

GRISELDA POLLOCK

## Vision, röst och makt: den feministiska konsthistorien och marxismen

*Kvinnor har alltid varit konstnärer. Men  
med det borgerliga samhället uppstod i slutet av  
1800-talet en motsättning mellan konstnärsrollen och  
det nya kvinnoidealet. Denna präglar ännu den borgerligt  
patriarkala konsthistoriens syn på kvinnors konst.  
Men med hjälp av marxistisk analys kan feministerna  
avslöja denna syn som ohistorisk och ideologisk.*

Det borde stå klart vid det här laget att jag inte är intresserad av en konstens sociala historia som ett led i en frejdig uppspaltning av ämnet där denna tar sin plats vid sidan om andra inriktningar — den formalistiska, den 'modernistiska', den halvfreudianska, den filmiska, den feministiska, den 'radikala', samtliga ivrigt på jakt efter det Nya. I stället för uppspaltning, läs upplösning. Och vad vi behöver är motsatsen: koncentration, möjlighet att argumentera i stället för denna samexistens till döds, ett sätt att återknyta kontakten med de gamla debatterna. Det är detta som en konstens sociala historia har att erbjuda: den är det ställe där frågorna måste ställas men där de inte kan ställas på det gamla sättet. T J Clark, 'On the Conditions of Artistic Creation', *The Times Literary Supplement*, 24 maj 1974, s 562.

I den essä ur vilken ovanstående passage är hämtad beskrev T J Clark en kris i konsthistorien. Han började med att påminna sina läsare om en lyckligare tid i början av nittonhundratalet då konsthistoriker som Dvorák och Riegl räknades bland de stora och nydanande historikerna och när konsthistorien inte var inskränkt till sin nuvarande kuratorssyssla utan deltog i de stora debatterna inom studiet av det mänskliga samhället. Sedan dess har konsthistorien isolerats från de andra sociala och historiska vetenskaperna. De inom ämnet dominerande tren-

derna är klart antihistoriska. När jag läste en recension av Alfred H Barrs katalog till utställningen *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, New York, 1936) som publicerades 1937 av den amerikanske marxistiske kritikern Meyer Schapiro, fann jag till min förvåning en synnerligen träffande kritik av den modernistiska konsthistorien. Schapiro beskrev det paradoxala med Barrs bok, som huvudsakligen är en redogörelse för historiska rörelser och likväl själv är i grunden ohistorisk. Barr, menade han, levererar en lineär, evolutionär skildring av enskilda konstnärer som grupperas i stilriktningar och skolor. Historien ersätts av ren kronologi; datum för varje stadium i de olika rörelsernas utveckling kartläggs så att man kan rita en kurva för hur konsten framskrider år för år. Likväl påtalas aldrig något samband mellan konsten och de betingelser som gällt vid ett visst tillfälle.

Barr utesluter — därför att han anser det vara irrelevant för sin framställning — *arten av det samhälle* i vilket konsten skapades, dvs de sociala strukturernas och konflikternas karaktär, det sociala livets och utbyttets villkor och sålunda konstproduktionens och konstkonsumtionens verkliga arena. Om historien alls förs på tal, reduceras den till en serie händelser i stil



med ett världskrig som kan accelerera eller bromsa upp den interna immanenta process bland konstnärer som konsten är. Förändringar i stil förklaras med den populära teorin om smak, mättnad och reaktion.<sup>1</sup>

I opposition till detta slags konsthistoria, som utgör grunden för mycket av den undervisning i artonhundratalets och nittonhundratalets konst som bedrivs i Amerika och Europa i dag, har T J Clark efterlyst och i sina egna böcker börjat lägga grunden till ett verkligt alternativ. Konstens sociala historia utgör en radikalt ny typ av konsthistorisk forskning som syftar till att ifrågasätta den borgerliga modernistiska konsthistoriens hegemoni. Visserligen har det funnits marxistiska konsthistoriker förut, men vad som behövs nu är en samfällid ansträngning att grunda en ny tradition i syfte att åstadkomma ett radikalt nytt slags förståelse av konstnärlig produktion. Icke desto mindre utfärdade Clark 1974 skarpa varningar för andra tendenser som gjorde sig gällande vid den här tiden. Han betecknade dem som pseudolösningar, vilka i sin tur gav upphov till allehanda symptom på intellektuell desperation. Till dessa nymodigheter, som avspeglar modet inom besläktade men nödvändigtvis åtskilda discipliner, hör litterär formalism, freudianism, filmteori och feminism.

Som feminist befinner jag mig i en besvärlig position i den här debatten. Det mest vägande paradigmet för en konstens sociala historia måste finnas inom marxismens kulturteori och historiska praktik. Men på samma sätt som samhället struktureras av ojämlika relationer vad gäller den materiella produktionen, är det också uppbyggt av ojämlika relationer mellan könen. De samhällen i vilka konst har producerats har till sin natur varit inte bara till exempel feodala eller kapitalistiska utan patriarkaliska och sexistiska. Ingendera av dessa båda former av exploatering kan reduceras till den andra.

Som Jean Gardiner har skrivit:

Det är omöjligt att förstå kvinnornas klassposition utan att förstå på vilket sätt könsåtskill-

nader formar kvinnors klassmedvetande... Ingen socialist kan kosta på sig att förbise denna fråga.<sup>2</sup>

Från en marxistisk feministisk synpunkt kan kulturen definieras som de sociala sedvänjor vars främsta syfte är signifikation, dvs produktion av innebörd.<sup>3</sup> Kulturen är den sociala nivå på vilken de bilder av världen och definitioner av verkligheten produceras som är ideologiskt mobiliserade för att legitimera den existerande ordningen av dominans- och underkastelserelationer mellan klasser och kön. Konsthistorien gör en aspekt av denna kulturella produktion, konsten, till föremål för studium, men ämnet självt är också en viktig komponent i den dominerande klassens och könets reproduktion av sin kulturella hegemoni. Därför är det viktigt att ifrågasätta de definitioner av vårt samhälles ideala verklighet som produceras i konsthistoriska tolkningar av kulturen.<sup>4</sup>

Det projekt vi har framför oss består därför i att utveckla olika slags konsthistoria som analyserar den kulturella produktionen inom de visuella konsterna och besläktade media genom att ta hänsyn till såväl marxismens som feminismens imperativ. Detta kräver en ömsesidig förvandling av marxistisk och feministisk konsthistoria. Marxisternas särskilda inriktning på förhållandet mellan klasserna tas upp till diskussion i de feministiska resonemangen kring könets sociala relationer vad gäller sexualitet, släkt, familjen och förvärvandet av könsidentitet. Samtidigt utgör marxismens stränghet, historiska initiativ och politiska tradition en utmaning för den nuvarande feministiska konsthistorien. Feministisk konsthistoria i denna nya form kommer inte att bli bara ett tillägg, en fråga om att skriva några böcker till om kvinnliga konstnärer. Dessa kan lätt absorberas och glömmas bort liksom fallet var med de många volymer om kvinnliga konstnärer som utgavs under artonhundratalet.<sup>5</sup> Vi syftar till att grundlägga en tradition genom att producera ett omfattande antal feministiska analyser av kulturproduktionen som kommer att bli en



utmaning mot den borgerliga konsthistoriens hegemoni. Det är nödvändigt att samarbeta med företrädare för en konstens sociala historia men vi bör aldrig förhålla oss okritiskt till dess obearbetat patriarkaliska inriktning.

Varför är det nödvändigt för feminister att ingripa på ett så marginellt område som konsthistorien, 'det reaktionära tänkandets utpost' som den har blivit kallad? Det är visserligen sant att konsthistorien inte är en inflytelserik disciplin eftersom den är inlåst i universitet, konsthögskolor och okända museikällare och bjuder ut sin 'civiliserande' kunskap till de utvalda och bildade. Vi bör emellertid inte underskatta dess betydelse inom den borgerliga ideologin. Den centrala figuren i den konsthistoriska diskursen är konstnären, ett outsägligt ideal som kompletterar myten om den universella klasslöse mannen (sic) i den borgerliga humanismen. Vår allmänna kultur är genomsyrad av föreställningar om individuell kreativitet, hur genialitet alltid kommer till sin rätt i det långa loppet, att konsten är en oförklarlig, nästan magisk sfär. Dessa myter produceras i konsthistoriens ideologier och sprids sedan genom kanaler som TV-dokumentärfilmer, konstböcker, biografiska romantiseringar av konstnärers liv som *Lust for Life* (Mannen som älskade livet) om van Gogh eller *The Agony and the Ecstasy* (Lust och plåga) om Michelangelo. 'Att beröva bourgeoisin inte dess konst men dess konstabegrepp, det är grundförutsättningen för ett revolutionärt resonemang'.<sup>6</sup>

Feministiska konsthistoriska undersökningar har utvidgat detta marxistiska program så att det blivit en utmaning mot den förhärskande åsikten i vår kultur att kreativitet är ett exklusivt manligt privilegium och att termen 'konstnär' är männens automatiska egendom. En nyttig påminnelse om detta förekom i Gabhart och Brouns inledande essä till den utställning de sammanställde 1972, *Old Mistresses: Women Artists of the Past* (Gamla mästare: kvinnliga konstnärer i det förflutna):

Denna utställning anspelar på det outtalade antagandet i vårt språk att konst skapas av män. Den vördnadsfulla titeln 'gammal mästare' har ingen meningsfull motsvarighet; när man använder den feminina formen, 'gamla mästare', är konnotationen helt och hållet en annan, minst sagt.<sup>7\*</sup>

Gabhart och Broun påvisar förhållandet mellan språket och ideologin. Men de frågar sig inte *varför* det inte finns något utrymme för kvinnor i det konsthistoriska språket trots att det har funnits så många kvinnliga konstnärer. Om jag får besvara frågan i ljuset av den forskning som jag bedrivit tillsammans med Roszika Parker, skulle jag vilja säga att det är därför att de konstnärsbegrepp som utvecklats och de sociala definitionerna av kvinnan historiskt sett har följt olika och nästan motstridiga vägar. Kreativitet har gjorts till en ideologisk komponent i begreppet 'manlighet' medan kvinnlighet har framställts som en mannens och därmed konstnärens negation. Som den sene artonhundratalsförfattaren så tydligt uttryckte saken:

Så länge som en kvinna avhåller sig från att avköna sig må det stå henne fritt att fuska med vad hon vill. Den geniala kvinnan existerar inte; när hon gör det är hon en man.<sup>8</sup>

Detta väcker ytterligare en fråga. Vilket är förhållandet mellan denna pejorativa uppfattning av kvinnorna som skapande varelser och deras underordnade ställning som arbetare, det lågavlönade, okvalificerade och förbisedda hemarbete som de så ofta är hänvisade till därför att sådant arbete beskrivs som kvinnors 'naturliga' sysslor? Det finns naturligtvis inte någon spegelbild här mellan ideologin och ekonomin. Men det finns ett förhållande. Konsten framställs för oss som individens ideala självförverkligande kreativa aktivitet. Dess antites i livet är det alienerade arbetet, arbetet i dess moderna borgerliga utformning; dess raka motsats är det repetitiva och självutplånande slavgöra som kallas 'kvinnoarbete'. En annan besläktad nivå där det sker ett sammanträffande av

\* *Mistresses* för naturligtvis i första hand betydelsen 'älskarinna' i tankarna. Ö a.



samma slag är det motstånd som görs för att stödja påståendet att män besitter en oemotsäglich konstnärlig storhet medan kvinnor är dömda till evig underlägsenhet. Män skapar konst; kvinnor föder barn. Denna falska motsättning har ofta använts för att rättfärdiga kvinnans uteslående från kulturellt erkännande. Hänvisningar till biologin förekommer i många sammanhang där kvinnor söker göra sig gällande för att försvåra deras chanser till anställning på lika villkor, sänka deras löner och förvägra dem samhälleligt stöd för barnavård. De stereotypa sexuella åsikter, som tar form i uppfattningen av vad konst och en konstnär är, är en del av de kulturella myter och ideologier som är kännetecknande för konsthistorien. Men de bidrar till det vidare sammanhang där manligheten får sin sociala definition och samverkar således på det ideologiska planet när det gäller att reproducera hierarkin mellan könen.

