

## Kvinnoperspektiv – intervju med Linda Nochlin

*Linda Nochlin, professor i konsthistoria vid Yale University, USA, är en pionjär inom den feministiska konstforskningen. Redan 1971 skrev hon den berömda essän »Why Have There Been No Great Women Artists?» där hon kritiserar de elitistiska grundtankar som konsthistorien bygger på och där hon analyserar den historiska konstruktionen av konst och konstnär. I essän förespråkar hon också ett paradigmskifte med feminism som grund och ett ihopkopplande av konsthistoria med kulturanalys och -praktik för att synliggöra maktstrukturer. Här intervjuas hon för KVT:s räknning av Leif Dahlberg.*

Av Leif Dahlberg

Leif Dahlberg: I förordet till din bok »*Women, Art, and Power» and Other Essays* (1988)<sup>1</sup> noterar du att det fortfarande finns ett »betydande motstånd» mot en mer radikal feminism inom ämnet konstvetenskap. Det tycks som om motståndet vore starkare inom konstvetenskap än hos systerdisciplinerna. Jag tänker till exempel på litteraturvetenskap, där under det senaste decenniet utvecklingen av feministiska teorier och strategier karakteriserats av en betydligt större intensitet och aktivitet. Håller du med om denna beskrivning och, om så är fallet, vad anser du ligger bakom denna relativa konservatism inom konstvetenskapen?

Linda Nochlin: Ja, det är en konservativ disciplin. Det beror både på institutionella traditioner och på konsthistoriens natur. Konsthistorikern vördar sitt objekt; konstverket har en högre och mer unik position i konsthistoria än t ex ett litterärt verk har i litteraturhistoria. Konstverket ägnas en tillbedjan som i sig är konservativ. Det beror inte bara på det unika hos det enskilda konstobjektet, utan också på den kritiska diskursens förhål-

lande till konstverket. Det är två skilda medier. En litterär text är mer öppen, mer direkt tillgänglig för den kritiska diskursen och, skulle man kunna säga, en text är på ett mer omedelbart sätt delaktig i den diskurs som beskriver den.

Ett annat skäl till konstvetenskapens relativa konservatism är nog beroende av att den är en liten och ofta isolerad institution inom universiteten. Detta förhållande gäller inte bara för konsthistoria, utan t ex också för studiet av klassisk litteratur, som ofta är sen med att ta upp nya teorier och metodologier. Men naturligtvis finns det även ett betydande motstånd inifrån de enskilda institutionerna. Och i dagens ekonomiska och politiska klimat har denna konservatism både konsoliderats och blivit mer aktiv. Detta gäller för universitetsvärlden i stort, men i synnerhet för ett universitet som Yale. Det gör att många unga kvinnor inom konstvetenskapen känner sig hotade eller osäkra idag. De vill gå vidare med sitt intresse för feminism och feministisk teori, men institutionen ger dem inget stöd. De får inte fasta tjänster, de får inte utforma sina egna kurser, etc. Många känner sig tvingade att först skaffa sig en säker position på institutionen. De känner sig därför tvingade att bedriva konsthistoria efter traditionella linjer. Själv måste jag nog säga att jag haft tur, akademiskt sett, med att ha fått en fast professur.

### *Akademien som skydd och hot*

L D: Hur påverkar detta ditt eget förhållande till den akademiska institutionen?

L N: Jag vet inte riktigt. Det finns uppenbarligen en motsättning, men jag föredrar att inte ta ställning till den. Och jag ser detta som en styrka, som en tillgång, snarare än en svaghet. Det är en öppen motsättning, en obesluten och därför verksam motsättning. Det är ett aktivt förnekande. Inom ramen för vad jag har beskrivit som en konservativ institution undervisar jag om feministisk teori – och då med betoning på teori snarare än empirisk feministisk konsthistoria. Jag bedriver denna verksamhet inom ramen för en institution som samtidigt utgör ett viktigt skydd,

en fristad och grogrund för feministiskt tänkande.

Som jag nämnde tidigare, befinner sig feministisk teoribildning i dag i en hotad position. Det är ett hot som kommer både inifrån och utifrån den akademiska världen. Men den inneboende dubbelnaturen hos en inrättning som universitetet – dvs att den erbjuder en fristad både för radikala och konservativa idéer – utgör i detta sammanhang något positivt. Här i USA har vänstern ofta haft inflytelserika positioner inom den akademiska världen. Den radikala rörelsens framväxt under det sena 60-talet tog ju plats direkt på universitetens campus. Själv började jag min karriär under McCarthy-eran. Jag minns att jag inledde ett föredrag jag gav på »The Frick Collection» med ett citat från Marx. Du vet, »det förflutnas tyngd vilar över oss...» Det var 1957, tror jag. Numera börjar var och varannan uppsats med ett motto från Marx.

