

Feminismer och feminissanser

Britt-Ingrid Persson (BIP), Barbro Bäckström och 1970-talet i feministisk konsthistorieskrivning

Det feministiska 1970-talets konsthistoria är i en svensk kontext fortfarande ett relativt outforskat fält. De två senaste decenniernas forskning har främst intresserat sig för ett antal kvinnoorganiserade gruppställningar med explicit feministisk agenda och/eller feministiskt präglade arbetsmetoder, vilket gett upphov till ett tämligen samstämmigt narrativ. Med utgångspunkt i utställningarna tecknas en bild av det feministiska 1970-talet som lyfter fram hur konstnärer som var kvinnor valde att medvetet representera sina egna erfarenheter, utmana stereotypa eller sexualiserade skildringar av kvinnokroppen, ifrågasätta könshierarkier och använda konstnärliga metoder i arbetet för politisk förändring. Feministiskt engagemang bidrog också till konstnärlig förnyelse. Material och tekniker som traditionellt förknippats med kvinnor, och som ofta nedvärderats eller diskvalificerats som konst, användes avsiktligt i syfte att lyfta fram kvinnors kreativitet och synliggöra de estetiska gränsdragningar som både historiskt och i samtiden uteslutit kvinnors konstnärliga praktiker från konstfältet och etablerat konsten som en manlig arena. I strävan efter att destabilisera myten om det manliga konstnärsgeniet och med en önskan att om åstadkomma nya icke-hierarkiska strukturer i konstvärlden valdes ofta kollektiva arbetsmetoder, då kvinnliga konstnärer på eget initiativ arrangerade gemensamma gruppställningar. Kollektivet var inte bara en stödjande och solidarisk gemenskap (ett systerskap) utan också en politisk kraft (Eriksson; Werkmäster; Boëthius; Öhrner; Zetterman).

Kollektiva praktiker och gruppställningar initierade av kvinnliga konstnärer spelade en oomtvistlig roll som feministiska interventioner i 1970-talets såväl svenska som internationella konstliv och de kvinnliga konstnärernas kollektiva kamp har beskrivits som “the distinctive legacy of feminist art in the 1970s” (Deepwell och Jakubowska, 14). Det råder heller ingen tvekan om att representationer av kvinnors verklighet, vardagsliv och förkroppsligade erfarenheter var ett dominerande inslag i decenniets feministiska konstproduktion. Snarlika iakttagelser är välbekanta från internationella publikationer, även om det också ofta poängteras att konsten var mer mångfacetterad än vad de upprepede troperna ger sken av (se t.ex. Reckitt; Mark; Chadwick).

I fokus för den här artikeln står två skulptörer vars konstnärliga produktion sällan har inkluderats i berättelsen om 1970-talets feministiska konst: Britt-Ingrid Persson (f. 1938), oftast kallad BIP, och Barbro Bäckström (1939–1990). Båda konstnärerna var väl etablerade i 1970-talets svenska konstliv, men endast i begränsad utsträckning involverade i de feministiska grupputställningarnas kollektiva manifestationer. Det som möjligen skulle kunna sägas förena BIP:s och Bäckströms konstnärliga produktion under perioden är att de ofta utforskade kroppsliga fragment (huvuden, torsor), vilket delvis relaterar till samtida feministiska frågor om kropp och representation även om konstverken knappast kan karaktäriseras som beskrivningar av kvinnors erfarenheter. Deras skulpturer berör sällan explicit feministiska teman och saknar ofta det uttalat politiska bildspråk som präglar bilden av 1970-talets feministiska konst. Att BIP:s och Bäckströms konstnärskap i denna artikel likväl relateras till det feministiska 1970-talet motiveras av att deras verk dels berikar det etablerade narrativet, dels möjliggör en diskussion om konsthistorie-skrivningens tidsmässiga kategoriseringar.

Det ska inledningsvis påpekas att begreppet “feministisk konst” i det följande används i betydelsen konstverk med förmåga att generera feministiskt verksamma effekter. Konstens feministiska kapacitet är alltså inte synonym med konstnärens (politiska) intentioner eller verkets explicita innehåll. Termen feministisk konst kan heller inte reduceras till ett stilbegrepp eller ytterligare en ism på en konsthistorisk tidslinje. Dess subversiva kraft utgörs tvärtom av en mångfald av feminism (i plural) som inte låter sig inordnas i den kanoniska konsthistorie-skrivningens taxonomier (Andersson et al., 9f.; Phelan, 15–20; Butler, C., 14f.; Sjöholm Skrubbe, 87–89). Synsättet ligger nära konstnären Mary Kellys begrepp “art informed by feminism” (Kolbowski et al., 50–52), liksom konsthistorikern Francesco Ventrella’s förslag att fokusera på “art as a feminist practice” (Ventrella, 210). Genom att på detta sätt betrakta feminismen i “feministisk konst” som *en latens i konstverket* skapas förutsättningar för berättelser som inte låser fast konstens verkningskraft inom fixerade tidsramar.

Den feministiska filosofen Elizabeth Grosz har hävdats att det västerländska tänkandets linjära uppdelning av tiden reducerar *kvalitativa skillnader* i det förflutna till *kvantitativa enheter* (Grosz, 17f.). Genusvetaren Clare Hemmings har utifrån liknande tankegångar visat hur vedertagna berättelser om västerländsk feminism baseras på ett linjärt temporalitetsbegrepp som tenderar att homogenisera komplexa sammanhang och datera teoretiska positioner: 1970-talet betraktas som essentialismens årtionde vilket avlöstes av teorier om genus som social konstruktion vilka i sin tur ersattes av 1990-talets queerteorier som senare fått träda tillbaka till förmån för feministisk nymaterialism. Hemmings konstaterar att dessa decenniefixerade framställningar omväxlande kretsar kring feministiska “framsteg”, “förfluster” och “återkomster” (Hemmings 2011, se särskilt introduktionen och kap. 1–3).

En liknande narrativ struktur präglar även feministisk konsthistorie-skrivning, vilket bland annat framgår av att det hittills kanske mest ambitiösa översiktsverket över (huvudsakligen brittisk och amerikansk) feministisk konst hade det uttalade syftet att “identify struggles and differences between artists of different generations”. Här hävdades också att 1970-talets feministiska konst fått en “revival” under

1990-talet (Reckitt, 11), en återkomst som logiskt förutsätter att den dessförinnan upphört att existera.¹ Med stöd i Hemmings teorier har Francesco Ventrella påpekat att berättelser om feministiska renässanser, *feminissanser*, har en benägenhet att konstituera den feministiska konsten som ett historiskt passerat moment, “a document of the past, rather than a proposition for the present” (Ventrella, 208).² En effekt av historieskrivningens linjära grundstruktur tycks alltså vara att “Den tvingar oss [...] att bortse från samtidigheten hos det icke-samtida” (Assmann, 74; jfr även Lindén, 303).

När jag i det följande diskuterar ett antal av BIP:s och Bäckströms skulpturer från 1970-talet är det med utgångspunkt i ett temporalt perspektiv som tar fasta på verkens immanenta anakronism, närmare bestämt det faktum att de både är historiska dokument från ett oåterkalleligt (nära) förflutet och estetiska objekt som vi bara kan erfara, förstå och beröras av i samtiden. Det ska här understrykas att de feministiska teorier som aktualiseras i analyserna inte utgör tolkningsredskap i konventionell mening. De teoretiska utsagorna fungerar snarare som de konstnärliga framställningarnas diskursiva “systrar”, ett konstruerat epistemiskt släktskap (jfr Meskimmon 2020, 90) baserat på påtagliga samstämmigheter som syftar till att tydliggöra skulpturernas tidsöverskridande feministiska potential.

