
KJØNN I DET BORGERLIGE SAMFUNN

-Om forståelsen av kjønnsforskjell i Griselda Pollock og Roszika Parkers *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* og Griselda Pollocks *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*



Hovedoppgave i kunsthistorie
Universitetet i Bergen
September 1999
Sigrun Åsebø

For din skyld og til din glede har jeg vært Messalina og Leda, Magdalena og Salome, Diana med pil og bue, den nakne Maja, den kyske Susanna som overrumples av de utekkelige gamle mennene, og Ingres' Odalisk i tyrkerbadet. Jeg har elsket med Mars, Nebukadnesar, Sardanapal, Napoleon, svaner, satyrer og slavinner, neddykket i havet som en sirene, tilfredsstilt og oppildnet Odyssevs' elskov. Jeg har vært en av Watteaus markiser, en nymfe av Tizian, en jomfru av Murillo, en madonna av Piero della Francesca, en Geisha av Fujita og en gatepike av Toulouse-Lautrec. Jeg hadde et svare brev med å stille meg på tåspissene som en danserinne av Degas, og tro meg, for ikke å narre deg holdt jeg på til krampa tok meg for å omskape meg til det du kaller den vellystige kubistiske kuben til Juan Gris. (...) Men igår kveld, etter at jeg føyelig hadde vært den huslige borgerfruen til Vermeer, bestemte jeg meg for å svare deg. (...) Var det rett av meg? Jeg skulle vel aldri ha brutt den uskrevne lov som forbyr figuren på et portrett å stige ut av bildet og tale til maleren?

(Mario Vargas Llosa, *Rigobertos notatbøker*, Oslo, 1998, s. 197.)

Innledning

The sex of the artist matters. It conditions the way art is seen and discussed. This is indisputable. But precisely how does it matter?¹

Denne hovedoppgaven er en undersøkelse av den britiske kunsthistorikeren Griselda Pollocks forståelse av kjønnsforskjell. Jeg vil se på de konsekvenser Pollocks teoretiske syn på dannelsen av kjønnsforskjell har for hennes behandling av kunst, kunsthistorie og omtale av mannlige og kvinnelige kunstnere. Pollock er i dag professor i "Social and Critical Histories of Art" og leder ved "Center for Cultural Studies" ved Universitetet i Leeds. Hun har vært aktiv i den feministiske debatt siden siste halvdel av 1970-tallet. Hennes kunsthistoriske materiale har i hovedsak vært knyttet til 1800-tallets kunst og feministisk kunst fra 1970-tallet og frem til i dag. Hun har blant annet publisert bøkene *Mary Cassatt* (London, 1980), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (i samarbeid med Roszika Parker, London, 1981), *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London, 1988), *Avant-Garde Gambits, 1888-1893: Gender and the Colour of Art History* (London, 1992), *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (i samarbeid med Fred Orton, Manchester, 1996) *Mary Cassatt: Painter of Modern Women* (London, 1998) og *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Arts Histories* (London, 1999).²

Jeg skal i denne undersøkelsen ta for meg bøkene *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* fra 1981³ og *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* fra 1988.⁴ Jeg har valgt å konsentrere meg om disse to bøkene fordi de teoretisk befinner seg i

¹ G. Pollock og R. Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, 1981, s. 50.

² Pollock har også redigert og bidratt til artikkelsamlingene: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85* (med Roszika Parker, London, 1987), *Dealing With Degas: Representations of Women and the Politics of Vision* (med Richard Kendall, London, 1992), og *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London, 1996). Hennes publikasjoner inkluderer også en rekke artikler fra tidsskrifter og bøker.

³ G. Pollock og R. Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* er et samarbeidsprosjekt. For å unngå formuleringer som "Pollock, Parker og Pollock hevder..", eller "Pollock og Parker fremmer det samme synspunkt som Pollock...", blir Pollock stående som forfatter der jeg ikke eksplisitt refererer til kun *Old Mistresses*.

⁴ G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* er en artikkelsamling bestående av syv artikler: "Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction.", "Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism.", "Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall." (Denne artikkelen er skrevet i samarbeid med Deborah Cherry. Den er imidlertid bearbeidet av Pollock, og hun vil derfor i denne oppgaven bli stående som forfatter.), "A Photo-Essay: Signs of Femininity." (Artikkelen er en fremvisning av likhetene i visuell fremstilling av kvinneansikter i dagens, det vil

et skjæringspunkt mellom en modernistisk og en postmodernistisk tilnærming til det feministiske felt (for en definisjon av disse begrepene se side 8, og note 17). Boken *Old Mistresses* blir rost av blant andre Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews i artikkelen "The Feminist Critique of Art History" fra 1987. De mener den introduserer en ny innfallsvinkel til det feministiske prosjekt ved ikke å ta kategorien "kvinne" som transhistorisk.⁵ Dette er også et poeng som trekkes frem av Deborah Cherry i hennes anmeldelse av boken, "Feminist Interventions: Feminist Imperatives" fra 1982.⁶ *Vision and Difference* viderefører på mange måter den teori som fremstilles i *Old Mistresses*. De to bøkene danner dermed en helhet og et knutepunkt i Pollocks forfatterskap og i den feministiske debatt generelt.

Jeg har i tillegg valgt å begrense undersøkelsen til Pollocks behandling av det hun kaller det borgerlige samfunns kunst, det vil si perioden som omfatter slutten av 1700-tallet og hele 1800-tallet. Den siste artikkelen i *Vision And Difference*, "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice –A Brechtian Perspective", som dreier seg om feministisk kunst på 1970-tallet, vil derfor ikke bli behandlet i stor grad.

Hvorfor skrive om kvinnelige kunstnere?

På oppslagstavlen utenfor hovedfagslesesalen har det gjennom hele min tid som hovedfagsstudent hengt et oppslag med overskriften "Hovedoppgave?" Oppslaget gir uttrykk for et ønske om at noen skal skrive en hovedoppgave som omhandler den norske kunstneren Agnes Hiorth. De første linjer i presentasjonen av denne kunstneren lyder: "Malerinnen Agnes Hiorth ble født i Oslo i 1899 og levde et rikt og interessant liv – som kunstner, kvinne og idealist gjennom skiftende tider i dette århundre." Jeg har gått forbi og lest disse setningene mange ganger, og de får meg alltid til å spørre meg selv hva den som har skrevet dokumentet egentlig mener.

Det første jeg reagerer på er at Agnes Hiorth blir referert til som "malerinne". For meg som er vokst opp på 70- og 80-tallet, da feminister i Norge arbeidet hardt for at alle yrkesbetegnelser med endelsen *-inne* skulle fjernes i likestillingens navn, slik at vi skulle få kjønnsnøytrale betegnelser, virker begrepet "malerinne" som et begrep fra en svunnen tid. Det

si 1980-tallets, kosmetikkreklame og Dante Gabriel Rossettis tegninger av kvinneansikter fra 1850-60 tallet. Den består kun av oppsett av bilder, ikke av tekst.) "Woman as Sign: Psychoanalytic Readings." og "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice –A Brechtian Perspective."

⁵ T. Gouma-Peterson og P. Mathews, "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, sept, 1987.

⁶ D. Cherry, "Feminist Interventions: Feminist Imperatives", *Art History*, n.5, 1982.

står for meg på slutten av dette århundre som et negativt ladet begrep, som om det er noe eget med denne personen som ikke kan kalles kunstner, eller maler.⁷

Dette er likevel ikke det som har undret meg mest, ettersom Agnes Hiorth levde i en tid da det ville kunne aksepteres å kalle henne malerinne. Oppslaget har også fått meg til å lure på hva det vil si at Agnes Hiorth levde et liv ”som kunstner, kvinne og idealist”. Hva vil det si å leve et liv ”som kvinne”? Det virker som om dette er en bestemt type liv, det ligger noe diffust og uavklart ”kvinnelig” i dette som jeg ikke vet hva er. Betyr det at hun fikk barn og familie? Jeg har ofte forsøkt å endre denne innledningen til oppslaget ved for eksempel å si: ”Maleren Christian Krohg levde et rikt liv som kunstner, mann og idealist.” Jeg vil påstå at dette høres mer absurd ut, for har vi i det hele tatt en forestilling om hva det vil si å leve ”som mann”? Jeg vil ikke begynne å lure på om dette innebærer at han levde et rikt familieliv. Skulle det bety noe at han levde ”som mann” måtte dette være knyttet til det offentlige rom, til arbeidsliv, politikk, e.l. Det er altså helt ulike assosiasjoner som kommer frem hvis vi forsøker å endre kjønnsbetegnelsene i et utsagn. Ikke bare har det å leve ”som kvinne” og ”som mann” helt ulike egenskaper og identiteter knyttet til seg, men jeg vil hevde at vi slett ikke ville si at noen levde ”som mann”. Kjønn er ikke relevant for hva denne personen faktisk utrettet. At Christian Krohg levde ”som kunstner” er noe som sier noe om hans identitet, men at han levde ”som mann” fremstår som en absurd og overflødig bemerkning. Det første spørsmålet som reiser seg ut fra skrevet om Agnes Hiorth dreier seg altså om hvilke egenskaper og identiteter som hefter ved det å leve ”som kvinne”, i forhold til det å leve ”som mann”. Det ”kvinnelige” referer til en bestemt form for liv som på oppslaget står uten forklaring, ettersom det bare er et kort skriv, og ikke en hovedoppgave.

Det andre spørsmålet er hvorfor den som har skrevet oppslaget har sett det som sentralt å fremheve Agnes Hiorths kjønn. Hennes ”kvinnelighet” fremstår som et viktig trekk ved henne på linje med det kunstneriske og det idealistiske. Rent språklig er disse egenskaper sidestilt. Jeg stiller meg også spørrende til den rent språklige formuleringen. Det fremheves at

⁷ I den norske debatten om kjønnsnøytrale yrkesbetegnelser, har den generelle tendensen vært at alle spesielt ”kvinnelige” begreper som ”lærerinne”, ”malerinne”, ”skuespillerinne” osv., skulle erstattes med de nøytrale begrepene ”lærer”, ”maler”, ”skuespiller”, osv. Et spørsmål i denne debatten blir da hvorvidt disse begrepene faktisk kan betraktes som kjønnsnøytrale, ettersom de historisk er maskuline, og kanskje enda viktigere er de språklige hankjønnsord. Norsk er jo et språk der substantiv har kjønn, på samme måte som for eksempel fransk, selv om det der bare er snakk om to kjønn, mens vi på norsk har tre. Debatten om yrkesbetegnelser har i Frankrike vært motsatt den norske, ettersom en her har vært opptatt av å finne hunkjønnsformer for alle yrkestitler, slik at kvinner skal kunne besette enhver stilling. Dette er jo selvsagt en språklig nødvendighet i fransk, ettersom det grammatikalske tilsier at det er umulig å referere til et hankjønnsord med et hunkjønnspronomen slik vi på norsk ikke har problemer med å si: ”hun er skuespiller” e.l. Mangelen på passende begreper på det enkelte språk sier noe om hvordan en teori og et bestemt synspunkt er knyttet til det språk den formuleres på. Språket setter grenser for hva en faktisk kan si.

Agnes Hiorth levde ”som kvinne”. Det synes som om Agnes Hiorth faktisk hadde et reelt valg om hun ville leve et liv ”som kvinne”, eller ikke. De andre betegnelsene som sier noe om henne er at hun var kunstner og idealist, og dette er jo identiteter en kan velge. Er det ”kvinnelige” å betrakte som en like avgjørende del av Agnes Hiorth som hennes kunstneriske og idealistiske handlinger? Dersom kjønn er avgjørende, på hvilken måte? Hva er kjønn? Som en personlig bemerkning vil jeg anta at grunnen til at det står uten forklaring ikke bare dreier seg om at det er et kort skriv, men også at den som har skrevet det ikke har reflektert over de teoretiske implikasjoner av det å hevde at Agnes Hiorth levde ”som kvinne” i motsetning til å si at hun *var* kvinne. Uttrykket er i vanlig bruk i norsk til tross for at det språklig sett virker merkelig. Å hevde at noen lever ”som kvinner”, får det til å høres ut som om det ”kvinnelige” er en egenskap en kan velge å leve ut.⁸ Det at Agnes Hiorth var kvinne er sannsynligvis relevant i forhold til hennes status som kunstner, ettersom kvinnelige kunstnere ifølge Pollock ikke har blitt betraktet som kunstnere på lik linje med menn.

Teksten om Agnes Hiorth kan på mange måter stå som utgangspunkt for problemstillingene jeg skal se nærmere på. Spørsmålene som reiser seg er hva vi faktisk mener når vi snakker om det å leve ”som kvinne”, eller i min sammenheng som ”kvinnelig kunstner”, noe som riktignok ikke er det samme. I bunn og grunn dreier det seg om hva en kvinne faktisk er. Er kjønn det samme som medfødte egenskaper, eller dreier det seg om sosiale identiteter? Dette er spørsmål som har vært aktuelle siden den feministiske debatt, i form av det en kaller ”Second-Wave Feminism”, startet på 1960-tallet.⁹ Innenfor kunsthistoriefaget regner en at det feministiske perspektiv hadde sitt utgangspunkt i amerikaneren Linda Nochlins artikkel ”Why Have There Been No Great Women Artists?” fra 1971.¹⁰ Artikkelen genererte et sterkt engasjement i å dokumentere kvinnelige kunstners

⁸ Det å hevde at Agnes Hiorth levde ”som kvinne” i forhold til det å si at hun *var* kvinne, får meg til å tenke på det skillet mellom homofil legning og homofil praksis som har vært sentralt i den norske homofilidebatten i forhold til homofiles stilling i kirken. Det synes som om Agnes Hiorth var praktiserende kvinne, levde ut sin kvinnelige legning, hva nå enn det måtte bety. I relasjon til spørsmålet om homofili, kan en si at de assosiasjoner som dukker opp ved å si at hun levde ”som kvinne”, faktisk fremhever at det dreier seg om at Agnes Hiorth var heterofil, mine assosiasjoner var knyttet til barn og familie. Skrivet fremhever et tradisjonelt syn på ”kvinnelighet” ved å anvende den språklige formuleringen ”som kvinne”. Antakelsen om det heterofile som norm og det homofile som avvik er et sentralt spørsmål i forhold til spørsmålet om kjønnsidentitet. Feminismen som teori tar gjerne opp ikke bare kvinners stilling generelt, men har i den poststrukturalistiske fase også vært opptatt av flere forskjellskonstellasjoner, som relasjonen mellom heterofili og homofili som mening og identiteter. Dessverre tillater ikke denne oppgaven en drøftelse av dette spørsmålet.

⁹ ”Second-Wave Feminism” er et begrep som atskiller kvinneoppøret fra 1960-tallet fra kvinnebevegelsen rundt århundreskiftet, som da sett fra vårt perspektiv blir ”First-Wave Feminism”. Begrepet brukes for eksempel av Judith Evans, *Feminist Theory Today. An Introduction to Second-Wave Feminism*, London 1995, eller Linda Nicholson, *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, London 1997. ”The Second Wave” omfatter både modernistisk og postmoderne feminisme.

¹⁰ L. Nochlin ”Why Have There Been no Great Women Artists?”, gjengitt i E.C. Baker og T. Hess, *Art and Sexual Politics*, London/New York, 1973.

tilstedeværelse i kunsthistorien. At det finnes kvinnelige kunstnere i historien er feminister i dag enige om. Imidlertid har massen av dokumentasjon på kvinnelige kunstneres tilstedeværelse ført til at den feministiske debatt innenfor kunsthistorien fra slutten av 1970-tallet har tatt en teoretisk dreining. Fokus har flyttet seg i retning av større stridigheter i forhold til hvordan en teoretisk bør omtale kvinnelige kunstnere og deres kunst. Pollocks arbeider må forstås som en del av den nyere og mere teoretiske feminisme. Utviklingen i det feministiske felt beskrives av Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews i artikkelen "The Feminist Critique of Art History" som to generasjoner, der Pollock plasseres i den andre generasjon. Forholdet mellom den første og den andre generasjon kan også beskrives som en bevegelse fra et modernistisk til et postmodernistisk perspektiv. Gouma-Peterson og Mathews syn legges frem i kapittel 1.

"Sex" og "gender"

Gouma-Peterson og Mathews hevder at det også er et skille mellom amerikanske og britiske feminister i den teoretiske tilnærming til feltet. I Storbritannia har en i stor grad vært opptatt av teori, mens den amerikanske feminisme i større grad har vært preget av en pragmatisk holdning som fokuserer på faktiske kvinner, og ikke på "kvinne-identitet" som filosofisk problem.¹¹ Pollock er et eksempel på denne britiske feminisme, der en i større grad enn i USA også har vendt seg mot nyere fransk filosofi for å finne et fundament for en feministisk teori.¹² Det er imidlertid et fellestrekk blant engelskspråklige feminister å skille mellom biologisk og sosialt konstruert kjønn, eller "sex" og "gender". Skillet opprettholdes ofte av feminister som hevder at det biologiske kjønn ikke har relevans for et individs identitet, på annen måte enn at det betegner en forskjell i anatomi og reproduktive evner.

Toril Moi hevder i sitt essay *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* at skillet mellom "sex" og "gender" som et hovedpoeng innenfor feminismen vokste frem som en politisk nødvendighet rundt århundreskiftet. Det hadde sitt utgangspunkt i at samtiden betraktet individets personlighet som fullstendig gjennomsyret av "kjønn". Tiden var preget av en tro på naturvitenskapen som forklaring på sosiale forhold. Moi kaller denne forestilling "tokjønnsmodellen". Denne modellen innebar at typer arbeid, former for tenkning o.l. alltid var relatert til kjønn. Samfunnet var grunnlagt på en todeling. Kvinners stilling i samfunnet ble sett i forhold til deres biologi. Siden all aktivitet var kjønnnet innebar det også at den til en

¹¹ Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews, op.cit, s. 350f.

¹² Dette er et aspekt som preger feminismen innenfor kunsthistorieforskningen. Kunsthistoriefaget skiller seg dermed fra litteraturvitenskapen i USA, der feminister har vært engasjert i en mere teoretisk feminisme.

viss grad var seksualisert, ettersom kjønnsorganene dannet utgangspunktet for forståelsen av kjønnsforskjell og derfor for identitet. En endring i samfunnsforholdene ville innebære en trussel mot naturens orden. Kvinneaktivister trengte dermed et begrep som kunne angripe denne klokkeetro på biologien, og løsrive kvinnen fra hennes patologiske natur.¹³

Fra det store kvinneopprøret på 1960-tallet og fremover har dette skillet også vært svært sentralt i den feministiske debatt. Skillet var et middel til å fremheve et standpunkt om at kvinners posisjon som husmødre, omsorgspersoner, og deres lave status som arbeidskraft ikke hadde noe med deres biologi å gjøre, men derimot var et resultat av en samfunnsorganisering som favoriserte menn. Det ”kvinnelige” var en sosial konstruksjon, ikke en biologisk egenskap.¹⁴ Skillet mellom ”sex” og ”gender” finner en også fremhevet som et sentralt skille i forhold til Pollocks behandling av kvinnelige kunstnere. I en omtale av *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* fra 1981, legger Deborah Cherry frem nettopp dette skillet som et sentralt poeng i boken. Hun hevder

”’sex’ is a word that refers to the biological differences between male and female: the visible difference in genitalia, the related differences in procreative function. ’Gender’ however is a matter of culture: it refers to the social classification into ’masculine’ and ’feminine.’” How gender, and especially femininity, is socially constructed and acquired, how sexuality has been constructed in terms of difference, has been the subject of considerable inquiry. Femininity is not an historical constant. It varies in different times and places. It is not innate or inherent in women. It is not a product of women’s biology, but of society and culture.¹⁵

¹³ Toril Moi, *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo, 1998, s.25 og s. 32f.

¹⁴ At kunstneren Agnes Hiorth ikke hadde noe valg i forhold til om hun ville leve som kvinne eller ikke er forsåvidt ganske klart. Imidlertid er dagens samfunn et annet, og muligheten for kjønnskifteoperasjoner stiller oss foran spørsmålet om kjønnsidentitet som noe mer enn kun biologi, ettersom vi kan foreta et valg når det gjelder hvilket kjønn vi vil tilhøre. Transseksualitet var et av utgangspunktene for skillet mellom ”sex” og ”gender”, ettersom det ble hevdet at transseksuelle levde i en motsetning mellom de to identiteter. ”Gender” var i denne sammenheng et begrep som refererte til en følelse av kjønnsidentitet hos individet, den psykiske følelsen av å være mann eller å være kvinne, i motsetning til kroppens anatomi. ”Gender” anvendes i dag ikke i stor grad for å betegne opplevelsen av kjønn på individuelt nivå, men derimot mere generelt for å referere til kjønnsroller, eller kjønnsidentitet knyttet til samfunnsmessige koder. For en gjennomgang av dette se T. Moi, op.cit, s. 41-44. Hvorvidt transseksuelle faktisk skifter kjønn er også et sentralt spørsmål, ettersom kjønnsopererte blir avhengige av hormontilskudd resten av livet for å kunne gjennomføre overgangen. Slike problemer stiller oss overfor nye spørsmål knyttet til hva en kvinne eller en mann er. Imidlertid hevdes det at transseksuelle som er gått fra menn til å bli kvinner blir et tredje kjønn, i konstant bevegelse mellom de to kjente kategorier. Dette kan ha sammenheng med samfunnets problemer med å akseptere det vi oppfatter som uvanlig og unormalt, og kan således forklares som et resultat av tokjønnsmodellen som forestiller seg at biologi er grunnlaget for kjønnsidentitet. En kan også se dette på bakgrunn av at ettersom deler av det som faktisk har betydning i kvinners liv, menstruasjon, barnefødsler osv. ikke er mulig for kjønnsopererte, de blir infertile, og faller således utenfor enhver kategori vi kjenner. Spørsmålet om transseksualitet har stor betydning for spørsmålet om kjønnsidentitet, men vil av plassmangel ikke bli ytterligere kommentert her. Jeg vil for enkelthets skyld anta at personers medfødte biologiske kjønn er noe de ikke kan velge, og at de derfor havner i bestemte kategorier som ligger utenfor deres muligheter for bestemmelse.