L D: Din essä »Why have there been no Great Women Artists?» (1971) hade en avgörande betydelse för utvecklingen av en feministisk kritik av konsthistoria och konstkritik, även i de skandinaviska länderna. När du tog med denna essä i *Women, Art, and Power* avstod du från att revidera den. Om du trots detta blev anvisad denna uppgift idag, vilka ändringar skulle du då göra?

L N: Jag skulle inte göra några ändringar. Jag anser att det skulle innebära ett falsifikat. Dessa essäer skrevs under mycket specifika förhållanden, att införa ändringar skulle utgöra ett försök att göra dem tidlösa. Det är möjligt att romanförfattare gör sådana ändringar, men jag anser att det vore att förfälska historiska dokument. Jag skulle naturligtvis ha kunnat annotera essäerna. Men även om det är givet att jag skulle kunna tillägga nya idéer och exempel, vet jag inte om det skulle innebära någon väsentlig skillnad. Det är en helt annan situation idag – och idag skulle jag skriva en helt annan essä. Om jag trots allt skulle peka ut en skillnad mellan »Why have there been no great Women Artists?» och vad jag skulle skriva om jag skrev den idag, vilket jag aldrig skulle göra, kan jag säga att jag skulle ta med mer psykoanalys.

### Konst och kvalitet

L D: Du har blivit kritiserad, av t ex Griselda Pollock, för att du i din essä inte har ifrågasatt värderingskriterierna inom konstvetenskapen. Hur betraktar du denna kritik?

L N: Vi har helt enkelt olika meningar om detta. Jag anser att man inte kan komma ifrån begreppet kvalitet inom konsten, det är grundläggande för vår förståelse av konst. Det är sant att det finns (och kommer att finnas) människor som, liksom Marinetti, säger sig vilja spotta på konstens altare. Men nu samlar folk på Marinetti. Det finns en intressant strategi här, i detta att förneka centrala värden hos en tradition, en strategi som jag inte kan gå in på nu. Frågan om värderingskriterier är komplicerad. Så som jag nämnde tidigare, anser jag att konstkritik på många sätt är skild från litteraturkritik. För att ge ett exempel bland många: efter ett föredrag jag hållit – där jag bland annat beskrivit det perversa hos den manliga blicken i målningar av Balthus – blev jag kritiserad för att inte ha betraktat dessa tavlor med den estetiska distans de förtjänade. Det jag vill säga med detta exempel är att den verbala diskursen tenderar att utesluta andra diskurser. När jag kritiserar det perversa hos Balthus går min kritik inte in i en given dialog med tavlan, vilket skulle vara fallet med en roman eller en dikt, istället kommer min kritik att obemött beskriva konstverket ifråga.

Jag är självklart medveten om det problematiska med begrepp som kvalitet och värdering, etc. Men samtidigt anser jag att konst och kvalitet inte går att skilja från varandra. Det gäller också begreppsparet konst och utopi, vilka är mycket viktiga för mig just nu – Ernst Blochs böcker står bakom dig på hyllan.

L D: När jag läste om din essä »Why have there been no Great Women Artists?» slogs jag av likheten med den fråga som Virginia Woolf ställde sig i *A Room of One's Own* (1929). Men samtidigt finns det en klar skillnad: medan Woolf besvarade frågan om kvinnors förhållande till den litterära institutionen med en berättelse om sina egna försök att finna svar, strukturerar du istället svaret på titelfrågan närmast som en *arkeologisk utgrävning*. Du

jämför frågan med toppen på ett isberg och talar om underliggande diskurser och sub-strukturer.

L N: Det finns många modeller till denna es-sä. Men visst hade jag Virginia Woolfs essä i tankarna – där finns ju t ex de »gyllne klim-parna» (*golden nuggets*).<sup>2</sup>Där finns också mycket annat. Piaget och hans förståelse av individens kognitiva utveckling var viktig. Jag tror inte att jag hade läst Foucault än. Det är viktigt att förstå att jag skrev essän under en tid präglad av intensiv intellektuell diskus-sion. Det var mycket som hände under denna tid – och jag försökte nog få in allt som jag kunde använda i min essä. Jag kan inte säga att jag modellerade min essä efter någon en-skild förlaga. Själva skrivandet av den var mycket intensivt, och om jag hade någon di-rekt modell var det inte på ett medvetet plan.

### *Realism och social konstruktion*

L D: Ditt långvariga intresse för realismen i allmänhet och Courbet i synnerhet – jag tän-ker på dina böcker om realismen och din se-naste samling essäer<sup>3</sup> – synes höra samman med vad man, efter Berger och Luckmann, kan kalla den sociala konstruktionen av verk-ligheten.<sup>1</sup> Stämmer detta? Och är detta ett möjligt framtida forskningsområde för kvin-novetenskap och *gender studies*, dvs ett »åter-vändande» till studiet av *humanitas*, av vad det innebär att vara människa?