Undersökningen är metodologiskt inspirerad av Marsha Meskimmons modell för att skriva transtemporala och “pluriversal” berättelser *med* konst. Meskimmon betonar betydelsen av att erkänna konsten som en aktiv part i analytiska och narrativa processer i stället för att (enbart) behandla den som ett analysobjekt eller reducera den till en illustration av teoretiska resonemang (Meskimmon 2003, 6; 2020, 9f.; 2023, 9). Konsten betraktas med andra ord som en kunskapspraktik med förmåga att “connect disparate spaces and times through critical and creative forms of analogy and affinity” (Meskimmon 2020, 77). Det faktum att BIP:s och Bäckströms verk skapar dissonans i vedertagna narrativ om 1970-talets feministiska konst och att de bildar länkar till sentida och nutida feministiska diskurser har på ett konkret sätt frambringat den följande diskussionen. Teorierna har inte på förhand valts för att belysa konsten ur skilda perspektiv, konsten har fått visa vägen till teorierna och därmed möjliggjort resonemangen om ett diversifierat förflutet och transtemporala feminismer.

Feministisk realism

Under FN:s internationella kvinnoår 1975 visades grupputställningen *Kvinnfolk* i olika versioner på Kulturhuset i Stockholm och på Malmö Konsthall. Syftet var att skildra verkligheten ur ett kvinnoperspektiv och att informera om kvinnors situation historiskt och i samtiden. Den version som visades i Malmö hade ett större fokus på konst, då den inkluderade en sektion kallad “Konst av kvinnor om kvinnor”, till vilken ett trettiotal konstnärer “som alla i sina bilder i någon form, direkt eller indirekt, tar upp kvinnans sociala situation” hade bjudits in (Stensman, 2).³

Kvinnfolk är en av de kvinnoorganiserade grupputställningar som har pekats ut som centrala för den feministiska konstens 1970-tal i Sverige. Förutom *Kvinnfolk* är det ytterligare fyra utställningar som oftast har lyfts fram: *Livegen – EGET LIV* som

ägde rum på Galleri Maneten i Göteborg 1973 (se Boëthius),⁴ *Verkligheten sätter spår* som visades på Röhsska museet i Göteborg 1975, på Kulturhuset i Stockholm 1976 och därefter i urval på olika arbetsplatser i landet (*Verkligheten sätter spår*; Zetterman, 292),⁵ *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* som visades på Göteborgs Konsthall 1979 och därefter gick på turné till Alingsås, Umeå och Luleå (*Modersmyt*; Zetterman, 295),⁶ samt slutligen *Vi arbetar för livet* som 1980 visades på Liljevalchs konsthall i Stockholm (*Vi arbetar för livet*) och som har karaktäriserats som “the great summary of the achievements of feminist statements within the [1970s]” (Öhrner, 63).⁷

Även om inte alla deltagande konstnärer var politiskt aktiva inom kvinnorörelsen, prioriterade “kvinnofrågor” i konstnärskapet eller identifierade sig som feminister, utgjorde de ovan nämnda utställningarna otvetydigt feministiska manifestationer. Det kollektiva arbetssättet, den strategiska separatismen, ifrågasättandet av konventionella gränser mellan konst och andra former av visuell kultur samt ett konsekvent fokus på kvinnors verklighet, liksom kopplingen till den radikala vänstern och de globala freds- och miljörörelserna, speglade i hög grad de samtida feministiska frågor som återfanns också inom den bredare kvinnorörelsen.

Här finns anledning att kort reflektera över de möjliga konsekvenserna av att just utställningar spelar en central roll i berättelsen om den feministiska konstscenen på 1970-talet. En utställning är (oftast) avgränsad i tid och rum, den äger rum på en viss plats vid en viss tidpunkt. En historieskrivning som kretsar kring en sekvens av sådana åtskilda tilldragelser frambringar vad som skulle kunna kallas en episodisk temporalitet. Om det feministiska 1970-talet främst presenteras som en serie politiskt radikala manifestationer med ett tydligt start- och slutdatum, konstrueras en irreversibel händelsekedja som “tvingar oss att betona förändring, utveckling och ersättning” (Assmann, 74). Sådana linjära narrativ har en benägenhet att förneka konstens inneboende anakronism, dess status som både historisk lämning och närvaro i samtiden, och därmed försvåra alla ansatser att ta tillvara dess kapacitet att varaktigt generera feministiska effekter.

Både BIP och Barbro Bäckström deltog i den version av *Kvinnfolk* som visades i Malmö 1975, men det var den enda gången som deras verk visades inom ramen för en feministiskt orienterad, kvinnoorganiserad utställning på 1970-talet.⁸ Bäckström visade ett antal teckningar och järnduksskulpturen *Händer*. Motivet förekom även i den av hennes teckningar, utförd 1973, som reproducerades i utställningskatalogen (fig. 1). Den föreställer åtta händer som sträcker sig mot varandra. De återges mot en oartikulerad bakgrund, några av dem tycks greppa om någon eller något som konstnären valt att inte återge. Teckningen är typisk för Bäckströms sätt att skildra fragment av människokroppen, ofta händerna eller torson. Senare i en annan kontext beskrev hon händer som möter varandra som “ett uttryck för mänsklig värme, generositet, solidaritet” (Bäckström, 32). Inom ramen för *Kvinnfolk* gav motivet sannolikt upphov till mer specifika konnotationer och kunde tolkas som en bild av systerskapets solidaritet.



Fig. 1. Barbro Bäckström, *Händer*, 1973. Rödskrita, 90 x 90 cm. Ur *Kvinnfolk*, 1975. © Barbro Bäckström / Bildupphovsrätt 2024.

BIP deltog med skulpturgruppen *Embryo till en ny jord – frigör din kraft – bearbeta fångkulan – samarbeta – kvinna – människa*, utförd i stengodslera och järn 1974 (fig. 2). Hon bidrog även till utställningskatalogen med en essä där hon relaterade skulpturgruppen till diskussioner om kvinnans “egna situationer och erfarenheter” som “ett viktigt problem att visa fram och behandla” i konsten (Persson, 68). Till stor del handlade texten dock om det konstnärliga valet att arbeta med skulpturgrupper för att ge skepnad åt komplicerade processer och den uttryckte konstnärens önskan att utveckla ett bildspråk för att åskådliggöra aspekter av livet som det etablerade tal- och skriftspråket inte hade ord eller begrepp för. *Embryo till en ny jord...* bestod av fyra separata delar.⁹ Två större huvuden stod vända mot varandra, det ena försett med en hand som håller i ett embryoformat jordklot, det andra med en fot i boja och ett kvinnobröst i ansiktet. Mellan de större huvudena placerades en skulptur bestående av sju små lergodsfigurer som gemensamt försöker rubba en överdimensionerad fångkula i järn samt två mindre huvuden ur vilka en man och en kvinna frigör sig. BIP menade att: “Könsrollerna är produkter av samhällsvärderingar och figurerna lösgör sig ur det gamla sammanhanget” (Persson, 68). Utan att explicit redogöra för kvinnors verklighet gav verket uttryck för såväl erfarenheten av att vara fjättrad av sociala könsnormer som en strävan efter emancipatorisk förändring.