¹⁵ Deborah Cherry, op.cit, s. 502. Sitatet i Cherrys tekst er fra Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, London, 1972. Jeg vil likevel skyte inn en kritisk bemerkning til Cherrys fremstilling. Hun fremhever at ”gender” er

Det vi oppfatter som den bestemte identitet som hefter ved kvinner, er altså et spørsmål om kultur og samfunn, og ikke om biologi; dette er grunntesen i *Old Mistresses*, der Pollock og Parker avviser at kvinnelige kunstneres produksjon kan ses som uttrykk for deres biologi. Pollock og Parker vil klargjøre kvinnelige kunstneres posisjon innenfor kunsthistorien ved hjelp av begrepet om feminitet som betegner den "gender"-posisjon kvinnelige kunstnere har levd. Deres motivasjon for å skrive en antologi over kvinnelige kunstnere utgår altså fra den tanke at kvinnelige kunstnere ikke kan samles i en antologi på grunn av det biologiske kjønn, ettersom dette ikke har noen betydning for deres identitet. Derimot kan kvinnelige kunstnere samles ut fra at de har felles "gender", noe som da må defineres historisk.

"Sexual difference"

Selv om *Old Mistresses* i stor grad preges av det tradisjonelle skillet mellom "sex" og "gender", tar Pollock og Parker også i bruk semiotikk, psykoanalytisk teori, og til en viss grad poststrukturalistisk meningsteori. Disse teorier innebærer at synet på kjønnsidentitet ikke bare dreier seg om samfunnets kjønnsroller som leves av kvinner, men om kjønn som en posisjon i diskurs og som en psykisk konfigurasjon av forskjell. Disse tendenser blir sterkere i *Vision and Difference* fra 1988. Dette fører til at skillet mellom "sex" og "gender" endrer karakter. Pollock beveger seg mot å forklare kvinnelige kunstneres posisjon i forhold til konstruksjonen av "sexual difference".¹⁶ Det vil si at kroppen entrer teoriens felt. Det innebærer også en utvikling i retning av et postmodernistisk perspektiv.

I Cherrys definisjon av forholdet mellom "sex" og "gender", er "sex" kun en betegnelse på en kropp. Kroppen har ingen relasjon til levd kjønnsidentitet, den er et tomt skall den feminine posisjon opptas i. Identiteten har en todeling i anatomi og egenskaper, der den første er uten mening for den andre, og dermed kan avskrives. "Sex" definerer det vi ikke

konstruert, og da *spesielt* feminitet. Slik jeg ser det er problemet med denne formulering at Cherry ved å hevde at feminitet er mere konstruert en maskulinitet, faktisk impliserer muligheten for at det er et element av biologi inne i bildet. Hun får det til å fremtre som om maskulinitet er mindre konstruert og derfor er mere "riktig" i forhold til menns identitet. Dermed tillates biologi som et element i kjønnsidentitet. Såfremt Cherry er ute etter å avskrive det biologiske til fordel for en forståelse av "gender" som en sosial konstruksjon, følger det at begge sider, både feminitet og maskulinitet er like konstruerte. Det en imidlertid kan hevde er at kjønnsforskjellen slik den er konstruert faller mere fordelaktig ut for den ene part, den maskuline part, ettersom denne innenfor det gjeldende system sitter i maktposisjonene. En oppløsning, eller dekonstruksjon av det eksisterende system vil derfor ikke nødvendigvis være like påtrengende fra det maskuline synspunkt. Hvis de patriarkalske myter skal dekonstrueres er det ikke bare feminiteten som må fremstå i ny form, det må også maskuliniteten.

¹⁶ Toril Moi fremhever at ikke alle feminister som inntar et poststrukturalistisk syn der kroppen blir et resultat av diskurs, og ikke noe som er forut for den, velger å bruke begrepet "sexual difference" som begrep for å referer til forståelsen av kjønnsforskjell. Enkelte bruker "gender", eller "gender difference" som begrep for å fremheve at de ikke refererer til en biologisk kjønnsforskjell. Begrepet "gender" skal fremheve at det dreier seg om konstruksjon. "Gender" som begrep er knyttet til motsetningen mellom biologi og sosialt kjønn, og i en teori som

er. Skillet innebærer også at kroppen kan beskrives i nøytrale naturvitenskapelige termer. Kroppen er utenfor ideologiske definisjoner av kvinnen. I *Vision and Difference* kan forståelsen av kjønn ikke reduseres til et sosial plassering i roller. Derimot blir "gender" et resultat av konstruksjonen av "sexual difference". Bruken av begrepet "sexual difference" innebærer at identiteten ikke kan ses adskilt fra kroppen. Kroppen er et resultat av diskurs, og ikke noe som er forut, eller utenfor den. I forhold til behandling av kvinnelige kunstnere endres spørsmålet fra å være et spørsmål om feminitet, eller "kvinnelighet", til å bli et spørsmål om konstruksjonen av kjønnsforskjell. Dermed forsvinner i stor grad det biologiske aspekt, ettersom biologi ikke kan skilles ut fra kroppen som et resultat av diskurs. Kroppen er en del av forskjellskonstruksjonen.

Det skillet jeg her trekker frem mellom *Old Mistresses* og *Vision and Difference* må på ingen måte betraktes som absolutt. *Old Mistresses* kan leses i forhold til det analytiske skillet mellom "sex" og "gender", slik Cherry gjør i sin anmeldelse fra 1982, men den kan også ses i relasjon til teorier om konstruksjonen av "sexual difference". *Vision and Difference* må i større grad forstås i relasjon til poststrukturalistiske teorier, men dette betyr ikke at den ikke bærer trekk fra debatten omkring "sex" og "gender". Det er snakk om en tendens, ikke om en total analytisk omveltning. I store trekk baseres de to bøkene på samme grunnpremisser, men skal en snakke om utvikling, eller endring i perspektivet er overgangen til et sterkere fokus på konstruksjonen av "sexual difference", eller en bevegelse mot et poststrukturalistisk perspektiv, det som blir mest fremtredende i Pollocks forståelse av kjønn. Denne tendensen blir enda sterkere i Pollocks publikasjoner på 1990-tallet.

Pollocks behandling av kvinnelige kunstnere og av kjønnsidentitet befinner seg i *Old Mistresses* og *Vision and Difference* i skjæringspunktet mellom å se kjønnsidentitet ut fra det analytiske skillet mellom "sex" og "gender" og å undersøke dannelsen av "sexual difference", eller i skjæringspunktet mellom modernistisk og postmodernistisk feminisme.¹⁷ Et spørsmål

er ute etter å oppløse dette, en teori som ikke anser biologi for å være mening, er det ifølge Moi overflødig å anvende begrepet "gender". Se T. Moi, op.cit, s. 54-55. Pollock bruker imidlertid ikke "gender" på denne måten.¹⁷ De motsetninger jeg opererer med mellom modernistisk og postmodernistisk feminisme, "sex"/"gender" og "sexual difference", første og andre generasjons feminister er kun teoretiske skillelinjer som er nødvendige for å kunne karakterisere feltet. Et problem ved å anvende slike tilsynelatende dikotomier i feministisk sammenheng er for det første at feminismen i den poststrukturalistiske fase er ute etter å kritisere nettopp oppsett av dikotomier. Poststrukturalistisk feminisme kritiserer for eksempel den tradisjonelle motsetningen mellom "sex" og "gender", der disse ikke har noen innflytelse på hverandre, fordi begrepet "gender" som fungerer som en motsetning til det biologiske "sex" faktisk, fordi det er del av en motsetning, innebærer at det kun kan finnes to kjønn, fordi det kun finnes to biologiske kjønn. Motsetningene betinger hverandre til tross for at deres innhold ikke har noe med hverandre å gjøre. For en kritikk av den poststrukturalistiske behandling av dikotomien, se T. Moi, op.cit, del III, s.53-91. På samme måte blir det å operere med en motsetning mellom moderne og postmoderne feminisme et problem, selvsagt fordi de betinger hverandre som et par, og fordi det kanskje gjør det vanskeligere å karakterisere det som verken befinner seg i det ene eller det andre felt.

som reiser seg i denne forbindelse er hvorvidt det faktisk er snakk om et poststrukturalistisk perspektiv, og hvilken innflytelse et slikt perspektiv eventuelt har på behandlingen av konkrete kvinnelige kunstnere. Disse momenter vil jeg ta opp i kapittel 4, ”Kvinnen som tegn” og kapittel 5 ”Psykoanalysen og den kvinnelige kunstner”.

Begrepsavklaring

I arbeidet med dette prosjektet har det meste av den litteratur jeg har forholdt meg til vært engelskspråklig. Siden jeg skriver på norsk har dette vist seg å være et problem, på grunn av den velkjente oversettelsesproblematikken; det finnes ikke alltid dekkende norske begreper. Begrepet ”femininity” har i oversettelse av engelske tekster til skandinaviske språk blitt oversatt med ”kvinnelighet”. Jeg støtte blant annet på denne oversettelsen i en svensk utgave av Pollocks artikkel ”Modernity and the Spaces of Femininity”,¹⁸ som i Anna Lena Lindbergs *Konst, kjønn og blick* fra 1995, er oversatt til svensk som ”Det Moderna och Kvinnlighetens Rum”.¹⁹ Jeg velger i denne oppgaven heller å oversette det engelske begrepet ”femininity” med ”femininitet”, og tilsvarende, ”masculinity” med ”maskulinitet”. Til tross for at ”kvinnelighet” ved første øyekast synes å være det norske ord som griper innholdet best, mener jeg det ligger for nær opp til begrepet ”kvinnelig”. Begrepene ”kvinnelig” og ”mannlig” mener jeg på norsk må være de begreper som best svarer til de engelske begrepene ”female” og ”male”. De engelske begrepene ”female” og ”male” er begreper for en biologisk kjønnsidentitet, og derfor knyttet til det engelske ”sex”.

Jeg har valgt denne oversettelsen, ettersom vi på norsk ikke kan snakke om en ”kvinnelig mann”, eller en ”mannlig kvinne”, men derimot må snakke om en ”feminin mann” eller en ”maskulin kvinne”. Å oversette ”femininity” med ”kvinnelighet” og ”feminine” med ”kvinnelig” gjør det vanskelig for meg å skille mellom biologisk og sosialt konstruert kjønn, noe som er et av Pollocks poeng i artikkelen ”Modernity and the Spaces of Femininity”. I denne oppgaven vil begrepet ”kvinnelighet” stå for de engelske begrepene ”femaleness”, eller ”womanliness”, og ”kvinnelig” for ”woman” i begrepet ”woman artist”. Begrepet ”woman” er imidlertid ikke et entydig begrep. Hos Griselda Pollock må ”woman” betraktes som et begrep

Feminismen som bevegelse er i seg selv et slikt problematisk felt i et større postmoderne felt, fordi den som bevegelse ikke kan løsrive seg fra visse modernistiske tanker, som for eksempel tanken om fremskritt o.l. Dette har gjort at den i postmoderne sammenheng kan kritiseres fordi den er en modernistisk bevegelse, mens den i modernistisk sammenheng kan kritiseres fordi den ikke er vitenskapelig nøytral, men derimot er politisk. Feminismens grunnpremisser som bevegelse tas opp i oppgavens kapittel 2, ”Ideologi og feminisme. For i det hele tatt å kunne diskutere Pollocks tekster og karakterisere dem har jeg imidlertid valgt å anvende de dikotomier som er fremstilt ovenfor.

¹⁸ Artikkelen er gjengitt i *Vision and Difference*, s.50-91.

¹⁹ Anna-Lena Linberg, *Konst, kjønn og blick*, Stockholm, 1995.

som dekker både sosialt konstruert, biologisk og ahistoriske psykiske strukturer av kjønnsidentitet. En presentasjon og drøfting av Pollocks forståelse av begrepet ”woman”, eller ”kvinne” står sentralt i kapittel 4.

Forsøket på å skille mellom sosialt og biologisk betingede egenskaper i form av et skille mellom betegnelsene ”feminin” og ”kvinnelig” er vanskelig på norsk, ettersom begrepene ikke har de samme konnotasjoner som de engelske ”feminine” og ”female”. Toril Moi kommenterer dette i *Hva er en kvinne?* Hun mener skillet mellom ”feminin” og ”kvinnelig” på norsk kun dreier seg om at det første er et fremmedord og det andre et norsk ord, noe som fører til mindre betydningsforskjeller. Moi har derfor valgt å bruke de norske begrepene synonymt. Når jeg likevel vil skille mellom ”feminin” og ”kvinnelig” er det fordi Griselda Pollocks feministiske tilnærming er preget av skillet mellom ”sex” og ”gender”. Å referere til en teoretiker som trekker opp et skille mellom ”feminine” og ”female” uten å kunne gjøre det via mitt eget språk vil gjøre prosjektet svært vanskelig, og føre til at nesten alle begreper ville måtte gjengis på engelsk, noe som gjør teksten tyngre for en norsk leser.²⁰

Det største problemet har imidlertid vært å finne norske begreper som kan dekke de engelske ”sex” og ”gender”. Disse blir på norsk oversatt med henholdsvis biologisk og sosialt kjønn. Jeg har likevel enkelte steder valgt å beholde de engelske begrepene. Hovedårsaken til dette er at begrepene ”sex” og ”sexual difference” ikke nødvendigvis refererer til biologisk kjønnsforskjell. I poststrukturalistiske teorier dreier det seg om at den historiske konfigurasjon av kjønn innebærer seksualitet som en konstruksjon. Dermed vil ”sexual difference” ikke referere til en biologisk kjønnsforskjell, men til en konstruert. Dette er blant annet tilfelle i Pollocks tekster.

Oppgavens oppbygning

Oppgavens første kapittel, ”Kunsthistorien og Kvinnen”, er en presentasjon av Pollocks egen beskrivelse av sitt feministiske prosjekt. Hva hevder hun kjennetegner omtalen av kvinnelige kunstnere innenfor kunsthistorieskrivingen? Hvorfor er en feministisk kritikk nødvendig, og

²⁰ Det som også skiller mitt prosjekt fra Toril Moïs tanker er at Moi er ute etter å oppløse skillet mellom ”sex” og ”gender”, ettersom hun mener dette er overflødig i forhold til en teori om kvinnen. Hennes prosjekt vil derfor ikke nødvendigvis lide av at vi på norsk kun har ett begrep for kjønn. Hennes hovedkilde er i tillegg Simone de Beauvoirs tekster på et språk der en heller ikke skiller mellom de to begrepene. Moi hevder også at de Beauvoirs tekster er blitt feiltolket av engelske feminister som et resultat av det skillet mellom ”sex” og ”gender” som er så innarbeidet blant disse. Norsk vil dermed ikke måtte oppleves som et vanskelig språk å anvende i kritikken av den form for feminisme Moi er ute etter, bortsett fra at hun får problemer med å referere til teoretikere som faktisk anvender skillet mellom ”sex” og ”gender”, ettersom ”sex” ikke alltid kan oversettes med biologisk kjønn. Se T. Moi, op.cit, s. 31, for gjennomgang av prosjektet, se del I-III, s. 27-89. Essayet er i utgangspunktet skrevet på engelsk og skal, ifølge Moi, publiseres i en større essaysamling på Oxford University Press i nær fremtid.

hva bør denne kritikk gripe fatt i? Pollock hevder kvinnelige kunstneres lave posisjon innenfor kunsthistorien er et resultat av at kunsthistorien fungerer ideologisk. Denne ideologi ser hun som et resultat av det borgerlige samfunn. Det er altså ifølge Pollock en sammenheng mellom samfunnsendringer og endringer i forestillinger og kunnskap.

I kapittel 2, "Ideologi og feminisme" går jeg over fra å se på den kunsthistoriske tradisjon Pollock kritiserer til å se nærmere på hennes eget alternativ. Jeg ser derfor nærmere på hvordan Pollock forstår forholdet mellom samfunnsmessige endringer og ideologi, for å kunne avklare hvilket ideologibegrep Pollock opererer med. Finnes det en sannhet bak de tilsløringer ideologien oppretter, eller er all kunnskap å betrakte som ideologisk? Dersom det ikke finnes en sann kunnskap, hvordan kan Pollock så hevde at hennes form for kunsthistorie er riktigere enn den modernistiske tradisjon hun kritiserer?

Pollock anvender ideologiteorier fra nyere marxistiske teorier. Analysen av det marxistiske aspekt hos henne viderefører jeg i kapittel 3, "Kunst og produksjon". Pollock hevder at en historisk materialisme er av avgjørende betydning for å komme frem til en adekvat teori om kunstens produksjon som en del av samfunnets generelle produksjon. Pollock vil dra nytte av deler av den tradisjon innenfor kunsthistorieforskningen vi kjenner som kunstens sosiale historie. Hun hevder at kunst må forstås som produksjon, og jeg søker derfor i kapittel 3 å avklare hva Pollock mener med dette standpunkt, og hvilke konsekvenser en teori om produksjon basert på marxismen har for forståelsen av kjønn.

Problemer knyttet til kunst som produksjon videreføres i kapittel 4 "Kvinnen som tegn", der jeg tar for meg spørsmålet om produksjon av mening. Pollock anvender semiotikk for å forklare hvordan kunst aktivt genererer mening i form av tegn. I feministisk forstand innebærer en semiotisk teori gjerne at kjønn betraktes som en posisjon i diskurs, det vil si at kjønnsforskjellen produseres som grunnlag for mening i form av et oppsett av kjønnede posisjoner. Hvordan forstår Pollock produksjonen av mening? Dreier det seg om strukturalistisk semiotikk der tegn genererer mening innenfor et statisk system, eller om et poststrukturalistisk syn på tegnet der meningen er i flyt? Hvilke konsekvenser har Pollocks syn på mening for hennes behandling av kvinnelige kunstnere?

Opgavens siste kapittel "Psykoanalysen og den kvinnelige kunstner" tar opp og viderefører Pollocks tese om at kjønn er å betrakte som en posisjon i diskurs, og behandler Pollocks bruk av psykoanalytisk teori. Psykoanalytisk teori har i feministisk sammenheng vært sentral fordi den fremhever at subjektivitet alltid er kjønnet subjektivitet. Det nøytrale "mennesket" kan ikke finnes. Teorien er også sentral fordi den tar opp kjønn ikke bare som en

samfunnsmessig konstruksjon i form av kjønnsroller og arbeidsdeling, eller som en meningskonstruksjon, men fremstiller hvordan disse relaterer seg til individet på det ubevisste plan. Teorien kan derfor fremvise hvordan ideologisk representasjon er relatert til subjektivitet. Jeg vil i dette kapittelet presentere og drøfte hvordan Pollock bruker denne teorien for å forklare og beskrive det borgerlige samfunns representasjonsregime. Jeg stiller spørsmål om hvorvidt psykoanalytisk teori, slik Pollock tolker den, gjør det mulig å beskrive kvinnelige kunstners subjektsposisjon i det borgerlige samfunn. I denne fremstillingen har jeg valgt å konsentrere meg om Pollocks artikkel ”Woman as Sign: Psychoanalytic Readings” fra *Vision and Difference*, som behandler en serie av Rossettis bilder fra 1850 og 60-tallet. Som en kontrast, eller en kvinnelig motsats til Rossetti, ser jeg på Pollocks fortolkning av Mary Cassatts bilder.

Denne hovedoppgaven kan også leses kronologisk i forhold til teoretiske knutepunkter i Pollocks forskning. Dette kan ses i den forstand at jeg i de første deler av oppgaven (kapittel 1 og 2) legger mere vekt på *Old Mistresses*, mens de siste kapitler (4 og 5) i hovedsak dreier seg om de synspunkter Pollock fremmer i *Vision and Difference*. Kronologien viser seg også i forholdet mellom kapittel 3, 4 og 5. Kapittel 3 fokuserer på Pollocks bruk av marxistiske teorier. Dette er trekk ved hennes forskning som er svært synlig i *Old Mistresses* og i artikler Pollock publiserte på begynnelsen av 1980-tallet, (se litteraturliste) og som i stor grad betinger et syn på kjønnsforskjell forstått ut fra det teoretiske skillet mellom ”sex” og ”gender”, eller fokus på kjønn som erfart forskjell, et begrep jeg introduserer i innledningen til kapittel 1. Semiotikk og psykoanalyse som midler til forklaring på kvinnelige kunstners posisjon innenfor kunsthvervet er teorier Pollock i sterkere grad benytter seg av i *Vision and Difference*, og som blir mere fremtredende i hennes publikasjoner fra sent 80-tall og på 90-tallet. Disse teoriene tas som sagt opp i kapittel 4 og 5, og innebærer teoretisk fokus på ”sexual difference” som begrep i forhold til kjønnsforskjell. Til tross for denne kronologi ser jeg ikke på forholdet mellom *Old Mistresses* og *Vision and Difference* som et brudd, men har valgt å fokusere på dem som et hele, ettersom både marxistiske teorier, semiotikk og psykoanalyse er trekk ved begge bøkene.

Denne oppgaven dreier seg om relasjonen mellom Pollocks forståelse av kjønnsforskjell og hennes beskrivelse av kvinnelige kunstnere. Leseren vil kanskje derfor reagere på mangelen på billedanalyser og eksempler på faktiske kvinnelige kunstners kunst. Dette har flere årsaker. Hovedårsaken er at oppgaven klart er preget av de kunsthistoriske tekster den behandler. Til tross for at Pollocks feministiske mål er at kvinnelige kunstnere skal bli en del av kunstens historie, kan dette ifølge henne selv ikke gjøres uten en samtidig

dekonstruksjon av de patriarkalske ideologier og språk. Hennes prosjekt vil derfor i stor grad dreie seg om de teoretiske forutsetninger for å kunne snakke om kvinnelige kunstnere, snarere enn om faktiske kvinner, ettersom disse erfaringer og subjektivitet, ifølge henne selv, vanskelig lar seg beskrive innenfor dagens regime. Imidlertid kan mangelen på billedanalyser ikke bare tilskrives dette. Den er også et resultat av at Pollocks tekster preges av at hun i stor grad bruker kunst som springbrett for å kunne snakke om teoretiske problemer, eller som eksempler på nettopp dette. En slik måte å skrive kunsthistorie på kan gjerne virke både eklektisk i den forstand at det alltid lar seg gjøre å finne et eksempel på det poeng en er ute etter, og reduktiv i den forstand at ulike kunstuttrykk reduseres til å bli eksempler på det samme. Dette er sentrale spørsmål ikke minst i den feministiske debatt, jeg har likevel valgt i stor grad å se bort fra dem.