L N: Vad gäller det senare håller jag absolut med. Jag har alltid hävdad att om det finns någon framtid för feminismen som seriös teoribildning måste den ställa sig i relation till de vetenskapsdiscipliner som söker be-skriva vår gemensamma verklighet, den kan inte isolera sig från det som den är en reak-tion på. Det är också något som jag tycker är utmärkande för nya tendenser inom feminis-men, tillsammans med en ökande mångfald.

När det gäller mitt intresse för realismen måste jag erkänna att jag inte har tänkt på det sättet. Men det kan nog stämma. Jag har inte satt det i den sortens perspektiv. Jag har alltid sett som mitt främsta intresse att analy-sera föreställningar av verkligheten som ute-

sluter kvinnor. Den realism som konstrueras i det franska 1800-talsmåleriet bestäms av en vilja att beskriva en verklig värld – det är på detta sätt den uppfattar sig själv. Och det är i mycket denna förståelse, dvs denna historiskt specifika förståelse av verkligheten, som fort-farande och i väsenliga drag bestämmer vår samtids förståelse av verkligheten, vår förstå-else av oss själva. Man kan nog säga att jag försöker undersöka och beskriva hur denna verklighet – deras verklighet, men därmed också vår egen – är konstruerad. Vad är det som denna beskrivning av verklighet inne-håller och vad utesluter den? Hur är den strukturerad? Hur förstår den sig själv? Vad gäller Courbet, planerar jag att samla alla mi-na essäer om honom i en volym. Och natur-ligtvis utan att revidera dem.

### *Diskursernas interaktion*

L D: Vilka projekt arbetar du med nu, och vil-ka är dina framtida projekt?

L N: Jag håller på med en studie av *la baign-euse* i det sena 1800-talsmåleriet i Frankrike. Det är verk av bl a Cézanne, Renoir och Seu-rat. Det jag är intresserad av är *la piscine*, den allmänna badinrättningen, som konstruera-des under denna tid. Mitt intresse av *la baign-euse* är inte begränsat till ett snävt konsthis-toriskt perspektiv, utan söker också beskriva *la piscine* som ett socialt fenomen, och då soci-alt i en vid mening, inkluderande badet som social utopi (som ett led i skapande av natio-nen), som praktisk ingenjörskonst, etc. Jag har studerat massor med ritningar och rap-porter. Men det är inte så att jag söker förklar-a vad som händer i målarkonsten med hjälp av förändringar i samhället i övrigt. Jag är in-tresserad av vad som händer i en diskurs när saker händer i en annan diskurs. Det är fråga om diskursers interaktion: hur måleriet tar intryck av och framställer förändringar i den sociala miljön. Vad händer – och vad betyder det – när ett traditionellt motiv som *la baign-euse* sätts in i ett nytt sammanhang, när det skrivs in i en ny diskurs? Och vad händer med ett socialt rum som *la piscine* när det utgör scenen för ett motiv som detta? Det är frågor som inte låter sig besvaras genom att studera

enskilda tavlor eller diskurser, utan endast genom att undersöka hur de interagerar.

Denna termin undervisar jag om förändrade framställningar av kroppen i franskt 1800-talsmåleri. Jag använder mig av litterära texter, vetenskapliga och historiska dokument, men naturligtvis också av bilder från både högkultur och massmedia. Syftet är att undersöka uppkomsten av våra moderna föreställningar om kroppen, men också vidare till att lära oss förstå den sociala konstruktionen av vår verklighet.

## NOTER

- 1 »*Women, Art, and Power*» and *Other Essays*, Harper & Row, New York, 1988.
- 2 Virginia Woolf skriver: »I should never be able to come to a conclusion. I should never be able to fulfil what is, I understand, the first duty of a lecturer – to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on mantelpiece forever.» *A Room of One's Own*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, (1929) utan år, ss 3-4.
- 3 *Realism and Tradition in Art. Eighteen Forty-Eight – Nineteen Hundred: Sources & Documents*, Prentice-Hall, New York, 1966; *Realism*, Penguin Books, London, 1971; och *The*

*Politics of Vision: Essays on 19th Century Art & Society*, Harper & Row, New York, 1989.

- 4 Peter Berger & Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality – A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin Books, London, (1966) 1984.

## SUMMARY

This article contains an interview with professor Linda Nochlin, Department of History of Art, Yale University. The interview was made in New Haven, Connecticut, on September 24, 1991. Professor Nochlin responds to questions on her published works, and in particular on her essay »Why have there been no Great Women Artists?» (1971). She discusses the position of feminism within the academic institution, her own position within the same institution, and her understanding of the documentary status of her essays. She reflects on critique she has received for her 1971 essay, on sources for the same essay, and on her present and future projects. Professor Nochlin also addresses the questions of how different discourses interact and how painting becomes an integral part of the social construction of reality.

Leif Dahlberg  
36 High Street # 20  
New Haven, CT 06510  
USA