Den radikala kritik som framförts av den marxistiska och feministiska konsthistorien står därför i dubbel motsättning till den borgerliga konsthistorien. Likväl har den feministiska konsthistorien hitintills ofta tagit avstånd från denna nödvändiga konfrontation med den dominerande konsthistoriska ideologin och praktiken. I stället har feministerna nöjt sig med att inkorporera kvinnliga konstnärers namn i kronologierna och att nämna kvinnliga konstnärers verk i förteckningarna över stilar och rörelser. En liberal politik från det konsthistoriska etablissemangets sida har givit denna ofarliga, 'adderande' feminism en marginell plats på konferenser som en roande sidoverksamhet eller så har det lämnat utrymme för några få artiklar i de akademiska tidskrifterna. Emellertid har de kritiska implikationer som feminismen medför för konsthistorien som helhet förkvävt och inte tillåtits förändra det som studeras inom konsthistorien eller sättet att undervisa. Jag erinrar mig en nyttig essä från 1949<sup>9</sup> i vilken Friedrich Antal nämnde några av de eftergifter som gjordes för nya — marxistiska — ideal inom konst-

historien vid den tiden. Den åtföljdes emellertid av ett djupt rotat motstånd mot allt som utgjorde ett fundamentalt hot mot konstnärens helighet och konstens autonomi. Sålunda tolererades referenser till litteratur som behandlade folklig eller halvfolklig konst bara så länge de var åtskilda från den stilistiska utvecklingens allmänna historia inom de bildande konsterna. En diskussion om innehållet var möjlig så länge den inskränkte sig till ikonografi och orsakerna till att konstnären valde just det ämnet inte uttrycktes i verkliga, levande historiska termer. Studier av konstnärernas arbetsförhållanden kunde bara bedrivas så länge som de förblev isolerade och deras implikationer inte användes för en analys av de 'stora' konstnärernas verk. Den sociala och politiska bakgrunden kunde till och med nämnas så länge som man inte påvisade något verkligt samband mellan den och konsten. Antal drog slutsatsen att den övertygelse som man skulle överge sist var 'artonhundratalets djupt rotade tro, ärvd från romantiken, på genialitetens omätbara natur i konsten'.<sup>10</sup> Konsthistorien har också sin historia som ideologisk diskurs. Antals essä specificerade tydligt hur han då såg ämnets reaktion på den marxistiska utmaningen och hans påminnelse är aktuell fortfarande:

Hela den synpunkt som konsthistoriker, de må vara från vilket land och vilken bakgrund som helst, som ännu inte ens absorberat Riegls, Dvoráks och Warburgs insatser (eller sökt gå längre än dessa) anlägger, är betingad av deras historiska belägenhet: de håller fast vid äldre uppfattningar och är därför ungefär ett kvarts sekel efter. Och på samma sätt betingas deras gradvisa reträtt och de eftergifter de är villiga att göra — inte alltför många och inte alltför snart — åt den nya andan. Deras motstånd är desto starkare och deras vilja att lämna utrymme desto mindre, ju större konsekvensen och nyskapandet de möter är.<sup>11</sup>

Vi måste alltså inse att vi har inte att göra med en frejdig uppspaltning och expansiv pluralism — den samexistens till döds som T J Clark talade om. Det är en kamp om att få besätta en ideologiskt



signifikant, diskursiv terräng. Den feministiska konsthistorien som en del av en bred politisk rörelse kommer att utgöra en del av den kulturella maktkampen om vad för slags innebörd vi ger åt världen, vad för slags kunskap om dess sociala natur som reproducerades i denna, en av de mest mystifierade av de mänskliga vetenskaperna.

Mitt eget arbete om feminismen och konsthistorien påbörjades ursprungligen i ett kollektiv av kvinnliga konstnärer, hantverkare, författare och historiker. Tillsammans med Roszika Parker har jag skrivit en bok med titeln *Old Mistresses, Women, Art & Ideology* (1981). Vår utgångspunkt stod i strid med mycket av den befintliga feministiska litteraturen inom konsthistorien. Vi tror inte att de stora frågorna som feministerna inom ämnet ställs inför är att komma till rätta med det åsidosättande av kvinnliga konstnärer som Jansonar och Gombrich har gjort sig skyldiga till. Inte heller tror vi att en uppräknings av olika hinder, som till exempel diskriminering av kvinnor, som förklaring till att de saknas i historieböckerna, ger oss de svar vi vill ha. Som Roszika Parker skrev i en recension av Germaine Greers *The Obstacle Race* (1979), (*Hinderloppet*, sv övers 1980): 'Det är inte hindren som Germaine Greer nämner som är det verkligt viktiga utan spelets regler, vilka kräver en granskning'.<sup>12</sup>

Vi utgick från premisen att kvinnor alltid hade varit involverade i konstproduktionen men att vår kultur inte ville erkänna detta. Frågan som måste besvaras är *varför det förhåller sig så*. Varför har det varit nödvändigt för konsthistorien att skapa en bild av det förflutnas konst som en skildring av enbart maskulina insatser? Vi upptäckte att det inte var förrän på nittonhundratalet, i och med att konsthistorien etablerades som en institutionaliserad akademisk disciplin, som kvinnliga konstnärer systematiskt har uttraderats ur denna historia. Vår slutsats var oväntad. Fastän kvinnliga konstnärer behandlas negativt av den moderna konsthistorien, det vill säga, ignoreras, utelämnas

och nedvärderas när de överhuvudtaget nämns, spelar kvinnliga konstnärer och den konst de har producerat icke desto mindre en strukturell roll i konsthistoriens diskurs. I själva verket är det så att upptäckten av kvinnors historia och konst överhuvudtaget betyder att man måste redogöra för hur konsthistoria skrivs. Att avslöja dess underliggande antaganden, dess fördomar och underlåtenhetssynder är att avslöja att det negativa sättet på vilket kvinnliga konstnärer ihågkoms och avfärdas inte desto mindre är viktigt för den uppfattning av konst och konstnärer som skapas av konsthistorien. Den feministiska konsthistoriens inledande uppgift är därför en kritisk uppgörelse med konsthistorien själv.

Vidare använder sig den konsthistoriska litteratur som faktiskt innehåller referenser till kvinnlig konst konsekvent av en feminin stereotyp för sin uppgift. Allt som kvinnor har producerat, menar man, vittnar om kvinnlighet och bevisar alltså kvinnans lägre status som konstnär. Men vad är meningen med att jämställa kvinnors konst med kvinnlighet och kvinnlighet med dålig konst? Och varför måste just detta betonas så ofta? Den feminina stereotypen, menar vi, fungerar som ett nödvändigt differentieringsvillkor, den bakgrund mot vilken de aldrig öppet erkända manliga privilegierna inom konsten kan bibehållas. Vi säger aldrig 'manlig konstnär' eller 'manlig konst'; vi säger bara konst och konstnär. Detta dolda könsprerogativ säkras av att man uppställer något negativt, något 'annorlunda', det feminina, som en nödvändig differentieringspunkt. Den konst som kvinnor skapar måste nämnas och sedan avfärdas just för att man på nytt skall kunna hävda denna hierarki.

Kritiskt medvetna om de metoder genom vilka konsthistorien konstruerar bilden av konstnären som den borgerliga mannen kan vi börja att utarbeta en annan slags historia för konsten. För att komplettera den behöver vi återerövra kunskapen om de kvinnliga konstnärernas konsekventa men olikartade praktik. Vi



måste beskriva de historiska specifika positioner från vilka kvinnor ingrep i den kulturella praktiken som helhet, ibland till förmån för de dominerande samhällsliga idealen, vid andra tillfällen i kritisk motsättning till dem och i allians med andra progressiva krafter. Om vi saknar denna medvetenhet om det sätt på vilket kvinnor på ett heterogent sätt har *förhandlat* om sin särställning som kvinnor i de skiftande klass- och patriarkaliska sociala relationerna, kommer varje slags beskrivning av kvinnors konst och ideologi som vi åstadkommer att vara i avsaknad av politisk betydelse eftersom den kommer att sakna en teori om samhällslig och politisk förvandling.

## II

I denna sektion vill jag se närmare på konsthistorien själv i förhållande till det feministiska projektet och diskutera några av de lärdomar som kan dras av besläktade marxistiska kritiska genomgångar av konsthistorien.

I en nyttig introduktion till sitt program för en marxistisk konsthistoria i boken *L'Histoire de l'Art et la Lutte des Classes* (1973) identifierade Nicos Hadjinicolaou de hinder som restes av den nuvarande konsthistoriens former: konsthistorien som konstnärernas historia (biografier och monografier); konsthistorien som en del av civilisationernas historia (reflektioner av perioder och deras intellektuella strömningar) och konsthistorien som de autonoma estetiserade föremålens historia. Hur korrekt detta än är som beskrivning, är det inte desto mindre svårt att karakterisera någon av dessa metoder som historisk överhuvudtaget. De förkroppsligar emellertid borgerliga historie-ideologier som uppkom vid mitten av artonhundratalet. I den framställning av det mänskliga samhällets historiska utveckling som presterades efter 1848 års revolutioner ersattes sjuttonhundratalets teser om historisk förändring som en process — innefattande motsägelse och förvandling — av mysti-

fikationer och ett öppet förnekande av historien. Den borgerliga ordningen måste avvisa de drastiska samhälleliga omvälvningar ur vilken den föddes för att skydda sitt styre mot den påföljande proletära utmaningen. Den världsbild som borgerligheten gjorde sig förenar därför både ett förnekande av de verkliga sociala villkoren för dess nuvarande styre, och det nödvändiga undertryckandet av varje slags igenkännlig skillnad mellan sig själv och förflutna samhällen. Detta kan åstadkommas genom att man 'moderniserar' historien och förutsätter att det finns en fullständig identitet mellan det närvarande och det förflutna och på så sätt projekterar den närvarande ordningens särdrag på det förflutna så att de framstår som universella och därför naturliga. Förtryckshistorien blir således ett betydelsefullt instrument för att reproducera det borgerliga samhället som något oundvikligt och beständigt. Återerövringshistorien som motsägelsefull och differentierad är av omedelbar strategisk betydelse. Ännu väsentligare är den för kvinnorna mot vilka fiktionen av en evig, naturlig sakernas ordning används monolitiskt för att ratificera männens fortsatta maktutövande över kvinnorna.

Vidare sviker konsthistorien den historiska vetenskapen på ett annat sätt som bäst inses av en jämförelse mellan konsthistorien och bedömningen av litterära verk. Det sätt på vilket litteraturen studeras syftar, som Macherey påpekade, inte till att förklara hur litteratur skapas. Det syftar till att lära studenterna hur de skall konsumera den mänskliga andens storslagna frukter. När man initierar studenterna i den estetiska uppskattningens mysterier, ingjuter man samtidigt i dem underkastelse under kreativitetens oförklarliga magi. Men paradoxalt nog är det också så att medan litteraturen framställs som ousäglig strävar den litteräre kritiker också efter att förklara de dolda innebörderna och således att 'översätta' det litterära verket. Det som vanligtvis händer i samband med denna operation är att texten kläs av fullständigt, dess syn-



barligen dolda innebörd utvinns och det hela 'översätts' av kritikern, som trots att han eller hon låtsas enbart kommentera texten i själva verket stuvlar om verkets innebörd enligt sin ideologi. Dessa dubbla procedurer uppmuntrar inte studenterna att ställa de viktiga frågorna — hur och varför ett konstföremål eller en text tillkom, för vem den skapades, i vilket syfte den skapades, under vilka begränsningar och förutsättningar den tillkom och ursprungligen användes. För, som Macherey konstaterar, 'när vi ser hur en bok är gjord ser vi också vad den är gjord *av*; en brist som ger den en historia och en relation till det historiska'.<sup>13</sup>

Litteraturbedömning och konsthistoria är också en övning i positiv och negativ kritik varigenom noggranna graderingar och distinktioner görs mellan mera betydande och mindre betydande verk, mellan det som är bra och det som är dåligt, det som uppskattas under alla epoker och det som bara är på modet en kortare tid. Detta slags värderande omdöme är särskilt viktigt för kvinnor. Kvinnors konst bedöms konsekvent som dålig konst. Ta som exempel Charles Sterlings förklaring till varför han vill tillskriva Constance Charpentier (1767—1849) ett porträtt som antagits vara målat av Jacques-Louis David: 'Under tiden är tanken att vårt porträtt kan ha målats av en kvinna tilltalande, låt oss erkänna det. Dess poesi är litterär snarare än plastisk, dess mycket påtagliga charm och dess skickligt dolda svagheter, dess helhetsintryck som åstadkoms med tusen subtila knep, allt tycks röja en kvinnas sinnelag'.<sup>14</sup> Eller lyssna till vad James Laver har att säga om samma målning. 'Fastän tavlan har sina förtjänster som ett verk i tidens stil, rymmer den vissa svagheter som en målare av Davids kaliber inte skulle ha gjort sig skyldig till'.<sup>15</sup>

För att bemöta detta slags kritik av kvinnlig konst frestas feminister ofta att svara med att försöka påstå att kvinnors konst är lika bra som mäns; den måste bara bedömas enligt en annan värdeskala. Men de skapar därigenom bara en alter-

nativ bedömningsgrund och ett annat sätt att konsumera konst. De tillskriver kvinnors konst andra kvaliteter och gör gällande att den uttrycker en feminin essens, eller så tolkar de den genom att säga att den strävar mot ett centralt 'kärn'-bildspråk som härleds från de kvinnliga könsdelarnas form och från kvinnans kroppsliga erfarenhet. Alldeles för välbekanta formella eller psykologiska eller stilistiska kriteria uppställs för att bedöma kvinnors konst.