Kapittel 1: Kunsthistorien og Kvinnen

Den feministiske kritikk av den kunsthistoriske forskningstradisjon er på ingen måte homogen. Det dreier seg ikke om en ny metodisk eller vitenskapsfilosofisk tilnærming, men derimot om en politisk kritikk av den akademiske disiplinen. Feministisk kunsthistorisk forskning representerer for det første en rekke ulike perspektiver på hva kunsthistorie er, og for det andre, hva kjønnsidentitet er. En feministisk tilnærming til kunsthistorisk forskning krever derfor en avklaring på begge disse spørsmål. Jeg skal i dette kapittelet ta for meg Pollocks fremstilling av den kunsthistoriske tradisjon hun opponerer mot. Hva er utgangspunktet for Pollocks feministiske kritikk av kunsthistorieforskningen? Hvilken kunsthistorie vil Pollock selv skrive? Hvilken feminisme er ifølge henne den "beste"; hvor plasserer hun seg i det feministiske felt?

Pollocks fremstilling av kunsthistorietradisjonen er nært forbundet med det andre knutepunkt i en feministisk tilnærming, nemlig synet på kjønnsidentitet. Pollocks syn på kjønnsidentitet er et av hovedspørsmålene i oppgaven, og de ulike aspekter ved dette vil derfor bli tatt opp i relasjon til de teorier og innfallsvinkler Pollock har for å forklare kvinnelige kunstners stilling. For å kunne plassere Pollocks feminisme og hennes kritikk av kunsthistorien, vil jeg imidlertid først se på hvordan Pollock beskriver kvinnelige kunstners posisjon innenfor kunsthistoriefaget.

Den feminine stereotypi

Pollock og Parker er i *Old Mistresses* ikke ute etter å dokumentere at det faktisk har vært kvinnelige kunstnere, eller å argumentere for at det finnes gode kvinnelige kunstnere. Deres prosjekt tar utgangspunkt i den dokumentasjon som ble samlet på 70-tallet, og de ønsker å bevege seg i en teoretisk retning. Pollock og Parker hevder selv at de er ute etter å finne et begrepsapparat som kan beskrive kvinnelige kunstners posisjon i forhold til den dominerende kunstproduksjon gjennom skiftende historiske tider. Deres spørsmål dreier seg ikke om hva kvinner har utrettet som kunstnere, men om de teoretiske forutsetninger for å kunne snakke om kvinnelige kunstnere og deres posisjon.

Pollock og Parker hevder i *Old Mistresses* at det først er i det 20. århundre, da kunsthistorien etableres som akademisk disiplin, at kvinner er blitt systematisk utelatt fra den kunsthistoriske kanon. Dersom kvinner beskrives innenfor vårt århundres kunsthistorie, er de

som regel plassert innenfor det rammeverk Pollock og Parker kaller den feminine stereotypi. Den feminine stereotypi viser seg ved at alt kvinner foretar seg blir sett på som utslag av deres ”kvinnelighet”. Kvinnerens kunst kan altså skilles ut fra annen kunst ved at den relaterer seg til kunstnerens kjønn.²¹ Kvinnelige kunstnere betraktes nettopp som ”kvinnelige” og dermed avvikende fra Kunstneren. Det er noe eget ved kvinners produksjon av kunst.

Pollock og Parker hevder at den feminine stereotypi i kunsthistoriske narrativ viser seg på flere måter. En av dem er at kvinner assosieres med forplantning, de har derfor ikke det naturlige skaperbehov en finner hos kunstneren. Deres behov for å skape vil forsvinne når de har født barn, fordi de da har oppnådd det deres natur krever. De har altså ikke et grunnleggende behov for kulturell aktivitet. Den kreative prosess hos en kvinnelig kunstner kan også diskursivt knyttes til reproduksjon, det vil si de reproduserer egen huslighet og pertentlighet, eller de kopierer og reproduserer stilen til en mannlig kunstner, uten selv å kunne bringe inn noe nytt. Denne siste formen kan vi for eksempel finne i uttalelser som denne om Elizabeth Siddall, kunstner og ektefelle til den mer kjente Dante Gabriel Rossetti: ”Under Rossetti’s influence she made drawings and wrote verses, but she seems to have had no original creative power: she was as the moon to his sun, merely reflecting his light.”²² Siddalls kunst kan avskrives som sentral fordi den kun imiterer noe allerede eksisterende. Pollock og Parker hevder at spørsmålet om hvorvidt kvinnelige kunstnere kun reproduserer allerede eksisterende stilarter, eller tematikk, bare er et sentralt poeng så lenge kriteriet for at noe kan kalles kunst er at det er nyskapende.

I de feminine stereotypiers kunsthistorie kan kvinners kunst også behandles som en forlengelse av de huslige sysler som betraktes som essensielt ved det ”kvinnelige”. Dette kan en ifølge Pollock og Parker se i kunsthistoriens sjangerhierarki, der stilleben, blomstermaleri,

²¹ Dette er også et trekk en ofte kan se i dag. En kan ofte høre snakk om ”kvinnekunst”, ”kvinnelitteratur”, selv om litteraturen eller kunstverkene ikke eksplisitt omhandler kjønnsproblematikk. Dagens fokus på ”kvinnekunst” o.l. vil det være naturlig å se på som et resultat av 70-tallets kvinneopprør, og dermed som et positivt utslag for en økt interesse for kvinner og deres arbeid. I motsetning til den omtale Pollock og Parker beskriver der ”kvinnelighet” er ensbetydende med dårlig kunst, kan dagens omtale av kvinnelige kunstnere ses i relasjon til et økt fokus på likestillingsspørsmål, og på kvinners historisk sett lave status innenfor kunstsferen. Imidlertid er et viktig spørsmål blir hva det er som gjør denne kunsten spesifikt kvinnelig, hva den har med det ”kvinnelige” å gjøre. Et problematisk aspekt ved et perspektiv som fokuserer på ”det kvinnelige” i relasjon til kvinnelige kunstnere kan være at fokus flyttes fra kunstverkene til personen bak, selv om kunstverkene ikke fremviser noe som kan relateres til kjønn. Den kvinnelige kunstner blir også som ”kvinnelig kunstner” del av en større gruppe, der det antas at gruppen deler erfaringer på bakgrunn av kjønn, og at deres kunst er mere interessant for den gruppe som deler deres erfaringer. Grensene mellom hva som er positivt og hva som er negativt i relasjon til omtale av kvinnelige kunstnere som ”kvinnelige” er svært subtil, fordi en ved å skille det ”kvinnelige” ut som spesifikt kan videreføre det syn som reduserer kvinner til et resultat av deres kjønn, mens en ikke vil gjøre dette med alle menn. En ville for eksempel ikke snakke om ”mannekunst”, og skulle dette være et tema ville det være snakk om kunst som eksplisitt tar opp mansrollen, eller det å være mann.

²² J. Gere; *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, London 1973, som sitert i av G. Pollock, op.cit, 1988, s. 97.

broderi og lignende, som er sjangre der kvinnelige kunstnere er i flertall, befinner seg på det laveste trinn som de minst betydningsfulle kunstformer. Historiemaleriet øverst i hierarkiet, har generelt vært utenfor de kvinnelige kunstners rekkevidde, ettersom ingen kvinner fikk delta i tegning fra levende modell før på 1800-tallet, nettopp idet historiemaleriet var i ferd med å miste sin betydning som sjanger til fordel for avantgarden. Sementeringen av den hierarkiske strukturen som organiserer de ulike kunstsjangre før modernismen, er, ifølge Pollock og Parker, et resultat av at det i beskrivelsen av de lavere kunstsjangre har oppstått et ekko mellom sjangeren og kunstneren. Begrunnelsen for at kvinner er opptatt av de lavere sjangre er at de er mindre krevende, mens kvinner er dårligere kunstnere fordi de velger de lavere sjangre. Kunstformen blir en forlengelse av kvinnelighet, og kunstneren blir en kvinne som kun følger sin natur.²³ I bedømmelsen av kunst i relasjon til sjangerhierarkiet er det ”kvinnelige” ikke dårlig fordi det ikke er nyskapende, slik det ble fremstilt ovenfor. Ifølge Pollock og Parker faller kvinnelige kunstnere utenfor den kunsthistoriske kanon, fordi de befinner seg på det laveste trinn i et etablert hierarki som avgjør hvilke former for kunst som anses for å være gode.

De ulike aspektene ved den feminine stereotypi er ikke nødvendigvis adskilte, men finnes ofte i kombinasjon. Det som knytter dem sammen er forestillingen om at det å være kvinne er forbundet med en svakhet. Kvinnen er knyttet til naturen, og en kvinne er ikke i stand til å løsrive seg fra sin kjønnsidentitet. Mens menn har en hang til og et behov for kulturell kreativitet, er kvinners behov knyttet til det å føde barn. At en mann er mann er av mindre betydning, ettersom maskulinitet innebærer muligheten for det individuelle uttrykk, og dermed geni, mens kvinnen er dømt til kollektiv identitet. Menn skaper, mens kvinner kun reproducerer seg selv. Sjangerhierarkiet og kunsten som det nyskapende ses hos Pollock og Parker som to retoriske bevegelser som etablerer maskulin dominans og feminin underordning. I beskrivelser der den feminine stereotypi er i virksomhet, sammenfaller det ”kvinnelige” med det som har dårlig kvalitet. Kvinnelige kunstnere er ikke sentrale for kunsthistorisk forskning, ettersom deres produksjon ikke oppfyller de krav som bør settes til kulturelle produkter for at de skal kunne kalles og vurderes som kunst. Pollock og Parker ønsker derfor å undersøke hva dette skyldes.

Pollock og Parker feministiske prosjekt har det fellestrekk med annen feminisme at de tar utgangspunkt i at undertrykkelse av kvinner ikke bare er et samfunnsmessig fenomen, men

²³ For en nærmere gjennomgang av forholdet mellom stilleben og ”kvinnelighet”, se f. eks. Norman Bryson, ”Stillebenmåleri och det ’kvinnliga’ rummet”, i A. L. Linberg, op.cit, s. 89-136. Denne artikkelen er basert på det samme teoretiske grunnlag for analyse av bilder som Pollock fremmer.

at academia også bidrar til å plassere kvinner i en underordnet posisjon. Men som nevnt i innledningen til dette kapittel, er den feministiske kritikk av kunsthistorien mangeartet. For å kunne karakterisere Pollocks feminisme og kunsthistorie er det derfor nødvendig å se nærmere på den feministiske tradisjon innenfor kunsthistoriefaget.

Kunsthistorie og feminisme

Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews deler som sagt i sin artikkel "The Feminist Critique of Art History" det feministiske prosjekt innenfor kunsthistorien i to generasjoner.²⁴ Den første generasjon hevder de kjennetegnes ved et essensialistisk syn på kjønnsidentitet. Kjønnsidentitet ses som konstant og iboende i alle kvinner. Denne kjønnsidentitet kan være enten sosialt konstruert, eller biologisk. Gouma-Peterson og Mathews karakteriserer denne formen for feminisme slik: "The first position, sometimes termed essensialist, conceives of woman as a fixed category determined through societal and cultural institutions, and less often through the concept of an inherent and biological female nature."²⁵ Kjønn er noe alle kvinner deler uavhengig av andre forskjellskonstellasjoner som klasse og rase. I en feministisk kritikk av kunsthistorien kan en derfor ta utgangspunkt i kvinner som kategori, ettersom deres posisjon er gitt av samfunnsmessige, eller biologiske forhold. Innenfor kunsthistorien er den tradisjon som ser kjønnsidentitet som et spørsmål om biologi ifølge Gouma-Peterson og Mathews marginal. Ettersom Pollock ikke behandler dette spørsmålet, og avviser enhver teori om kjønnsforskjell som er grunnlagt i biologi, vil denne tradisjonen ikke bli behandlet i stor grad i denne oppgaven.

Den del av første generasjons feminister som ser kvinners posisjon som gitt av samfunnsmessige forhold, anvender nettopp det skille mellom "sex" og "gender" som ble skissert i innledningen som analytisk grep for å avvise en "kvinnelig" natur. Fokus i den feministiske kamp ligger i en revurdering av de roller og definisjoner som utgjør den eksisterende femininitet, for å oppnå bedre kår for kvinnelige kunstnere. I kunsthistorisk sammenheng innebærer dette i stor grad at en gir sosiologiske forklaringer på kvinnelige kunstners posisjon. Det vil si at utelatelsen av kvinner fra akademier, mangelen på tilstrekkelig utdanning og plassering av kvinner i hjemmet kan forklare hvorfor svært få

²⁴ Begrepet generasjon er ikke nødvendigvis et godt begrep for å forklare endringer i feminismens teorier, ettersom det innebærer en tanke om at noe er avsluttet, og noe nytt begynt. Det kan også forstås i forhold til en tanke om fremskritt, noe som ligger under den fremstilling Gouma-Peterson og Mathews gir. Pollocks teorier får i denne artikkelen nesten utelukkende positiv omtale, noe som ikke er tilfelle for de feminister er ute etter å skape en kvinnelig estetikk, for eksempel. Det ville være bedre å snakke om ulike grupperinger innenfor feminismen, ettersom flere av de teoretiske perspektiver Gouma-Peterson og Mathews plasserer i den første generasjon fortsatt debatteres og opprettholdes.

kvinner har kunnet oppnå samme status som menn innenfor kunsthvervet. Den første generasjons feminister svarer på Linda Nochlins spørsmål om hvorfor det ikke har vært noen store kvinnelige kunstnere. En kan for eksempel hevde at det har vært store kvinnelige kunstnere, men at disse er blitt utelatt av fordomsfulle kunsthistorikere. Et slikt perspektiv finner en for eksempel hos de amerikanske kunsthistorikerne Norma Broude og Mary D. Garrard i deres artikkelsamling *Feminism and Art History, Questioning the Litany* fra 1982.²⁶ Linda Nochlin hevder i motsetning til dette at det ikke har vært store kvinnelige kunstnere, fordi de ikke har hatt tilgang på tilstrekkelig utdanning e.l., en oppfatning hun deler med flere andre feminister.²⁷

Dette synet på kjønnsforskjell er det Lisa Tickner i sin artikkel "Feminism, Art History and Sexual Difference" kaller kjønnsforskjell som en erfart forskjell ("experiential difference"). "Gender" refererer til sosiale roller og forestillinger om identitet som erfares og leves av biologiske kvinner på et gitt tidspunkt. Tickner hevder at maskulinitet og feminitet i et slikt perspektiv ses som klare eller konsekvente kategorier eller identiteter. Begrepet utgår fra kjønn som "sexual division"; maskulinitet og feminitet betegner adskilte identiteter, og ses i en gitt sammenheng som relativt uproblematisk.²⁸ Dette betyr imidlertid ikke ifølge Tickner at de ikke kan ha overlappende identiteter eller egenskaper knyttet til seg, eller at de nødvendigvis er definert ut fra biologi. Ut fra denne formen for feminisme innebærer det mindre problemer å skrive en antologi over kvinnelige kunstnere, ettersom en kan ta utgangspunkt i faktiske kvinner, og begreper som kunst og kunstner.

Den andre generasjons feminister kjennetegnes ved et ikke-fiksert syn på identitet. Gouma-Peterson og Mathews hevder de ser

woman as an unfixed category, constantly in process, examined through her representations and ideological constructions within a male system. Rather than a definition of gender per se, of woman, the issue becomes, as Tickner puts it, 'the problematic of culture itself, in which definitions of femininity are produced and contested and in which cultural practices cannot be derived from or mapped directly onto a biological gender.'²⁹

²⁵ T. Gouma-Peterson og P. Mathews, op.cit, s. 346.

²⁶ N. Broude og M. D. Garrard *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, New York, 1982. Se innledningen, samt Garrards artikkel "Artemisia and Susanna.", s. 147-173, og Broudes artikkel "Degas' 'Misogyny'." , s. 247-271.

²⁷ Linda Nochlin, op.cit, 1971.

²⁸ Lisa Tickner, "Feminism, Art History and Sexual Difference", *Genders*, n.3, høst 1988, s. 99.

²⁹ Gouma-Peterson og Mathews, op.cit, s. 346f. Det refereres til Lisa Tickners artikkel "Sexuality and/in Representation: Five British Artists." Artikkelen var del av utstillingskatalogen *Difference. On Representation and Sexuality* fra en utstilling ved New Museum of Contemporary Art i New York i 1984.

Kvinnen som kategori er altså ikke lenger gitt, og en feministisk kunsthistorie kan ikke ta utgangspunkt i, eller samle kvinnelige kunstnere i en antologi på bakgrunn av deres felles kvinnelighet, eller femininitet. "Kvinnen" som kategori er i konstant endring, og må derfor undersøkes i representasjon og ideologisk konstruksjon. En vil i denne formen for feminisme ta utgangspunkt i undersøkelse av dannelsen av kjønnsforskjell ("sexual difference"). Forholdet mellom det maskuline og det feminine i et bestemt samfunn blir et utslag av konstruksjon av kjønnsforskjell som grunnlag for mening.

Spørsmålet om det feminine som en posisjon vil også gjerne relateres til andre differensieringer som klasse og rase. I motsetning til den første generasjons feminister vil det feminine ikke nødvendigvis forene alle kvinner, men som en meningskonstruksjon vil det interagere med kategorier som klasse og rase. Dette fører til at kvinner ikke kan samles i antologier på bakgrunn av kjønn alene, ettersom deres posisjon i et gitt samfunn også avgjøres av andre termer. Den andre generasjon vil derfor relatere spørsmålet om kvinnelige kunstners stilling til konstruksjonen av kjønnsidentitet i diskurs eller i relasjon til psykoanalysens narrativ om dannelsen av kjønnets subjektivitet.³⁰ Det er heller ingen nødvendig relasjon mellom det feminines posisjon og de faktiske kvinner. Pollock og Parker hevder at det feminine som en kategori i omtale av kunst også kan brukes selv om kunstneren er en mann. Dette fører til at feminisme ikke lenger kan nøye seg med å beskrive kvinners faktiske posisjon, men må dekonstruere kulturelle meningskonstruksjoner for å kunne komme frem til andre forståelser og definisjoner av levd kjønnsidentitet. En må finne ut hvilken relasjon det eventuelt er mellom det feminine og kvinner. Den andre generasjons feminister vil derfor i liten grad forholde seg til spørsmålet om hvorvidt kvinnelige kunstnere har vært store kunstnere eller ikke, ettersom også kunstverkets eventuelle kvalitet må ses som en diskursiv konstruksjon.

En kan altså ifølge Gouma-Peterson og Mathews finne to ulike tilnæringsmetoder til den feministiske problematikk innenfor kunsthistorien. Som nevnt plasserer Gouma-Peterson og Mathews Pollocks prosjekt blant den andre generasjons feminister.³¹ Hvilke forhold i Pollocks tilnærming til kunsthistorien underbygger dette? Hvordan beskriver Pollock selv sin

³⁰ Lisa Tickner deler det feministiske prosjekt opp i tre ulike grupperinger ut fra forståelsen av kjønnsforskjell. Den første er kjønn som erfart forskjell ("experiential difference"), den andre er kjønn som en posisjon i diskurs ("difference as positional meaning") og den tredje erkjønnsforskjell slik den fremstilles i psykoanalysens narrativ ("sexual difference"). De to siste forståelsene av kjønn sammenfaller med Gouma-Peterson og Mathews andre generasjon. Se Lisa Tickner, "Feminism, Art History and Sexual Difference", *Genders*, n.3, Høst 1988. Hele artikkelen er bygget opp etter de tre forståelsene, det kan derfor ikke gis sidehenvisninger her.

³¹ Se innledningen, s. 5. T. Gouma-Peterson og P. Mathews' omtale av Pollock finnes i avsnittet "Methodology: Art History", i Gouma-Peterson og Mathews, op.cit, s. 350-357.

feministiske kritikk av kunsthistorien? Hvordan avgrenser hun sitt prosjekt i forhold til annen feminisme?

Pollocks feminisme

Som nevnt i oppgavens innledning (s. 2) roses *Old Mistresses* for at den ikke ser på ”kvinne” som en transhistorisk kategori. Jeg hevdet også i avsnittet om den feminine stereotypi at Pollock og Parker ikke ønsker å skrive om kvinnelige kunstneres produksjon alene, men derimot å se på de teoretiske forutsetninger for å snakke om kvinner. De vil undersøke forholdet mellom kvinner, kunst og ideologi. De ser dermed begrepet ”kvinne” som et uavklart begrep, dets betydning må undersøkes i relasjon til de dominerende definisjonene av kunst og kunstner gjennom skiftende historiske forhold. En kan altså ikke skrive en antologi over kvinnelige kunstnere på bakgrunn av antakelsen om en felles kjønnsidentitet, men må undersøke femininitetens posisjon. Utgangspunktet for *Old Mistresses* sammenfaller altså med den karakteristikk Gouma-Peterson og Mathews gav av den andre generasjons feminister.