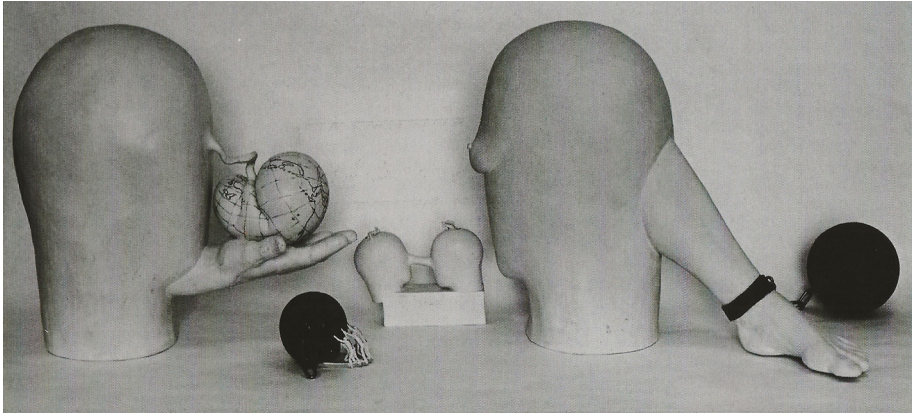


Fig. 2. BIP, *Embryo till en ny jord – frigör din kraft – bearbeta fångkulan – samarbete – kvinna – människa*, 1974. Stengodslera och järn. Ur *Kvinnfolk*, 1975. © Britt-Ingrid Persson / Bildupphovsrätt 2024.

De feministiska konsthistorikerna Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster introducerade i en artikel i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1981 begreppet "feministisk realism" för att beskriva de konstnärliga "uttryck för kvinnors nya medvetenhet och behov av att formulera verkligheten utifrån sig själva" som parallellt med den politiska kvinnorörelsen växte fram under 1970-talet och som kom till uttryck i de ovan nämnda gruppställningarna (Lindberg och Werkmäster, 39). Här ska poängteras att den feministiska realismen inte utgjorde en stilistisk term som syftade till att definiera ett specifikt kvinnligt bildspråk, vilket författarna uttryckligen tog avstånd från (Lindberg och Werkmäster, 39). Däremot är det tydligt att den feministiska realismen i hög grad fungerade som det Francesco Ventrella benämner en utställnings *syntax* (Ventrella, 213). Den utgjorde med andra ord en röd tråd som konstruerade en sammanhållen kontext, men tenderade samtidigt att tona ned det särpräglade i enskilda verk och bortse från skillnaderna mellan de verk som bildade utställningarnas helhet. Med tiden har den dessutom etablerats som en strukturerande grammatik i feministisk konsthistorieskrivning.

Britt-Ingrid Persson (BIP): Att gestalta det som språket inte förmår att uttala

BIP utbildade sig på Konstfack i Stockholm 1958–65 och fördjupade sig i bland annat keramik under ett påbyggnadsår 1966. Vid samma tid fick hon tillgång till den ateljé på Kungsholmen i Stockholm där hon fortfarande är verksam. Konstnärskapet kännetecknas av ett starkt socialt och politiskt engagemang, vilket oftast tagit sig uttryck i form av ett utforskande av grundläggande existentiella frågor snarare än i sakpolitiska teman (Lundahl, Persson, Rasch och Rynell, *passim*). Redan tidigt gestaltade BIP identitetsskapandet som en komplex mellanmännisklig process. I skulpturgruppen *Inre och yttre roller* (1967) iscensätts det närmast som ett repetitivt rollspel (fig. 3). Flera ansikten i lergods har sammanfogats, några av dem fungerar som maskliknande höljen som omsluter varandra. När gruppen utställdes var varje del försedd med en liten högtalare ur vilken konstnärens röst hördes. I stengodsskulpturen *Om identiteter* (1970) framträder bildandet av (grupp)identiteter i form

av modellerade och målade lager av ansikten, tätt förbundna med varandra som om de utgjorde en sammanhängande organism (fig. 4). Ansiktena saknar konventionella könsmarkörer. De utgör separata enheter men är ändå bedrägligt lika, som om de stöpts i samma form av sociala normer.



Fig. 3. BIP, del av skulpturgruppen *Inre och yttre roller*, 1967. Lergods med tennglasyr. Röhsska museet, Göteborg, RKM 102-1967. Foto: Kristin Lidell/Röhsska museet. © Britt-Ingrid Persson / Bildupphovsrätt 2024.



Fig. 4. BIP, *Om identiteter*, 1970.
Stengods, 34,5 x 26 x 30 cm.
Nationalmuseum, Stockholm, NMK
188/1970. © Britt-Ingrid Persson /
Bildupphovsrätt 2024.

BIP:s skulpturala utforskade av identitetskonstruktioner har inte mycket gemensamt med den förmenta essentialism som så ofta tillskrivits 1970-talets feminism. De närmast könlösa ansiktsformer som upprepas i *Inre och yttre roller*, och som via talet i högtalarna även relateras till språket som normerande diskursivt ramverk, framställer snarare de sociala rollerna som performativt konstruerade via “a stylized repetition of acts” (Butler, J., 179). I *Om identiteter* betonas identitetsskapandet därutöver som påtagligt situerat genom det sätt huvudformerna växer fram ur sockeln. Deras lokaliserade förankring markeras ytterligare genom de målade ansiktsprofiler som löper över såväl sockel som skulptural form. De sammanlänkade huvudena ger konkret uttryck för en materiellt villkorad, mellanmännisklig process, ett blivande som inte bara är diskursivt betingad repetition utan snarare “emphatic proximity, intensive interconnectedness”, med andra ord ett migrerande, föränderligt subjekt som kontinuerligt omformas av skilda kontexter och erfarenheter över tid (Braidotti, passim, citat 5).

Inre och yttre roller och *Om identiteter* bryter mot den feministiska realismens syntax och utmanar de linjära narrativens generationslogik. De representerar inte specifikt kvinnliga erfarenheter och saknar en explicit politisk agenda. Deras feministiska verkningskraft ligger i stället i iscensättningen av ett icke enhetligt subjekt som performativt konstitueras i relationella processer. I och med detta bygger de transtemporala broar till såväl Judith Butlers performativitetsteori som Rosi Braidottis nomadiska subjekt, det vill säga feministiska tankegångar från senare tid som oftast ställs i kontrast mot såväl 1970-talets som 1980-talets feminismer (jfr Hemmings, 5–7).

Flera av BIP:s skulpturer från 1970-talets första hälft föreställer människohuvuden vars uttryckslösa ansikten tycks sakna individualitet. Sinnesorganen saknas helt eller delvis och verkar ha blivit brutalt avlägsnade. Där vi hade förväntat oss att se ögon, näsa, mun och öron visar några av skulpturerna i stället tecken på att ha skurits upp och sytts ihop igen och människan förefaller ibland ha förlorat sin förmåga att sinnligt erfara världen. Utan tydliga ansiktsdrag framstår de som provdockor eller hybridvarelser. Stengodsskulpturen *Miljöarv* (1973) utgörs av ett ansiktslöst människohuvud vars dominerande drag är en pistol som har forcerats in i ansiktet och fästs med stora stygn (fig. 5). Pistolkolven ersätter näsan och den ovala varbygeln påminner om en tom ögonhåla. Huvudets breda käkparti fungerar som en diskret maskulinitetsmarkör som tillsammans med vapnets dödssymbolik och titelns referenser till människan som en produkt av arv och miljö utgör en kritisk bild av en förödande och våldsam (manlig) maktutövning.