Effekten är att man inte angriper själva denna föreställning att konsten är något som skall bedömas och naturligtvis inte heller de bedömningsgrunder man använder sig av. Om man pläderar för att kvinnors konst skall berömas enligt en särskild värdeskala resulterar detta i att kvinnors konst förvisas till en könsbestämd kategori och samtidigt att de allmänna kriterier för konstbedömning förblir de som används när man diskuterar konstverk gjorda av män. Mäns konst förblir den supra-sexuella normen just därför att kvinnors konst bedöms enligt vad man lätt kan avfärda som partiska och internt förfärdigade värderingar.

Den feministiska konsthistorien måste förkasta detta slags kritisk konstitolkning och konstvärdering och sluta att blott och bart disputerar om de estetiska kriterierna för konstbedömning. I stället borde den koncentrera sig på historiska förklaringsformer för kvinnors konstnärliga produktion. För litteratur- och konstbedömningen är bara ett komplement till de borgerliga tendenserna att 'modernisera' historien. Båda utplånar från konstverket eller texten tecknen på att den har *producerats*. Berövad sin unika karaktär och sin historiska specificitet som produkt kläs den på nytt i bourgeoisins rent estetiska värderingar. Med en enda rörelse besvärjs både föremålets historiska karaktär och konstkritikerns/konsthistorikerns ideologiska aktivitet utom synhåll och med dem försvinner den könsavhängiga positionens synlighet som en faktor att ta med i beräkningen båda vad gäller konstproduktionen och dess mottagande. De nedsättande om-



dömen om kvinnors konst som används för att rättfärdiga att de utelämnas från allvarligt syftande konstvetenskapliga diskussioner kan sedan framställas som en produkt av de motsättningar i ett sexuellt uppdelat samhälle som får gälla för att vara övningar i oförvillat omdöme.

Betoningen på att se konsten som produktion inbjuder oss att gå närmre in på de marxistiska paradigmen. Dessa är mångfaldiga för det har naturligtvis ägt rum en betydande utveckling inom den marxistiska kulturteorin under de senaste årtiondena, särskilt vad gäller ideologi- och framställningsbegreppen. Likväl har jag märkt att när man söker efter nya sätt att behandla konsten som en social produkt på kan feministerna falla i den fälla som man nu med en term brukar avfärda som vulgärmarxism. Det finns flera fällor, som till exempel återspeglings teorin som behandlar konstnären som representativ för sin klass och/eller sitt kön, ideologisk generalisering och ekonomisk reduktionism. Förhållandena mellan konsten och samhället i och mot vilket det produceras är förvisso komplicerade. En enkel formulering som har försökt specificera en relation är återspeglings teorin.

Konsten återspeglar det samhälle i vilket den tillkommer. Denna uppfattning är mekanistisk och suggererar på en och samma gång ett livlöst föremål kallat konst och ett statiskt och sammanhängande objekt kallat samhället. Den kan inte förklara hur en produkt som medvetet tillverkas av specificerbara och avsiktligt utvalda material passivt kan återspegla något som i sig självt är enormt komplext och förvisso inte statiskt. Detta slags förhållningssätt är besläktat med ett annat i vilket 'Historien' rullas framåt som en bakgrund till den konstnärliga produktionen. Här står ordet 'historia' för en massiv enhet, något som snabbt kan skisseras som en berättelse som kan ge ledtrådar till bildens innehåll. Historien kan inte reduceras till ett informationsblock; den måste förstås som ett komplex av processer och förhållanden. Vi måste överge formuleringar i stil med 'konsten och dess histo-

riska bakgrund' eller 'konsten och dess sociala sammanhang'. Hela den svårighet som man *inte* tar itu med ligger i dessa 'och'. Vad vi har att göra med här är ett samspel mellan multipla historier — konstkodernas, ideologiernas, konstinstitutionernas, produktionsformernas och socialklassernas, familjens, den sexuella maktens etc — vars ömsesidiga bestämningar och oberoende måste kartläggas samtidigt.

De andra tre problemen kan behandlas samtidigt eftersom de hänger ihop. Med utgångspunkt i att all historia är klasskampshistoria har åtskilliga marxistiska konsthistoriker försökt förklara konstverk genom hänvisningar till grova klassformationer. Detta har alltför ofta resulterat i generaliserande tolkningar, i att man reducerar ett konstverks specifika karaktär till en annan icke-konstnärlig kategori och till att man presenterar en konstnär som representativ för en hel socialgrupps eller samhällsklass' åskådning. Precis samma tendenser förekommer i feministisk konsthistoria och kan illustreras där.

Ta exempelvis generaliseringen 'kvinnors konst'. Vi tvingas naturligtvis tillgripa denna på grund av vårt behov att sprida kunskap om att det finns konst gjord av kvinnor. Men bakom denna strategiska nödvändighet kan det ligga en ideologisk impuls att föreställa sig att det finns ett enhetligt begrepp som heter 'kvinnors konst'. Vidare händer det att vi, när vi tolkar bilder gjorda av kvinnliga konstnärer, läser in anspelningar i dem på kvinnors sociala och ekonomiska förhållanden i allmänhet eller läser in de psykologiska och till och med biologiska karakteristika en del menar att alla kvinnor har gemensamma. På så sätt reducerar vi konstverk gjorda av kvinnor till något annat; i själva verket gör vi konsten till blott och bart en illustration av sociala generaliteter, biologi eller psykologi. En något mera sofistikerad version av detta kan man stöta på i det slags konsthistoria som inriktar sig på konstnärliga produkters särskilda karaktär av konstnärliga beteckningssystem och som därmed är en del av ideologin. I Hadjinicolaous arbeten finner vi till



exempel uppfattningen att målningar är bärare av en visuell ideologi. Vidare menar han att konstnärer som David och Rembrandt i sina målningar ger uttryck åt en särskild klass' eller klassfraktions visuella ideologi — den uppåtgående bourgeoisins konst till exempel. Ett liknande slags tolkning stöter man på när kvinnliga konstnärers verk antas föreställa ett köns visuella ideologi. Detta är en fälla som det är lätt att falla i. Jag gav mig i kast med ett studium av de abstrakta expressionisterna i New York på 1950-talet. Rörelsens allmänna karaktär och den konst som den frambragte beskrevs först och sedan nämndes en kvinna, Helen Frankenthaler, som kvinnan i rörelsen. Hennes verk fick stå för kvinnornas ståndpunkt i rörelsen. En individuell konstnär kommer på detta felaktiga sätt att framstå som representativ för hela sitt kön. (På liknande sätt lät Antal Masaccio företräda en hel klass' åskådning i sin ekonomistiska läsart av det florentiska måleriet på fjortonhundratalet.)

Vad alla dessa förhållningssätt har gemensamt är uppfattningen av objektet som ett slags ideologins språkrör för historia och psykologi, vilka båda tillkom på något sätt och någon annanstans. Vi måste inte bara förstå att konsten är en del av den sociala produktionen utan vi måste också inse att den själv är produktiv, det vill säga, den producerar aktivt betydelser. Konsten skapar ideologin; den är inte bara en illustration till den. Den är en av de sociala praktiker genom vilka specifika världsåskådningar, definitioner och identiteter skapas åt oss, reproduceras och till med omdefinieras. Hur detta slags förhållningssätt kan vara särskilt relevant för feminister i studiet av kulturyttringar har påvisats av Elizabeth Cowie i hennes artikel 'Woman as Sign'.<sup>16</sup> Cowie granskar vanligen förekommande åsikter om kategorin (kvinnan) och praktiken (filmen). För många feminister är kvinnan en problematisk kategori. Kvinnan är en given företeelse på grund av sitt biologiska kön, på grund av sin anatomi. I andras ögon föds inte kvinnan utan blir till och be-

tingas av en serie socialt föreskrivna roller. Från dessa synpunkter är de bilder av kvinnan man konfronteras med i filmer bara reflektioner eller i bästa fall framställningar av dessa biologiska identiteter eller sociala modeller. Filmer måste därför bedömas efter hur pass adekvat eller förvriden denna framställning är i förhållande till den upplevda erfarenheten. Det har emellertid gjorts gällande att en film måste förstås som en betecknande praktik, dvs en organisation av element som *producerar* betydelser, konstruerar bildar av världen, och strävar efter att fixera vissa betydelser, att prestera vissa ideologiska framställningar av världen. Så i stället för att se filmer som bärare av på förhand gjorda betydelser eller som reflektorer av givna identiteter, måste praktiken ses som en aktivt ingripande:

Film är en fråga om att producera definitioner men den är varken unik eller oberoende av, eller helt enkelt reducerbar till, andra slags praktiker som definierar kvinnors ställning i samhället.<sup>16</sup>

I sig är filmen en av de praktiker som aktivt konstruerar och säkerställer de patriarkaliska definitionerna av kategorin, kvinnan.

Cowie gör sedan gällande att 'Kvinnan' inte är något givet inom biologin eller i samhället utan något som skapas genom en räckja interrelaterade praktiker. Naturligtvis betyder detta inte att människor av kvinnligt kön i själva verket inte existerar. Det betyder bara att 'kvinna' är liktydigt med den betydelse som i vår kultur förknippas med att inte vara manlig. Den skapas av konkreta historiska, sociala praktiker — till exempel, familje- eller släktskapsstrukturer. Cowie använder sig av Lévi-Strauss' resonemang beträffande utbytet av kvinnor emellan släkter och den innebörd detta byte har. För Lévi-Strauss är bytet av kvinnor mellan män grundförutsättningen för socialitet. Ty utbytet av föremål, som genom utbytet förlänas ett värde och på så sätt får en innebörd, instiftar de ömsesidiga relationer och skyldigheter som utgör basen för den kulturella (dvs sociala) organisationen i mot-



sats till naturtillståndet. All kultur måste därför förstås som utbyte och följaktligen som kommunikation. Det mest utvecklade uttrycket för detta är naturligtvis språket. Språket består av betydelsebildande element som ordnas i betydelseproducerande relationer. Kvinna som kategori är en produkt av nätverk av relationer som skapats i och genom detta utbyte av kvinnovarelser som mödrar, döttrar och hustrur. Uttryckets betydelse är också relaterat till andra uttryck i det sociala systemet. Vad 'kvinna' betyder bestäms av de positioner som kvinnliga personer intar, som mödrar, hustrur, döttrar eller systrar, gentemot en samtidig produktion av mannen som kategori i sådana positioner som fader, son, make, broder. Om 'kvinna' är ett tecken, måste tecknets betydelse alltid bestämmas inom ett system av relationer, dvs inom den specifika organisation som släktskap, fortplantning och sexualitet utgör. Eftersom det är en produkt av sociala relationer, kan det förändras. Eftersom det kan förändras, måste det oupphörligen rekonstrueras. Fastän betydelsen av uttrycket 'kvinna' upprättas huvudsakligen genom sociala ekonomiska positioner, reproduceras den ständigt i språket, i framställningar som görs till de människor som befinner sig i dessa sociala och ekonomiska positioner — för att fixera deras identitet och omöjliggöra varje annan.