Dette ser en også klart i Pollock og Parkers fremstilling av de feminine stereotypiers kunsthistorie. Et sentralt aspekt her var at kvinnelige kunstneres kunst alltid representerte et avvik fra kunst produsert av menn. Kunstens uttrykk bar spor av en feminin hånd. Dette problemet har av første generasjons feminister vært forklart med at sosiale forhold har skapt forskjeller i menns og kvinners kreativitet, og at kvinners kunst derfor må behandles ut fra andre standarder for vurdering, eller ved hjelp av andre begreper enn menns kunst. Dette er et synspunkt som fremmes av for eksempel Mary Garrard og Norma Broude.³² Pollock argumenterer både i *Old Mistresses* og i *Vision and Difference* imidlertid sterkt imot en slik form for feministisk kunsthistorieskriving. Hun avviser enhver form for feminisme som tar utgangspunkt i kvinners biologi for å forklare deres kunst. Pollock hevder det ”kvinnelige” i

³² M. Garrard og N. Broude, op.cit, 1982. Broude og Garrard hevder at samfunnets undertrykkelse av kvinner har ført til at kvinner erfarer verden på en annen måte enn menn, noe som kan tolkes som et utkast til en kvinnelig estetikk. Broude og Garrard sier imidlertid aldri om det dreier seg om faktiske biologiske ulikheter som er konstante, eller om det dreier seg om at kvinner, fordi de har vært i en annen posisjon i forhold til arbeid, kunstproduksjon o.l. i historiske samfunn, har hatt ulike erfaringer. Hvorvidt de ulike aspekter har sitt utgangspunkt i biologi eller sosialt kjønn er uklart, ettersom Broude og Garrard aldri former noen teori om kjønn, men nøyer seg med å beskrive faktiske kvinnelige kunstnere og deres verk innenfor tradisjonelle kunsthistoriske former og begreper. Broude og Garrards syn kan ses som en del av den bevegelse Judith Evans i *Feminist Theory Today. An Introduction to Second-Wave Feminism*, London, 1995, kaller ”cultural feminism”, og som kjennetegnes ved at den fremhever ”kvinnelige verdier”, uten at disse nødvendigvis må være statiske og definerte ut fra biologi. Det dreiere seg likevel om et fokus på kvinner som gruppe på tvers av andre skillelinjer. Broude og Garrard er dermed ikke med nødvendighet del av gynokritikken, som baserer seg på biologiske kjønnsforskjeller.

kunsthistoriske fremstillinger ikke dreier seg om biologi, men sosial konstruksjon. Ingen av de egenskaper som er blitt fremstilt som ”kvinnelige” er utslag av noe naturlig. Hennes syn på kjønnsidentitet utgår altså fra at kjønn er en sosial konstruksjon. Den ”kvinnelighet” som fremheves som naturlig er i realiteten konstruert, og må derfor betraktes som femininitet. Femininitet er for Pollock en kulturell meningskonstruksjon som betyr ”kvinne”. Hun avviser dermed den tradisjon innenfor feminismen som forsøker å skape en kvinnelig estetikk ut fra den tese at kvinners seksualitet og biologiske kjønn danner utgangspunktet for deres skaperevne.

Det videre spørsmål blir så hvilken forståelse av sosialt konstruert kjønnsidentitet det er snakk om. Sosialt kjønn, eller ”gender” er hos Gouma-Peterson og Mathews’ første-generasjons feminister et begrep som betegner roller og kategorier kvinner plasseres i. ”Gender” kan forklare kvinners levde erfaring. ”Gender” brukes også av Pollock for å beskrive kvinners levde posisjon. Imidlertid står ”gender” ikke som det viktigste analytiske begrep for å forklare hvorfor kvinnelige kunstnere befinner seg i en ufordelaktig posisjon. ”Gender” er kun et uttrykk for konstruksjonen av ”sexual difference”. Beskrivelse av de roller kvinner plasseres i kan ikke forklare deres identitet alene. Pollock avviser dermed det syn en kunne finne hos den første generasjons feminister, nemlig at femininitet og ”kvinne” kunne ses som uproblematiske begreper innenfor en gitt ramme. Beskrivelse av de roller og definisjoner kvinner erfarer historisk sett er ifølge Pollock ikke nok for å forklare hvorfor kvinnelige kunstnere ikke omtales i kunsthistorien. Sosiale roller og definisjoner er ikke bare noe som konstrueres i samfunnet og som forplanter seg i kunsthistorikerens bevissthet som fordommer mot kvinners evner, de er også uttrykk for en ideologisk kunsthistorisk diskurs.

Ifølge Pollock er kunsthistorien som diskurs strukturert av et oppsett av posisjoner for kunstner, kunstverk og betrakter i relasjon til kjønnsidentitet. Den feminine stereotypi er et resultat av et patriarkalsk samfunn som konstruerer mannlig dominans gjennom den betydning den tillegger ”sexual difference”.³³ Målet med *Old Mistresses* er derfor å blottlegge patriarkatets ideologisk konstruerte femininitet, for å kunne beskrive den plass kvinner har arbeidet fra innenfor den kulturelle sfære. De hevder selv at dette vil kunne føre oss mot en forståelse av den betydning kvinner har hatt i kunsthistorien som strukturerende kategori i en ideologi.

³³ Pollock og Parkers begrep om ”sexual difference” må i denne sammenheng forstås som biologi. De hevder kunsthistorien tillegger ”sexual difference” betydning. For at denne formuleringen skal gi mening må det være snakk om en motsetning mellom en kroppslig forskjell, og en den betydning denne kroppslige, eller anatomiske, forskjell får i diskurs. Det er altså her snakk om en motsetning mellom ”sex” og ”gender” slik dette ble fremstilt i innledningen, og ikke om at ”sexual difference” oppløser denne motsetning.

Kunsthistorien er altså å betrakte som en ideologisk diskurs. Pollock og Parker hevder i *Old Mistresses* at det er et misforhold mellom kunsthistorien i betydning den akademiske disiplin, og kunstens historie, det vil si de artefakter og det materiale som skal danne grunnlaget for dens diskurs. Dette betyr imidlertid ikke at feminismen i kunsthistorisk sammenheng kan defineres som ”an adjustment of historical perspective”, slik det beskrives av Broude og Garrard.³⁴ Å skrive om kvinnelige kunstnere er for Pollock også å redegjøre for måten kunsthistorien skrives på. Den feministiske kritikk av kunsthistorien fordrer ifølge Pollock et paradigmeskifte, og ikke bare en liten justering.³⁵ En beskrivelse av kvinnelige kunstners produksjon ut fra allerede eksisterende normer for kunstnerbiografier, et tradisjonelt mønster, vil være feilslått. Pollock hevder en også må se på selve mønsterets verdigrunnlag, antakelser og fordommer.³⁶ I feministisk sammenheng er det derfor ikke nok, bare å avvise den negativiteten i omtalen av kvinnelige kunstnere, for så å etablere en egen ”kvinnelig” standard for vurdering. Ettersom det ”kvinnelige” som sådan ikke eksisterer, vil enhver etablering av en kanon av kvinnelige kunstnere kun bidra til en ytterligere forsterkning av den stereotypi som allerede er i virksomhet.

Ifølge Pollock er den kunnskap som verdsettes av et samfunn konstruert i tråd med den sosiale orden der den produseres. Kunsthistorien kan derfor ikke betraktes som en objektiv og nøytral fremstilling av faktiske forhold. I feministisk sammenheng er det derfor ifølge Pollock og Parker av avgjørende betydning å foreta et skille mellom den feminine stereotypi, det vil si det feminine slik det fremstilles i diskurs, og faktiske kvinnelige kunstnere. Pollock og Parker hevder derfor at den feminine stereotypi må betraktes som et utslag av at kunsthistorien som diskurs fungerer ideologisk. I den kunsthistoriske diskurs har sosiale omstendigheter blitt fremstilt som biologi, og historie som natur, ifølge Pollock og Parker. Forestillingen om kvinnens natur er blitt konstruert og rekonstruert så ofte at det har fått status av innlysende ”sannhet” innenfor kunstsfæren. Den feminine stereotypi må ifølge Pollock ses som den negativ den maskuline dominans kan avgrenses mot. Den fungerer i den kunsthistoriske diskurs som den naturlige ”andre”. Begrepene kunst og kunstner defineres ut fra en konstruksjon av kjønnsforskjell (”sexual difference”).

³⁴ Garrard og Broude, op.cit, s. 1.

³⁵ Pollock snakker om et paradigmeskifte slik dette beskrives hos filosofen Thomas Kuhn i hans verk *The Structure of Scientific Revolution*. Se G. Pollock, op.cit, 1988, s.2. Hvorvidt Kuhns begrep om paradigmeskifte innenfor naturvitenskapen lar seg overføre til humanistiske fag er et sentralt spørsmål. Det vil ikke bli ytterligere kommentert her.

³⁶ Pollock og Parker, op.cit, s.3. Pollock og Parker snakker i denne forbindelse om fordommer, et ord vi ikke finner særlig ofte i senere publikasjoner av Pollock. Dette kan vi se i sammenheng med at Pollock ikke mener det finnes en bakenforliggende identitet som kan avdekkes bak patriarkatets tilsløringer, noe et ord som fordommer kan indikere.

Pollock og Parkers forsøk på å etablere et begrepsapparat som kan beskrive kvinnelige kunstners relasjon til de dominerende definisjoner av kunst og kunstner dreier seg ikke bare om kvinner, men i stor grad om det å skrive kunsthistorie. Pollock avviser både i *Old Mistresses* og i *Vision and Difference* at kunst er en uproblematisk kategori. Hun hevder også at vurdering av kunstnerisk kvalitet på ingen måte er det sentrale ved kunsthistorieskriving. Kvalitet er ikke et entydig begrep, men er slik en kunne se i relasjon til den feminine stereotypi nært knyttet til en samtidig konstruksjon av kjønnsforskjell. Det nyskapende som kriterium for god kunst var knyttet mot en samtidig konstruksjon av en motsetning mellom det feminine som det statiske, det som reproduserte, og det maskuline som det kreative. Det samme gjaldt sjangerhierarkiet, der kvaliteten i historiemaleriet ble bygget opp i forhold til en motsetning mellom kjønnene. Begreper som en i kunsthistorisk sammenheng har tatt som relativt entydige, må tas opp til revurdering. Dette gjelder ikke bare forestillingen om det ”kvinnelige”, eller om kvinners mangelfulle kreativitet, men også begreper som kunst og kunstner. Hvordan har så disse begreper tradisjonelt vært definert, og hvilke problemer knytter seg til begrepene i kunsthistorisk sammenheng? Hvilken kunsthistorie avvises av Pollock?

Modernistisk kunsthistorie

Den kunsthistoriske tradisjon Pollock hevder står som Kunsthistorien, er en modernistisk tradisjon. Den stammer ifølge henne, fra det borgerlige samfunn.³⁷ Hovedelementene ved tradisjonen er at historien ses som en lineær bevegelse, hvor en kan se utvikling og fremskritt. Dette kan enten kun ses innenfor en gitt epoke, som for eksempel fortellingen om den stilistiske utvikling fra ung- til høyrenessanse, der renessansen er over i det øyeblikk stilen har nådd sitt høydepunkt og erstattes av en ny bevegelse. Historien kan også leses som en lineær bevegelse som peker frem mot stadig større kunnskap og bedre kunst. Det problematiske ved det lineære perspektiv er ifølge Pollock at det synes å gjøre status quo uunngåelig, ettersom alle linjer peker mot ett utkomme, dagens situasjon. I feministisk sammenheng polemiserer Pollock og Parker her mot feminister som ser historien som en bevegelse mot et samfunn med stadig flere kvinnelige kunstnere og der disse får bedre kår. Dette perspektivet finner en som grunnlag for f.eks. Norma Broude og Mary Garrards artikkelsamling *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, fra 1982. De betrakter historien som en bevegelse mot stadig

³⁷ Disse synspunkter fremmes både i *Old Mistresses* og i *Vision and Difference*, og jeg refererer derfor kun til Pollock. For en klar fremstilling av Pollocks karakteristikk, se artikkelen, ”Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism” i Pollock, op.cit, 1988.

større kunnskap om kvinner og deres situasjon. Deres feministiske prosjekt ses som den naturlige følge av den vekst i kunnskapen som har pågått. Feminisme er det perspektiv som kreves for at dagens samfunn skal oppnå en riktig gjengivelse av kunsthistorien.³⁸

Den modernistiske kunsthistorietradisjon er ifølge Pollock også organisert i forhold til kunstnerindividet som geni, og kunsten som autonom.³⁹ Kunstneren ses som et helhetlig, fritt, universelt, kreativt individ. Innenfor kunsthistorieskriving fungerer dette individ som det samlende punkt. Historien kan leses som en rekke av kunstnere som følger etter hverandre, kunsthistorien er historien om ”de store mestre”. Dette kan en se i kunsthistoriens vanlige former, nemlig monografier og kunstnerbiografier. I denne tradisjon er det kreative geniet som identitet ahistorisk, og kunstverkets forstås som produkt av individets kreativitet. Kunstneren får stå som utgangspunkt for kunstverkets mening. Ifølge Pollock finnes sosiale forhold oftest kun som bakgrunn for kunstnerens valg, eller som hindringer han må overvinne for å kunne skape stor kunst. Denne kunsten vil så verdsettes av individer som har et naturlig behov for estetisk kontemplasjon. Hovedspørsmålet i den modernistiske kunsthistorie er ifølge Pollock spørsmålet om kvalitet, om hvilke verker som bør verdsettes av det kunstelskende publikum.⁴⁰

Det problematiske punkt i myten om det kreative individ er, ifølge Pollock og Parker, at dette individ i realiteten representerer de roller og egenskaper som var gjeldende for det hvite vestlige borgerskapets menn. Den store kunstneren er en maskulin figur. Dette ligger også ifølge Pollock og Parker nedfelt i språket. De viser til utstillingskatalogen til utstillingen *Old Mistresses: Women Artists of the Past* fra 1972. Tittelen på denne utstillingen henviser til språkets uuttalte antakelse om at kunst er skapt av menn. Forfatterne Gabhart og Broun ønsket å påpeke at ”The reverential term ’Old Master’ has no meaningful equivalent; when cast in its feminine form, ’Old Mistress’, the connotation is altogether different.”⁴¹ Ikke bare

³⁸ Broude og Garrard fremmer disse synspunkter i innledningen. De ser det feministiske prosjekt som en justering av det historiske perspektiv, som kan fremkomme ved å gjeninnsette kunsthistoriens kvinnelige halvdel. De hevder at antakelser og fordommer i samfunnet generelt kan virke forstyrrende på vitenskapelig objektivitet, og at dette er årsaken til at kvinnelige kunstnere ikke har vært behandlet på en passende måte tidligere. De er dermed opptatt av å oppnå objektiv kunnskap om historien, og av å opprettholde kunsthistorien som en kanon av store kunstnere og kunstverk. En kan stille seg spørsmålet om hvordan Broude og Garrard kan hevde å være objektive når deres forskning har et klart politisk motivert mål. Spørsmålet om forholdet mellom ideologi og sannhet kommer jeg imidlertid tilbake til i kapittel 2. Se innledningen til Norma Broude og Mary D. Garrard, *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, New York, 1982. Dette er en artikkelsamling, og jeg vil i den forbindelse påpeke at ikke alle artikler er preget av dette positivistiske synet på kunsthistorien som vitenskap.

³⁹ For en klar fremstilling av dette se artikkelen, ”Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism” i Pollock, op.cit, 1988.

⁴⁰ Pollock, op.cit, 1988, s. 25.

⁴¹ A. Gabhart og E. Brown, sitert i Parker og Pollock, op.cit, s. 6. Poenget faller selvsagt bort på norsk, ettersom det ikke finnes en språklig motsetning som kan tilsvare forholdet mellom ”master” og ”mistress”. Skal en finne

er kunstneren en maskulin figur i modernistisk kunsthistorie, ifølge Pollock og Parker regnes han også som autonom. Det vil si at kunsthistoriske fremstillinger utelater at kunstneren er et sosialt individ, og at kulturelle omstendigheter er avgjørende for produksjonen av kunst. Pollocks analyse av kunst som produksjon skal jeg komme tilbake til i kapittel 3, som dreier seg om marxistiske teorier om produksjon sett i forhold til kunst og ”gender”.

Pollocks angrep på modernistisk kunsthistorie er på ingen måte enestående i feministisk forstand. Lisa Tickner definerer modernistisk kunsthistorie som en tradisjon som baserer seg på beskrivelse, biografi, attribusjon, og ”connoisseurship”. Den er ifølge henne ahistorisk, formalistisk, og forstår seg selv som objektiv vitenskap. I likhet med Pollock hevder Tickner at den modernistiske kunsthistoriens hovedbegreper alltid vil være hemmende for feminismen. Tickner foretar imidlertid en liten avgrensning en ikke finner hos Pollock. Tickner hevder nemlig at modernistisk kunsthistorie slik hun beskriver den, er en anglosaksisk tradisjon, og ikke er identisk med for eksempel den germanske tradisjon som har sine røtter i filosofi, estetikk og ikonografisk analyse.⁴² Hos Pollock faller stort sett all kunsthistorieskriving inn under det modernistiske paradigme.

Det er også på sin plass å fremheve at kunsthistorien som akademisk disiplin i løpet av de siste tiår er blitt mer uoversiktlig og interdisiplinær, og metodisk spriker den i flere retninger. Pollock og Parkers analyser i *Old Mistresses* er 18 år gamle, og kan således ses som del av det som kalles krisen i kunsthistoriefaget. Fremstillingen av det dominerende kunsthistoriske paradigme er ikke like gjeldende i dag. Kunsthistorisk forskning har i løpet av de senere år tatt inn over seg perspektiver fra blant annet litteraturvitenskap, filmteori, psykoanalyse, semiotikk, slik at kunsthistorisk metode fremtrer som mer differensiert enn i 1981. Likevel bevarer Pollock i stor grad sin karakteristikk av det dominerende kunsthistoriske paradigme i *Vision and Difference*, og i senere publikasjoner. Det bilde hun tegner av disiplinen kan i enkelte tilfeller mangle både eksempler og henvisninger, og tendere til forenkling. Hun kritiseres blant annet for dette av Linnea S. Dietrich i en anmeldelse av Pollocks bok *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*. Dietrich hevder:

My main quarrel with Pollock is that nowhere does she cite either the scholars who have perpetuated the patriarchal and colonizing art history that has lionized Gauguin or the numerous

et tilsvarende poeng kan en eventuelt hevde at det ikke finnes noen ”kvinnelig” motsetning til ordet ”mester” i det hele tatt. Problemet viser til den språklige debatt om kjønnete begreper av typen ”malerinne” og ”maler” som ble kommentert i relasjon til dette poeng i innledningen. Se fotnote 7.

⁴² Tickner, op.cit, s. 93f.

feminist attempts to explicate his work or fault the heroization. She begins with Vincente Minelli's film *Lust for Life* which may have added to the myth of the man but is hardly the grist for serious Gaugain study.⁴³

Pollock kan altså kritiseres for manglende nyansering og konkrete eksempler på den tradisjonelle og patriarkalske (og i dette tilfellet også kolonialistiske) kunsthistorieskriving. Dietrich påpeker også et annet sentralt poeng, nemlig at Pollock i sitt valg av kilder som utgangspunkt for debatt og angrep, ikke alltid foretar et skille mellom populærvitenskapelig og akademisk materiale.

Pollocks feministiske kritikk er altså et oppgjør med en akademisk disiplin hvis paradigme er basert på ideologiske forestillinger og ideologiske definisjoner av dens eget felt. For Pollock er produksjon av kunnskap uløselig knyttet til produksjon av makt. Så lenge kunsthistorien som disiplin kan sies å være en del av den sfære der kunnskap om verden produseres, er den et sentralt felt for feministisk kamp. I en feministisk kritikk er det ifølge Pollock ikke tilstrekkelig å beskrive dagens situasjon. For å kunne oppløse det undertrykkende regime er det nødvendig å gjøre rede for undertrykkelsens utgangspunkt. Dette gjelder ikke bare i den forstand at Pollock ser kvinners lave status i tilknytning til ideologiske diskurser og kulturelle konstruksjoner. Det kreves også en forståelse av hvor den feminine stereotypi har sitt utgangspunkt. Hvordan har forestillingen om den "kvinnelige kunstner" som dårlig oppstått?

Det borgerlige samfunn

Pollock hevder at en i fremveksten av det borgerlige samfunn, i kjølvannet av den franske revolusjon, kan spore samfunnsmessige endringer som får avgjørende betydning for kvinners forhold til kunst. I overgangen fra et hierarkisk og statisk samfunn styrt av adelen til det borgerlige samfunn og dets tro på individets frihet og demokrati, skjer det blant annet en endring i synet på familien. Carol Duncan beskriver denne overgangen i sin artikkel "Happy Mothers and other new Ideas in Eighteenth Century French art".⁴⁴ Duncan tar utgangspunkt i en rekke kunstverk fra siste halvdel av 1700-tallet, der et sentralt tema er familien. Ifølge Duncan har dette temaet tidligere vært kjent fra hollandske eller franske sjangermalerier, eller

⁴³ Linnea S. Dietrich, "Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History", by Griselda Pollock.", *Woman's Art Journal*, n. 1, vol. 16, 1995, s. 56-58. Pollocks bok kom ut i 1992.

aristokratiske familieportretter. Mange av disse var i hovedsak basert på fremstillinger av ”den hellige familie”. Imidlertid skjer det en stor endringen i behandlingen av temaet, i hvilket innhold som formidles, ved overgangen til det borgerlige samfunn. Duncan hevder at de tradisjonelle familiefremstillingene riktignok kunne vektlegge at hjemmelivet hadde sine behagelige sider, men i de nye bildene fremstilles familielivet som en ren lykksalighet. Mødre og fedre uttrykker ekstatisk lykke over å være nettopp mødre og fedre, kone og mann. De nye fremstillingene, av kunstnere som Greuze og Fragonard, er ifølge Duncan ikke uttrykk for en sosial realitet, de fungerer snarere som moralske rettesnorer som skal bygge opp det nye samfunn. Pollock ser i likhet med Duncan de nye familiefremstillingene som sentrale ledd i fremveksten av den borgerlige ideologi.

I det tidligere samfunn tenkte en på familien som et dynasti. Mannen styrte over all eiendom, og var en autoritær og streng figur. En giftet seg av praktiske grunner, ikke av følelsesmessige. I dette samfunnet betydde ekteskap for mange kvinner frihet. Så lenge arvefølgen var sikret, kunne konen i stor grad gjøre som hun ville, ifølge Duncan.⁴⁵ I det fremvoksende borgerlige regime blir imidlertid familien også en sosial enhet, kjernefamilien, og kjennetegnes ved de følelsesmessige bånd som knytter den sammen, i motsetning til de tidligere praktiske. Dette betyr også en sekularisering av familien. Foreldrene er verken guder, helgener, eller kongelige, men de ”exemplify an new idea: simple motherhood and fatherhood in blissful conjugal union.”⁴⁶

Sammen med den nye forståelsen av familien kommer også det Duncan omtaler som oppdagelsen av barndommen som en viktig tid, og grunnleggende ulik tiden som voksen. Barn hadde tidligere blitt sett på som små ”defekte” voksne, eller søte ”kjæledyr”. I det borgerlige samfunn understrekes barndommens psykologiske betydning, i og med at den voksne personens moral og rettskaffenhet har sitt utgangspunkt i barndommen. En god og trygg barndom med den rette oppdragelse vil føre til et samfunn av gode og rettferdige individer. Mens det tidligere var vanlig at barn fra den ledende klasse, det vil si aristokratiet, ble tatt hånd om av tjenere, eller sendt bort de første år, blir familien nå det sted der den sosiale og psykologiske oppdragelse skal finne sted. Endringene viser seg ikke bare i billedkunsten, men også hos opplysningstidens filosofer. Både Rousseau og ”Les

⁴⁴ Artikkelen ble første gang publisert som ”Happy mothers and other new ideas in french art”, *The Art Bulletin*, 55, December, 1973, s. 570-83. Sidehenvisninger vil her være fra gjengivelsen i Norma Broude og Mary D. Garrard, op.cit.