Pistoler förekommer i flera verk som ett tecken för olika former av våld, manipulation och maktmissbruk. I *Vi som älskar varandra – en samhällssituation* (ca 1970–74) utgör de ett destruktivt inslag i ett bedrägligt mellanmänniskligt samspel (fig. 6). Handen som fattar kring det ena huvudet ter sig tillsammans med den smekande tungan som en välvillig omfamning samtidigt som de båda pistolerna med sina dreglande vargkäftar signalerar ont uppsåt. Dubbeltydigheten klargör att pistolhuvudet i själva verket talar med kluven tunga. Dess motpart saknar ögon, näsa och mun. Det är oklart om denna sensoriska ofullständighet är ofrivillig alienation eller medveten strategi för att fjärma sig från verkligheten. Oavsett vilket anger titeln att den hatkärlek som här uppenbarligen utspelar sig inte är ett privat drama utan en strukturellt betingad dysfunktion.

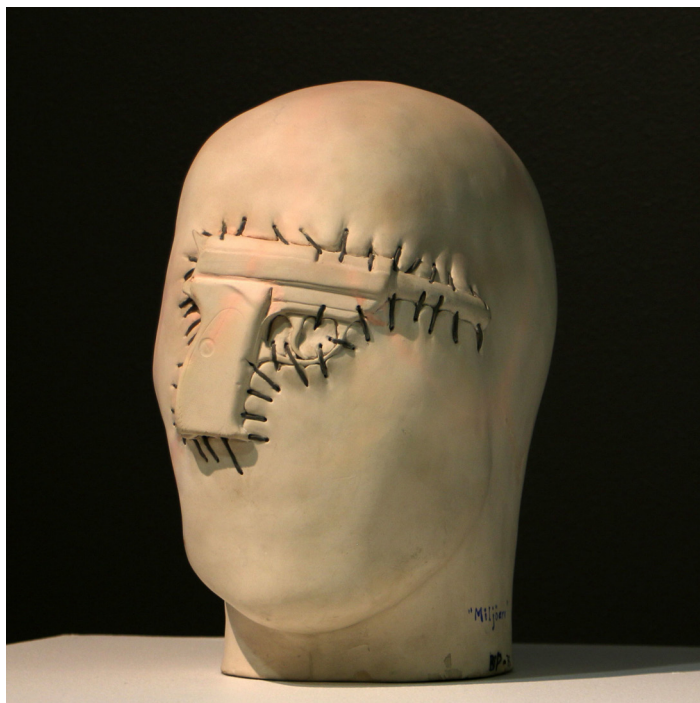


Fig. 5. BIP, *Miljöärv*, 1973. Stengods. Malmö Konstmuseum. Foto: Mjellby konstmuseum. © Britt-Ingrid Persson / Bildupphovsrätt 2024.



Fig. 6. BIP, *Vi som älskar varandra – en samhällssituation*, ca 1970–74. Stengods, 30 x 60 x 50 cm. Västerbotens museum, objektnr 35238. © Britt-Ingrid Persson / Bildupphovsrätt 2024.

Med sin kritik av manligt våld och maktutövning (explicit i *Miljöarv*, implicit i *Vi som älskar varandra*) anknyter skulpturerna till intresset för att representera kvinnors erfarenheter i 1970-talets feministiska konst. Verken feministiska potential ligger emellertid lika mycket i åskådliggörandet av den våldsbenägna manligheten som social konstruktion och dess förödande konsekvenser. Här upprättas en tidsöverskridande länk till kritiska undersökningar av maskulinitet som både inom konst och forskning ofta förknippas med 1980- och 90-talen (se t.ex. Johansson; Östlind).

Lergodsskulpturen *Rehabiliterad* (ca 1970–74) visar tecken på att ha varit brutalt tudelad (fig. 7). Ett snitt som löper runt hela huvudet har träcklats samman med grov tråd. Mellan stygnen tränger de icke-mänskliga inre organen ut, en kasserad medicinflaska och de stympade delarna av vad som en gång var en katt. Människan framställs här som en hybridvarelse som till lika delar präglas av djuriska drifter och medicinsk vetenskap. Genom det sätt skulpturen åskådliggör ett överskridande av konventionella gränsdragningar mellan människa, djur och teknologi för den tankarna till Donna Haraways feministiska cyborg, en metaforisk figur som bestrider de binära tänkesätt som har präglat västerländska (köns)ideologier (Haraway 1991).



Fig. 7. BIP, *Rehabiliterad*, ca 1970–74. Oglaserat lergods, 24 x 30 x 27 cm. Läns museet Gävleborg, XLM.17984. © Britt-Ingrid Persson / Bildupphovsrätt 2024.

Rehabiliterad har betraktats som en kritiskt ironisk kommentar till 1970-talets psykiatriska vård.¹⁰ Endast hjälpligt ihopsytt vittnar det ansiktslösa huvudet mycket riktigt om ett misslyckat försök att läka och hela. Ordet “rehabilitera” har dock två betydelse: dels att återanpassa någon efter sjukdom eller skada, dels att ge upprättelse åt någon eller något som varit undertryckt. Tar vi fasta på den senare bemärkelsen antyder *Rehabiliterad* ett erkännande av människan som splittrad, motsägelsefull och obestämbar. Hybridvarelse indikerar att strävan efter enhetlighet är missriktad och ger intryck av att i likhet med Haraways cyborg anta utmaningen att ombilda “the boundaries of daily life, in partial connection with others, in communication with all of our parts”, det vill säga att försöka ge upprättelse åt det förkroppsligade subjektets sammansatta komplexitet och därmed förutsättningar för (politiska) koalitioner baserade på affinitet snarare än essentiell identitet (Haraway, 155f., citat 181).

Låt oss avslutningsvis återvända till *Embryo till en ny jord – frigör din kraft – bearbeta fångkulan – samarbete – kvinna – människa* (fig. 2), skulpturgruppen som visades på *Kvinnfolk* i Malmö 1975, och mer specifikt till den embryonala form som enligt konstnärens text i utställningskatalogen kunde tjäna som “associationsmaterial till kvinna[n], som varit fosterbärare genom alla tider” (Persson, 68). Embryot, den flercelliga kropp som utgör de första anlagen hos såväl människor som växter och djur, var försett med målade longituder och latituder och konturerna av jordklotets kontinenter. Livets minsta organism hade med andra ord fått närmast kosmiska dimensioner samtidigt som himlakroppens klotrunda form genomgått en metamorfos och antagit livets grundform. Skulpturen återger ett mikro- och ett makrokosmos som är ouplösligt förbundna med varandra och kopplar samman kvinnors reproduktiva funktion med (livs)cykler på planetär skala. I skildringen av samband, överlappningar och kontinuiteter mellan olika skalor genljöd också, och kanske särskilt inom ramen för *Kvinnfolk*, den samtida feministiska debattens (och konstens) fokus på att synliggöra det “lilla” i det stora, att lyfta kvinnors vardagsliv och verklighet som en samhällsfråga och att insistera på att det personliga är politiskt.

Skulpturgruppen kan emellertid inte beskrivas i termer av den feministiska realism som utgjorde utställningens huvudsakliga syntax. I utställningskatalogen noterade BIP att “I fosterstadiet [är] människan till form och funktion så lik allt annat levande. Släktskapet med andra frön och groddar är då tydligt och man kan se att vi är en del av samma organiska väv” (Persson, 68). I skulpturgruppen är det embryonala jordklotet sammanlänkat med människohuvudet via en navelsträng och vilar i en hand som för att visa på det ansvar för framtida livsvärldar som åligger människan. Tillsammans med skulpturens övriga delar – figurgruppen som kämpar mot fångkulan, mannen och kvinnan som lösgör sig ur huvudformerna, det kvinnligt markerade fjättrade huvudet – ger det uttryck för en kritik av kvinnors restriktiva livsvillkor, kollektiv kamp för frigörelse samt människors ömsesidiga beroende och ansvar för ett gemensamt jordeliv som sammanlänkade processer.