Vidare innebär 'kvinna' som tecken att 'kvinna' betyder något mer än blott och bart kvinnligt kön. När kvinnor ges i utbyte genom till exempel äktenskap, är det empiriska, betecknande föremålet en kvinna, en person av kvinnligt kön. Den betydelsen som upprättas genom detta utbyte, genom detta betecknande element, är inte kvinnlighet utan upprättandet och återupprättandet av själva kulturen, dvs av en särskild form av socio-sexuella relationer och maktförhållanden:

Att tala om 'kvinnan som tecken' i utbytes-system innebär att man inte längre talar om kvinnan som det betecknade, utan om ett annat slags betecknat, nämligen upprättandet och återupprättandet av en släktskapsstruktur eller kultur. Tecknets form — i lingvistiska

termer det betecknande — kan empiriskt sett vara en kvinna, men det betecknade (dvs betydelsen) är inte kvinna.<sup>17</sup>

Kvinnan som tecken betecknar en social ordning; om det används på fel sätt, kan det hota ordningen. Kategorin 'kvinna' måste därför förstås som något som måste produceras genom en räckta sociala sedvänjor och institutioner, och betydelsefixeras ständigt eller är föremål för underhandlingar i kulturens beteckningssystem, till exempel inom filmen eller måleriet. För att förstå den exakta innebörden av uttrycken 'man' och 'kvinna' och den sociala ordning som grundar sig på dem, måste vi alltid uppmärksamma det speciella arbete som utförs inom eller av en särskild text, film eller målning. Samtidigt tillåter denna formulering oss att känna igen den centrala roll och kritiska betydelse som framställningen av kvinnan i vår kultur spelar. Och följaktligen också att förstå den radikala potential en analys och ett störtande av den besitter.

### III

Cowies arbete genererades inom kvinnorörelsen men det reflekterar en teoretisk tendens som ingalunda är universell. Det finns naturligtvis flera olika sorters feminism. Ta exempelvis tre helt olika politiska definitioner av termen 'patriarkat'. Ett citat från Kate Milletts bok *Sexual Politics* (*Sexualpolitiken*, sv övers 1971) illustrerar tanken att patriarkatet uteslutande är en fråga om innehav av den instrumentella sociala makten:

Vårt samhälle... är ett patriarkat. Detta blir omedelbart uppenbart om man erinrar sig att militären, industrin, teknologin, universiteten, vetenskapen, de politiska ämbetena, ekonomin — kort sagt varje väg till politisk makt i samhället, inklusive de polisiära maktbefogenheterna, vilar uteslutande i manliga händer.<sup>18</sup>

I sin artikel 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism' har Heidi Hartmann lämnat sitt bidrag till definitionen av patriarkatet som en hierarki av relatio-



ner mellan män i syfte att dominera kvinnorna:

Vi kan med fördel definiera patriarkatet som ett antal sociala relationer mellan män, vilka har en materiell bas och, trots att de är hierarkiska, fastställer och skapar ett oberoende och en solidaritet mellan män som möjliggör det för dem att dominera kvinnorna. Fastän patriarkatet är hierarkiskt och män av olika klasser, raser eller etniska grupper har olika platser inom patriarkatet, förenas de också av sin delade dominansrelation gentemot sina kvinnor; de är beroende av varandra för att vidmakthålla denna dominans. ... Den materiella bas på vilken patriarkatet vilar, består väsentligen i männens kontroll av kvinnornas arbetskraft. Männen kontrollerar kvinnorna genom att utestänga dem från vissa essentiella produktiva resurser (i kapitalistiska samhällen, till exempel från arbeten som ger löner som det är möjligt att existera på) och genom att begränsa kvinnors sexualitet.<sup>19</sup>

Hartmann betonar således de relationer mellan män tvärs genom andra sociala uppdelningar som förenar dem när det gäller att underkuva kvinnorna. Hon utpekar också två viktiga områden där detta sker, utestängandet från jämlikhet i arbetet och underkastelse genom sexualiteten. Hon påminner oss därför på ett nyttigt sätt om att makt inte bara är en fråga om fysiskt tvång utan om ett nätverk av relationer där man släpps in eller utestängs, dominerar eller tvingas till underkastelse. På senare år har man fört fram en annan formulering som drar uppmärksamheten från olika former av sociologiskt definierade sexuella uppdelningar av samhället baserade på givna köns kategorier, män och kvinnor, till uppfattningen att sexuella uppdelningar är resultatet av att man uppställer 'sexuell skillnad' som en socialt signifikant betydelseaxel. 'Skillnad' innebär att två ting är olika. Ordet 'distinktion' uttrycker den exakta betydelsen mer precist. Distinktion är resultatet av en differentieringsakt, av att man gör åtskillnader, en process där man definierar kategorier. Sålunda är manlighet och kvinnlighet inte termer som betecknar *givna* och separata enheter, män och kvinnor, utan är helt enkelt två termer för

skillnad. I denna mening syftar patriarkatet inte på den statiska förtryckande dominans som ett kön utövar över ett annat utan på ett nät av psykosociala relationer som upprättar en socialt signifikant skillnad könen emellan som är så djupt rotad i själva vår upplevelse av vår könsidentitet att vi uppfattar den som naturlig och omöjlig att ändra på. För att motarbeta detta starka nät måste vi utarbeta en teori för hur kön faktiskt skapas, hur sexualiteten socialt organiseras i de kategorier av manlighet och kvinnlighet som vi möter i våra liv som hustrur, mödrar, döttrar, fäder, söner etc. Dessa positioner skapas ursprungligen i de sociala institutioner som handhar barnomsorg och socialisering, familjerelationer, skolgång och förvärvande av språket. Men de måste ständigt förstärkas av framställningar som görs inom ramen för den ideologiska praktik som vi kallar kultur. Bilder, fotografier, filmer etc riktar sig till oss som åskådare och bearbetar oss genom att få oss att identifiera oss med de versioner av manlighet och kvinnlighet som framställs för oss. Det är en process där vi ständigt binds vid en särskild form av sexuell skillnad.

Kvinnliga konsthistorikers insatser har påverkats både av deras attityd till konsthistoria och av dess deras uppfattning av feminismen. Jag skall nu ta upp ett antal texter av feministiska författare för att visa hur dessa skillnader i sättet att se feminismens program präglar och begränsar den form av konsthistoria de har producerat. En av de första, inflytelserika essäerna, som inspirerade feministerna till förnyade ansträngningar i konsthistoria i England och Amerika, vad Linda Nochlins 'Why Have There Been No Great Women Artists?'<sup>20</sup> Titeln riktar uppmärksamheten på det slags frågor som feministerna ställdes inför på grund av den vitt utbredda okunnigheten om kvinnliga konstnärer. Nochlin betonade att frågan var felaktig eftersom den inbjöd till det negativa svaret 'därför att kvinnor är oförmögna till storhet'.<sup>21</sup> Den tenderade att uppmuntra feministerna att gräva fram



kvinnliga konstnärer ur museikällarna och hävda att Berthe Morisot, till exempel, var en bättre konstnär och mindre beroende av Manet än vi har fått lära oss. De begick misstaget att tillhandahålla alternativa kriterier för värdering (se ovan). Icke desto mindre tror Nochlin att det inte har funnits några stora kvinnliga konstnärer. Därför sällar hon sig till den värderande kategorin. Hon framlägger vidare en i grunden sociologisk förklarings-typ till detta 'misslyckande'. Felet ligger inte i kvinnornas sköten utan i samhällets institutioner och den utbildning de tillhandahåller. För att ge ökad tyngd åt sitt resonemang kullkastar Nochlin den vanliga uppfattningen, som hon menar bara är en myt, att medfödd genialitet alltid kommer till sin rätt och visar att konstnärligt skapande är beroende av gynnsamma sociala och kulturella omständigheter. Kvinnliga konstnärer arbetade under ogynnsamma omständigheter. De uteslängdes från möjligheten att arbeta med nakenmodell på akademiernas anatomiundervisning och kringgärdades av sociala ideologier som predikade en kvinnlighet som grundade sig på färdigheter i stället för yrkesmässiga ambitioner och hängivet strävande efter skicklighet. Kvinnornas torftiga insatser som konstnärer i det förflutna kan förklaras med hjälp av dessa restriktioner och diskriminerande bestämmelser. Framtiden är emellertid öppen och Nochlin avslutar:

Det viktiga är att kvinnorna accepterar hur deras historia och situation i nuläget verkligen ser ut utan att be om ursäkt eller utstråla medelmåttighet. Ett ofördelaktigt utgångsläge är förvisso en ursäkt, men det är inte en intellektuell hållning. Hellre än att vända sin situation som förtryckta i storhetens rike och outsiders i ideologins rike till sin fördel kan kvinnorna avslöja den institutionella och intellektuella svagheten i allmänhet och, samtidigt som de förstör falskt medvetande, ta del i skapandet av institutioner i vilka klar tankeförmåga — och sann storhet — är hägrande mål som står öppna för alla, kvinnor såväl som män, som är tappna nog att ta den nödvändiga risken, språnget ut i det okända.<sup>22</sup>

Nochlin kräver alltså att vi accepterar

kvinnohistoriens obarmhärtigt dystra karaktär. Vi måste glömma det förflutna, ta itu med och utnyttja vårt underläge så att vi kan agera som en styngfluga på den patriarkaliska kroppen och befria den från falskt medvetande gentemot kvinnor. Institutionellt förtryck och sociala ideologier reduceras magiskt till en fråga om felaktig förståelse och brist på förtroende. Kan man bara vips befria sig från alla slags tvång kommer ett ljus framtidsperspektiv att öppna sig för kvinnorna som kommer att förmå överskrida de könsliga och samhälleliga uppdelningarna och upp-nå sann storhet.

Nochlins artikel var en kritisk inbrytning i det tidiga 1970-talet och styrde på ett meningsfullt sätt in diskussionen på sociala förklaringar till kvinnornas ställning i konsten. Men konsten är för henne fortfarande en mystisk kategori som man måste diskutera med termer som storhet, risker, språng ut i det okända. Den politiska utgångspunkten är en liberal jämställdhetsfeminism som erkänner att det förekommit diskriminering mot kvinnor men som på tröskeln till friheten låter sådana frågor som rör könsidentitet och socialt kön förflyktigas när de konfronteras med drömmen om den borgerliga humanismen. Det finns en kvardröjande rest av idealism med i spelet också genom att det sociala presenteras enbart i form av hinder som kringgärdar individens frihet att handla, och dessa hinder, resultatet av ett falskt medvetande, kan övervinnas enbart genom en viljeakt. Medan Nochlin är villig att erkänna att kvinnlighet är ett socialt begrepp — något som artonhundratalsförfattare predikade för kvinnorna — är kvinnan i allmänhet en kategori som inte sätts i fråga. Som Nochlin ser det, kan kvinnorna undkomma de rent sociala hindren för kvinnliga rollmodeller men bara för att förenas med männen i en sexuellt neutral utopi där man vågar språnget ut i det okända. I själva verket förstärker Nochlin den patriarkaliska definitionen av mannen som mänsklighetens norm medan kvinnan ses som den förfördelade parten vars frihet består i att bli



som mannen. Individualismen, humanismen och voluntarismen föreskriver gränserna för detta liberala borgerliga resonemang, vilket i sig är ohistoriskt. För vad som tappats bort, framförallt i den sammanfattning jag citerade, är historien, dvs de sociala processerna, den konkreta kampen i verkliga, sociala relationer. Detta inträffar därför att *nuläget* faktiskt inte omnämns. Kvinnliga konstnärer bär på det förflutnas börda — diskriminering under sjuttonhundratalet, viktorianska sociala seder under artonhundratalet. De hyser hopp om en bättre framtid. Men vad som aldrig specificeras är den nuvarande konjunkturen som är det enda ögonblick som rymmer en möjlighet till förvandling. Slutligen innebär varje resonemang som enbart gäller diskriminering att man tar symptomet för orsaken. Diskriminering är bara ett symptom på ett liberalt borgerligt samhälle som utnämner sig självt till frihetens och jämlikhetens samhälle medan det inte desto mindre förhindrar att alla kommer i åtnjutande av samma rättigheter genom strukturellt tvång av ekonomisk eller social natur — eller av psykologisk natur via sådana medvetandeverksamheter som utbildning och media. Synlig diskriminering är bara den blottlagda nerven, en avslöjad motsägelser mellan den dominerande och privilegierade sociala eller sexuella gruppen i samhället och de som förtrycks och utnyttjas. Det är inte en orsak och kan därför inte vara en förklaring.