⁴⁵ Duncan fremhever at ekteskap ikke var utbredt blant de lavere klasser innenfor det regime der familien kun var en praktisk ordning. Ekteskap var for de familier der det kunne være snakk om arv av eiendom, odel o.l., og da kun for den eldste sønn, ettersom han var enearving. Duncan, op.cit, s. 202f.

⁴⁶ Ibid., s. 202.

Encyclopedistes” ser ifølge Duncan ekteskapet og familien som den lykkeligste, mest siviliserte og mest naturlige av alle tilstander.⁴⁷ Disse nye ideer er ifølge Duncan også sentrale for etableringen av det borgerlige samfunn som et godt samfunn i motsetning til ”l’Ancien Regime”, det regime som hadde ført til det samfunnsmessige forfall.

Et sentralt trekk ved den nye familieforståelse er at kvinnen antar status som familiens lim. Fremstillinger av den lykkelige mor blir et vanlig tema. Den nye opplyste borgerlige kulturen krever, ifølge Duncan, uavhengige, mobile, tenkende individer til å møte de samfunnsmessige endringer. Den som skal sikre varme og ro er familiens kone og mor. Kvinnens lykke består i den nye familie i å gjøre sin mann lykkelig og se til at barnas behov blir ivaretatt. Kvinnens identitet knyttes altså i større grad til det hjemlige, og dermed også til følelsesmessige aspekter. Kvinners liv skal bestå i omsorg for andre. Rousseau understreker i *Julie ou la nouvelle Heloise* at jenter må oppdras til å finne personlig og følelsesmessig tilfredsstillelse i sine huslige plikter. Det er denne personlige tilfredsstillelse hos kvinnen som skiller den nye ”lykkelige mor” fra det tidligere samfunnets gode kone. Menn derimot, er bedre egnet til å ta seg av det intellektuelle.

Parallelt med den nye familieoppfattelse etableres motsetningen mellom den offentlige sfære som preges av konkurranse og kulde, og den private sfære som en lun og trygg havn. Disse sfærer vokser ifølge Pollock også frem som kjønnede sfærer, det vil si som henholdsvis maskuline og feminine. Samfunnets grunnstruktur hviler på en total motsetning mellom kjønnene, der en overskridelse av de etablerte skillelinjer, som for eksempel en utarbeidende kvinne, vil innebære en trussel for den etablerte orden. Samfunnet fordeler ikke bare arbeidsoppgaver, men knytter også ideologisk disse arbeidsoppgaver til det biologiske kjønn, noe som bidrar til at alle kvinners aktiviteter blir spesifikt ”kvinnelige”, eller i motsatt fall at de blir ”ukvinnelige”. De sentrale trekk ved dette samfunn er på den ene side det forsterkede fokus på familien som en sosial institusjon, som en psykologisk garantist for et moralsk og rettferdig samfunn. På den andre side finner en opplysningstidens understrekning av menneskets natur, og i denne forbindelse, kvinnens natur. Hennes grunnleggende ”kvinnelighet” består i de oppgaver hun tillegges i hjemmet. Kvinner som søker tenkning og filosofi har forlatt sin naturlige tilstand.

I Duncans beskrivelse kan en se klare trekk fra Toril Mois ”tokjønnsmodell”. Det borgerlige samfunn vokser frem som et sfæredelt og et kjønnsdelt samfunn. Alle arbeidsoppgaver er enten ”kvinnelige” eller ”mannlige”, og derfor også seksualiserte, ettersom kjønnsforståelsen utgår fra de biologiske kjønnsforskjeller. Ifølge Pollock er dette

⁴⁷ Ibid., s. 207

regime av forestillinger, og denne samfunnsmessige orden fullstendig sementert og oppfattes som naturens orden når en kommer frem til siste halvdel av 1800-tallet. Samfunnet kjennetegnes altså ved at en overskridelse av de grenser som etableres mellom ”mannlig” og ”kvinnelig” innebærer en trussel mot den offentlige moral, og kan føre til en degenerering av samfunnet ettersom barna ikke lenger vil vokse opp til rettferdige trygge individer. Den offentlige moral, det etiske aspekt mennesket må forholde seg til, er ikke lenger bare det religiøse, men også dets egen natur. Hele samfunnets grunnstruktur hviler på en moral som er knyttet til den menneskelige biologi. Troen på biologien som forklaring på de sosiale forhold innebærer ikke bare at kvinners posisjon kan tas for gitt; ettersom kjønnsidentitet er konstant kan en også ta begrepene for gitt i en historisk sammenheng: kunstner, kvinne og mann blir transhistoriske begreper. I forlengelsen av dette kan det borgerlige samfunn etablere seg selv som bedre enn tidligere historiske samfunn, fordi det endelig etablerer enhet mellom natur og liv.⁴⁸

Ser en denne beskrivelsen i forhold til Pollock og Parkers fremstilling av den feminine stereotypi, kan en finne en stor grad av fellestrekk. I det dominerende kunsthistoriske paradigme ses alle kvinnelige kunstneres aktiviteter i sammenheng med deres kjønn, et trekk som var symptomatisk for den borgerlige forståelse av kjønnsidentitet. Det ”kvinnelige” var også i stor grad knyttet til reproduksjon, huslige sysler, og mangel på individualitet, trekk den borgerlige oppdragelse skulle fremelske hos kvinner. Ettersom kjønnsforståelsen også var basert på biologi, følger det at kvinner alltid har vært identiske, de representeres ifølge Pollock i tradisjonell kunsthistorisk sammenheng som ”forever the same”. Pollock hevder at den nye familieforståelse Duncan beskriver i sin artikkel må forstås som en del av de økonomiske, sosiale og ideologiske endringer som fører til den totale utelatelse av kvinnelige kunstnere fra Kunsthistorien. Parallelt med fremveksten av den nye familien, og den nye kvinneidentitet endres også forståelsen av kunstnerbegrepet. Hvordan kan en forklare at dette nye samfunn også kjennetegnes ved en forestilling om det ”kvinnelige” som en total motsats til det ”kunstneriske”, slik det fremsto i beskrivelsen av den feminine stereotypi?

⁴⁸ Eller snarere streber etter å etablere denne enhet. Det understrekes av flere, blant annet av kunsthistorikeren Gen Doy at ikke alle kvinner, eller familier faktisk levde i overensstemmelse med de ideologiske idealer. Se G. Doy, ”Women and the Bourgeois Revolution of 1789: Artists, Mothers and Makers of (Art) History.”, i G. Perry og M. Rossington, *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester, 1994.

Kunstneren og den kvinnelige kunstneren

Pollock og Parker hevder at parallelt med den relativt nye forståelse av kunstneren som et kreativt individ vokser det frem en ny forståelse av den kvinnelige kunstner. I *Old Mistresses* undersøker de forholdet mellom kvinne og kunstner gjennom tre faser. De hevder at på 1500-tallet er det sentrale aspekt ved kunstnerbegrepet en streben etter å bli betraktet som intellektuell. Denne nye kunstnertypen atskiller seg fra den tidligere håndverker ved å være kultivert og del av eliten. For kvinnelige kunstnere kunne denne kunstnerstatus til en viss grad oppnås ved understrekning av sosial klasse. Dette er trekk Pollock og Parker fremhever ved for eksempel Sofonisba Anguissola og Properzia de' Rossi. Disse to kvinner nevnes av Vasari, nettopp på bakgrunn av de fellestrekk de hadde med den dominerende kunstnerdefinisjon, ettersom de begge hadde adelig bakgrunn. Det var riktignok forskjeller forbundet med å være kvinne i forhold til mann, men kunstnerdefinisjonen falt ikke nødvendigvis negativt ut for kvinner, ifølge Pollock og Parker.⁴⁹

Renessansens streben etter høyere kunstnerstatus følges likevel av en retorikk, der en ikke bare streber etter sosial klasse. Kunstnerbegrepet ble konstruert ved å sammenligne kunstnerens kreativitet med skaperevnen til selve Gud Faderen. En beveger seg i retning av det romantiske kunstnergeniet. Denne kunstneren har ubegrenset kreativitet, og han overtar prestekappen og kan åpenbare guddommelig sannhet. Hans geni består i "the sublime forces of untamed nature."⁵⁰ Denne intellektuelle kunstnernatur stadfestes ved opprettelsen av akademiene på 1700-tallet. Kvinner kunne bli medlemmer av akademiene, men de fikk ikke delta i tegning fra aktmodell. Kvinnelige kunstnere hadde med andre ord ikke adgang til den opplæring som dannet grunnlaget for sjangerhierarkiets høyeste kunstform: historiemaleriet.⁵¹ Ingen kvinner fikk fullt medlemskap i akademiene før i 1922, bortsett fra Angelica Kauffmann og Mary Moser. Utelatelsen fra akademiene kan likevel, ifølge Pollock i feministisk sammenheng, ikke sies å være årsaken til at kvinnelige kunstnere ikke ble akseptert; utelatelsen kommer som følge av den fremvoksende ideologiske konstruksjon av femininitet og maskulinitet som totale motsetninger.

⁴⁹ Pollock og Parker, op.cit, s. 87.

⁵⁰ Ibid., s. 99

⁵¹ Wendy W. Roworth hevder blant annet at Elizabeth Vigee-Lebrun og hennes arbeid som historiemaler stadig ble påpekt og spøkt med fordi det krevde bruk av både mannlige og kvinnelige modeller, og at hennes kvinnekropper var basert på henne selv, noe som ofte ble viktigere i omtale av henne enn selve kunsten hennes. Det å trekke oppmerksomheten mot den kvinnelige kunstnerens kropp og hennes feminine kvaliteter ble brukt som en måte å underminere profesjonaliteten og true hennes ry på. En kvinnelig historiemaler ble sett på som et paradoks. Se W. W. Roworth, "Anatomy is Destiny: Regarding the Body in the Art of Angelica Kauffmann", i Gill Perry og Michael Rossington, *Femininity and Masculinity in Eighteenth Century Art and Culture*, Manchester, 1994, s.41-63. Uttalelsen er fra s. 43f.

På 1800-tallet forsterkes også motsetningen mellom det dominerende kunstnerbegrep og femininiteten. Geniets antatte medfødte egenskaper knyttes ifølge Pollock og Parker til nye sosiale roller. Kunstneren lever som utstøtt, han er merkelig, eksotisk, eksentrisk, selvcentrert og fremstiller en anti-hjemlig uorden. Kunstneren konstrueres også gjennom en stadig mere eksplisitt analogi mellom kreativitet og maskulin seksualitet. Penselen blir analog til penis.⁵² Den nye sosiale rolle, den utømmelige kreativitet og analogien mellom det kunstneriske og maskulin seksualitet knyttes ifølge Pollock diskursivt sammen slik at en kvinnelig kunstner nærmest blir en selvmotsigelse. Mens Sofonisba Anguissola kunne oppnå høyere status ved å plassere seg i aristokratiet, og dermed nærme seg kunstnerdefinisjonen i renessansen, ble dette en umulighet for kvinner i det fremvoksende borgerlige samfunn. Kunstnerens klasse endret seg til å bli borgerskapet, og innenfor dette system ble kvinnen mer og mer knyttet til hjemmet. Til tross for at den nye kunstner var klassebestemt, kunne en ikke på samme måte plassere seg i borgerskapet via symboler, fordi borgerskapet bestod av det en oppfattet som det universelle klasseløse menneske, det frie individet, som i realiteten var den hvite vestlige mann. Den borgerlige kvinnes natur var synonymt med den private sfære, det huslige. Kvinner i denne perioden ble ikke beundret for sitt intellekt, eller sine kunnskaper, men derimot for sin skjønnhet og fordi de var tiltrekkende.⁵³

Til tross for motsetningen mellom det kunstneriske og det ”kvinnelige”, fantes det likevel en forståelse av og et eget begrep om den kvinnelige kunstner. Men begrepet om den kvinnelige kunstner skilte seg sterkt fra forståelsen av kunstneren. En kvinnelig kunstner kunne aksepteres på 1700 og 1800-tallet, men ut fra andre kriterier enn en mann. Hun kunne aksepteres kun såfremt ”her person, her public persona, conformed to the current notions of Woman, not artist.”⁵⁴ For kvinner var altså det mest sentrale trekk ved deres personlighet alltid det ”kvinnelige”.

Motsetningene i det fremvoksende kunstner- og kvinneideal kan en for eksempel se hos Elizabeth Vigee-Lebrun. Sammenligner en hennes portrett av seg selv med datteren (ill. 1) med hennes portrett av kunstneren Hubert Robert, (ill. 2) ser en klart at portrettene vektlegger ulike aspekter. Hubert Robert er portrettert med løst og ledig arbeidsantrekk, halstørklet er skjødesløst knyttet, jakken er krøllete og velbrukt. Han lener seg mot et rekkverk, eller bord. Hans høyre hånd, den hånd penselen føres med, fremvises tydelig, mens den venstre holder godt og behagelig rundt paletten og de brukte penslene. I tillegg til de helt tydelige

⁵² For en gjennomgang av dette se for eksempel, Christine Battersby, ”From ’Gender and Genius’ ”, i A. Neill og A. Ridley, *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, New York, 1995, s. 81-97.

⁵³ Pollock og Parker, op.cit, s. 92.

⁵⁴ Ibid.,s. 96

kunstneriske attributter, hevder Pollock og Parker at tegnene på hans kunstneriske natur understrekes av overkroppens brå bevegelse mot høyre. Ansiktet er klart opplyst, og blikket er vendt utover rammen, bort fra betrakteren mot et usynlig punkt. Dette fremhever hans fjerne inspirasjonskilde og hans dype mentale konsentrasjon. Han ser utover det tilfeldige mot det grunnleggende og sanne kunstneriske. Hubert Robert fremstiller den romantiske kunstnernatur ved sin skjødesløse bekledding og ved det søkende blikk som ikke lar seg fange av betrakterens, men søker mot noe mer.

Som en motsetning til dette kan vi se nærmere på Elizabeth Vigee-Lebruns portrett av seg selv med datteren (ill.1). Bildet fremstiller en kvinne og en liten jente som omfavner hverandre. Kvinnen er lettkledd, med klassiserende draperte stoffer. Både moren og barnets blikk er rettet mot betrakteren, uten å se direkte. Betrakteren møter et delvis tilbaketrukket blikk. Komposisjonen er en trekantkomposisjon som sammen med sirkelbevegelsen i omfavnelsen knyttet barnet og moren sammen i en fullstendig enhet. Barnet fremstår som et speilbilde av moren, både i komposisjonen og i utseende. Ut fra tittelen blir en klar over at dette er kunstneren selv, men det er ingen konvensjonelle tegn på kunstnerisk kreativitet, ingen pallett, intet visjonært blikk eller utoversøken. Kunstneren og barnet befinner seg godt innenfor rammen. Pollock og Parker hevder Vigee-Lebruns selvportrett klart er relatert til den fremvoksende borgerlige ideologi knyttet til kvinnens rolle i kjernefamilien. Kunstneren er mor, og det er det hun legger vekt på her. Pollock og Parker mener bildet fremhever at moren skal tilfredsstilles gjennom barnet, et poeng også Duncan fremhever i sin artikkel. Duncan hevder at familiebegrepet ikke bare knyttet medlemmene følelsesmessig sammen, men moderskap ble diskursivt knyttet til kvinnelig seksualitet. Ifølge Pollock og Parker innskriver Vigee-Lebruns selvportrett med datteren kvinnens roller i det borgerlige samfunn, og viser til den ideologi vi finner i den feminine stereotypi; at feminitet kommer til uttrykk i barneoppdragelse, og at kvinnens andre aktiviteter må knyttes til denne grunnleggende egenskap.⁵⁵ Pollock og Parker hevder Vigee-Lebrun legger vekt på begrepet "kvinnelig" i

⁵⁵ Pollock og Parker, op.cit, s. 99. Pollock blir imidlertid kritisert for av Gen Doy denne fortolkning av det borgerlige samfunn som en fullstendig undergravelse av kvinners rettigheter. Doy hevder at Vigee-Lebruns selvportrett må stå som uttrykk for at det Vigee-Lebrun faktisk oppnådde som kunstner og mor, og at det derfor er et positivt bilde på kvinnelige kunstnere. Doy mener at Vigee-Lebrun fremstår som både objekt og subjekt i sin egen fremstilling av seg selv. Hennes karriere hadde ikke blitt mulig hadde hun fulgt i sin mors fotspor. På den annen side kan man jo hevde at det er ulikheter i fortolkningens perspektiv hos Pollock og Parker i motsetning til Doy. Pollock og Parker legger mere vekt på at kvinnekroppen er fremstilt etter tradisjonelle konvensjoner, og at den derfor vil være idealisert og objektgjort, mens Doy vektlegger Vigee-Lebruns faktiske liv og det hun oppnådde for å plassere bildet i kontekst. I tillegg hevder Doy at den nye ideologi som dyrket moderskapet ikke fikk fullt gjennomslag i den faktiske befolkning, idet mange av de kvinnelige kunstnerne forble ugifte, eller barnløse. For at en ideologi skal få innvirkning på folks forståelse av verden må den ha en relasjon til realitet og faktiske erfaringer, noe den borgerlige dyrking av familien ikke alltid hadde. Doy, op.cit, s. 196. Jeg skal ta for meg Pollocks begrep om ideologi i kapittel 2.

”kvinnelig kunstner”. I tillegg til dette kan en også bemerke at kvinnen og barnets kropper er sterkt idealiserte, det finnes ingen benstruktur, ingen synlige blodårer eller muskler, slik dette for eksempel er synlig i Hubert Roberts hender. Vigee-Lebrun og datteren er tydelig idealiserte kvinnekropper, og viser også til den posisjon kvinnen etter hvert får innenfor kunstsferen; som objekt for det kunstneriske blikk. Kvinnens plass som bilde, eller som inspirasjon for det kunstneriske geni, er en tendens som forsterkes tydelig utover på 1800-tallet, og jeg skal derfor ta for meg Pollocks fremstilling av den karakteristiske modernistiske kunstner og kvinnens posisjon i denne sammenheng.

Den modernistiske kunstner

På 1700-tallet stod sjangerhierarkiet og det klassiske ideal sterkest som ideal for hva som ble sett på som de høyeste former for tema i kunstverk. Kvinner hadde som sagt ikke tilgang til utdanning i tegning etter modell, og ble dermed utestengt fra de kunstarter med høyest status, og dermed fra anerkjennelse. Utover på 1800-tallet endrer denne situasjonen seg ved at kvinner får lettere tilgang til kunstutdanning innenfor akademitradisjonen, men denne formen for kunst mister sin betydning i forhold til et nytt ideal. Dette ideal er det moderne, der kunstnerens viktigste studium ikke er studiet av eldre kunst, men derimot av folkemengden i byen. Den nye kunstneren er en verdensmann med tematikk fra det moderne urbane liv.

Pollock tar i sin artikkel ”Modernity and the Spaces of Femininity” opp forholdet mellom femininiteten og maskuliniteten i modernismens Paris. Hun ser Baudelairens beskrivelse av flanøren i *Le Peintre de la Vie Moderne* som emblematiske for det nye kunstnerbegrep som er preget av maskulin seksualitet, geni og en sosial rolle som utstøtt.⁵⁶ Pollock hevder at den nye kunstnerens natur også knyttes til et bestemt fysisk rom, nemlig det offentlige rom i byen.⁵⁷ Med utgangspunkt i den relativt ukjente tegneren Constantin Guys beskriver Baudelaire en bestemt og ny kunstnertype hvis mål er å fange det flyktige, moten og det moderne liv.⁵⁸ I Baudelairens beskrivelser er kunstnerens natur og det rom han beveger seg i nært sammenhengende. Det er med andre ord snakk om en kunstner som er betinget av

⁵⁶ Pollock og Parkers beskrivelse av den modernistiske kunstner i *Old Mistresses* er i stor grad basert på fremstillinger fra dagbøker og romaner, og er ikke like grundig som Pollocks analyse i *Vision and Difference*, der artikkelen ”Modernity and the Spaces of Femininity” er hentet fra. Jeg har derfor valgt å ta utgangspunkt i sistnevnte analyse, selv om Pollock og Parker fremhever de samme elementer.

⁵⁷ *Le Peintre de la vie Moderne* ble første gang utgitt som en serie artikler i *Le Figaro* i 1863. Mine sitater er hentet fra oversettelsen i C. Geoffrey Holme, *The Painter of Victorian Life. A study of Constantin Guys with an introduction and a translation of Baudelaire's Peintre de la Vie Moderne*, London, 1930.

⁵⁸ Baudelaire setter opp en motsetning mellom denne bestemte personen og den tradisjonelle kunstneren, men her setter jeg flanøren inn som en kunstnertype, ettersom det her er snakk om å skape et nytt ideal, som er ikke-kunstneren i tradisjonell forstand. Det er jo nettopp denne kritikken som gjør flanøren til den spesifikt moderne kunstner, ulik det tradisjonelle.

fremveksten av det urbane borgerlige samfunn, ettersom han henter sin tematikk derfra. Pollock legger stor vekt nettopp på det romlige aspekt, men ikke bare i betydningen faktisk fysisk rom, men også i betydningen mentalt rom. Det vil si at motsetningen mellom det offentlige som det maskuline og det private som det feminine er ikke å forstå dithen at kvinner ikke kunne befinne seg i det offentlige rom, men snarere at den opplevelse de kunne hente derfra skilte seg sterkt fra menns opplevelse. Pollock hevder motsetningen offentlig og privat i det moderne samfunn på den ene side må forstås som faktisk atskillelse; byenes sentrum blir steder for arbeid og forlystelse, mens bostedene og det private plasseres i forstedene. På det neste nivå dreier det seg også om den opplevelse av rommet menn og kvinner kunne ha, det vil si som et sosialt rom. Nært sammenhengende med dette siste poenget er også at de mentale rom definerer og defineres av den samtidige konstruksjon av kjønnsforskjell diametralt motsatte identiteter.