Embryo till en ny jord... ger därmed skulptural form åt centrala tankegångar i (kritisk) ekofeminism, närmare bestämt att de ideologiska strukturer som ger upphov till sociala och ekonomiska orättvisor baserade på bland annat kön är intimt förbundna med de mekanismer som sanktionerar överexploateringen av jordens

resurser och att dessa maktordningar vilar på en antropocen världsbild som betraktar naturen som en passiv resurs att utnyttja och att kvinnor (och andra underordnade grupper) i analogi med detta positioneras *som* natur (Meskimmon 2020, 72f.).

Här ska poängteras att analogierna mellan BIP:s skulpturala praktik och såväl dåtidens som nutidens ekofeministiska kritik inte handlar om att den förra skulle ha en illustrativ funktion. Skulpturgruppen återger inte (redan formulerade) teoretiska tankegångar. Tvärtom gestaltar och materialiserar den en dynamisk process som kombinerar och överskrider olika kunskapsformer och i och med detta modeller för meningsproduktion: vetenskap och konst, teori och praktik. Det jordklotsembryo som enligt konstnären rymmer "idén om förändring" (Persson, 68), det vill säga den kognitiva och abstrakta tanken, framträder talande nog som konkret materia och organisk livsform. Metamorfosens konkreta materialitet skiljer sig från metaforens abstrakta diskurs och både motsätter sig och överskrider (den språkliga) representationens begränsade logik (jfr Meskimmon 2020, 84). Här framgår tydligt den transformativa potential som ligger i bildkonstens förmåga att gestalta det som tal- och skriftspråket inte förmår att uttala, en strävan som i hög grad genomsyrar BIP:s konstnärskap (Mannberg Zackari; Lundahl et al.) och som kan betraktas som ett uttryck för en vilja till politisk förändring i feministisk riktning.

Barbro Bäckström: Gränsöverskridande figurationer

Liksom BIP fick Barbro Bäckström sin konstnärliga utbildning på Konstfackskolan i Stockholm under åren 1960–64. Med ett utpräglat poetiskt bildspråk återkom hon ofta till människokroppen som motiv, dels i de metallduksskulpturer som hon främst har uppmärksammat för, dels i grafiska verk, multiplar i formpressad plast och skulptur för offentlig miljö. Under 1980-talet övergick hon till ett alltmer abstrakt formspråk och utforskade bland annat lodlinjens betydelse för skulptural form och tematiken bärande–buret i skulpturer som har tolkats som uttryck för en strävan efter att förena fysikens lagar med metafysiska dimensioner (Göthlund, 106). Det metallnät som blev hennes signum hittade Bäckström fram till av en slump. Hon hade använt ett grovmaskigt järnnät som armering i de gipser som utgjorde gjutmodellerna för hennes brons- och aluminiumskulpturer. När hon hittade ett finmaskigt nät som var mer formbart fick det som tidigare fungerat som en tillfällig stomme i skulptörens arbetsprocess träda fram och utgöra konstverket (Bäckström, 25).

Fragment av människokroppen utgjorde fokus för Bäckströms motivkrets under 1970-talet. Hon menade att "Man behöver inte beskriva hela kroppen, det räcker med en bit i taget" (Bäckström, 32). Till skillnad från BIP, som under 1960- och 70-talen återkom till huvudformen i ett flertal verk, var just huvudet den kroppsdel som Bäckström oftast uteslöt. I stället var det händer, armar, magar, ben, fötter och, framför allt, torsor som gestaltades enskilt eller i grupp i olika tekniker och material. Ibland förekommer också skulpturer där delar av ansikten – näsa, mun, haka – framställts i relief.

I slutet av 1960- och början av 70-talet arbetade Bäckström under en period med multiplar i formpressad plast, en praktik som anknöt till tidens kulturpolitiska diskussioner om hur konsten kunde demokratiseras och spridas till en vidare krets

än den köpstarka galleripubliken (Fagerström 2018). En av multiplarna, *Gravid kvinnotorso* (1969), leder tankarna till det konstnärliga synliggörandet av kvinnokroppens reproduktiva förmåga och de såväl politiskt kritiska som positivt bekräftande bilder av kvinnor som havande, födande och emotionellt arbetande som senare under 1970-talet stod i centrum för feministiska konstnärer och fotografer (fig. 8).¹¹ Bäckströms skildring av den gravida magen och bröstens mjuka runda former ter sig emellertid knappast som ett uttryck för den vid tiden för utförandet begynnande nya kvinnomedvetenhet som stod i centrum för flera av de inledningsvis nämnda gruppställningarna och som också präglar bilden av den feministiska konstens 1970-tal. Kroppen uppträder i *Gravid kvinnotorso* som isolerad form och gör inga anspråk på att representera kvinnors verklighet eller erfarenheter.



Fig. 8. Barbro Bäckström, *Gravid kvinnotorso*, 1969. Formgjuten plast, 29 x 22 cm. Foto: Bukowskis.

© Barbro Bäckström / Bildupphovsrätt 2024.

Enligt uppgift ansåg Bäckström att hennes feminina figurer utgjorde kvinnliga urformer som gav associationer till liv (Wachtmeister 1999). Hennes skulpturer handlar emellertid sällan om kvinnokroppens *livgivande* funktion, vilket var en central tematik för flera av Bäckströms samtida feministiskt orienterade konstnärskollegor, utan snarare om kroppen som *levande* gestalt. I järnduksskulpturerna är detta inte sällan accentuerat genom de flödande former som både utgör och omger människokroppen och får den att framstå som i rörelse. I ett verk från 1973, *Utan titel*, har den veckade järnduk som kringgärdar kvinnofiguren delvis antropomorfa former och det går inte att klart urskilja var kvinnans hårsvall börjar och slutar (fig. 9). Den utsträckta högerarmen och lårens riktning antyder att figuren är i rörelse. Till skillnad från en klassisk Venus Pudica, där den representerade gudin-

nan med ena handen döljer, och samtidigt drar uppmärksamheten till, sitt kön håller kvinnan i Bäckströms skulptur sin vänstra hand framför ansiktet som om hon ville värja sig från att möta betraktarens blickar. Också denna gest är ett uttryck för att skulpturen så att säga drar sig undan verkligheten och avstår från det direkta tilltal som kännetecknade mer explicit politiskt engagerad konst i samtiden.



Fig. 9. Barbro Bäckström, *Utan titel*, 1973. Järnduk, ca 90 x 94 cm. Foto: Bukowskis. © Barbro Bäckström / Bildupphovs rätt 2024.

