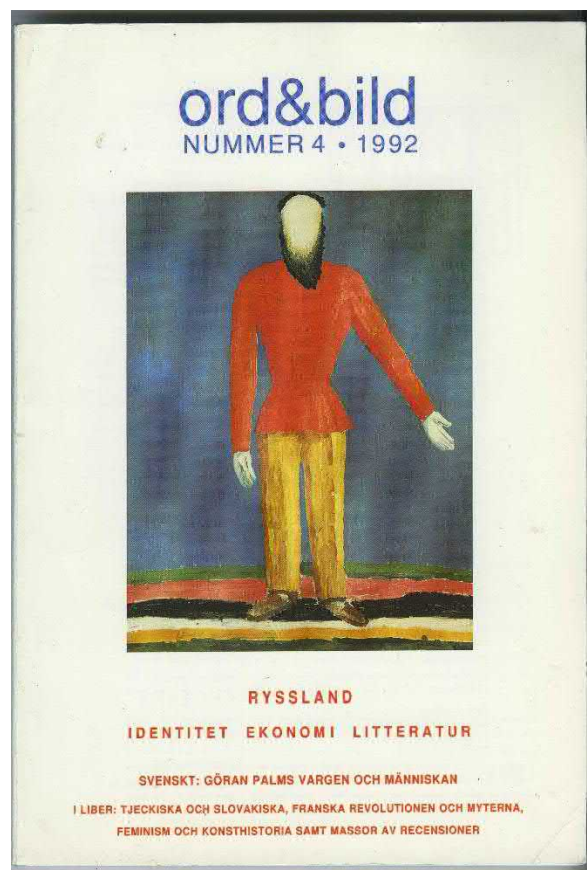


Faksimil

Peter Collier & Carola Hicks, "Feminism och konsthistoria i
Storbritannien", Ord & Bild, nr 4 1992, pp. 127–130

Övers. av engelskspråkigt manuskript "Recent developments in Feminist art history".
En översättning till franska ingick i Liber, n° 11, septembre 1992, pp.15–17.

Övers. Donald Broady.



"mycket bra", "mycket övertygande". Ett institutionellt evenemang som Documenta är en försäkring som underlättar samlarens investeringsbeslut. Andra gallerier planerar in stora installationer vid den tidpunkt då Documenta går av stapeln. Tanja Grunert ville genom att ställa ut Peter Weibel fästa uppmärksamheten vid att denne egentligen hörde hemma på Documenta eller åtminstone på ett museum. Documenta vänjer ögat vid stora och dyra installationer, och därav profiterar de gallerier som parallellt med Documenta genomför penning- och materialkrävande satsningar. Allt detta visar att även om vi gärna kallar Documenta en "anakronistisk ritual" så får vi inte underskatta dess verkningar på hela samhället och på konstfältet.

Översättning från tyskan: Donald Broady

Feminism och konst- historia i Storbritannien

Peter Collier och Carola Hicks

I den aktuella brittiska forskningen om kvinnors konstskapande har mötet mellan feminism och en mångfald nya metoder och discipliner resulterat i motstridiga tolkningar av både konstens funktion och roll i samhället.

I sin studie av flera hundra kvinnliga konstnärer drog Germaine Greer (1979) slutsatsen, att orsaken till att kvinnor inte blivit stora konstnärer är att deras självdestruktiva tendenser förvärrats av männens förtryck. Kvinnor kan inte nå upp till männens konstnärliga prestationsnivå för rän de frigjort sig från sina sociala representationer som hustrur, mödrar och döttrar.

Detta synsätt har ifrågasatts av dem som hävdar att kvinnors konst kan mäta sig med männens men att den medvetet nonchalerats eller marginaliserats av kritiker vilka definierar konsthistorien ur sitt eget ideologiska perspektiv. Ett exempel är Linda Nochlins explosiva fråga (i en uppsats från 1971, omtryckt 1989): "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" Hennes svar är att de grundläggande föreställningarna om konsten, konstnären och konsthistorien måste revideras. Det innebär en feministisk kritik av Greer som anklagas för att acceptera en konventionell manlig kanon, enligt vilken den "stora" konsten skapas av det solitära geniet som står utanför samhället, och för att acceptera uppfattningen att kvinnor är oförmögna att uppnå en sådan ställning. Dock betonade även Greer att man måste diskutera kvinnornas positiva bidrag till bildkonsten, snarare än den stora konst de inte skapat. Trots att Whitney Chadwick (1990) uppmärksammar de fallor som hotar när man försöker definiera konstnären som en exceptionell individ, följer hon inte desto mindre ett antal exemplariska kvinnors

