist än ”rätt” kön. I situationer av knapphet aktualiseras inte frågan om kön. En parallell är tillsättningen av den första kvinnliga professorn på Kungl. Konstakademien 1985. Som Marta Edling visat var det centralt för skolan att få en professor som motsvarade förväntningar på en annan slags kompetens och med ett annat konstnärligt förhållningssätt än vad som då fanns representerat på skolan. Att hon var kvinna ledde inte till någon diskussion.

Ett likartat, men omvänt förhållande, framkommer i Sundbergs forskning. På Moderna Museet väger internationell tillhörighet tyngre än kön: ”att vara en kvinnlig konstnär utanför Sverige är bättre än att vara en manlig konstnär från Sverige”. Sämst utsikter till en framskjuten position på huvudstadens museum har svenska kvinnliga konstnärer.

Genusstrukturerna i konstens värld är på inget sätt skilda från dem i det omgivande samhället. Det blir inte minst påtagligt i Fagerströms undersökning som bland annat påvisar en kraftig ökning av utställningar på Malmö Konstmuseum med kvinnliga konstnärer under perioden 1941–1948. Detta sätts i samband med att kvinnor i högre grad accepterades som yrkesarbetande när männen kallades ut i krigstjänstgöring. Att det därefter skedde en backlash torde inte förvåna någon.

En mätning av könsfördelningen i museernas magasin, publikationer och utställningar ger en tydlig indikation av genushierarkier i konst(musei)-

världen. Men det säger inte så mycket om genusproduktionen på konstmuseerna. Även om kvinnliga konstnärer kanske varit mer känsliga för orättvisor och könsstereotypiseringar är det inte givet att det framkommer i deras verk. Det gäller än mer genuskonstruktioner som inte följer den heteronormativa matrisen.

Strategi för framtiden

Det är populärt att gå på museum. De svenska museerna räknar in upp mot femton miljoner fysiska besök varje år, och långt många fler virtuella på sina webbplatser. Vad som sägs och görs och visas på museerna är därför av stor betydelse. De påverkar mångas syn på världen och tillvaron, på genus och makt, klass och etnicitet.

Ett besök på något av de undersökta museerna lär besökaren att konstnärer mestadels är män. Att nakna kvinnor är ett vanligt motiv i konsten. Att konst till största delen handlar om oljemåleri på duk och skulpturer i sten och brons. Att svenska konstnärer heter saker som Carl Larsson och Karl Nordström och Ernst Billgren, och att det viktigaste att veta om konstverken, förutom konstnärens namn, är året och titeln (detta anges antingen med en mässingskylt på ramen eller på en etikett på väggen).

Visst genomför de pedagogiska avdelningarna en och annan queervisning av samlingarna. Och visst har museerna plockat fram fler kvinnliga konstnärer ur gömmorna, till samlingsalarna, utställningar och publikationer. Det gäller inte enbart, eller ens främst, de här undersökta museerna.

Redan 1971 ställde Linda Nochlin frågan: Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?⁴⁰ Hon varnade feministiska forskare för att ge sig in i en strid som inte kunde vinnas eftersom begrepp som geni och mästare är manligt kodade. Frågan hon ställer tycks därmed underminera själva grunden för den konsthistoriska praktiken på såväl universitet och museer. Att vi fyrtio år senare letar efter, om inte stora, så ändå kvinnliga konstnärer på svenska konstmuseer belägger emellertid att genushierarkier är sällsynta sega strukturer. Vi tror inte att en ökad representation av kvinnor i sig förändrar genus(re)produktionen i konstmuseernas salar. Det måste till mer genomgripande förändringar av hur konsten presenteras och diskuteras vid museerna.⁴¹

Även om, i Malin Hedlin Haydens språkbruk, ”strategisk essentialism” kan vara en framgångsrik väg för att bereda kvinnor plats i exempelvis konstvärlden, kan den – om den brukas under lång tid – få motsatt syfte.⁴² Samtidigt tycks feminismen (oavsett om den uppfattas som en paraplybeteckning i singularis eller som ett antal högst olikartade riktningar) ha förlorat mark (eller blivit ofarliggjord) såväl innanför som utanför konstvärlden, något som kan motivera ett återbruk av äldre strategier.

Vi ställde oss inledningsvis frågan vad en museisamling ska representera. Det bästa? Faktiska förhållanden på konstfältet? En tredje möjlighet är att den ska peka mot framtiden genom att fungera som förebildlig och inspirationsgivande (detta var drivkraften bakom upprättandet av många museer under 1800-talet). Men då måste, om museerna ska bidra till jämställdhet och demokrati, kategorier som förebildlig och inspirationsgivande även inkludera diskussioner om den sociala konstruktionen av smak, kvalitet, kanon och allehanda andra magkänslor. I verksamheten måste frågor om klass, kön och etnicitet hållas levande och aktuella.

Den låga andelen kvinnliga konstnärer vid de undersökta museerna ger måhända en dystert bild av sakernas tillstånd? Det är alls inte vår avsikt. Projektet har präglats av ett påfallande stort intresse och entusiasm från såväl de direkt inblandade museerna som från museifältet i stort. På flera håll pågår ett målmedvetet arbete med att tänka nytt och intersektionellt. Museer, runt om i landet, är inne i ett förändringsarbete som lovar gott för framtiden.