Den nye kunstnerens natur er som barnets, nysgjerrig, men kunstnerens barnlighet er knyttet til vilje, han ser ikke bare verdens mystikk, men er også i stand til å forstå den og uttrykke det tilfeldiges sannhet. Han er en dandy, og er dermed fri for overfølsomhet, han er kunstneren som tar for seg av den offentlige sfærens forlystelser, beveger seg fritt omkring på kafeer, blant prostituerte. Baudelaire beskriver ham slik:

The crowd is his element, just as the air is the bird's, as the water the fish's. His passion and profession are to *espouse the crowd*. For the perfect loungeur, the passionate observer it is an immense pleasure to choose his domicile among the multitude, in undulation and movement, in the fugitive and the infinite. To be away from home yet to be always at home; to see the world, to be the centre of the world, and yet to remain hidden from the world – these are some of these independent, passionate, impartial spirits' least pleasures, which can only be clumsily defined by words. (...) He is an ego, incapable of being satiated with the non-ego which at each moment he renders and expresses in images more living than life itself.⁵⁹

Sentrale trekk ved Baudelaires flanør, er altså hans mulighet til å være hjemme i mengden, det dreier seg om et offentlig rom. Dette rom kan også være hans hjem, og han kan ubemerket spasere. Som tidligere nevnt, var altså det borgerlige samfunn sfæredelt, og det blir også tydelig at Baudelaires tekst er sentrert rundt en motsetning mellom den offentlige og den private sfære. Kunstneren er nettopp borte fra hjemmet, men likevel hjemme. Han er borte i den forstand at han er fri for de bånd det huslige og hans familie legger på ham. Det å være verdensmann er altså forbundet med frihet og mangel på begrensninger; det er han selv som

⁵⁹ Baudelaire, op.cit, s.48f. .

mestrer mengden med sitt blikk, og spaserturen preges ikke av andres kiking eller kontroll over ham. Av natur er han også ute av stand til å oppgi sitt ego, hans geni kan uttrykke det grunnleggende, eller sanne i det flyktige. Avsnittet uttrykker også det syn som ifølge Pollock ligger til grunn for modernistisk kunsthistorie, nemlig troen på at kunsten uttrykker noe mer grunnleggende enn virkeligheten, og derfor må betraktes som sannhet. Kunstnerens observerende blikk viser til det desinteresserte blikk, hans kunst registrerer kun det som fremviser seg. Modernistisk kunsthistorie har i stor grad vært preget av nettopp troen på det desinteresserte estetiske blikk, en tro som danner grunnlaget for standpunktet om at kunst ikke kan være ideologi.

Baudelaires beskrivelse av flanøren er en beskrivelse og en konstruksjon av en natur og en handlingsmåte som kun kan være en manns. Det er vanskelig å tenke seg at kunstnere som Berthe Morisot eller Mary Cassatt ville kunne falle inn under en slik beskrivelse. Å forestille seg at en kvinne kunne gjøre mengden til sin forlovede, ville antyde mangel på anstendighet, at hun skulle kunne være gjennomsyret egoistisk faller heller ikke sammen med den kvinnerolle jeg beskrev i forrige avsnitt, der kvinnens kjennetegn nettopp var tilfredsstillelse i oppgivelse av sitt ego til fordel for omsorgsrollen.

At det her må være snakk om en maskulin gestalt blir enda klarere hvis vi følger Baudelaires beskrivelser av hva kunstneren ser, og hvilke steder han beveger seg på. Pollock hevder at det er snakk om et ganske lite område av Paris, og i hovedsak kan vi betegne dem som borgerlige steder for nytelse og rekreasjon. Baudelaire beskriver typiske bilder av storbyen i sitt avsnitt "Women and Courtesans". Vi følger her flanørens imaginære vandring som starter i de penere borgerlige strøk, der han vandrer i parker og langs hovedgater, og kikker inn i teateret for å se de unge kvinnene som sitter på balkongene. Kunstneren ser her kvinner som er anstendig antrukket, og lener seg mot sin trygge og stolte ektemake, mens de små pikene imiterer sine foreldre. Videre beveger han seg til de mer lyssky bordeller og kafeer, der kvinnene, eller de unge jentene, kommer som fra en lavere verden. De er kledd i sateng, silke og kostbare stoffer, og mangler nesten ingenting for å fremtre som ladyer, bortsett fra at dette "ingenting" er alt, fordi det er anseelse, stil ("distinction"). De har ikke den medfødte enkelhet som finnes i en annen klasse, med andre ord borgerskapet. Kurtisanens skjønnhet "comes to her from Evil, is always denuded of spirituality (...) the triviality of her life, which is a life of wile and struggle, shows inevitably through her exterior display."⁶⁰

Forsøker vi å la en kvinnelig kunstner foreta denne reisen, kan hun være til stede på den første delen gjennom gatene, parkene og teatrene, men hun vil ikke kunne tre inn i

kurtisanens område uten at hennes moral er truet, fordi stedet karakteriseres av umoral. I Baudelaires tekst er det ikke nødvendig å stedfeste spaseraturen ved hjelp av gatenavn, fordi vi kan lese stedenes karakter i beskrivelsen av kvinnenens ytre. Kvinnenens plassering i byen avgjør deres moral og klasse, og plasserer dem enten i kategorien ”kvinne” eller i motsatt fall, ”kurtisane”. Den ”kvinnelige” identitet var altså i den borgerlige ideologi identisk med den borgerlige kvinnen, mens kvinner i mengden må betraktes som ”falne kvinner”. Den ”falne kvinne” er å forstå som ukvinnelig, idet hun er blitt forført til kunnskap om det seksuelle, og derfor til urenheter, i motsetning til ”Kvinnen” som ble betraktet som ren og ukjent med begjær og seksualitet. ”Den falne kvinne” er ifølge Pollock ikke bare den prostituerte kvinne, men i utvidet form så en arbeiderkvinnen som tilhørende denne kategori. ”Kvinnen” derimot hadde som det viktigste karakteristikum sin moralske overlegenhet, en uselvishet som gjorde at hun kunne overvinne sin grunnleggende patologiske natur.

De fysiske rom flanøren beveger seg i er stengt for anstendige kvinner, men mere sentralt er det aspekt at en kvinne ikke kunne være bærer av det blikk som rettes mot omverdenen. Kvinnen er blikkets objekt, hun er bildet på moderniteten, ”den andre” det moderne subjekt kan posisjonere seg selv som subjekt i forhold til. Kvinnens rolle i forhold til kunstverket beskrives slik:

The being who, for the majority of men, is the source of the most intense and even, let us say it to shame philosophic voluptuousness, of the most lasting enjoyment; the being towards whom, or to whose profit, tend all their efforts; his terrible being which is incommunicable like God (with the difference that the Infinite is not communicated because it would blind and crush the finite, whilst the being of whom we speak is perhaps incomprehensible because it has nothing to communicate); (...) woman, in a word, is not merely the female of man. She is rather a divinity, a planet, who presides over all conceptions of the male brain; she is the glitter of all the graces of nature condensed into a single being; she is the object of the most intense admiration and curiosity that the picture of life can offer to its contemplator. She is a kind of idol, stupid perhaps, but dazzling and enchanting.⁶¹

I denne beskrivelsen hentet fra avsnittet med tittelen ”Woman”, ser vi at kvinnen er uløselig knyttet til den mengden kunstneren gjør til sin, hun er en del av livets *bilde*, et *objekt for kontemplasjon*, et *idol*, men hun har intet å meddele. Det er altså kvinnen som er det territorium kunstnerens geni defineres og inspireres av, det objekt kunstneren skaper ut fra. Hun er både et ideal, og ingenting. Hun er kunstnerens motiv og hans inspirasjon, de roller vi

⁶⁰ Baudelaire, op.cit., s.160.

kjenner som objektet og musens rolle. Kvinnekroppen er et kunstverk, den beskrives ikke i sin materialitet, den er verken handlende, malende, eller selvstendig snakkende, men snakkes om, avbildes, handles ut fra.

Det rom og det bilde vi snakker om som "Bildet av det moderne liv", trer altså frem ved en oppsetting av motsetninger mellom kjønnene. Ifølge Pollock er det denne bestemte kunstneren som har blitt naturalisert som selve den modernistiske kunstner i tradisjonell kunsthistorie. Nå er forsåvidt ikke hovedpoenget om kunstneren er mann eller ikke, men at selve teksten konstruerer strenge kjønnsidentiteter som gjør at vi vanskelig kan tenke oss en kvinnelig kunstner, uten nettopp å måtte presisere at det dreier seg om nettopp en "kvinnelig kunstner". Dermed blir det underforstått at kunstneren forholder seg til en annen erfaring, er noe annet enn Kunstneren, og så lenge hun tar hensyn til sin "kvinnelighet" i betydningen respektabilitet, vil hun kunne aksepteres. Vi må også som betraktere ta hensyn til hennes "kvinnelighet" når vi forholder oss til hennes kunstverk, fordi de beskriver et spesifikt "kvinnelig" bilde av det moderne, ikke det vi er vant til som Bildet.

Det offentlige rom er altså ikke bare et maskulint rom, men bør også betraktes som et seksuelt rom. Pollock hevder at det er i dette rom kvinnekroppen fremstår som seksualisert i form av å være salgbar. Skillet mellom det offentlige og det private rom er ikke bare å betrakte som et fysisk skille, med det må også ses som et skille i identitet; mellom mann og kvinne, men også mellom to ulike forståelser av feminitet. Sfæredelingen svarer til skillet mellom den falne kvinne og madonnaen.

Det var altså ifølge Pollock en asymmetri, både sosialt, økonomisk og i subjekt-status i det å være mann contra kvinne i 1800-tallets Paris. Borgerskapets økonomiske og sosiale forutsetninger er grunnlagt på forskjell og mangel på likerett ("inequality"), både sosio-økonomisk og i forhold til kjønn. Å være moderne var ifølge Pollock mer enn et spørsmål om å være "de son temps". Den modernistiske kunstner er en mann som slåss med sin seksualitet, og kvinnekroppen er det sted kampen om lederskap i avant-garden utspiller seg. Pollock hevder at det er denne bestemte formen for modernitet som i den tradisjonelle kunsthistorien har inngått som "Moderniteten". Denne bestemmes ikke bare av at den er maskulin, men blir maskulin nettopp gjennom det som konstrueres som dens motsetning, feminiteten. Kvinnelige kunstnere blir derfor en egen kategori av kunstnere. Pollock og Parker fremhever at "the phrase 'woman artist' does not describe an artist of the female sex, but a kind of artist that is distinct and clearly different from the great artist."⁶²

⁶¹ Baudelaire, op.cit. s. 138.

⁶² Pollock og Parker, op.cit, s. 114.

Avslutning

Jeg har nå beskrevet Pollocks fremstilling av en historisk endring i forholdet mellom kunst, kunstner og femininitet, som har resultert i at kvinnens posisjon innenfor kunstsfæren er blitt som objekt for kunstnerens begjærende blikk, eller som muse for hans inspirasjon. Denne fastlåste posisjonering har ført til at kvinnelige kunstnere ikke har kunnet innlemmes i tradisjonell kunsthistorie. De spiller allerede en sentral strukturell rolle som det "andre", den store kunstner kan defineres opp mot. I tillegg finnes det et begrep om den "kvinnelige kunstner" som spiller en viktig strukturell rolle for opprettholdelsen av begrepet om kunstnergeniet. Kvinne spiller altså en viktig rolle både i forhold til kunstverket i den modernistiske epoke, og som et resultat av dette også i modernistisk kunsthistorie. Pollock og Parker hevder i *Old Mistresses* at kvinneakten som sjanger innenfor kunsten spiller den samme strukturelle rolle som den feminine stereotypi innenfor kunsthistorien. De er med andre ord speil av hverandre, som sikrer opprettholdelsen av det borgerlige patriarkalske regime.

Pollock og Parker hevder at kunstsfæren gjennom historien har endret seg og derfor har kvinners relasjon til kunstnerrollen vært ulik, på samme måte som patriarkatets form for eventuell undertrykkelse. Imidlertid er det "kvinnelige" i kunsthistorisk sammenheng blitt fremstilt som konstant. En feministisk tilnærming til kunstens historie må derfor historisk kartlegge kvinnelige kunstners posisjon, og dermed også deres identitet. Denne kartleggingen vil, ifølge Pollock og Parker, være sammenhengende med en redegjørelse for hvordan kjønnsidentitet dannes. Ifølge Pollock er det mulig å si noe om kvinnelige kunstnere, men deres fellesskap er ikke dannet på bakgrunn av biologisk kjønn. Derimot kan en hevde at kvinnelige kunstnere innenfor en epoke deler trekk ved sin identitet som har sitt utgangspunkt i oppdragelse. Denne oppdragelsen og det eventuelle fellesskap trer frem i form av de historisk foranderlige systemer som produserer kjønnsforskjell ("sexual differentiation").⁶³

Ved ikke å undersøke de utelatelse og ikke-dokumenterte rom som ligger som grunnpremisser for fremveksten av det emfatisk moderne, har modernistisk kunsthistorie reproduisert ideologiske forestillinger om moderniteten en finner i kunstverk fra perioden. Disse kan ses som den sosiale, økonomiske og ideologiske posisjonering av kvinnen som den "andre". Pollock og Parkers forsøk på å skrive en historie er således et forsøk på å beskrive de premisser som ligger til grunn for Kunsthistorien, den ramme som er utgangspunktet for at historien kan skrives som en linje av individer med uuttømmelig kreativitet, og evne til å skape "det nye", som ofte beskrives som den modernistiske kunstens imperativ.

Pollock har altså plassert seg kritisk til et dominerende modernistisk regime innenfor kunsthistorieskrivingen, og hennes alternativ er å se historien i sin diversitet og mangel på nødvendig sammenheng. Det vil si at det er ingen klar linje, intet fremskritt gjennom de historiske endringer. Begreper og identiteter må defineres historisk. Dermed har hun også avvist Gouma-Peterson og Mathews' første-generasjons feminister på bakgrunn av deres transhistoriske begrep om "kvinnen", og deres aksept av de tradisjonelle kunsthistorieformer som monografien, fokus på kvinnelige kunstneres tilhørighet i kunstnergrupper, stil, o.l. Disse feminister har ifølge Pollock medvirket til konstruksjonen av en egen kvinne-kunsthistorie som plasserer seg ved siden av den kunsthistoriske kanon bestående av de store mestre, noe som aldri vil føre til at kvinner får en naturlig plass som kunstnere.⁶⁴ For å kunne hindre dette er altså Pollocks alternativ å dra nytte av nyere marxistiske teorier om ideologi, elementer fra kunstens sosialhistorie, semiotisk teori og psykoanalyse. Jeg skal først se på Pollocks forståelse av ideologibegrepet.

⁶³ Pollock, op.cit, 1988, s. 55.

⁶⁴ Dette problemet fremheves av Tickner som det viktigste i den tidlige feminisme, eller den feminisme som tar utgangspunkt i kjønnsforskjell som erfart forskjell. Problemet i feministisk forstand viste seg å være at den "kvinnelige" kanon i store trekk bestod av hvite vestlige kvinner, og i hovedsak malere. Fargede kvinner og ikke-vestlige kvinner falt for en stor del utenfor. Tickner, op.cit, s. 100

Kapittel 2: Ideologi og feminisme

What we learn about the world and its peoples is ideologically patterned in conformity with the social order within which it is produced.⁶⁵

Jeg har nå slått fast at Pollock avviser enhver form for biologisk kjønn som meningsfullt i forhold til forståelse av kjønnsidentitet. Kjønn er utelukkende en sosial kategori. Jeg har også hevdet at hennes feministiske prosjekt ikke tilhører den gruppering av feminister som betrakter kjønn som en erfaringskategori, og som derfor ser ”kvinne” som et uproblematisk begrep. Jeg skal nå se nærmere på Pollocks beskrivelse av dannelsen av sosial kjønnsforskjell.

I forrige kapittel fremhevet jeg at et sentralt aspekt for feminismen er behovet for å kunne forklare undertrykkelsens utgangspunkt eller opphav. Min beskrivelse knyttet til dette var da en presentasjon av Pollocks historiske narrativ for fremveksten av en total motsetning mellom begrepene ”kunstner” og ”kvinnelig kunstner”. I Pollocks narrativ ble denne fremveksten knyttet til en generell endring av samfunnet, det vil si fremveksten av kapitalismen og det borgerlige samfunn. Den samfunnsmessige endring førte til en konseptuell og språklig endring. Men det var ikke bare modernistisk kunsthistorie som var ideologisk, Pollock tolket også Vigee-Lebruns selvportrett i forhold til de nye ideer om femininitet.

Den spesifikke form for undertrykkelse av kvinnelige kunstnere innenfor kunsthistorien i dag hadde altså et historisk opphav i det forrige århundres borgerlige samfunn. Det spørsmål jeg nå skal ta opp dreier seg ikke om den tidsmessige stadfestelse av undertrykkelsen, men om Pollocks teoretiske forklaring av mulighetsbetingelsene for opprettholdelse av den. Spørsmålet er altså hvilke faktorer som er medvirkende til dannelsen av en sosial kjønnsforskjell. Implisitt i dette ligger også spørsmålet om oppløsningen av undertrykkelsen, ettersom en fremstilling av de mekanismer som muliggjør undertrykkelsen også vil innebære en teori om oppløsningen av det undertrykkende; et alternativt samfunn med likerett.

Jeg søker i dette kapittel å avklare hvilket ideologibegrep Pollock opererer med, for å kunne plassere hennes prosjekt både i en kunsthistorisk og en feministisk sammenheng. Winfred Noth hevder i *Handbook of Semiotics* at det finnes tre dominerende ideologibegreper. Det første er det verdinøytrale ideologibegrep. Ifølge Noth referer ideologi til ethvert system av normer, verdier og antakelser som ligger til grunn for de sosiale og politiske handlinger til

en gruppe, klasse, eller et samfunn som helhet. I denne forstand kan ideologi betegne synspunkter som er felles for feminister, for sosialister, eller andre grupper som fremmer bestemte syn på samfunnet. Det andre begrep er det negativt ladete ideologibegrep, som stammer fra Marx og Engels. Ideologi betegner her et system av falsk bevissthet som representerer bevisstheten til en sosial klasse, men foregir å være i hele samfunnets interesse. Det tredje begrepet er det universaliserende ideologibegrep, der ideologi betegner sfæren av ideer generelt. Ifølge Noth er dette siste begrepet ikke særlig utbredt.⁶⁶

Det fremgår av den fremstilling jeg gav av Pollocks syn på modernistisk kunsthistorie i kapittel 1, at Pollocks ideologibegrep er negativt ladet. Hun introduserer begrepet for å kunne avvise de forestillinger som ligger i den feminine stereotypi. Jeg vil derfor drøfte Pollocks begrep i forhold til marxistiske ideologiteorier. Dersom ideologi er et system av falsk bevissthet, finnes det en sann bevissthet en kan nå frem til? Hvordan kan en eventuelt nå frem til denne objektive bevissthet? Hvordan er relasjonen mellom vitenskap og ideologi? Er Pollocks kunsthistoriske narrativ sannere, eller bedre enn det modernistiske? Ettersom Pollock hevder at kunsthistorien som ideologi har sitt utgangspunkt i samfunnsmessige omveltninger i forbindelse med fremveksten av det borgerlige samfunn, vil jeg også komme inn på spørsmålet om relasjonen mellom samfunnsmessige endringer og endringer i forestillinger og tanker. Dette siste spørsmål vil likevel ikke kunne avklares i dette kapittel, ettersom det også involverer spørsmålet om forholdet mellom ideologi og begrepet om produksjon i marxistisk tenkning, og dette er tema for kapittel 3 "Kunst og produksjon".

Før jeg går videre i denne diskusjonen vil jeg påpeke enkelte trekk ved de tekstene jeg har valgt å diskutere Pollock i forhold til. Enkelte av teoretikerne kan sies å falle inn under den definisjon av "ortodoks" historisk materialisme som Seyla Benhabib og Drucilla Cornell gir i introduksjonen til *Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies*. Benhabib og Drucell hevder at en "ortodoks marxisme" kjennetegnes ved: at historisk materialisme ses som en "vitenskap" om samfunn som kan generaliseres på tvers av ulike kulturer og samfunn, denne "vitenskap" ser produksjon som bestemmende i siste instans, og bevisstheten til en samfunnsgruppe avgjøres av dens posisjon i produksjonsprosessen. Klasser er en slik gruppe, og er derfor de mest avgjørende sosiale aktører i historien.⁶⁷ Disse trekk er i stor grad gjeldende for Nicos Hadjinicolaou og Heidi Hartmann. Hartmann og Hadjinicolaou er teoretikere Pollock refererer til, og kritiserer på

⁶⁵ Pollock, op.cit, 1988, s. 1.

⁶⁶ Se Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, 1995, avsnittet "Ideology", s. 377f.

⁶⁷ Seyla Benhabib og Drucilla Cornell, *Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies*, Cambridge, 1987, s. 2.

enkelte punkter, slik det vil fremgå av dette kapittelet og kapittel 3. De står derfor delvis i kontrast til Pollock, samtidig som deres teorier tillater at ”ortodokse” trekk ved Pollocks tekst kan tre frem. Definisjonen av ”ortodoks” marxisme er mindre gjeldende for Janet Wolff, ettersom hun ikke ser marxistisk teori som en transkulturell og utelukkende klasseorientert teori. Wolff ser heller ikke marxistisk teori som en ”vitenskap”. Linda Nicholson faller ikke inn under de kjennetegn Benhabib og Cornell kaller ”ortodoks” marxisme.

Ideologi som falsk bevissthet

Som nevnt i oppgavens innledning (avsnittet om oppgavens oppbygning) tar Pollock utgangspunkt i en marxistisk tradisjon, en tradisjon som innenfor kunsthistorieforskningen er kjent som kunstens sosiale historie. (Denne tradisjonen må ikke nødvendigvis basere seg på en marxistisk fortolkningsmodell.) En kunsthistoriker hun fremholder i *Vision and Difference* i denne forbindelse er grekeren Nicos Hadjinicolaou, og hans bok *Art History and Class Struggle*.⁶⁸ Hadjinicolaou hevder at produksjon av kunst ikke bare dreier seg om produksjon av rent estetiske objekter, som i kunsthistorisk sammenheng skal evalueres for deres kunstneriske kvalitet. Kunst kan ikke ses som en sfære som befinner seg totalt adskilt fra det totale historiske samfunn, det må derimot ses som en del av det gitte samfunns struktur. Hadjinicolaou hevder at på samme måte som mennesker deltar i politiske og økonomiske aktiviteter, deltar de også i religiøs, moralsk, estetisk og filosofisk aktivitet. Alle disse deler av samfunnet danner den sosiale praksis i det gitte samfunn. En sentral del av den sosiale praksis er også ideologi.