LIBER

karriärer. Genom att bereda plats för kvinnliga konstnärer lyckas hon ändå tänja den traditionella konsthistoriens gränser, och hon uppmärksammar de specifika kvinnliga produktionsvillkoren samtidigt som hon analyserar olika sätt att representera kvinnans synvinkel och möjligheterna till en feministisk estetik.

Även om det enligt de nämnda skribenterna var manliga standardkriterier som Greer använde för att återupprätta orättvist förbisedda kvinnliga konstnärer, har hennes arbete utan tvivel bidragit till att man värdesätter den särskilda kvinnliga dimensionen hos framstående konstnärers verk. Konstnärer som Berthe Morisot och Mary Cassat har nu på sina egna villkor införlivats med kanon (Adler & Garb, 1987).

Denna debatt måste betraktas inom ramen för en bredare feministisk rörelse vars verkningar sträcker sig vida utöver frågan om individuella konstnärers sociala status. De som skriver konsthistoria har upptäckt att varje radikal ny tolkning alltjämt måste inriktas mot kvinnorna, i deras egenskap av både objekt och subjekt i konsten. Det är betecknande att genombrottet på detta område innebar ett medvetet avsteg från traditionell akademisk konstkritik. John Berger (1972) producerade för BBC en oerhört inflytelserik serie teveprogram, där han från marxistisk ut-

gångspunkt utmanade konventionella moraliska och estetiska värden, spårade den kapitalistiska utsugningen i den erkända klassiska konsten likaväl som i surrealismen och reklamen, och avtäckte de konstnärliga strategier som genom hela den västerländska konsthistorien tenderat att reducera kvinnor till varor. Marina Warner (1986), som även hon avmystifierar kvinnobilderna och de ideal som av tradition förmedlats av dessa bilder, har i synnerhet uppmärksammat allegoriska skulpturer, från Venus till Marianne. Marcia Pointon (1990) angriper det maniska bruket — även hos till synes subversiva målare som Delacroix eller Manet — av bilden av kvinnokroppen som ett medium för att uttrycka manlig auktoritet och manligt begär, varvid hon tar psykoanalytiska begrepp till hjälp för att dekonstruera traditionella tolkningar av berömda målningar.

På detta område har Griselda Pollock (1988) åstadkommit det mest subtila arbetet, genom att sorgfälligt rekonstruera och ifrågasätta de mentala och sociala rum som av impressionisterna uppfattades som kvinnliga, och genom sitt sinnrika avtäckande av de kvasipsykologiska anfäktelserna bakom

prerafaeliternas bildvärld. Tidigare har kvinnors konst i hög grad betraktats som den kontrast som behövdes för att befästa den manliga konstens herravälde och den manliga konstnärens normbildande ställning (Parker & Pollock, 1981). Från och med renässansen har konventionell konsthistoria definierat konstnärerna som upphöjda genier och romantiska outsiders, roller från vilka kvinnorna automatiskt är uteslutna.

I en antologi om den kvinnliga konstströrelsens utveckling under 1970- och 1980-talen har Parker och Pollock (1987) presenterat sitt eget självständiga bokslut över vad kvinnor uppnått. Tonvikten ligger vid den brittiska arenan, där de konsthistoriska omtolkningarna gått hand i hand med bredare feministiska interventioner i den postmoderna kulturen, och där den viktigaste diskussionen gällt huruvida kvinnlig-



Dante Gabriel Rossetti: "Venus Verticordia" (1864–68), Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth.

LIBER

heten blott och bart är en social och historisk konstruktion, och om kvinnorna ställs än mer åt sidan i och med att kvinnligheten erkännes och lyfts fram. Är det *gender* eller de historiska, sociala och konstnärliga omständigheterna som skapar kvinnlig konst? Slutsatsen blev att man i stället för att söka definiera kvinnlig konst skall studera kvinnliga konstnärliga praktiker. Antologin är ett kollektivt arbete som till form och innehåll och med sin collagestil underminerar konsthistoriens likriktade berättarkonventioner.