1. Vid de statliga museerna var 2009 55 procent av besökarna kvinnor. Konstmuseerna tillhör den kategori som har högst andel kvinnor i publiken. Armémuseum, Marinmuseum, Kungliga Myntkabinettet och Tekniska museet var de enda av museerna med fler män än kvinnor bland besökarna. *Besöksutveckling och tillgänglighet för museer 2009. Redovisning av besöksutfall för statliga museer*, Kulturrådet 2010.
2. För en diskussion om detta, se Anna Hellgren, "Kulturbärarna", *Genus*, nr 3 2010, s. 11–13.
3. Inga-Lill Aronsson och Birgitta Meurling, "I museets dolda vrår", *Det bekönade museet*, red. Aronsson och Meurling, Uppsala 2005, s. 14. För en amerikansk studie med likartat resultat, se Marjorie Schwarzer, "Woman in the Temple: Gender and Leadership in Museums", *Gender, Sexuality, and Museums*, red. Army K Levin, London och New York 2010, s. 16–27.
4. Tony Bennet, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Oxon 1995, s. 29; Linda Mahood, *The Magdalenas. Prostitutes in the Nineteenth Century*, London 1990.
5. Bennet 1995, s. 30–31.
6. Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delights. Narrations of Sexual Danger in Late-Victorian London*, London 1992, s. 48.
7. Annika Öhrner, "Det förborgade museet", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1 1989, s. 61 [s. 58–61].
8. Renate Flagmeier, "Das verborgene Museum. Auf der Suche nach Werken von Künstlerinnen in den Berliner Sammlungen", *Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, Berlin 1987, s. 45–52.
9. Fyrtio procent är den politiska definitionen av jämställdhet; Vanja Hermele, *Konsten – så funkardet (inte)*, KRO/KIF publikation 2009.
10. Kjell Hjern, *Valands konstskola*, Göteborg 1972.
11. Ingrid Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige. En undersökning av elever vid Konstakademien, inskrivna 1864–1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, (diss.), Uppsala 1982, s. 36.
12. Martin Gustavsson och Mikael Börjesson, "Historiska och sociologiska studier av konstnärliga utbildningar och konstens fält", *Praktiske Grunde*, nr 1 2008, s. 11.
13. Mycket belysande statistik från projektet "Konsten att lyckas som konstnär", SEC Uppsala universitet, kommer snart att publiceras. Jag har vid flera tillfällen tagit del av preliminära resultat genom Marta Edling, Martin Gustafsson, Mikael Börjesson och Annika Öhrner.
14. Lena Gemzöe, *Feminism*, Stockholm 2006, s. 76–95.
15. Marta Edling, "Det naturliga broderskapet. Professorstillsättningar vid Kungl. Konsthögskolan under 1980-talet", manus, 2010.
16. Ingelman 1982, s. 50–53.
17. Ingelman 1982, s. 68–69.
18. Ingelman 1982, s. 73.
19. Ingelman 1982, s. 74–75.
20. Edling 2010.

21. Hjern 1972.
22. Malin Enarsson, e-brev 2010-12-08.
23. Marie-Lousie Berntsson, e-brev 2010-12-07.
24. Ia Holmstrand, e-brev 2010-12-15.
25. För en med tillblivelsen samtida redogörelse för bakgrunden och diskussionerna, se Barbro Werkmäster, "Museum Anna Nordlander Kvinnokonstcentrum i Skellefteå", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1 1992, s. 67–68.
26. Eva-Lena Karlsson, e-brev via Karin Sidén, 2010-12-07.
27. Olle Granath i föredrag på Gävle Länsmuseum, 2010-11-11.
28. Hermele 2009, s. 15–16.
29. Stig Forneng, Högskoleverket, *Statistik & analys* 2005-11-15, "Snäv rekrytering till konstnärliga högskolor", www.hsv.se/download/18.../analys_051115.pdf, 2010-08-08. Se även forskningen från SEC, Uppsala universitet, om "Konsten att lyckas som konstnär" som visar att andelen konsthögskoleelever med "folklig bakgrund" minskat.
30. Iréne Winell-Garvén, *En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939*, Göteborg Studies in Sociology No 25, Göteborgs universitet 2005, s. 89–90.
31. Winell-Garvén 2005, s. 53–54.
32. Winell-Garvén 2005, s. 144. Begreppet dekonsektrering är dock mitt.
33. Pierre Bourdieu, *Konstens Regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm 2010.
34. Winell-Garvén 2005, s. 226.
35. Winell-Garvén 2005, s. 227.
36. Griselda Pollock, "Demokratiskt drömmande: revisionen av det nya /Democratic dreaming: revisioning the modern", *Det Andra Önskemuseet/The Second Museum of Our Wishes*, red. John Peter Nilsson, Moderna Museet, Stockholm 2010.
37. Sigrid Schade i *Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, Berlin 1987.
38. Griselda Pollock, "Encounters in the Virtual Feminist Museum", *Feminism Is Still Our Name*, red. Malin Hedlin Hayden och Jessica Sjöholm Skrubbe, Newcastle upon Tyne 2010, s. 130; Se även Pollock, "Demokratiskt drömmande: revisionen av det nya", 2010 och Griselda Pollock, *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive*, London 2007.
39. Jeff Werner, "Svansviftningens estetik", *Utopi och verklighet*, red. Eva Rudberg och Cecilia Widenheim, Moderna Museet, Stockholm 2001, s. 103; Annika Öhrner, *Barbro Östlihn & New York. Konstens rum och möjligheter*, (diss.), Stockholm 2010, s. 250.
40. Svensk översättning i Anna-Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm 1995.
41. Pollock, 2010, s. 132–133.
42. Malin Hedlin Hayden, "Women Artists Versus Feminist Artists", *Feminism Is Still Our Name*, red. Malin Hedlin Hayden och Jessica Sjöholm Skrubbe, Newcastle upon Tyne 2010, s. 59.