1976 sammanställde Linda Nochlin i samarbete med Ann Sutherland Harris en stor utställning som hette *Women Artists 1550—1950* (Kvinnliga konstnärer 1550—1950) och katalogen publicerades som en bok med samma titel. I det avslutande stycket i sin introduktion skrev Sutherland Harris:

Långsamt måste dessa kvinnor integreras i sitt konsthistoriska sammanhang. Alltför länge har de antingen glömts bort helt och hållet eller isolerats, precis som i den här utställningen, och diskuterats bara som kvinnliga konstnärer och inte bara som konstnärer, som om de på något underligt sätt inte utgjorde en del av sin

kultur. Den här utställningen kommer att bli framgångsrik om den bidrar till att en gång för alla undanröja alla skäl till att i framtiden anordna utställningar kring det här temat.<sup>23</sup>

I stället för integrering, läs inkorporering och i själva verket förlust av de verkliga frågor som kvinnornas konst och utestängandet av den. Sutherland Harris inser inte skillnaden mellan att historiskt analysera de speciella drag som har format kvinnors konst, därför att de skapade konst i ett samhälle strukturerat kring sexuell åtskillnad, och att å andra sidan föreställa sig en framtid då den särskilda uttolkningen av betydelsen av konstnärens kön inte kommer att uppfattas som förtryck av kvinnor. Konsttillhörigheten i sig och de möjliga konstruktiva skillnaderna mellan människor som föder barn och dem som inte gör det kommer inte att försvinna; det sätt på vilket sexualiteten och de sociala relationerna mellan män och kvinnor är organiserade kan och, hoppas vi, kommer att förändras. Ambitionen borde inte vara att undvika att nämna skaparens kön utan att skaparens kön inte automatiskt skall användas till att bestraffa kvinnliga konstnärer och hylla manliga konstnärer på det särskilda sätt som det gör nu.

Sutherland Harris vill demonstrera att det har funnits kvinnliga konstnärer, bevisa att de kan diskuteras med exakt samma formalistiska och ikonografiska termer som man använder om manliga konstnärers verk i den traditionella konsthistorien och hoppas sedan att detta kommer att leda till att kvinnorna assimileras i de existerande Konsthistorierna. Kvinnliga konstnärer skall alltså införlivas med de nuvarande sätten att förstå konsthistorien. Deras arbete kommer inte att tillåtas förvandla vår uppfattning av konsten, historien eller olika sätt att bedriva konsthistorisk forskning eller förklara konst på. Katalogens format tillåter författarna att diskutera individuella konstverk av kvinnliga konstnärer. Utöver de brukliga metodologierna för att infoga bilder i stilistiska kronologier och rörelser finner man i katalogen/boken exempel på tendensen att



modernisera historien och att göra intuitiva analogier mellan innehåll och kön. Ta exempelvis den här diskussionen av *Förslaget* (1631, Haag, Mauritshuis) av den holländska sextonhundredatalsmålaren Judith Leyster (1609—1660). 'Förslaget' var ett vanligt ämne i holländskt 1500- och 1600-talsmåleri; framställningen betonade ofta de kvinnliga gestalternas löslaktighet och innehöll en äldre kvinna som agerade kopplerska. Sutherland Harris kontrasterar dessa andra 'våldsamma och vulgära' behandlingar av temat med Leysters som, hävdar hon, är ovanlig därigenom att det avbildar en kvinna som inte har bett om ett sådant förslag och som avser att tillbakavisa det: (misstanken ligger nära att prostituerade förtjänar den behandling de får!)

Kvinnan som visas här är inte en hora. Hon är en husmor sysselsatt med hushållsgöromål, och hennes intensiva koncentration på att sy samtidigt som hon försöker ignorera mannen som rör vid hennes arm och sträcker ut en hand full av mynt torde omedelbart vinna varje kvinnas sympati som har bemötts på ett liknande sätt av en man som envist vägrar att förstå att hans uppmärksamhet är ovälkommen... Leysters förslag är en unikt personlig tolkning med feministiska övertoner.<sup>24</sup>

Sutherland Harris differentierar Leysters målning av ämnet genom att vädja till en erfarenhet som kvinnor delar, dvs genom ett gemensamt könsmedvetande. Detta åstadkommes genom en paradoxal manöver. Å ena sidan sätts bilden in i ett konsthistoriskt sammanhang och jämförs ikonografiskt med andra exempel på genren i holländskt sextonhundredatalsmåleri. Men samtidigt opereras det bort och placeras in i en transhistorisk kategori som representerar kvinnans synpunkt. Sutherland Harris antar att det finns ett medvetande som kvinnor delar oberoende av klasskillnader, nationella skillnader, historiska skillnader. Denna överhistoriska enhet uppstår inte bara ur en noggrant genomtänkt läsning av målningen och inte heller ur att man argumenterar för den allt överskuggande inriktning som konststillhörigheten ger konstproduktionen

och konstreceptionen, utan ur katalogförfattarens egna av nittonhundratalet präglade feministiska projektioner på tavlan. En konsthistorisk fernissa i förening med appeller *ad feminam* maskerar en subtil form av ahistoricitet.

Naturligtvis finns det viktiga frågor att ställa beträffande varför Leyster har behandlat ämnet på det här sättet. Svaren kan emellertid inte ligga i ett transhistoriskt kvinnobegrepp. Dem finner man om man noggrant uppmärksammar det sätt på vilket Leyster har förvandlat eller tagit itu med precisa och historiskt specifika förhållanden och debatter. Med mina egna begränsade kunskaper i holländsk sextonhundredatalskonst kan jag bara ta upp två möjliga ämnen för undersökning. Jag känner mig frestad att beakta det förhållande som kan finnas mellan denna form av intim behandling av kvinnoantastning och de debatter om kvinnans status och roll som höll på att utvecklas, å ena sidan, bland de talrika protestantiska religiösa



Judith Leyster: 'Förslaget', 1631. Mauritshuis, Haag.



sekterna som, till exempel, de egalitära Labadisterna, till vilka Maria Sibylla Merian (1657—1717) och hennes döttrar senare hörde eller, å andra sidan, inom de sextonhundra-talsideologier som höll på att utvecklas kring hemliv och kvinnligt hushållsarbete. Vidare har nyare forskning vänt upp och ner på de huvudsakligen realistiska tolkningarna av holländskt genremåleri och föreslagit att många bilder som till synes framställer vanligt hemliv i själva verket bör läsas som allegorier, och därtill som politiska allegorier, vilka var en del av den bittra kampen mellan olika partier i Holland om huruvida man skulle fortsätta eller avsluta Frihetskriget mot Spanien. Det har noterats att i den symbolik som förekom på mynt och i politiska pamfletter och publikationer under den här perioden framställdes staden Amsterdam som en vitklädd husmor som försiktigt värnar om sitt hushåll och inte låter sig påverkas av löften om guld. Jag har nämnt dessa två tänkbara forskningsinriktningar eftersom jag vill påpeka vilken stor otjänst vi gör kvinnors konst om vi vägrar att betrakta kvinnliga konstnärer som sociala och politiska subjekt. Vid sidan om de särskilda konflikterna könen emellan i vilka de kanske deltog, kanske inte, var kvinnorna ofta även inblandade i samtida klass- och ideologiska strider. Lika väsentligt är det att erinra sig att sexualiteten har en historia, på samma sätt som familjen och de andra institutioner genom vilka manligheten och kvinnlighetens identitet producerades. Allting som har en historia har förmodligen varit helt annorlunda beskaffat i det förflutna.

Å andra sidan har det tagits några nyttiga initiativ för att befria kvinnokonstens historia från den akademiska borgerliga konsthistoriens tvångströja. Men till vilket pris? Karen Wilson och J J Petersen vill i sin bok *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (1976) inte placera in kvinnorna i existerande schemata över konstens historia utan vill förse kvinnor i allmänhet med nya kun-

skaper om det arv kvinnliga konstnärer har lämnat efter sig. De argumenterar för ett nytt sätt att se denna återvunna tradition och anklagar konstvärlden för att av tradition ignorera sådana frågor som rör kön, klass och ras och tillägger med ett citat från Lise Vogel:

Vidare antar man att det existerar en enda mänsklig norm, en som är universell, ahistorisk och könlös, klasslös och raslös, fastän den alldeles uppenbart är manlig, hemmahörande i överklass och vit.<sup>25</sup>

De iscensätter en lovvärd attack på det sätt som konsthistorien predisponerar oss för att se enbart på en viss sorts konst och ignorera resten, som till exempel vävnad — att studera endast vissa namngivna konstnärer som utväljs enligt förutfattade kriterier. Men jag är inte övertygad om att alternativet är en total vägran att befatta sig med varje slags konsthistorisk analys och att förkasta varje slags undersökning av målningarnas innebörd och de sammanhang i vilka de ingår.

Deras bok innehåller när allt kommer omkring bara illustrerade biografier utan någon bedömning av bilderna som bilder eller kulturprodukter. De medger att de inte är konsthistoriker och inte hade kunnat göra en analys av det slaget även om de hade velat. Likväl reproducerar de sentimentala hyllningarna till enstaka heroiska kvinnor som har kämpat mot och besegrat de svårigheter de mötte en av konsthistoriens centrala myter — konstnären. Dessutom är en bok som skildrar kvinnliga konstnärers liv under seklerna utan hänvisning till den övriga konsthistorien eller till historien själv inte särskilt olik de 'separata men ojämlika' skrifter som viktorianska författare ägnade kvinnliga konstnärer, som t ex Walter Sparrow i *Women Painters of the World* (1905). Dessa chevalereska texter som villigt erkänner att kvinnliga konstnärer existerar och faktiskt har egna kännetecken lyckades icke desto mindre förpassa kvinnokonsten till en radikalt annorlunda sfär. Artonhundratalets distinktioner mellan konst skapad av kvinnor och av män grundade



sig på en borgerlig uppfattning om kvinnlighet som något som kom till uttryck i hemmet och i moderskapet; nittonhundratalsfeminister som Petersen och Wilson åstadkommer en lika kategorisk åtskillnad av kvinnor från resten av konsten och konstruerar en isolerad lineär kronologi som förenar kvinnor från olika historiska perioder enbart genom deras könstillhörighet. De utplånar det faktum att fastän kvinnorna som kön har förtryckts i de flesta samhällen, har det förtryck de utsatts för och det sätt på vilket de har utvärdat det och till och med bekämpat det, varierat från samhälle till samhälle, från period till period, från klass till klass. Denna kvinnoförtryckets och kvinnomotståndets historicitet försvinner när alla kvinnor placeras i en hogomen kategori grundad på den mest gemensamma och mest ohistoricerade nämnaren.

Germaine Greers *The Obstacle Race* (1979) är ett undantag, i första hand från dessa två trender mot sociologism och biologism. Hennes bok var avsedd att vara en studie i kreativitet och sexualitet snarare än en rättfram historia över kvinnor och konst. Hon ville utforska förhållandet mellan konstskapande och manlighetens och kvinnlighetens psykiska strukturer. Men vid närmare betraktande är Greers bok inte så olik de andra feministiska texterna som jag har diskuterat. Liksom Sutherland Harris använder hon okritiskt en standardiserad formalistisk typ av konsthistoria i förening med ett välutbildat 'kännarskap'. Liksom Petersen och Wilson behandlar Greer kvinnan som en överhistorisk och enhetlig kategori. Liksom Nochlin diskuterar Greer de hinder som har lagts i de kvinnliga konstnärernas väg. Det hinderlopp som omtalas i titeln är emellertid mer varierat än Nochlins: några av hindren är sociala och institutionella, som till exempel familjen; andra är resultatet av kvinnornas upplevelse av att vara psykologiskt förtryckta. Det senare är i själva verket en utvidgning av den tes som gjorde Greer berömd och som lades fram i boken *The Female Eunuck* (1971). (*Den kvinnliga eunucken*, sv

övers 1971). I den menade Greer att kvinnorna i ett patriarkaliskt samhälle lever som kastrater, som männens skadade 'andra hälft', psykiskt deformerade, alie nerade från sin egen libido. Till skillnad från det borgerliga ideal — en fri individ kontra ett diskriminerande samhälle — som präglar Nochlins text, inriktar sig Greer helt riktigt på samspelet mellan sociala former och subjektivitet, och betonar den psykologiska nivån på vilken förtrycket upplevs. Ty det är inbyggt i själva vår jagupplevelse. Faran är emellertid att eftersom den saknar en utvecklad ideologiteori och den noggranna adaptation av den psykoanalytiska teorin som feministerna har använt på senare tid för att kunna förklara könssubjektivitetens sociala produktion vänder Greers bok bara upp och ner på Nochlins betoning av olika slags yttre tvång i stil med diskriminering och lägger tonvikten på det förstörda jagets inre restriktioner.