“Jag älskar livet, men jag hatar verkligheten,” skrev Bäckström i en odaterad anteckning (Bäckström citerad i Nilsson, 9). Sentensen fångar något högst väsentligt i konstnärskapet: avsaknaden av narrativ verklighetsskildring och intresset för (spår av) livets metafysik. Reliefen *Ryggar*, utförd i ståltrådsnät 1971, återger tre personer som framträder ur en böljande omgivning (ett skvalpande vatten? ett silkeslent mjukt veckat tyg?) med ryggen mot betraktaren (fig. 10). Skulpturen återger inte individerna i sin helhet. Vi ser endast ryggarna, en del av låren och en antydning till armar som tycks slingra sig kring varandra i ett famntag. De avklädda kropparnas trel, den indikerade omfamningen och det svallande ståltrådsnätets drapering utgör tillsammans en diskret referens till ett av de vanligt förekommande motiven med fokus på den (nakna) kvinnokroppen i den västerländska konsthistorien: de tre gracerna. I såväl måleri som skulptur har de tre gracernas ikonografi erbjudit en möjlighet att definiera och kontrollera föreställningar om kvinnors kroppar och kvinnlig sexualitet genom att inordna dem i en idealiserad bildstruktur och estetisk diskurs (Nead 1992). I *Ryggar* är människan bokstavligt och bildligt befriad från sådana begränsande ramverk. Det är endast i en undflyende fragmenterad form hon uppenbarar sig och bortvänd från betraktaren överskrider hon skulpturens fysiska utsträckning.

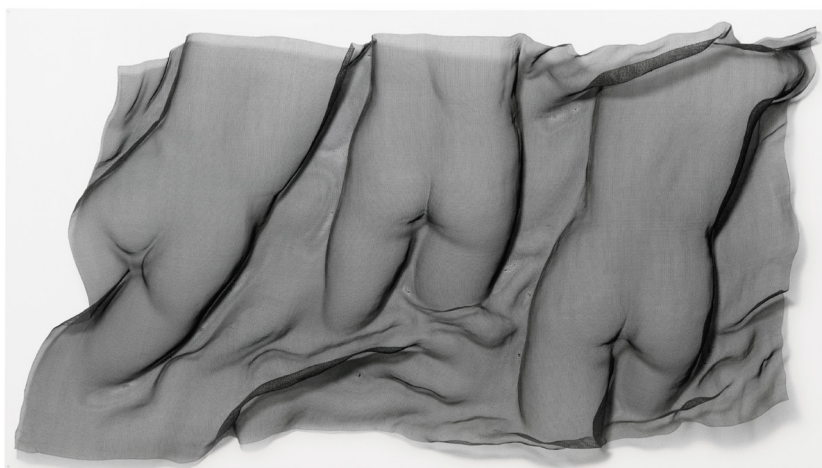


Fig. 10. Barbro Bäckström, *Ryggar*, 1971. Ståltrådsnät, 99,5 x 180 cm. Moderna Museet, NMSK 2219. © Barbro Bäckström / Bildupphovsrätt 2024.

Redogörelser för 1970-talets feministiska konst noterar ofta att upptagenheten vid att skildra kvinnors egna (förkroppsligade) erfarenheter och anspråket på att presentera mer verklighetsförankrade bilder utgjorde strategier för att ta kontroll över kvinnlighetens visuella representation och utmana idealiserande stereotyper. Detta kom bland annat tydligt till uttryck i flera verk av Bäckströms konstnärskollegor då hon deltog i utställningen *Kvinnfolk* 1975 (Eriksson, 58–62). De människokroppar som framträder i hennes skulpturer har emellertid mycket litet gemensamt med det alternativa bildspråk som strävade efter att bejaka och betona kvinnokroppens specificitet. Tvärtom är figurerna i hennes verk ofta endast diskret könsmarkerade och ter sig snarast androgyna. I *Ryggar*, liksom i många andra av Bäckströms skulpturer, är det en närmast odefinierbar kroppslighet snarare än en representation av verkligheten som står i centrum. Hennes verk kan knappast begripliggöras inom den feministiska realismens ramverk, men har däremot en påtaglig affinitet med Braidottis nomadiska subjekt, en gränsöverskridande figuration “whose transitory nature is precisely the reason why s/he can make connections at all” (Braidotti, 35). Det är just ett sådant (skenbart motsägelsefullt) samband mellan flyktighet och anknytning som utgör brännpunkten i Bäckströms verk.

Den bristande överensstämmelsen mellan Bäckströms förhållningssätt och de dominerande troperna i den feministiska konsthistorieskrivningen har ibland resulterat i en kronologisk positionering av hennes verk som framstår som en (sannolikt oavsiktlig) eftergift åt det linjära narrativets logik. I en publikation om svenska kvinnliga konstnärer under 1900-talet nämns hennes konstnärskap inte i kapitlet om 1970-talets feministiska konst, utan behandlas först i essän som diskuterar 1980-talets och poststrukturalismens gradvis ökande inflytande även på konstens område (Eriksson; Göthlund). Där skildras hon som “en konstnär med mycket stark konstnärlig integritet” varpå det konstateras att “mycket litet av 60- och 70-talens ‘manifestatoriska’ tilltal i konsten tycks ha påverkat hennes eget

uttryck” (Göthlund, 105). Även om en sådan beskrivning i sak inte är felaktig innebär inordnandet av Bäckströms konstnärskap i vad som benämns som 1980-talets “brytningstid” att hon frikopplas och distanseras från det 1970-tal hon *de facto* var en del av. Här finns anledning att återvända till Elizabeth Grosz diagnosticerande analys av den västerländska filosofins tidsbegrepp för att belysa problematiken: för att kunna behålla den linjära temporalitetens homogeniserande kvantitativa enheter (ett manifestatoriskt 1970-tal, ett intellektuellt utforskande 1980-tal) förbises de kvalitativa skillnader (en mångfald av parallella konstnärliga uttryck) som i själva verket konstituerade det feministiska 1970-talet som “a singular field of discontinuous events” (Grosz, 17).

Två kroppar (1974) är en skulptur i liten skala utförd i metallnät och monterad på plast (se omslagsbilden). De bägge figurerna som håller om varandra verkar vid första anblick vara en uppenbar referens till heteronormativitetens tvåsamhetskonstellation, men visar sig vid närmare betraktande bjuda motstånd mot sådana förment självklara sanningar. Än viktigare att betona är kanske att det här inte är ett realistiskt återgivande av mellanmännsliga relationer som står i centrum. Den mest påfallande relationella dimensionen i Bäckströms metallduksskulpturer är i stället den som uppstår när skulptural form framträder i och genom den omgivande rumsligheten. Genom att arbeta med metallnät och låta kropparnas former framstå som avtryck i materialet modellerade Bäckström volymer utan massa, vilket gör att skulpturerna utmärks av en stark känsla av flyktighet. De präglas av både transparens och påtaglig materialitet, frånvaro och närvaro. Hennes verk fångar hur människokroppen både lämnar spår och sätter sin prägel på miljön, men eftersom metallnätets negativa rum är en konstituerande del i skulpturerna framstår de också som väsentligen sammanflätade med det omgivande rummet.

Den betonade relationen mellan kropp och miljö som är ett så utmärkande drag i Bäckströms metallduksskulpturer har träffande karaktäriserats som en rytm, eller en växling, mellan förtätning och förtunning (Wachtmeister 1999). Den geskepna åd vad vi nu skulle beteckna som ett posthumanistiskt subjekt som i allt väsentligt är insärjt och hopflätat med miljön. Den rörelse mellan förtätning och förtunning som kännetecknar kroppsformationerna i hennes skulpturer kan kanske bäst beskrivas som det den feministiska fysikern Karen Barad benämner ett *intra-aktivt* förlopp (Barad, 814–818). Det vill säga en betydelseskapaande performativ process där kropp och rum, subjekt, objekt och kontext, ömsesidigt konstituerar och transformerar varandra snarare än att vara på förhand givna entiteter och där varje gränsdragning måste betraktas som preliminär. Barad ifrågasätter vår tilltro till språkets förmåga att producera kunskap och förståelse. Hon kullkastar också föreställningen om att materia(litet) är passiv och oföränderlig. Hon betonar i stället att materialitet “is always already historicity” och insisterar på dess agens i kunskapsproducerande praktiker (Barad, 821).