I sitt studium av sambanden mellan broderi och kvinnlighet uppmärksammar Rozsika Parker (1984) hur det kvinnliga konstskapandet marginaliserats och hur broderiet utnyttjats som ett element i en dominansstrategi. Eftersom broderiet tillhörde hemmets sfär, undandraget den yttre världen, ingick det i egenskap av hantverk till skillnad från konst i den för de kvinnliga utövarna tillgängliga lägre hierarkin. Detta var särskilt tydligt under den viktorianska tiden, varefter broderiet och därmed dess utövare erövrade mer status i och med Arts and Crafts och efterföljande rörelser. I Parkers ögon kan broderiet trots allt fungera som ett subversivt redskap, som ett kvinnornas sätt att visa solidaritet, uttrycka sig själva och sudda ut gränsen mellan konst och hantverk. Även Pollock har medgivit att en feministisk konsthistoria borde korrigera sina parametrar för att ställa konstkritikernas (inklusive marxisternas) hierarkiska modeller under debatt.

I ett komplementärt försök att återkalla den kvinnliga konstnärens oförmedlade röst presenterar och analyserar Maria R Witzinger (1992) texter skrivna av tjugo kvinnliga konstnärer från 1800- och 1900-talen och undersöker konflikterna mellan arbete och kön, text och bild, subjekt och objekt. Hon hävdar att kvinnliga konstnärers ståndpunkter varit underrepresenterade i den konsthistoriska handboks litteraturen och återger hur kvinnor med hjälp av olika genrer, avsedda för offentligt eller för privat bruk, uttryckt sig i bild och ord.

Dessa skilda forskningslinjer har framför allt mötts i studiet av det sena 1800-talet. I Storbritannien liksom i Frankrike var kvinnor förtryckta i egenskap av producenter samtidigt som de var favoritmotiv. Kvinnornas försök under denna period att skapa sig en bana som yrkeskonstnärer är väl dokumenterade: Pamela Gerrish Nunn (1987) har visat vilka begränsningar som i allmänhet påtvingades kvinnliga konstnärer under den viktorianska eran. Paradoxalt nog betraktade samhället sådana karriärer som okvinnliga. Kvinnorna uppträdde ständigt som föremål för snarare än som producenter av konst.

Den preraphaelitiska rörelsen inneslöt dessa motsättningar och frambragte en modell för det dilemma som kvinnliga konstnärer möter: hemlivets konflikter och hänsyn, den tillgängliga och tillåtna uppsättningen motiv, svårigheterna att komma i åtnjutande av undervisning, i synnerhet modellteckning, samt de begränsade möjligheterna att ställa ut. Jan Marsh och Pamela Gerrish Nunn (1989) och Jan Marsh (1985) har återupprättat de kvinnor som bidrog med sitt skapande och inte blott tjänade som inspirerande bilder för det preraphaelitiska brödrskapet.

En feministisk kritik av den preraphaelitiska rörelsen måste dessutom



Artemisia Gentileschi: "Self-Portrait as the Allegory of Painting" (1630), Royal Collection, St. James's Palace, © Her Majesty the Queen.

LIBER

Bibliografi

- 1972 John Berger: *Ways of Seeing*, London, BBC/Penguin Books.
- 1979 Germaine Greer: *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and Their Work*, London, Secker & Warburg.
- 1981 Rozsika Parker och Griselda Pollock: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan Paul.
- 1984 Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, The Women's Press.
- 1985 Jan Marsh: *Pre-Raphaelite Sisterhood*, London, Quartet Books. Marina Warner: *Monuments and Maidens*, London, Weidenfeld & Nicholson.
- 1987 Kathleen Adler och Tamar Garb: *Berthe Morisot*, Oxford, Phaidon Press. — Pamela Gerrish Nunn: *Victorian Women Artists*, London, The Women's Press. — Jane Beckett och Deborah Cherry (red.): *The Edwardian Era*, London, Phaidon Press. — Rozsika Parker & Griselda Pollock (nytryck 1992): *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*, London, Pandora Press/Harper Collins.
- 1988 Griselda Pollock: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge & Kegan Paul.
- 1989 Jan Marsh och Pamela Gerrish Nunn: *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, London, Virago. — Linda Nochlin: *Women, Art and Power, and other essays*, London, Thames & Hudson.
- 1990 Whitney Chadwick: *Women, Art and Society*, London, Thames & Hudson. — Marcia Pointon: *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830–1908*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 1992 Maria R Witzling (red.): *Voicing our Visions: Writings by Women Artists*, London, The Women's Press. — Mieke Bal: *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press.