Ifølge Hadjinicolaou må ideologi betraktes som det relativt sammenhengende system av ideer, verdier og antakelser mennesker utvikler om deres egen situasjon i samfunnet, i forhold til naturen, andre mennesker, og deres politiske og økonomiske aktiviteter. De ideer mennesker uttrykker i deres ideologi er imidlertid ikke deres faktiske relasjon til verden omkring og deres livssituasjon, men den måten de tolker egen posisjon på. Ideologi må altså forstås som menneskenes relasjon til ”deres verden”. Ideologiens forhold til virkeligheten er således todelt. Den består av den forestilte relasjon, og den reelle, det vil si, samfunnets faktiske oppbygning. En ideologi er derfor å forstå som en illusjon, fordi den er så infiltrert i den imaginære forestilling om sosial situasjon. Den faktiske sosiale situasjon menneskene trer inn i er bestemt av den imaginære situasjon.⁶⁹

⁶⁸ Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Pluto Press, London, 1978. Den opprinnelige versjonen kom ut i Frankrike i 1973 og hadde tittelen *Histoire de l'Art et Lutte des Classes*. Mine referanser er fra den engelske utgaven.

⁶⁹ N. Hadjinicolaou, op.cit, s. 9ff.

Hadjinicolaou hevder videre at ideologiens hovedpoeng er å gi mennesker et motiv til å fortsette de praktiske aktiviteter som opprettholder den eksisterende samfunnsstruktur. For at dette skal være mulig må ideologien skape et skinn av naturlighet slik at dens syn skal kunne aksepteres. For at en ideologi skal være virksom er det ikke tilstrekkelig at den påtvinges de undertrykkede, den må aksepteres av både undertrykker og undertrykkede, ellers vil den fremtre som tvang og ikke som faktum.⁷⁰ Derfor følger det at ideologier ikke er åpenlyse. For at de sosiale motsetninger skal skjules, må ideologien dekke alle områder av samfunnet. Ideologi er forming av en verdensanskuelse. Altså er det ut fra Hadjinicolaous ståsted umulig at kunst skal kunne befinne seg utenfor ideologiske posisjoner. Det er ikke en estetisk verdinøytral sfære i samfunnet, der det eneste sentrale aspekt er dens kvalitet, de formale trekk, e.l.⁷¹ Det er imidlertid viktig å merke seg Hadjinicolaous understrekning av at kunstverkets ideologiske posisjon ikke er identisk med dets ”innhold”. Kunstverket er et resultat av et ideologisk arbeid. Dette innebærer at en ikke bare kan se på bildets tema, men også må se på selve bildets struktur. Pollock fremmer også et slikt standpunkt, men hevder ikke at kunstverket er et resultat av et ideologisk arbeid, men derimot at det *gjør* et arbeid på det ideologiske nivå. Dette skal jeg komme tilbake til i Kapittel 4.

Hos Hadjinicolaou fremstilles ideologi som en illusjon, den tilslører de sosiale realiteter og bidrar dermed til undertrykkelse. Ideologi er falsk bevissthet som bidrar til at borgerskapet skal kunne opprettholde sin makt over arbeiderklassen. Tankene og ideene er falske fordi de foregir å fremme hele samfunnets interesser mens det i realiteten dreier seg om den ene gruppe, den ledende klasses interesser.⁷²

Sammenligner en dette med Pollocks fremstilling av modernistisk kunsthistorie og dens feminine stereotypi, stemmer analysen tilsynelatende overens. Pollock hevder i likhet med Hadjinicolaou at kunst er en del av den totale sosiale praksis. Kunstens autonomi er en forestilling fra den borgerlige ideologi. I en analyse av kunst kan en derfor ikke ta utgangspunkt i selve kunstsfæren, men må se denne som en del av en sosial helhet. Kunst er en sosial praksis, og dermed del av et hele. I en analyse av kunst kan en derfor, ifølge Pollock, ikke ta utgangspunkt i selve kunstverket, eller kunstsfæren, men må starte med en analyse av den totale sosiale praksis, for så å bevege seg mot dens mindre bestanddeler og se disse som delaktig i helheten. Teorien er et ledd i Pollocks forsøk på å angripe den modernistiske kunsthistories tendens til å forklare kunstverk som resultat av ett enkelt individ, kunstneren,

⁷⁰ Dette synspunktet finner vi uttrykt hos de fleste som definerer ideologi og dens funksjon. Se f.eks, Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London, 1991, s. xiv, og N.Hadjinicolaou, op.cit., s.10.

⁷¹ N. Hadjinicolaou, op.cit, s. 15.

⁷² W. Noth, op.cit, s. 377.

og hans/hennes tanker og kreativitet, eller som en rekke av endringer i kunstneriske bevegelser og stiler.

Rent konkret kan Pollock og Parkers fremstilling av den feminine stereotypi forstås slik at konstruksjonen av femininiteten som den underordnede identitet utgikk fra at den borgerlige mann skulle opprettholde sine privilegier. Det sosiale kjønn ble dermed ideologisk ved at det ble konstruert i forhold til en gruppes interesser, og opprettholdt ved referanser til natur, eller til biologi. Pollock hevder også i likhet med Hadjinicolaou at ideologier tilslører maktforhold og motsetninger i samfunnet. Det knytter seg likevel en del spørsmål til dette standpunktet, og det første jeg skal ta for meg er hvordan ideologier oppstår, og hva deres relasjon er til samfunnet generelt. Hvordan er relasjonen mellom samfunnet og ideologier og tenkning?

Marxistisk filosofi og samfunnsanalyse

Den historiske materialismen som har sitt utgangspunkt i Marx, kan forstås som en redegjørelse for samfunnenes historiske utvikling og denne utviklingens drivkrefter.⁷³ Sentralt er antakelsen om at menneskene opprettholder deres eksistens gjennom et forhold til naturen som har karakter av produksjon. Forholdet mellom menneskene og omgivelsene er den sosiale praksis i det gitte samfunn.

I en tradisjonell marxistisk samfunnsanalyse består samfunnet av en økonomisk base som inkluderer organisering av arbeid og økonomisk produksjon, og en superstruktur der vi finner religiøs, politisk, filosofisk, estetisk aktivitet, o.l.; kort sagt det som handler om å skape mening om den verden en lever i. Kunst og ideologi vil befinne seg i dette feltet i en tradisjonell marxistisk fortolkningsmodell. Det gitte samfunns struktur avgjøres av menneskenes forhold til den materielle verden, altså produksjon. I det kapitalistiske samfunn er dette oftest forstått som økonomisk produksjon, ettersom økonomien er nøkkelen til opprettholdelse av liv. Kunsten og kunsthistoriens eventuelle ideologiske posisjon er avhengig av produksjonsmodus. Hadjinicolaou kan derfor hevde at samfunnets ideologi er bestemt av de økonomiske strukturer og organisering av arbeid, og at den verdensanskuelse ideologien fremmer i det borgerlige samfunn er den som utgår fra borgerskapets ståsted.

⁷³ Min generelle forståelse av marxistisk filosofi og samfunnsanalyse er basert på Poul Lubke (red), *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, København, 1982, avsnittet "Marxistisk filosofi", s.195-226, Janet Wolff, *The Social Production of Art*, London, 1981, og Linda Nicholson (red), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, London, 1997, "Introduction", s. 1-10, samt Linda Nicholsons artikkel "Feminism and Marx", s.131-145, og Heidi Hartmanns artikkel "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism", s. 97-123.

Pollocks narrativ kan forstås på denne måten. Borgerskapets overtakelse av produksjonsmidlene utover på 1800-tallet førte til en endring i synet på kvinnens identitet; endringer i den økonomiske base førte til endringer i superstrukturen. Den dominerende gruppe vil her være det hvite vestlige borgerskapets menn. Disse kontrollerte eiendommer, arbeidsplasser, o.l. og satt derfor med makt som ble opprettholdt ved å definere de andre grupper som fremmede, plassere dem som språklige objekter. Dermed er makt ikke bare å forstå som tvang, eller faktisk politisk eller institusjonell makt. Det dreier seg også om kontroll over kunnskap og mulighet til å definere og avgrense.⁷⁴ Pollock hevder også at den feminine stereotypi er et resultat av at den borgerlige orden måtte undertrykke de drastiske sosiale omveltninger den var et resultat av, for å kunne opprettholde egen orden og beskytte seg selv fra fremtidige opprør fra arbeiderklassen.⁷⁵ Duncans fremstilling av forestillingen om den lykkelige mor kan ses som en viktig del av de ideer og forestillinger det borgerlige samfunn fremmet for å befeste sin makt i overgangen til det nye samfunn av frie, tenkende individer.

Et annet hovedpoeng knyttet til marxistisk filosofi er synet på menneskenes identitet og bevissthet som et produkt av den sosiale praksis, og derfor av de materielle gjenstander og systemer. (Den sosiale praksis er et resultat av dialektikk mellom menneskets natur og de sosiale forhold.) Det sentrale er med andre ord at mennesker trer inn i samfunnsmessige strukturer som produserer deres sosiale liv, der forholdene er nødvendige og uavhengige av individenes egen vilje.⁷⁶ Marxistisk teori tar dermed et oppgjør med filosofiens tidligere tro på menneskets bevissthet som en ahistorisk størrelse, og derfor også med tesen om det frie individ som former sine omgivelser ut fra sin frie vilje.⁷⁷ Dersom bevisstheten ikke er uavhengig av, eller forut for, sosiale strukturer, kan en også tenke seg at kunstnerens bevissthet og identitet er et resultat av det historiske samfunn.⁷⁸ Den frie anti-sosiale

⁷⁴ Pollock og Parker, op.cit, s. 114.

⁷⁵ Pollock, op.cit, 1988, s. 25.

⁷⁶ For en fremstilling av dette se Janet Wolff, op.cit, s.75f.

⁷⁷ Marxistisk filosofi og samfunnsanalyse brukt i feministisk forstand et oppgjør med den liberale feminisme, som baserte seg på forestillingen om det rasjonelle mennesket, og argumenterte ut fra den manglende fornuft ia t kvinner skulle utelates fra arbeid, institusjoner og makt i samfunnet, ettersom det ifølge dem ikke forelå bevis for kvinners grunnleggende forskjell fra menn. En marxistisk, eller radikal feminisme derimot krever ikke bare en tilpasning, men en total omveltning av samfunnets struktur for å komme frem til et samfunn basert på likerett og likhet for alle. For en gjennomgang av forholdet mellom liberal og radikal feminisme i den tidlige "second-wave"-feminisme, se for eksempel Judith Evans, *Feminist Theory Today. An Introduction to Second-Wave Feminism*, London, 1995, eller Imelda Whelehan, *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to "Post-Feminism"*, Edinburgh, 1995.

⁷⁸ Et slikt syn følger ikke med nødvendighet av det marxistiske syn på individet. Enkelte opererer likevel med et kunstnerbegrep som baserer seg på det tradisjonelle geniet. En av de teoretiske muligheter for dette ligger i den motsetning enkelte setter opp mellom falsk bevissthet og sann bevissthet. En kan beholde et begrep om kreativitet, der kreativiteten tillater at kunstneren kan transcendere de historiske materielle omstendigheter.

kunstnernaturen kan forstås som et resultat av at kunstneren i det moderne samfunn frigjøres fra oppdragsgivere og blir en aktør på det åpne marked.⁷⁹ Kunstnergeniet står dermed ikke utenfor den sosiale struktur, men er en del av den, og i en annen forstand et resultat av den.

Dette er et sentralt aspekt i feministisk sammenheng. I forhold til kvinnelige kunstnere kan en da forkaste det ideal kvinner med nødvendighet stod utenfor. Mange feminister har også grepet til marxistisk analyse, fordi denne kan si noe om identitet som en konstruert størrelse, og derfor tillater at kjønn kan løsrives fra biologisk determinisme, dersom det forstås som en sosial kategori.

Hadjinicolaou hevder altså at ideologier er falsk bevissthet. Hvordan er så forholdet mellom falsk og eventuell sann bevissthet, og hvordan kan den falske bevissthet oppløses?

Ideologi, sannhet og vitenskap

Ifølge Hadjinicolaou kan ideologi som falsk bevissthet inneholde elementer av sannhet, men denne er likevel delvis tilslørt. Muligheten til avsløring eller oppløsning av ideologiens illusoriske antakelser ligger i vitenskapen. Det er fornuftens oppklarende lys som kan føre til et rettferdig og sant samfunn, ut fra Hadjinicolaous analyser. Forholdet mellom ideologi og sannhet hos Hadjinicolaou kan forstås som en variant av marxistisk filosofis ontologi. Marxistisk filosofi hviler på antakelsen om at det finnes en ytre materiell verden, en objektiv virkelighet, i motsetning til en filosofisk tradisjon som ser lovmessigheter i den ytre verden som en menneskelig konstruksjon. Denne verden fungerer etter visse lover og strukturer, og utvikles og endres av at motsetninger oppstår. Lovmessigheten finnes også i den sosiale verden, og samfunnet endres ved at motsetninger i produksjonsmodus blir for sterke. Hos Hadjinicolaou er den økonomiske base en realitet forut for mening. Det er derfor mulig å forestille seg at en kan nå en mere korrekt beskrivelse av dette materielle nivå. Praksis fungerer som sannhetskriterium. Hadjinicolaous fremheving av vitenskapen som våpenet for oppløsning av falsk bevissthet kan derfor forstås som et forsøk på å gripe tilbake til det materielle objektive nivå av sosiale relasjoner, for å beskrive den reelle verden.

Forestillingen om et nivå forut for mening, og motsetningen mellom falsk og sann bevissthet er likevel et problem hos Hadjinicolaou. Ettersom marxistisk teori antar at menneskenes bevissthet er formet i samspill, og i overensstemmelse med de materielle

Kunstneren blir stående som et individ med visjonære evner. Kunst forstås , fordi den tilsynelatende ikke er bundet opp av økonomiske bånd, som en autonom sfære av samfunnet. Kunstproduksjon er ikke bundet slik produksjon av mat o.l, og den kan dermed si noe om det grunnleggende, det sanne, det som befinner seg utenfor det historiske samfunn.

⁷⁹ J. Wolff, op.cit, s. 10.

omgivelser, hvordan kan Hadjinicolaou hevde at han selv kan tre utenfor den sosiale orden han er produsert i? For at dette skal være mulig, må det finnes en allmenngyldig menneskelig fornuft, en apriorisk erkjennelsesevne som eksisterer utenfor den sosialt formede bevissthet, og som er istand til å skille mellom illusjon og sannhet. Dette spørsmålet er ofte stilt til teoretikere som anvender marxistisk inspirert ideologitenkning.⁸⁰ Til tross for at Pollock hevder at modernistisk kunsthistorie innebærer en tilsløring, må vi ikke nødvendigvis forstå henne dithen at bildet er så enkelt at hun selv bare kan tre utenfor ideologi og beskrive den sanne relasjon mellom mennesket og verden. Hennes syn vil ikke være i tråd med Hadjinicolaous forståelse av falsk bevissthet. Hvis det ikke finnes sann bevissthet, hvordan kan vi så hevde at noe er falsk?

Ideologi som upassende tankesystem

Janet Wolff hevder i sin bok *The Social Production of Art* at de ideer og antakelser mennesker har, systematisk er knyttet til deres faktiske og materielle eksistensvilkår. Ideologier har med andre ord en rot i menneskers praktiske liv, den er relatert til deres arbeid, levestandard, inntekt o.l., kort sagt til organiseringen av menneskers primære behov for føde og varme, i form av husbygging, sanking av mat osv. Ideologier har sitt utspring i den menneskelige evne til å reflektere over materielle aktiviteter, og er strukturerte ideer i et system. Hun hevder også at samfunnets ideologi vanligvis er utbredt av og stemmer overens med interessene til de grupper som innehar en privilegert maktposisjon i forhold til samfunnets materielle og økonomiske base. Materielle og økonomiske aktiviteter er primære fordi de er basert på fundamentale menneskelige behov.⁸¹ Disse standpunkter er i overensstemmelse med Hadjinicolaous teser.

Men mens Hadjinicolaous analyser til en viss grad tar utgangspunkt i et positivistisk vitenskapssyn, snakker ikke Wolff om en motsetning mellom sann og falsk. Wolff hevder derimot at all mening er ideologisk, ettersom det ikke er mulig å stille seg utenfor sosiale strukturer. Ifølge Wolff er all aktivitet sosial aktivitet. Således er det umulig også å snakke utenfor de eksisterende sosiale strukturer, ettersom også språket må betraktes som en sosial praksis. Ingen mennesker kan plassere seg utenfor egen gruppetilhørighet og bli fullstendig frie individer, på samme måte som ingen kan snakke utenfor de grenser som settes av språket på det gjeldende tidspunkt. Wolff hevder altså ikke at hun selv snakker fra en nøytral "øy" i det sosiale fellesskap. Her er Pollock på linje med Wolff. Problematikken knyttet til

⁸⁰ Se W. Noth, op.cit, s. 377.

⁸¹ J. Wolff, op.cit, s. 50f.

vitenskapens objektivitet er synlig både i *Old Mistresses* og *Vision and Difference*. Pollock og Parkers motvilje mot å skrive en antologi over kvinnelige kunstnere har ikke bare sitt utgangspunkt i at det ikke finnes en biologisk ”kvinnelighet” som kan forene dem på tvers av historiske skillelinjer, men også i det at selve begrepet ”kvinnelig kunstner” allerede bærer en mening.⁸² Den kvinnelige kunstner er ikke-kunstneren. Dette er en språklig mening en ikke bare kan forkaste ved bruk av fornuften, eller ved å tillegge begrepet en annen mening. En er tvunget til å snakke innenfor det regime av mening som finnes. Dermed er det også umulig i vitenskapelig sammenheng å stille seg utenfor sosiale strukturer. Det understrekes altså at ideologi ikke bare er det innholdsmessige aspekt, men den er relatert til selve språkets struktur. Pollocks kunsthistoriske narrativ er ikke den objektive fremstilling av kunstens historie, men er også et partikulært perspektiv. For å avklare den språklige struktur anvender Pollock teorier om representasjon hentet fra den semiotiske tradisjon. Selve språket, både i betydningen det visuelle språk og skrift- og talespråket er nært knyttet til ideologibegrepet. Det er derfor vanskelig å avklare Pollocks ideologibegrep uten å relatere dette til hennes forståelse av representasjon. Jeg har imidlertid valgt å skille ut denne tematikken som et eget kapittel, og vil derfor ta opp språket som representasjon og sosial praksis, språkets grenser som tegnsystem og Pollocks syn på kunsthistorieskriving i relasjon til dette i kapittel 4 ”Kvinnen som tegn”.

Wolff opererer likevel med et negativt ladet ideologibegrep; hun hevder at ideologier kan være upassende tankesystemer. Ifølge Wolff kan ideologier, forstått som upassende tankesystemer, oppstå i komplekse samfunn ved at en gruppe løsriver fra praktisk produksjon, og kan holdes i live gjennom det fysiske arbeid som utføres av en annen gruppe. Tanke kan dermed løsriver fra det materielle og bli ”separated theory”. Forbindelsen mellom tanke og materielle omstendigheter er blitt indirekte, og en kan snakke om tanke som ”pure theory”. Ifølge Wolff avhenger tesen om falsk bevissthet av denne prosessen. Ettersom gruppene i et samfunn befinner seg i ulike posisjoner i forhold til materielt arbeid, burde det i prinsippet kunne fremmes flere ulike ideologier, noe Wolff også hevder at det gjør. Likevel insisterer hun på at det vanligvis vil finnes en dominerende ideologi. Grunnlaget for at ideologien er falsk, er at

⁸² Således er det også et problem å snakke om ”kvinner”, eller å anvende begrepet ”kvinne”. Å snakke om ”kvinner” innebærer for det første at en reproducerer allerede eksisterende forestillinger og konnotasjoner knyttet til begrepet, for det andre at en henviser til en ”egenskap” som synes å forene kvinner på tvers av andre skillelinjer som klasse, nasjonalitet, o.l. Og som et resultat av dette følger forestillingen om at en faktisk kan vite hva en kvinne er. Dette problemet har jeg i stor grad vært tvunget til å se bort fra. Det ville være både tidkrevende og komplisert å måtte avgrense og definere begrepet hver gang det forekommer. Når jeg snakker om kvinner, eller kvinnelige kunstnere, mener jeg (iden grad dette overhodet er mulig) personer som biologisk tilhører kvinnekjønn. Dreier det seg om forestillinger, ideer o.l. knyttet til begrepet er begrepene skrevet i hermetegn.

den er upassende som verdensanskuelse for hele det bestemte samfunn, siden den hevder å fremme den totale sannheten om verden, mens det i realiteten dreier seg om et partikulært perspektiv. Hvor gjennomtrengende den dominerende ideologi eventuelt er i det enkelte samfunn, og hvilke andre ideologier som er virksomme er noe som må avgjøres ved historisk analyse.

Wolff foretar også en annen nyansering i forhold til Hadjinicolaous analyser, som er avgjørende i forhold til forståelse av Pollocks feministiske standpunkt. Mens Hadjinicolaou bifaller den tradisjonelle marxistiske tese om at all tidligere historie er historien om klassekamp,⁸³ hevder Wolff at det ikke nødvendigvis må være slik at klasse er det grunnleggende differensieringsprinsipp i alle samfunn.⁸⁴ Ifølge Wolff kan det finnes andre sosiale skillelinjer som for eksempel etniske grupperinger, kjønnskiller ("sexual divisions"), generasjonsforskjeller, rase e.l. som får avgjørende betydning i forhold til ideologisk posisjonering av subjekter. Selv om Wolff hevder at klasseforskjeller er et av de mest sentrale skiller, betyr ikke dette at alle sosiale skillelinjer kan reduseres til klasserelasjoner, identiteten til en kvinne som tilhører arbeiderklassen, er ikke nødvendigvis reduserbar til hennes klassetilhørighet. Dette er et svært viktig moment i denne sammenheng, fordi det åpner for at spørsmål om kjønn kan integreres som en del av de sosiale skillelinjer som produserer ideologiske motsetninger. Pollock fremhever dette som et særlig viktig punkt. Hun snakker i hovedsak om den sosiale praksis som en kamp mellom klasser, raser, og kjønn, og hevder at en må ta høyde for alle disse tre faktorer i enhver analyse av det historiske samfunn.⁸⁵ Ideologier må derfor plasseres i historiske samfunn. Hvilke sosiale og ideologiske grupperinger som finnes, og hvordan relasjonen mellom dem er, må derfor avgjøres i analysen av det gitte samfunn.