Varför vänder sig Greer till konsthistorien för att finna belägg för sitt resonemang att kvinnan är en kastrat i samhället? Därför att hon ser konstnären som en arketypisk, maskulin personlighetsstruktur, egomanisk, posande, överidentifierad med sexuell framgång, offrande allt och alla för något som han kallar sin konst. Måleri i synnerhet är en typiskt manlig verksamhet — som går ut på att resa monument över sig själv. Här ligger en annan av bokens paradoxer.

Greer riktar ett kraftigt slag mot det mytiska konstnärsidealet, och betecknar det som en socialt tolererad form av besatthetsneuros. Likväl bekräftar hon det helt och hållet maskulina i konstskapandet. 'Västerländsk konst', skriver hon,

är huvudsakligen neurotisk... men konstnärens neuros är av ett helt annat slag än kvinnors självdestruktivitet.<sup>26</sup>

För Greer studerar inte kvinnliga konstnärer i syfte att vinna kunskap om kulturens historia, om konstens betydelser och ideologiska operationer i det förflutna, utan för att illustrera förtryckets patologi. Kvinnliga konstnärer är manliga



konstnärers spegelbilder i den meningen att den manlige konstnären är sitt köns arketyper, medan den kvinnliga konstnären, inkompetent och förhindrad både utifrån och inifrån, är en illustration av kvinnans situation i patriarkatet. Greer åstadkommer därför en farlig förvirring. Kvinnan kan uppleva sig själv — och gör det också ofta — genom de bilder av kvinnor och föreställningar om kvinnor som framställs för oss av det samhälle vi lever i. Kvinnan i en patriarkalisk kultur framställs som mannens negation, den icke-manliga, den vanställda, den kasttrade. Men detta gör inte kvinnor kasttrade; inte heller är de en garanti för att kvinnor ser sig själva enbart på det här sättet. Kvinnor har kämpat mot kvinnlighetens givna definitioner och ideologier och handskas med sina olika situationer under olika perioder och i olika kulturer. De har bekämpat det som har erbjudits dem. Dessutom skapas, som jag nämnde ovan, konstnärliga verk inte som passiva reflexer. I de ständigt nödvändiga försöken att hålla de dominerande ideologierna om kvinnan på plats registreras det ständiga motstånd som de har gett upphov till. Kvinnor, konst och ideologi måste studeras som ett antal varierande och oförutsebara förhållanden.

#### IV

Avslutningsvis skulle jag vilja ge tre korta exempel på det slags kartläggande av kvinnornas konsthistoria som har försökt ta itu med denna nödvändighet.<sup>27</sup>

*Konstnären och social klass:  
Fallet Sofonisba Anguissola  
(1535/40—1625)*

Och även om Sofonisba Anguissolas insats i renässansens porträttmåleri inte berättigar henne till en plats i ett kapitel om renässansens måleri, förtjänar hon ett omnämnande på grund av sin historiska betydelse som den första kvinna som blev en celebritet och således öppnade möjligheten för kvinnor att bli målare. Sutherland Harris, *op cit* s 44.



*Sofonisba Anguissola: 'Självporträtt'. Collection Spencer, Althorp.*

Man kan lägga märke till flera saker i det här citatet. Anguissola får en guldstjärna för sitt initiativ, för att hon var den första kvinnan i sitt yrke, för att hon inledde en rad av kvinnliga konstnärer. Likväl presenteras hon som ett undantag — ovanlig som konstnär på grund av sitt kön. Som sådan bedöms hon enligt särskilda kriterier reserverade för kvinnor för det är bara hennes kön och det ovanliga i hennes tilltag som berättigar henne till en i övrigt oförtjänt plats i renässansens konsthistoria. Vi vet en hel del om Anguissola. Hon diskuterades av Vasari i ett kapitel ägnat henne och hennes målade systrar i *Berömda renässanskonstnärers liv*, den bok han skrev om sina mest berömda samtida. Varför tog han med henne? Kanske därför att hon representerade något nytt. Det skulle vara typiskt för en strategi som under renässansen utvecklades bland män som skrev om konstnärligt verksamma kvinnor. I en tidigare text av den italienske poeten Boccaccio, *Om be-*



*römda kvinnor* (1370), finner vi paradoxalt nog en författare som nämner namnen på flera kvinnliga konstnärer — i hans fall hämtade från antiken — men bara för att framställa dem som atypiska för sitt kön, för att framhäva idén att kvinnor och konst är oförenliga. Boccaccio säger:

Jag ansåg dessa insatser värda beröm för konst är främmande för kvinnors sinnelag, och sådana ting kan inte åstadkommas utan en hel del talang vilket kvinnor vanligtvis besitter i mycket liten grad.

Det finns kvinnliga konstnärer, men Boccaccio klarar av detta faktum genom att bibringa oss uppfattningen att detta är något anmärkningsvärt. Effekten är densamma som i Sutherland Harris' text. Berömmelse, nyskapande, ovanlighet är de myter som den manligt dominerade kulturen skapar för att 'maskera' det faktum att kvinnor hela tiden tagit del i den konstnärliga produktionen. Men jag tror inte att detta helt och hållet förklarar Vasaris kapitel om konstnären Anguissola.

Vissa ledtrådar kan man få från ett *Självporträtt* av Anguissola från 1561 (?) (Althorp, Spencersamlingen). Konstnären framställer sig själv spelande på ett musikinstrument tillsammans med sin sällskapsdam. Hon betonar inte sina färdigheter som konstnär utan de kulturella färdigheter som antyder hennes klasstillhörighet. Anguissola var dotter i en italiensk adelsfamilj i Cremona och var vid den tid då porträttet målades anställd som hovdam och målarinna åt drottningen av Spanien. Konstnärer ur adelskretsar var något ovanligt vid den här tiden; men de aristokratiska klassernas och deras kretsars attribut — lärdom, kunskaper och sociala färdigheter — eftertraktades av konstnärer som önskade frigöra sig från hantverkar-klassen och bli medlemmar av de utbildade och lärda samhällsskikten. Sådana ambitioner fick näring från den växande litteraturen om konstnären. Alberti hittade till exempel på att antikens konstnärer kom från de högsta samhällsklasserna i syfte att ge ökad tyngd åt de samtida

konstnärernas aspirationer.<sup>28</sup> I detta sammanhang bör det inte förvåna oss att av renässansens två mest hyllade och fortfarande berömda konstnärer var Lionardo da Vinci, om än oäkta, son till en adelsman och Michelangelo försökte göra gällande att hans familj hade ädla anor. I samtida diskurser och sedvänjor som styrde omvandlingen av konstnärens sociala status från hantverkare till medlem av de intellektuella klasserna var det av stor betydelse att ge intryck av ädel börd.

Denna förändring bort från de villkor och den klassförankring som hade gällt för den medeltida konstproduktionen hade en något ogynnsam effekt för många kvinnor som ditintills hade varit engagerade i konstproduktionen genom hushåll, kloster, verkstäder och familjeband. Kvinnornas deltagande i familjerörelser och hantverksarbete underminerades ytterligare i de nya borgerliga familjerna där kvinnorna, genom att man införde aristokratiska sedvänjor, förhindrades att delta i handelsverksamheten och i stället skulle sysselsätta sig med fria, dvs obetalda, verksamheter i och för hemmet. Men samtidigt uppmuntrades i vissa aristokratiska cirklar nya och för kvinnornas utbildning gynnsamma attityder som fann litterärt uttryck i de verk som beskrev det nya höviska idealet. Detta innebar bland annat att man utbildade adelsdöttrarna i olika färdigheter, till exempel målning och ritning. Det var till följd av detta som Anguissola kunde utnyttja ett komplex av omständigheter och göra sitt måleri till en syssla som vann henne beskyddare och en plats vid det spanska hovet. Hon utnyttjade en situation som var olik den traditionella för kvinnor som blev konstnärer och även olik den som de män befann sig i som nu trädde in i yrket. Hennes *Självporträtt* bör studeras mot bakgrund av detta kraftfält i förvandling. Hon framställer sig själv som medlem av en bildad elit; sällskapsdamen och klädedräkten, musikinstrumentet och hennes musicerande antyder den klass vars attribut vid den här perioden sammanföll med det konstnärsbegrepp som höll på att ut-



vecklas. Det var därför hennes klasstillhörighet som gjorde hennes verksamhet som konstnär både möjlig och förvisso också värd uppmärksamhet och ett omnämnande. Det förtjänar att påpekas att av de andra kvinnor som Vasari skrev om i sina utförligt motiverade lovprisningar av de nya konstnärsidealerna var Properzia de' Rossi (c 1490—1530) också en adelskvinna. Vidare visar en noggrann undersökning av vad Vasari nämner om de kvinnliga konstnärerna att han koncentrerar sig just på de egenskaper i deras sociala ställning som stämde överens med det upphöjda konstnärsideal som han försökte befästa.

Detta för vissa kvinnliga konstnärer gynnsamma sammanfallande av klass och konstnärliga diskurser var en historiskt bestämd konjunktur. Det äventyrades emellertid av att det samtidigt framfördes krav på att konstnären skulle ges en nästan gudomlig status, underlägsen endast Världens Skapare — en i judisk-kristen mytologi definitivt manlig persona. Dessutom var vid ett annat historiskt tillfälle — under det sena artonhundratalet — aristokratiska och till och med högborgerliga kontakter till direkt nackdel för kvinnliga konstnärer som Marie Bashkirtseff (1859—1884) och Berthe Morosot (1841—1895) fick erfara. Vid det laget var relationerna mellan kvinnlighet och klass sådana att de band kvinnorna till att syssla med olika sociala plikter i hemmet och i salongerna på ett sätt som stod i radikal motsats till den offentliga, yrkespräglade sfär där konstnärlig verksamhet bedrevs.

Dessa båda kvinnors praktik som konstnärer underlättades inte av deras klass utan av en helt annan konstellation av krafter runt de institutioner som var ägnade konstnärlig utbildning och utställningsverksamhet — impressionist- och independentrörelserna till exempel. Syftet med den här diskussionen av Anguissola har emellertid varit att betona nödvändigheten av att söka finna och förstå de villkor som gynnade kvinnors konstnärliga arbete i lika hög grad som dem som be-

gränsade det och att beskriva dessa villkor i riktiga historiska termer.