LIBER

ta med i beräkningen att det var konsthandlare och bolagsdirektörer lika mycket som konstvetare som skapade det förnyade intresset från och med 1960-talet, och att rörelsen fortfarande vanligen tolkas som ett verk av utvalda individuella genier i en manlig konstnärsgroup. När kvinnornas bidrag till rörelsen vinner erkännande framstår den i annat ljus. Här kan en feministisk intervention visa hur rörelsen fungerade och hur den alstrade avgörande förändringar i 1800-talets konstnärliga produktion och konsumtion.

I djupet av den västerländska konsten har det alltid funnits ett estetiskt skönhetsideal som ofta varit oupplösligt förenat med bilden av kvinnan, en bild som därför är en central måltavla för feministisk konstkritik. Den preraphaelitiska skönhetskonventionella ikon har dekonstruerats av Pollock (1988), som analyserat Rossettis målningar för att demonstrera i hur hög grad kvinnorna under 1860- och 1870-talen bestämdes av de samhällsliga ideologiska konstruktionerna ren/oren, hustru/älskarinna, bourgeoisie/arbetarklass.

Ännu en sideeffekt av den konventionella värderingen av viktoriensk konst och av den allmänt etablerade uppfattningen om det viktorienska samhället är att bilden av kvinnan som passiv modell snarare än som kulturproducent befästs. Manliga verksamheter får ensamrätt till individuell kreativitet. För att understryka Rossettis förstarangsplats som rörelsens upphovsman och centralfigur har hans hustru, konstnären och poeten Elizabeth Siddall, ständigt förvisats till rollen som modell och elev. Att lyfta fram hennes konstnärliga självständighet skulle undergräva hans betydelse. Griselda Pollock och Deborah Cherry (Pollock, 1988) har visat att man konstruerat en Elizabeth Siddall som är alltigenom relaterad till Rossetti, en konstruktion som är en symbol för hela den preraphaelitiska rörelsen och ett tecken för manlig dominans och kvinnlig underkastelse, en artificiell skapelse av konsthistoriens dominerande diskurser.

Konsthistorien utspelas och konstrueras självfallet i utställningar likaväl som i böcker. Det var den kontroversiella utställningen *The Edwardian Era* (katalog Beckett & Cherry, 1988) som omvärderade den vedertagna bilden av en period i engelsk historia. Genom att inkludera fotografier och andra "icke-konstnärliga" bilder lyfte man här, som en motvikt till de i utställningens rubrik antydda patriarkala värdena, fram den undertext som utgörs av kvinnors bidrag till konsten och till samhället.

1992 års utställning *Rembrandt and His Workshop*, visad i ett antal europeiska länder, ger läsaren eller besökaren tillfälle att bedöma den feministiska konstkritikens mognad. Mieke Bal använder i sin betydande studie (1992) poststrukturalistiska modeller hämtade från semiotik, psykoanalys och teorier om det sexuella, politiska och ekonomiska utbytet (kanske hämtade från Norman Brysons *Tradition and Desire* och Svetlana Alpers *Rembrandt's Workshop*). Medan utställningen är knuten till frågor om upphovsmannaskap, äkthet och i sista hand auktoritet, låter Bal i sin bok enhetligheten hos den största av alla manliga ikoner upplösas i ett fascinerande spel av herravälde och subversion, ombytta synvinklar och utbytta identiteter, växlingar av koder och roller mellan konstnär och betraktare. Det förefaller nu rimligt att säga att den nya feministiska konstkritiken förändrat ramarna för tänkandet om hela konsthistorien.

Översättning från engelskan: Donald Broady

Peter Collier är professor i Cambridge. Carola Hicks är amanuens vid Newham College i Cambridge.