Den dialog som här upprättas mellan Bäckströms konstnärliga praktik och posthumanistisk feministisk teori lägger på motsvarande sätt vikt vid konsten som en aktivt verksam faktor som frambringa insikter och förståelser. Det är vad Marsha Meskimmon kallar en meningsskapaande konversation *med*

konst, “a speaking through’, a knowing with, that can engage in myriad positions” (Meskimon 2020, 9), som tar fasta på konstens anakronistiska agens och involverar skilda modaliteter (teori och praktik, diskurs och materialitet) och temporaliteter.

Feminismer och feminissanser

I en text från 1991 beskrev BIP hur hon såg på störningar som ett kreativt verktyg: “Att det som inte passar in i mönstret är början på rörelsen [...] för att lösa problemet [...], för att hitta nya idéer” (Lundahl et al., 67–68). Såväl BIP:s som Bäckströms skulpturer kan sägas utgöra sådana kreativa störningar som inte passar in i det konsthistoriografiska mönster, den syntax, som av förklarliga skäl har intresserat sig för de dominerande tendenserna i 1970-talets feministiska konst. Det ska avslutningsvis understrykas att problematiken inte utgörs av exempelvis de ikonografier, materialiteter och strategier som ofta har lyfts fram som centrala för 1970-talets feministiska konst. Här ska också betonas att den ovanstående diskussionen heller inte är avsedd som ett ifrågasättande av de kvinnoorganiserade kollektivutställningarnas betydelse som radikala feministiska manifestationer, vars transformerande kulturella och politiska konsekvenser är både oomtvistliga och bestående. Det är snarare den taxonomiska och temporala logiken som dominerar såväl den västerländska konsthistorieskrivningen som den feministiska historiografins narrativa struktur som utgör ett dilemma.

Återkommande troper och en alltför sammanhängande berättelse riskerar att oavsiktligt homogenisera ett vidare fält av feministiska praktiker. Periodiseringen av feminismen, både som politisk rörelse och konstnärlig praktik, i distinkta decennier som definieras i kontrast till varandra upprättar en linjär temporalitet som inte bara misslyckas med att representera det förflutnas komplexitet, dess heteroglotta feminismer (Sjöholm Skrubbe), utan också tenderar att förpassa (viss) feminism, och därmed förknippade konstnärliga uttryck, till ett avslutat moment i det förflutna.

Såväl BIP:s som Barbro Bäckströms konstnärskap orsakar störningar i sådana tillrätalagda konstruktioner; deras skulpturer både tillhör och överskrider det feministiska 1970-tal då de utfördes. Konstverkens anakronistiska agens, deras kapacitet att varaktigt generera betydelser och effekter, skapar möjligheter för polytemporala *feminissanser*, då förment utslöcknad konst aktiveras i samtiden och där tiden inte längre är linjär, utan “a provisional result of the connection among entities” (Latour, 74). De har i denna artikel utgjort vad som skulle kunna kallas teoretiska objekt i ett försök att diversifiera berättelsen om det feministiska 1970-talet och samtidigt uppmärksamma samtidigheten i det förflutna; en latent aktualitet som enligt Grosz är en nödvändig förutsättning för feminismens potentiellt gränslösa framtider (Grosz, 18).

Noter

- 1 Det ska påpekas att trots generationslogiken strävade publikationen (paradoxalt nog) också efter att slå håll på “art historical clichés – that all feminist art in the early 1970s celebrated ‘central core’ imagery, that the 1980s were concerned exclusively with strategies of appropriation” (Reckitt, 11).
- 2 Ventrella analyserar specifikt föreställningen om en feminissans i samband med det sena 2000- och tidiga 2010-talets många utställningar, publikationer och konferenser om feministisk konst, men resonemanget har bäring i ett vidare sammanhang.

- 3 I Stockholm deltog konstnärerna Benedicte Bergman, Ulla Hammarsten McFaul, Monica Englund och Ann-Britt Ryde, Anna Sjödahl, Monica Sjöö, Lena Cronqvist, Rauni Liukko, Gunwor Nordström och Sandra Ikse-Bergman. I Malmö visades verk av ytterligare 27 konstnärer: Maria Adlercreutz, Elsa Agélii, Barbro Bäckström, Barbro Cheesman, Siri Derkert, Pye Engström, Karin Frostensson, Berta Hansson, Merete Herrström, Li Hertzman-Ericson, Gudrun Key-Åberg, Sophie de Knoop, Lena Larsson, Ulla Larsson, Berit Lindfeldt, Bibi Lovell, Mariana Manner, Kaisa Melanton, Anita Nilsson, Helmutrud Nyström, Annmari Olsson, Britt-Ingrid Persson (BIP), Lillemor Rudolf-Hall, Marja Ruta, Birgit Stål-Nyberg, Liz Zwick och Lizzie Lundberg.
- 4 Utställningen var resultatet av ett samarbete mellan konstnärerna Benedicte Bergman, Ulla Hammarsten McFaul, Monica Englund och Ann-Britt Ryde, socialantropologen Eva Evers-Rosander, etnologen Hjärdis Johansson och sjuksköterskan Berit Axelsson.
- 5 Utställningen organiserades av textilkonstnärerna Elsa Agélii, Inga Björstedt, Aja Eriksson, Sandra Ikse Bergman, Bibbi Lovell, Gunwor Nordström och Ingall Sjöblom.
- 6 Utställningen initierades av Benedicte Bergman och hade Lena Boëthius som curator. Delta-gande konstnärer förutom Bergman: Monica Englund, Ulla Hammarsten McFaul, Sandra Ikse Bergman, Gunwor Nordström, Ann-Britt Ryde. Babro Andréen, Eva Berggren, Synnöve Beskow, Lena Cronqvist, Agneta Goës, Joanna Helander, Mona Ljungblad, Linda Lundgren, Nina Nilsson, Pia Oom, Barbro Reyman, Agnes Velander och Anette Åberg.
- 7 De deltagande konstnärerna var 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 Kentrschynsyj, Kalina Levin, Lotti Malm, Mette Möller, Marie Nilsson, Monika Nilsson, Veronica Nygren, Ulla Nordenskjöld, Brita Olsson, Lena Olsson, Ewy Palm, Bitte Richardsson, Anna Sjödahl, Hjärdis Tegsell, Kristina Thorman och Eva Trolin.
- 8 Bäckström medverkade dock 1981 i utställningen *Sweden comes to New York* som visades på A. I. R. Gallery (Artists in Residence, Inc.) i New York, det konstnärsdrivna feministiskt inriktade galleri som 1972 grundats av en grupp kvinnliga konstnärer, däribland Harmony Hammond, Howardena Pindell och Nancy Spero, och som fortfarande är aktivt (se <https://www.airgallery.org/history>). *Sweden comes to New York* skilde sig från de kvinnoorganiserade utställningar som lyfts fram i konsthistorieskrivningen i det att den producerades av den svenska statliga myndigheten Nämnden för utställningar av svensk konst i utlandet (Nunsku) (Allgårdh, 13). Att en feministiskt inriktad utställning var föremål för kulturpolitiskt stöd är i sig ett tecken på att 1970-talets feministiska interventioner i konstlivet haft effekt.
- 9 I utställningskatalogen anges att gruppen bestod av tolv delar, men enligt uppgift från konstnären rör det sig sannolikt om ett tryckfel. Britt-Ingrid Persson i samtal med författaren, 29 juli 2024.
- 10 Skulpturen beskrivs på detta sätt av Länsmuseumet Gävleborg, som äger verket, se <https://digitaltmuseum.se/021047511698/rehabiliterad-skulptur>.
- 11 Tematiken var uttalad i t.ex. utställningen *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* men återfinns också i ett flertal enskilda konstverk. Monica Sjöös *God giving birth* (1968), som visades på *Kvinnfolk* där Bäckström och BIP deltog, utgör det kanske mest välkända.