### *Konstakademierna: naken makt*

Feministiska konsthistoriker har missförstått vad det var för slags restriktioner som påtvingades kvinnliga konstnärer under akademiernas storhetstid på sjutton- och artonhundratalet och vad de hade för effekt. De begränsade möjligheterna till akademisk konstutbildning har framställts som ett hinder av största format, en effektiv form av diskriminering som hindrade kvinnor från att delta i alla former av konstutövande. Det kan naturligtvis inte förnekas att det faktum att kvinnor uteslängdes från krokiklassen där man tecknade efter levande modell, berövade dem möjligheten att offentligt studera den mänskliga anatomen. Under nästan trehundra år från renässansen till slutet av artonhundratalet utgjorde den nakna människokroppen grunden för de mest ansedda konstformerna, för det som akademiska teoretiker kallade historiemåleri och satte högst på skalan av konstnärligt skapande. Själva det faktum att kvinnor uteslängdes från att studera den nakna människokroppen tvingade många kvinnor att syssla uteslutande med genrer som stilleben, porträttmåleri och landskapsmåleri. Dessa genrer var mindre ansedda och ansågs kräva mindre skicklighet och intellektuell kapacitet. Följaktligen betraktades de konstnärer som specialiserade sig på dessa 'mindre' genrer som mindre begåvade. Men i några fall när utövarna var män, som till exempel Joshua Reynolds (1723—92) eller Chardin (1699—1779), ifrågasattes inte deras kapacitet som konstnärer. Men sett från den synpunkt som kvinnliga konstnärer bedömdes från då såväl som nu, var deras inriktning på detta slags måleri ett tecken på deras underlägsenhet. Ta exempelvis denna kommentar av M H Grant i *Flower Painting Through Four Centuries* (1952):

Blomstermåleri kräver inte stor intellektuell eller andlig begåvning utan bara den begåvning som består i att man förmår anstränga



sig och i suverän teknisk skicklighet... Under de trehundra år som man sysslat med det har det totala antalet blomstermålare fram till 1880 varit mindre än sju hundra... medan bara ett mycket litet antal är konstnärer av högsta eller ens hög klass. Mer än tvåhundra av dem hör hemma i det sena sjuttonhundratalet och artonhundratalet och åtminstone hälften av dem är kvinnor. (s 21) (min kursiv)

Vad vi möter här är återigen en diskursiv strategi för att skilja på bra och dålig konst, vis-à-vis män och kvinnor. Kvinnornas utestängande från den utbildning som är nödvändig för att bli historiemålare — vilket naturligtvis inte hindrade alla kvinnor från att arbeta på det området — var förmodligen något som skapade problem för dem. Viktigare var att det fungerade som en list varigenom det akademiska etablissemangen kunde skilja på manliga och kvinnliga verksamhetsområden. Denna institutionellt konstruerade segregation framställdes senare som bevis för att det fanns en medfödd ojämlikhet i fråga om talang.

Akademierna motarbetade aktivt och begränsade kvinnornas fulla deltagande i konstproduktionen genom påhittet att förbjuda dem att studera den nakna kroppen. Men detta hade än mer långtgående konsekvenser. Det var ett känt faktum att kvinnor inofficiellt ofta kunde hyra en nakenmodell eller få en väninna eller make att posera. Men kvinnor tilläts inte sysselsätta sig med historiemåleri av det stora slaget och detta betydde att de förhindrades från att bidra till dessa historiemålningars ämnesval. Det var männen i akademien som avgjorde vad det för slags bilder som skapades på de mest prestigeladdade och ideologiskt betydande arenorna för högkulturell produktion.<sup>29</sup> Att kontrollera möjligheten att teckna efter nakenmodell var ett viktigt medel för att utöva makt över vad för slags betydelse som konstruerades av den konst som baserade sig på ett ideal för den mänskliga kroppen. Officiell utestängning från modellstudiet garanterade att kvinnorna inte hade någon möjlighet att bestämma den stora konstens språk eller att åstadkomma

egna framställningar av världen sedd ur deras synvinkel, och att på så sätt motarbeta och bekämpa den dominerande klassens och det dominerande könets hegemoni. Samtidigt kan man under det sena sjuttonhundratalet spåra en annan utveckling som bestod i att man skapade en ännu snävare uppdelning av könen inom konsten. Johann Zoffanys gruppporträtt från 1772 av de brittiska *Ledamöterna i Kungliga Akademien* (Royal Collection) avbildar de församlade konstnärerna som gentlemän och lärda män. De har samlats i krokisalen omgivna av exempel på klassisk konst och har i sitt sällskap en nakenmodell som intar en heroisk pose. De är där för att diskutera konst och konstnärliga ideal med varandra. Detta officiella porträtt uppfyller både kravet på att vara ett dokument — vi kan identifiera alla de sittande genom anletsdragens skickliga återgivande — och ett ideal. Bilden föreställer de kungliga akademiledamöterna, men tavlan *handlar* om den ideale akademikonstnären. Den *handlar* om sjuttonhundratalets uppfattning av konstnärens persona och av hur konsten bör utövas — med lärdom, med förnuft och av män. För det fanns nämligen två kvinnliga akademiledamöter vid den här tiden, Angelica Kauffman (1741—1807) och Mary Moser (1744—1819). Dessa två kvinnor är med på Zoffanys bild, men endast genom små porträtt av deras ansikten på väggen. I den historiska sanningens intresse hade de inte kunnat utelämnas från gruppporträttet; men i männens intresse — som maskeras av bevekande anständighet och sedesamhet — kunde man inte låta det se ut som om de hade tillträdde till nakenmodellen. De utesluts därför också på en annan nivå — från idealuppfattningen om vad en konstnär är. När de återges som målningar på väggen och behandlas med litet mindre hänsyn till hur de verkligen såg ut än vad som vederfars deras manliga kolleger, kan man lätt missta sig och tro att de hör till utsmykningen i ateljén. De blir material som männen kan diskutera och använda precis som de klassiska statyerna runt om-



kring dem. Kvinnan framställs således som ett konstföremål snarare än som en konstproducent. I själva verket avslöjar ett noggrant studium av andra skrivna texter i vilka kvinnliga konstnärer från den här perioden förekommer att det höll på att utbildas en diskurs om den kvinnliga konstnären som inte sågs som en inkarnation av förnuft och lärdom utan som något vackert att vila ögonen på, en sexuell attraktiv varelse, en konstnärlig inspiration — en musa. Vad gäller de förhållanden som kvinnor arbetade under i slutet av sjuttonhundratalet skulle jag vilja betona att det är alltför lättvindigt att påstå att kvinnorna utelämnades eller diskriminerades. Fakta tyder snarare på att man aktivt skapade separata sfärer för mäns och kvinnors verksamhetsområden — en identitet för de konstnärer som var män — konstnären — och en annan för de konstnärer som var kvinnor — den kvinnliga konstnären. Kategorin kvinnlig konstnär etablerades liksom den sexuella diskurs i konsten som konstruerats kring männens växande hegemoni i den institutionella praktiken och i konstens eget språk.

*Det revolutionära nederlaget: den borgerliga samhällsordningen*

Slutligen kommer ingen biografi att göra henne rättvisa som inte tar i beaktande det historiska sammanhang i vilket hon gjorde sin karriär, ett aristokratiskt samhälle statt i gradvis upplösning, ett samhälle som hon lidelsefullt stödde och som hennes verk, både det skrivna och det målade, ger en ojämförlig skildring av. Sutherland Harris, *op cit* s 192.

Elizabeth Vigée Lebrun (1755—1842), som Sutherland Harris skriver om ovan, är mitt sista exempel. Den passage jag har citerat exemplifierar samma fälla som jag har diskuterat i ett föregående avsnitt, nämligen när historien ses enbart som bakgrund och konsten behandlas som ett socialt dokument. Det är förvisso nödvändigt att behandla Vigée Lebrun som den historiskt intressanta gestalt hon var i stället för att avfärda hennes verk som sentimentalt och motbjudande sött på det

sätt som sker i så många konsthistoriska framställningar, i den mån de nedlåter sig till att diskutera henne överhuvudtaget. Men hennes förhållande till 1780-talets och 1790-talets händelser är inte alls entydiga och enkla.

Vigée Lebrun anställdes av Marie Antionette för att måla porträtt åt henne, och genom sina kungliga kontakter fick Vigée Lebrun många gynnare som var medlemmar av den aristokratiska kretsen kring hovet. I de våldsamma strider som följde på 1789 års revolution skakades den klassen och den smak som dess konstnärer tillgodosåg tillfälligt. Vigée Lebruns flykt från Frankrike strax före revolutionsutbrottet 1789 klargjorde inte så mycket hennes politiska sympatier som hennes fruktan för vad det skulle bli av hennes yrkesmässiga och ekonomiska förbindelser med Marie Antoinettes hov, och efter den första förvirringen undertecknades en petition i Frankrike av konstnärer och vänner till henne som krävde att hennes namn skulle strykas från listan över landsförvisade emigranter.

Vigée Lebruns karriär väcker viktiga frågor rörande konstnärernas förhållande till sociala förändringar. Ty konstnärer reproducerar inte passivt den dominerande ideologin; de deltar i dess tillblivelse och omvandlingar. Konstnärer arbetar inom men också med ideologin. Vigée Lebruns konstnärliga praktik formades av de motstridiga ideologier som växte fram i en period av radikal social omvälvning då inte bara den politiska maktens struktur genomgick en dramatisk förvandling i samhället utan — och detta är mer relevant — då kvinnornas roller förvandlades inom den nya klassformationen.

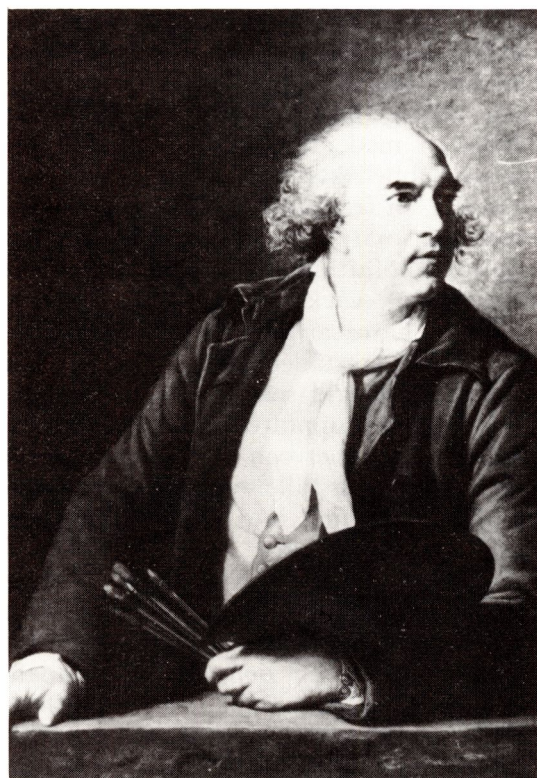
Vigée Lebrun målade många självporträtt och porträtt av konstnärskolleger. En jämförelse av hennes målning av sig själv, *Självporträtt* (London, National Gallery), där hon är klädd i en sidenklänning och i en hatt prydd med blommor som går ihop med färgskalan på hennes oanvända och mycket dekorativa palett, med hennes målning av *Hubert Robert* är givande (Paris, Musée du Louvre, 1788). I por-



trättet av Hubert Robert förebådar Vigée Lebrun bilden av det romantiska konstnärsidealet, nonchalant klädd i arbetskläder, obekymrad om vecken i kavajen eller den klumpiga, hastigt knutna kravatten. Det uppvisar varken den utstuderade nonchalans som präglar sjuttonhundratalets porträtt i hemmiljö av 'les philosophes' (ett sådant satt exempelvis Diderot för utan peruk och i en bekväm morgonrock). Samtidigt uppvisar det heller inte något av den respektfulla formbundenhet som är förknippad med officiell kläddräkt. Robert ser inte mot åskådaren utan blickar hän mot någon osynlig verklig eller blott inbillad inspiration i fjärran. Han håller sin palett och sina använda penslar med sorglöst självförtroende. Konstnären är framställd vid arbetet i sin hemmiljö, fylldt av självkänsla, självupptagenhet, klädd som det passar honom när han arbetar, en oberoende person vars beteende bestäms av de krav det konstnärliga skapandet ställer. Vigée Lebruns bild av sig själv som konstnär antyder en fullständigt annorlunda intressesfär. Hennes klädsel är anpassad till umgängesliv, utomhusbruk och modet. Hennes frisyr och hennes smycken återges troget. De bidrar till att ge en bild av en vacker kvinna och skapar ett intryck av på en gång skönhet och kvinnlighet som är insnärjd i kläddräkt, hår, hy, stoff och det noggrant avvägda samspellet mellan artefakt och natur. Vidare blickar hon mot oss men ger inte intryck av att det är hon som betraktar oss utan inbjuder snarare oss att betrakta henne. Allt från hattens skugga till hennes svepande välkomnande gest samverkar till att beteckna hennes existens för oss, hennes presentation av sitt jag som ett skådespel. I den avgrund som skiljer de båda konstnärsporträtten åt ligger det som i det borgerliga samhället skulle komma att bli ett oöverkomligt avstånd mellan uppfattningen av vad en konstnär är och vad en kvinna är.

I en fascinerande artikel om genremåle-

*Elisabeth Vigée Lebrun: 'Självporträtt', 1782. National Portrait Gallery, London, och 'Porträtt av Hubert Robert', 1788. Louvren.*





riet under det sena sjuttonhundratalet, 'Happy Mothers and Other new Ideas in French Art' (*Art Bulletin*, december 1973), har Carol Duncan skisserat hur ett nytt moralistiskt, emotionellt laddat sätt att framställa familjelivet växte fram i vilket hemlivet och förhållandet mellan föräldrar och barn framställdes inte bara som något angenämt utan som något mycket lyckligt. Denna nya behandling av mödrar, barn och familj, menar hon, berodde på uppkomsten av de nya, borgerliga institutionerna Familjen och Barndomen som ersatte *l'ancien régimes* uppfattning om familjen som dynasti. I stället uppstår kärnfamiljen med starka känslomässiga band mellan förälder och barn. Kulten av den lyckliga modern, av tydligt differentierade faders- och modersroller, kravet på att tillgodose emotionella känslor mellan medlemmarna i denna sociala enhet — allt utgjorde konstitutiva element som vid den här tiden var en progressiv borgerlig ideologi. I ett annat *Självporträtt* (Paris, Musée du Louvre), målat 1789, förevisade Vigée Lebrun sig själv och sin dotter. Porträttet är artikulerat enligt den ideologiska glidning som beskrivits ovan. Det nya med målningen består i dess profana undanträngande av bilden av en Madonna med ett gossebarn till förmån för ett dubbelt kvinnoporträtt — mor och dotter. I sin framställning av sig själv betonar konstnären på ett dubbelt sätt den samtida uppfattningen av kvinnan. Delvis dekolleterad, vacker, med mjuka lemmar och med håret arrangerat på ett 'naturligt' sätt, framställer hon sig också som moder och därtill som en ömsint moder. Den borgerliga uppfattningen att kvinnans plats är i hemmet och att kvinnans enda genuina tillfredsställelse ligger i barnafödande — 'du skall inte bli målarinna, du skall bara föda barn' — kan avläsas i grova drag i den här målningen. Vidare förenar målningen de båda kvinnorna i en cirkelformad omfamning. Barnet är en mindre version av den vuxna kvinnan. Modern förväntas finna tillfredsställelse genom sitt barn; barnet kommer att växa upp till en framtida roll som är identisk

med moderns. Den kompositionella utformningen inskriver i tavlan den kvinnolivets slutna cirkel i det borgerliga samhället som skulle fastställas efter revolutionen. Den konsolidering av den patriarkaliska borgerligheten som dominerande klass som inträdde vid artonhundratalets början medförde att kvinnorna i allt större utsträckning låstes in i familjen; kategorin 'kvinna' begränsades till dessa familjesituationer och om kvinnor levde och arbetade utanför dem bestraffades de för det och behandlades som onaturliga, okvinnliga, utan kön. Kvinnligheten blev något som enbart fick sitt utlopp i hemmet och genom modersrollen. Samtidigt utbildades den borgerliga uppfattningen av konstnären som associerade konstnärligt skapande med allt som stod i motsättning till hemliv oavsett om det var fråga om den romantiska idealbilden av en outsider i allians med den sublimes Naturen eller om fria, sexuellt framfusiga, socialt alienerade bohemer. Eftersom den borgerliga kvinnligheten skulle levas ut i strängt reglerade reproduktiva och socialt understödjande roller, etablerades en djup motsättning mellan konstnärens och kvinnans ideologiska identitet. (Dagens konsthistoria, dvs den moderniserade borgerliga konsthistorien, maskerar denna historiskt betingade uppdelning som ett naturligt faktum.)

Den kategoriska skillnaden i identitet mellan sådana begrepp som 'konstnär' och 'kvinna' skapades alltså historiskt sett inom den borgerliga ordningens sociala formation. Den borgerliga revolutionen var på många sätt ett historiskt nederlag för kvinnorna och skapade den speciella makt- och dominansstruktur som vi kvinnor nu har att kämpa mot. Det är historien om dess konsolidering, dvs konsolideringen av de nuvarande sociala relationerna och deras dominerande ideologiska former som vi behöver analysera och undergräva. Därför är förhållandet mellan den marxistiska och den feministiska konsthistorien inte ett 'äktenskap' (Hartmann) men heller inte två ting som kan lappas ihop. Det måste bestå i en givande plundring av



marxismen som tar sikte på dess förklaringsinstrument, dess analys av det borgerliga samhällets och de borgerliga ideologiernas operationer i syfte att kunna identifiera den borgerliga kvinnlighetens speciella konfigurationer och den borgerliga mystifikationens former som maskerar de sociala och sexuella motsättningarnas verklighet och berövar oss vår makt genom att förvägra oss vår vision och vår röst.

Översättning: Lars-Håkan Svensson

Fackgranskning: Anna Lena Lindberg

#### NOTER

1. M Schapiro, 'On the Nature of Abstract Art', *Marxist Quarterly*, Jan—Mars 1937, s 77—78.
2. J Gardiner, 'Women in the Labour Process and Class Structure', i *Class & Class Structure*, utg A Hunt, London 1977, s 163. Se också L Comner, 'Women and Class: The Question of Women and Class', *Women's Studies International Quarterly*, 1978, vol 1, s 165—173.
3. Betydelserna av termen 'kultur' är ofta förvirrande. En del använder ordet i betydelsen 'högtstående civilisationer', andra, särskilt antropologer, menar med det ett levnadssätt som innebär en förvandling av naturen till socialt brukade artefakter. I marxistiskt språkbruk har det både den senare innebörden som vidgas till att innefatta ett helt levnadssätt eller ett samhälle och kan dessutom beteckna en gruppering av ideologier. Jag använder i den här artikeln 'kultur' för att definiera en samhällsnivå som skiljer sig från den politiska och den ekonomiska, en nivå sammansatt av alla de praktiker som producerar innebörder. Dessa omfattar ideologi, vetenskap och konst vilka delar språkliga och visuella kommunikationsformer, samverkar med varandra och organiseras genom institutioner som skolor, universitet, bokutgivning, radioprogram och institutioner ägnade finkultur och populärkultur. Inom detta är kulturen därför ett hemvist för en särskild slags kamp, en kulturell kamp, som utgör utmaning mot vissa betydelsystem och framställningsformer — de sätt på vilka världen avbildas för oss, representeras för oss och tolkas för oss av oss.
4. I sin vitt spridda televisionsserie, *Civilisationen*, tog den engelske konsthistorikern Kenneth Clark oss under tjugofyra veckor med på utflykter in i en fantasihistoria med vackra föremål och kreativa människor. Konsthistorien tillhandahåller denna flyktmöjlighet som vanliga historiska studier inte längre kan erbjuda.
5. Till exempel, E Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte* (1858), Ellen Clayton, *English Female Artists* (1876), M Vachon, *La Femme dans l'Art* (1893).
6. Citeras i G Wall, Translator's Preface' till P Macherey, *A Theory of Literary Production*, London 1978, s vii. För en fullständig diskussion av den här frågan, se G Pollock, 'Artists, Media and Mythologies', *Screen*, vol 21, no 3, 1980, s 57—96.
7. A Gabhart och E Broun, i *Walters Art Gallery Bulletin*, vol 24, no 7, 1972.
8. Citeras i Octave Uzanne, *The Modern Parisienne*, 1912.
9. F Antal, 'Remarks on the Method of Art History', omtryckt i F Antal, *Essays in Classicism and Romanticism*, London 1966, s 175—189.
10. *Op cit*, s 189.
11. *Ibid*, s 187.
12. R Parker, 'Breaking the Mould', *New Statesman*, vol 98, nr 253, 2 november 1979, s 682.
13. P Macherey, *A Theory of Literary Production*, engelsk upplaga, London 1978, s 80 (*Une théorie de la production littéraire*, Paris 1966).
14. C Sterling, 'A Fine David Reattributed', *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol IX, nr 5, 1951, s 132.
15. J Laver, 'Woman Painters', *Saturday Book*, London 1964, s 19. För en kritisk studie av dessa stereotyper se C Nemser, 'Stereotypes and Woman Artists', *Feminist Art Journal*, april 1972, s 1 samt 22—23.
16. E Cowie, 'Woman as Sign', *M/F*, vol 1, 1978, s 49—64 samt s 50.
17. *Ibid*, s 60.
18. K Millett, *Sexual Politics*, New York 1971, s 25 (sv övers *Sexualpolitiken*, 1971).
19. H Hartmann, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism', *Capital and Class*, nr 8, sommaren 1979, s 11.
20. L Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists', i *Art and Sexual Politics*, utg av E Baker och T Hess, New York 1973, s 1—43. Artikeln publicerades ursprungligen i *Art News*, 1971, och har omtryckts i fullständigt skick i *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed V Gornick och B K Moran, New York 1971. Jag citerar denna sista version från 1971.
21. *Ibid*, s 480.
22. *Ibid*, s 508—509.
23. L Nochlin och A Sutherland Harris, *Women Artists 1550—1950*, New York 1976, s 44.
24. *Ibid*, s 140.
25. L Vogel, 'Fine Arts and Feminism: the Awa-



- kening Conscience', *Feminist Studies*, no 2, 1974, s 3.
26. G Greer, *The Obstacle Race*, London 1979, s 327 (sv övers *Hinderloppet*, 1980).
  27. Dessa exempel är tagna från det arbete jag har utfört i samverkan med Rozsika Parker i *Old Mistresses, Women Art & Ideology* (1981) och avsikten med dem är bara att isolera några av de många komponenterna som vår analys består av.
  28. Se M & R Wittkower, *Born Under Saturn*, London 1963, för denna historia över förändringarna i konstnärens status och identitet under renässansen.
  29. Jag fann Cora Kaplans arbete om kvinnorna och deras 'intrång i den borgerliga kulturens högst ansedda patriarkaliska diskurs' — den episka poesin — mycket användbart på den här punkten. Även inom poesin tilläts kvinnorna framträda inom lägre genrer som lyrisk poesi eller ballader och sonetter, men de prestigeladdade formerna, som till exempel episk poesi, reserverades för männen; en kvinna som vågade använda denna form hotade att upphäva den offentliga utsagans kraft, sin egen rösts auktoritet för sina egna syften. Se C Kaplan, inledningen till *Women's Press*-upplagan av Elizabeth Barrett Brownings stora episka dikt om kvinnorna och konsten, *Aurora Leigh*, *Women's Press*, London 1978.

### S U M M A R Y

The article is about the relationship between Marxism and Feminism and Art History. In the present crisis in art history Marxism offers a useful framework for providing genuinely historical accounts of the social production of art. But Marxism does not attend to the sexual divisions of society. Nonetheless I suggest that feminists can make use of two aspects of Marxism to assist their interventions in and against the discipline. Firstly Marxism stresses how important ideology is in the reproduction of domination. Art history's area of study is art, i.e. cultural ideology. As a discipline and therefore a social practice art history is also a component of bourgeois ideology in the way it interprets the past to us and in the image of the artist as universal, classless *Man* it produces. Secondly Marxists have produced critiques of bourgeois art history showing it to be an unhistorical ideological practice and exposing the ways in which issues such as social change and conflict, class and production are removed and made to seem irrelevant to the

study of society and culture. Much feminist art history published to date has failed to utilise these insights and instead of confronting mainstream art history, has merely attempted to become integrated into it.

In the second part of the article I discuss the differences between bourgeois feminist art history and marxist feminist art history using a series of case studies from the history of women artists. Most bourgeois feminist art history is typically linear and progressive; first there were few women artists and many obstacles — now there are more women and fewer obstacles. Why art history is still silent on the subject of women and art cannot be explained by this method. I suggest that women have always made art but the way the culture deals with that fact has varied according to changing definitions of the artist (increasingly a paradigmatic social ideal) and conceptions of femininity (a crucial term in social and sexual organisation). Until the late eighteenth century the relationship between the two was limiting but not antagonistic for women. It was only with the consolidation of bourgeois society that a new and *contradictory* configuration of the artist (*Man* — the lone, anti-social individual and creator) and *Woman* (the maternal guardian of home and society) was constructed. This cultural division ensured that hundreds of women who did make art — as a living — would never be acknowledged as great artists — and get a better living. It also operated ideologically to reinforce the absolute sexual hierarchy based upon the family which characterises bourgeois, i.e. our society. Marxism offers the necessary explanatory instruments for analysing bourgeois society and using them, feminism can expose a new field of sexual politics in which the ideologies of sexual difference and masculine domination are constructed and reproduced.

Griselda Pollock  
Department of Fine Art  
The University of Leeds  
Leeds, LS2 9JT  
England