Litteratur

- Allgårdh, Sophie (2000): *Svensk konst i världen: Trender, lanseringar och reaktioner 1965-1996*, Stockholm: Carlsson.
- Andersson, Louise, Magnus Jensner, Anna Livion Ingvarsson, Anna Nyström, Barbro Werkmäster och Niclas Östlind (2005): "Inledning", i Anna Nyström, Louise Andersson, Magnus Jensner, Anna Livion Ingvarsson, Barbro Werkmäster och Niclas Östlind (red.): *Konstfeminism: strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Stockholm: Atlas, s. 9–29.
- Assmann, Aleida (2004): *Tid och tradition: Varaktighetens kulturella strategier*, Nora: Nya Doxa.
- Barad, Karen (2003): "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", i *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.3. s. 801–31.
- Boëthius, Lena (2009): "Kvinnokamp, klasskamp och kollektivism", i *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborg: Göteborgs Konstmuseum, s. 250–89.
- Braidotti, Rosi (1994): *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Gender and Culture, New York: Columbia University Press.
- Butler, Cornelia (2007): "Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria", i Lisa Gabrielle Mark (red.): *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, s. 14–23.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Bäckström, Barbro (1992): *Barbro Bäckström: Skulptur i offentlig miljö*, Lund: Skissernas museum.
- Chadwick, Whitney (2012): *Women, Art, and Society*, 5 uppl., London: Thames och Hudson.
- Deepwell, Katy och Agata Jakubowska (2018): "Introduction", i Katy Deepwell och Agata Jakubowska (red.): *All-women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, s. 1–17.
- Eriksson, Yvonne (2003): "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv: Ett 1970-talsprojekt", i Yvonne Eriksson och Anette Göthlund (red.): *Från modernism till samtidskonst: Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund: Signum, s. 48–77.
- Fagerström, Linda (2018): "Barbro Bäckström", i *Svenskt Kvinnobiografiskt Lexikon*, <https://skbl.se/sv/artikel/BarbroAgnetaBackstrom>.
- Grosz, Elizabeth (2002): "Feminist Futures?" i *Tulsa Studies in Women's Literature* 21.1, s. 13–20.
- Göthlund, Anette (2003): "Undersökning och gestaltning: Kvinnliga konstnärskap i brytningstid", i Yvonne Eriksson och Anette Göthlund (red.): *Från modernism till samtidskonst: Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund: Signum, s. 78–107.
- Haraway, Donna (1991): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century (1985)", i *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, s. 49–81.
- Hemmings, Clare (2011): *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham: Duke University Press.
- Johansson, Thomas (1998): "Från mansroll till maskuliniteter: En inledning", i *Rädd att falla: Studier i manlighet*, Hedemora: Gidlunds förlag, s. 7–15.
- Kolbowski, Silvia, Mignon Nixon, Mary Kelly, Hal Foster, Liz Kotz, Simon Leung och Ayisha Abraham (1995): "A Conversation on Recent Feminist Art Practices", i *October* 71 (Feminist Issues), s. 49–69.
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lindberg, Anna Lena och Barbro Werkmäster (1981): "Feministisk realism – konst som förändrar", i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 2.4, s. 31–48.
- Lindén, Claudia (2011): "Temporality and Metaphoricity in Contemporary Swedish Feminist Historiography", i Hans Ruin och Andrus Ers (red.): *Rethinking Time: Essays on History, Memory, and Representation*, Huddinge: Södertörns högskola, s. 301–12.

- Lundahl, Gunilla, Britt-Ingrid Persson, Elisabeth Rasch och Elisabeth Rynell (2004): *Britt-Ingrid Persson Bip: Skulptur*, Stockholm: Raster.
- Mannberg Zackari, Carin (1986): "Jag tror på bildens förmåga att tala", i *Hertha* 73.5, s. 5–7.
- Mark, Lisa Gabrielle (red.) (2007): *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- Meskimmon, Marsha (2003): *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London: Routledge.
- Meskimmon, Marsha (2020): *Transnational Feminisms, Transversal Politics and Art: Entanglements and Intersections*, London, New York: Routledge.
- Meskimmon, Marsha (2023): *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories: Ecologies and Genealogies*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Modersmyt, moderskap, mänskenskap* (1979): Göteborg: Konsthallen.
- Nead, Lynda (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, London och New York: Routledge.
- Nilsson, Bo (2000): "Några anteckningar om Barbro Bäckströms konstnärskap", i *Barbro Bäckström*, Stockholm: Liljevachs konsthall, s. 8–11.
- Persson, Britt-Ingrid (1975): "Experiment med grupper av skulpturer", i Mailis Stensman och Eje Högestätt (red.): *Kvinnfolk: En utställning i fem delar*, Malmö: Malmö Konsthall, s. 68–69.
- Phelan, Peggy (2006): "Survey", i Helena Reckitt (red.): *Art and Feminism*, London, New York: Phaidon, s. 14–49.
- Reckitt, Helena (red.) (2006): *Art and Feminism*, London, New York: Phaidon.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica (2010): "Centripetal Discourse and Heteroglot Feminisms", i Malin Hedlin Hayden och Jessica Sjöholm Skrubbe (red.): *Feminisms Is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, s. 85–103.
- Stensman, Mailis (1975): "Förord", i *Kvinnfolk: En utställning i fem delar*, Malmö: Malmö Konsthall, 2.
- Ventrella, Francesco (2017): "Temporalities of the 'Feminaissance'", i Victoria Horne och Lara Perry (red.): *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*, London och New York: I. B. Tauris, s. 207–29.
- Verkligheten sätter spår: 7 textilkonstnärer visar bilder på Röhsska museet* (1975): Göteborg: Röhsska museet.
- Vi arbetar för livet* (1980): Stockholm: Liber.
- Wachtmeister, Marika (1999): "Växling mellan förtätning och förtunning", i *Tomrum: Barbro Bäckström*, Malmö: Arena, Malmö konstmuseum, opag.
- Werkmäster, Barbro (2005): "Mitt i livet", i Anna Nyström, Louise Andersson, Magnus Jensner, Anna Livion Ingvarsson, Barbro Werkmäster och Niclas Östlind (red.): *Konstfeminism: Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Stockholm: Atlas, s. 44–81.
- Zetterman, Eva (2021): "Den feministiska konstscenen i Göteborg under 1970-talet", i Lisbeth Stenberg (red.): *Att ge upp har inte övervägts: Göteborgskvinnor i rörelse/r*, Göteborg: Makadam, s. 282–99.
- Öhrner, Annika (2018): "Making Space for Feminism: All-women Art Exhibitions in Sweden in the 1970s", i Katy Deepwell och Agata Jakubowska (red.): *All-women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, s. 47–70.
- Östlind, Niclas (2005): "Han – för det kunde inte vara minsta tvivel om hans kön: Om män och maskulinitet i samtidskonsten", i Anna Nyström, Louise Andersson, Magnus Jensner, Anna Livion Ingvarsson, Barbro Werkmäster och Niclas Östlind (red.): *Konstfeminism: strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till idag*, Stockholm: Atlas, s. 140–54.