Pollock og Parkers understrekning av forskjellen mellom renessansens kunstnerideal og det modernistiske ideal, kan forstås som et forsøk på å ta hensyn både til klasse og kjønn. For Sofonisba Anguissola og andre kvinnelige kunstnere i renessansen var klassetilhørighet det mest avgjørende, mens kunstnere som Mary Cassatt og Berthe Morisot var tvunget til å arbeide i forhold til feminiteten, det vil si kjønn som kategori på 1800-tallet. Det er også mulig at disse kan ha arbeidet innenfor alternative ideologier.

⁸³ N. Hadjinicolaou, op.cit, s.7.

⁸⁴ J. Wolff, op.cit, s. 53f.

⁸⁵ Pollock behandler i liten grad spørsmålet om rase i *Old Mistresses* eller *Vision and Difference*. For en gjennomgang av relasjonen mellom rase og kjønn i det borgerlige samfunn, se G. Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*, London, 1992. For en grundigere gjennomgang av relasjonen mellom klasse og rase, se i hovedsak G. Pollock, "Feminism/Foucault – Surveillance/Sexuality" i N. Bryson, M.

Ifølge Wolff kan underordnede klasser eller grupper, bryte inn i, eller "forhandle" i forhold til den dominerende ideologi, de kan ha alternative ideologier. Wolff skiller mellom tilbakeskuende ideologier, d.v.s. ideologier som er formet i fortiden, men som likevel er aktive i kulturprosessen, fremvoksende ideologier, og opposisjonelle ideologier. Hadjinicolaou gjør også dette, men i praksis er hans hovedskille mellom positive og kritiske ideologier. Pollock foretar ingen slike nyanseringer, selv om hennes tolkninger av kunstverk i relasjon til forestillinger om både klasse, rase og kjønn kan tolkes i betydningen alternative ideologiske synspunkt.⁸⁶

Imidlertid fremstår det i Pollocks tekster som om det kun finnes en dominerende ideologi, der all kunst relateres til denne enten som positiv, eller negativ; det vil si kritisk. I så måte kan en hevde at Pollocks syn ligger nærmere Hadjinicolaous, ettersom han også kun anerkjenner todelingen mellom positive og kritiske ideologier.⁸⁷ Motsetningen mellom positiv og kritisk er synlig blant annet i Pollock og Parkers behandling av kunstnere som for eksempel Artemisia Gentilleschi, Elisabetta Sirani, og Elisabeth Vigee-Lebrun. Gentilleschi fremheves fordi hun manipulerer en carravaggistisk stil for å skyte inn egne nyanser og perspektiver i forhold til at hun har vært seg bevisst de motsetninger som lå i det å være kvinne og kunstner i hennes egen tid. Elisabetta Sirani og Elisabeth Vigee-Lebrun derimot har helt og holdent fulgt de normer som ligger i det dominerende ideologiske kunstparadigme.⁸⁸ Det dreier seg likevel ikke om alternative ideologier, ettersom Gentilleschis representasjon kun relateres til henne som person, og ikke til en hel gruppe og dennes synspunkter. Det er ikke snakk om en "kvinne-ideologi". Når Pollock og Parker ikke plasserer for eksempel

A. Holly, K. Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations*, London, 1994, og G. Pollock, " 'With My Own Eyes': Fetishism the Labouring Body and the Colour of its Sex" i *Art History*, v. 17, n.3, sept. 1994.

⁸⁶ Det eneste sted Pollock helt tydelig refererer til en alternativ ideologi er i sin behandling av Arthur Munby-arkivet, og de fremstillinger det her gis av arbeiderklassen. Hun hevder da at Munby ble sjokkert over at arbeiderkvinnene han intervjuet ikke viste moralsk forlegenhet, eller hadde noen skrupler med hensyn til barn utenfor ekteskap. Dette viser at arbeiderklassens verdinormer stod i sterk kontrast til den dominerende ideologi, og ettersom det dreier seg om synspunkter felles for hele gruppen av arbeidere kan en snakke om en alternativ ideologi. De Pollocks artikkel " 'With My Own Eyes': ...", op.cit.

⁸⁷ Se N. Hadjinicolaou, op.cit, kapittel 13 "Positive Visual Ideology", og kapittel 14 "Critical Visual Ideology", s.145-178. Hadjinicolaou underdeler riktignok i ulike former, men det grunnleggende i hans analyser ligger likevel i denne todelingen. Wolffs bok er utelukkende teoretisk, så hvordan hun ville anvende begrepene i praksis kan ikke avklares.

⁸⁸ For behandlingen av Gentilleschi, se Pollock og Parker, op.cit. s. 25. Sirani behandles på s. 27. Pollock og Parker fratar i tillegg Sirani for ansvaret for sine handlinger, ettersom de hevder at "Sirani's participation in the dominant stylistic and iconographic modes of her period and her city led her to represent female figures in a way which confirmed rather than disrupted the sexual ideology" (min utheving). Siranis kunst er positiv, mens Gentilleschis er kritisk, i den forstand at den griper inn. I Pollock og Parkers formulering ligger det likevel et klart ønske om at det skal være en direkte linje mellom kvinnelig kunstner og manipulasjon, eller kritikk av det gjeldende regime, ettersom de hevder at Sirani ble *forledet* til å representere i tråd med den gjeldende ideologi. Deres politiske imperativ får store konsekvenser for behandlingen av kunstnere som ikke representerer i tråd med et feministisk syn. For behandlingen av Elisabeth Vigee-Lebrun, se Pollock og Parker, op.cit, s. 96-99, og Pollock, op.cit, 1988, s. 46-49.

Gentilleschi som del av en alternativ ideologi, kan dette forstås som et resultat av at de ikke vil plassere kvinnelige kunstnere i en spesiell ”kvinnelig” kontekst. Dette ville kunne bidra til å redusere kvinnelige kunstnere til et resultat av sitt kjønn, slik den modernistiske tradisjon har gjort.⁸⁹

Jeg har nå klargjort at Pollock anvender et negativt ladet ideologibegrep. Ideologier står imidlertid ikke i motsetning til en sann bevissthet. Den borgerlige ideologi, og den modernistiske kunsthistorie som en avart av denne, er snarere å forstå som et upassende tanke-system. Dette systemet avgjør og begrenser hva det i kunsthistorisk sammenheng er legitimt å undersøke og definere som kunst. Det dreier seg om et sannhetsregime som fremmer enkelte former for forståelse av verden, og gjør andre utenkelige.⁹⁰ Pollock og Parkers skille mellom kunsthistorien i akademia og kunstens historie er ikke identisk med skillet mellom ideologi og sannhet, på samme måte som skillet mellom den feminine stereotypi og faktiske kvinner heller ikke er det. Dersom det ikke finnes sannhet, og vitenskapen ikke er objektiv, hvordan kan Pollock hevde at hun kan komme frem til et riktigere og bedre kunsthistorisk narrativ?

Ideologi i *Old Mistresses*

Pollock og Parker hevder i *Old Mistresses* at ”A total deconstruction of the present structure of the discipline (of art history) is needed *in order to* arrive at a *real* understanding of the history of women and art.”⁹¹ Skillet mellom kunsthistorien i akademia og kunstens historie er et av de skiller Pollock og Parker foretar i denne forbindelse. Det er imidlertid uklart hva de faktisk mener ved å foreta dette skillet. Det virker enkelte steder som om kunstens historie eksisterer selvstendig som historie uavhengig av diskursiv fremstilling, det vil si at det finnes en fullstendig kunsthistorie vi kan forholde oss til, eller komme frem til. Dette ville innebære at en kan beskrive en faktisk objektiv virkelighet, og det feministiske prosjekt ville kunne forstås som en justering av det historiske perspektiv, slik Broude og Garrard hevdet. (se kap. 1).

Pollock og Parker kan imidlertid tolkes i relasjon til Wolffs forståelse av ideologier som upassende tanke-systemer, nemlig at det er mulig å komme frem til en forståelse som er

⁸⁹ Faren ved Hadjinicolaous dikotomi mellom positiv og kritisk ideologi, er også at denne diskursivt vil kunne relateres til dikotomien mellom falsk og sann. Det synes som om enhver kritikk nødvendigvis blir sann, ettersom den positive ideologi blir falsk. Trekker en dikotomitenkningen videre, og antar at det kun kan finnes to mulige ståsteder, vil kvinnelige kunstners kunst i en feministisk analyse bli assosiert med sann, mens menns kunst blir ideologisk og falsk. Dette blir en forenkling, og viser til problemene ved dikotomitenkning generelt.

⁹⁰ Pollock, 1988, op.cit, s.9.

⁹¹ Pollock og Parker, op.cit, s. 48, (første utheving i originalteksten, den andre er min utheving).

mere passende enn dagens, og dermed nærmere det ”reelle”, der denne forståelse ikke nødvendigvis er en absolutt sann forståelse. De utsagn som underbygger dette er knyttet til Pollock og Parkers forståelse av ideologi. De hevder at den kulturelle sfære kan mobiliseres ideologisk, det vil si løsrives fra erkjennelse av det materielle. Ettersom det marxistiske begrep om erkjennelse er et begrep om erkjennelse av det materielle, vil en kunnskap som ikke er forankret i den historiske sosiale praksis være falsk. Pollock og Parkers tese om at kvinner alltid har vært en del av kunstproduksjon, fungerer for å vise at det å utelate dem fra kunsthistorieskriving er å skrive en ”falsk” kunsthistorie, en historie som er ”pure theory”. Kunsthistorien i academia er ideologisk fordi den ikke er relatert til kunstens historie, det vil si til kunstpraksis som produksjon i det gjeldende historiske samfunn. Pollock og Parkers kunsthistorieskriving derimot, vil være relatert til den faktiske historiske praksis, og i så måte kunne være praktisk kunnskap, ettersom den også klargjør premissene for antakelsen. Pollock og Parker hevder da også at det å samle informasjon om kvinnelige kunstnere i tekster skrevet før kvinner forsvinner fra kunsthistorien i det forrige århundre, gjør det mulig å anerkjenne at kvinner faktisk har en historie innenfor kunstsfæren, men at de har vært plassert i en annen posisjon i forhold til de maskulinistiske dominerende modus for kunstproduksjon.⁹² Også i *Vision and Difference* hevder Pollock at det å samle informasjon om kvinnelige kunstnere vil kunne føre til en reell forståelse av deres liv og produksjon.⁹³

Det knytter seg likevel en del problemer til dette. Dersom Pollock og Parker tolkes dithen at de forholder sin beskrivelse av kvinnelige kunstnere til den faktiske historiske praksis, oppstår et problem i forhold til mening. For at Pollock og Parker skal kunne gripe tilbake til en grunnleggende sosial struktur som betraktes som reell, må denne ligge forut for mening. Siden ingen kan stille seg utenfor språkets strukturer, kan heller ikke Pollock og Parker nå til en beskrivelse av det grunnleggende nivå av produksjon. Pollock og Parker kommenterer i liten grad dette i forhold til deres egen diskurs i *Old Mistresses*, og boken preges av at de opererer med et nivå av reelle sosiale relasjoner forut for mening. Både fordi de griper tilbake til produksjonsmodus som den avgjørende forklaring på kvinners posisjon, og fordi deres begrep om kjønnsidentitet i større grad enn Pollocks i *Vision and Difference* kan relateres til motsetningen mellom ”sex” og ”gender” slik denne ble skissert i innledningen. Problemet i forhold til et nivå forut for mening er også synlig i *Vision and*

⁹² Pollock og Parker, op.cit, s. 13f.

⁹³ Se for eksempel Pollocks Behandling av Elizabeth Siddall, i ”Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall”, i *Vision and Difference*, s. 91-115. Pollocks behandling av Siddall tas opp i kapittel 4.

Difference, ettersom Pollock også her opererer med et grunnleggende nivå av sosiale relasjoner.

Forholdet mellom et nivå forut for mening og det ideologiske nivå, kan også forstås ut fra et annet aspekt Wolff fremhevet, nemlig at andre grupper enn den dominerende kan forme alternative ideologier, og bryte inn i eller forhandle i forhold til den dominerende ideologi. Pollocks kunsthistoriske narrativ kan forstås som en alternativ ideologi som bryter inn i den kunsthistoriske diskurs fra et annet sted. Pollocks diskurs snakker på vegne av de kvinnelige kunstnere som er utelatt. Hennes feministiske diskurs blir da også en inngripen i sosial praksis, fordi den borgerlige ideologi fortsatt er i virksomhet. Pollocks gjengivelse av kvinnelige kunstners posisjon vil ikke være den ”reelle” beskrivelse, men kun være en del av den pågående kamp mellom klasser, raser og kjønn som ulike grupperinger i samfunnet. Denne forståelsen av Pollocks egen diskurs i forhold til det dominerende paradigme for kunsthistorisk skriving legger til grunn et ideologibegrep som ikke i like stor grad som jeg har fremhevet baserer seg på ideologi som falsk bevissthet, fordi en ikke hevder å fremme sann bevissthet. Ideologibegrepet skifter fokus fra å dreie seg om epistemologi og motsetningen mellom sann og falsk, til å bli et sosiologisk begrep, og dermed tendere til den verdiøytrale betydning som ble skissert i innledningen. Ideologi blir da det medium der mennesker utkjemper sosiale og politiske motsetninger, og refererer til erfaring og mening generelt.⁹⁴

Jeg har nå sett Pollocks begrep om ideologi i forhold til et marxistisk ideologibegrep der ideologi i stor grad er et spørsmål om epistemologi, om hvorvidt den kunnskap vi har om det materielle er sann eller falsk, passende eller upassende. Jeg har også påpekt at Pollocks anerkjennelse av hennes egen posisjon som et sosialt individ ikke tillater at hun kan stille seg utenfor den sosiale struktur. Likevel fremgår det i *Old Mistresses* at Pollock og Parker til en viss grad hevder å kunne beskrive de reelle sosiale forhold og kvinnelige kunstners faktiske posisjon og erfaring. De betrakter dermed deres egen beskrivelse som en bedre vitenskap. Jeg har også tidligere hevdet at Pollock i *Vision and Difference* i større grad gjør bruk av postmodernistiske teorier om representasjon. Dette medfører en del endringer i ideologibegrepet, og jeg skal kort komme inn på hva dette vil si, men hovedtyngden i dette spørsmålet vil ligge i kapittel 4 og 5.

Ideologi i *Vision and Difference*

⁹⁴ For forholdet mellom falsk bevissthet og den sosiologiske definisjon av ideologi, se også Eagleton, op.cit, s. 11.

Pollock hevder i *Vision and Difference* at ideologi ikke bare må forstås som en abstrakt tankestruktur som har sitt utgangspunkt i materiell sosial virkelighet, men at ideologi også refererer til det oppsett av posisjoner som sikrer at ideologien integreres som en levd erfaring. Ideologi refererer ifølge Pollock til materielle praksiser som er iboende i konkrete sosiale institusjoner der de sosiale systemers motsetninger og konflikter mellom de dominerende og det dominerte, de som utnytter og de utnyttede spilles ut. Ideologi er ikke bare et spørsmål om sann og falsk bevissthet, men er det sted vi skaper mening i de sosiale prosesser der vi er plassert og også produsert.⁹⁵ Således materialiseres ideologi i skoler, universiteter, presse, høykulturelle institusjoner, underholdning o.l. Dette finner vi også hos Janet Wolff. Hun gjør oppmerksom på at "Ideological forms are not only ideas, cultural values and religious beliefs, but also their embodiment in cultural institutions (schools, churches, art galleries, legal systems, political parties) and in cultural artifacts (texts, paintings, buildings, and so on)."⁹⁶ I så måte inngår superstrukturen i den materielle verden, og den tradisjonelle motsetning mellom produksjonsmodus som det materielle nivå og superstrukturen som et nivå av abstrakte ideer, erstattes med et sterkt fokus på det dialektiske forhold mellom dem. Dette innebærer at ideologi ikke bare kan ses som refleksjon av definisjoner og motsetninger som finnes et annet sted, i den materielle base.

Pollock og Parker fremhever også i *Old Mistresses* at ideologi ikke bare er et spørsmål om refleksjon av en allerede eksisterende sosiale realitet. Ideologi og kunstverk som en ideologisk praksis blir her i større grad betraktet som reproduksjon, og med tilbakevirkende kraft overfor det materielle nivå, enn som en interagerende del av den sosiale realitet. I de tendenser som er synlige i *Vision and Difference* deltar ideologi aktivt i posisjonering av menn og kvinner i henhold til en sosial kjønnsforskjell som mening, og dermed levd erfaring. Pollocks definisjon av ideologi her fjerner hennes kunsthistoriske narrativ fra den til dels sosiologiske modell som ligger til grunn for *Old Mistresses* og dennes tilbakegripen til et relativt uproblematisk nivå av sosiale relasjoner og institusjoner.

Pollocks avvisning av den sosiologiske forklaringsmodell som var vanlig blant den første generasjonens feminister, fungerer delvis ut fra ulike ståsteder i *Old Mistresses* og *Vision and Difference*. Pollock og Parker avviser Linda Nochlin fordi hun betraktet kunstinstitusjonene som nøytrale institusjoner, og ikke som ideologiske.⁹⁷ I tillegg til dette

⁹⁵ Pollock, 1988, op.cit. s. 7.

⁹⁶ J. Wolff, op.cit, s.54f.

⁹⁷ Pollock og Parker referer til Nochlins artikkel fra 1971, se Pollock og Parker, op.cit, s. 49. Pollock, op.cit, 1988, s. 34ff, og til Nochlin og Sutherland Harris' utstillingskatalog til utstillingen *Women Artists 1550-1950*, fra 1976. Se Pollock, op.cit, 1988, s. 34ff. Til tross for at Nochlin har tatt opp semiotikk og teorier om

forstod Nochlin også begreper som kunst og kunstner som uproblematiske. Nochlins argumenter dreier omkring tilgangen til institusjonene, snarere enn hva som undervises der. Hadde kvinner hatt tilgang til undervisning i aktttegning ville de ha kunnet male historiemalerier på linje med mannlige kunstnere. I Pollock og Parkers narrativ derimot, er aktttegningen, og historiemaleriet å forstå som ideologiske, og selve institusjonens retningslinjer og undervisningsopplegg gjør selve institusjonen til en del av konstruksjonen av en hierarkisk kjønnsforskjell. Ideologiske retningslinjer som ligger til grunn for institusjonen, markerer kvinners manglende mulighet til å definere mening i kunstfeltet. Ideologi hadde derfor betydning ved å kunne ekskludere kvinner fra definisjon av egen mening i forhold til dem selv og deres posisjon i det kulturelle felt.⁹⁸ Ved dreiningen av fokus i ideologibegrepet i *Vision and Difference* avvises den sosiologiske forklaringsmodell, fordi den ikke tar hensyn til at ideologi er relatert til levd erfaring og posisjonering av subjektet, noe som innebærer at en ikke kan gripe tilbake til kvinner bak meningen slik Pollock og Parker delvis gjør, men den levde erfaring blir ideologisk. Ideologi har effektivitet i forhold til posisjonering av subjektet.

Pollocks begrep om ideologi i *Vision and Difference* kan i større grad relateres til den teori som ble utviklet av den franske marxistiske filosofen Louis Althusser.⁹⁹ Terry Eagleton hevder i *Ideology. An Introduction*, at selv om en riktignok kan snakke om falsk og sant i forhold til beskrivelser av den ytre verden, er det i stor grad irrelevant i forhold til spørsmålet om ideologi i Althussers forståelse. Ifølge Eagleton er ideologi hos Althusser et spørsmål om hvordan subjektet lever sin relasjon til samfunnet som helhet. Det refererer således til betydningsgenererende praksiser som konstituerer mennesker som sosiale subjekter i forhold til de dominerende produksjonsrelasjoner i samfunnet. Selv om dette er et ideologibegrep som refererer ikke bare til en type bevissthet, falsk bevissthet, men til sosial bevissthet generelt, er det knyttet til tesen om en dominerende struktur, som igjen er knyttet til produksjon, og derfor til klasserelasjoner. Begrepet er i større grad knyttet til streben, eller vilje, enn til erkjennelse.¹⁰⁰

En kan se på ideologi som et konstaterende språk med et performativt mål. Det vil si at ytringen om for eksempel Elizabeth Siddalls manglende kreativitet fremtrer som en konstatering, men er en konstatering med sosiale konsekvenser, det vil si den skal omdannes

representasjon er hennes syn på kunstbegrepet og kunstneren fortsatt preget av at de betraktes som kjønnsnøytrale begreper. Se for eksempel L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London, 1988.

⁹⁸ Pollock og Parker, op.cit, s. 115.

⁹⁹ Min forståelse av Althussers teorier er basert på Terry Eagleton, op.cit., Imelda Whelehan, op.cit., Janet Wolff, op.cit., og Poul Lubke, op.cit.

¹⁰⁰ T. Eagleton, op.cit, s. 18f.

til pragmatisk kunnskap som dirigerer Siddall og andre kvinner mot andre praktiske oppgaver i samfunnet. Ideologi blir dermed avgjørende for Siddalls posisjon ikke bare fordi den som et system av ideer fremmer mening om hennes identitet, men også fordi meningen har sosial effektivitet, og er avgjørende for Siddalls posisjon som subjekt.

Overgangen fra et begrep om ideologi som baserer seg på muligheten for å kunne skille mellom faktiske sosiale relasjoner og imaginære, til et begrep der ideologi i større grad har materiell effektivitet ved å befestе og organisere sosial realitet, markerer også overgangen til et sterkere fokus på "sexual difference" som begrep hos Pollock. Sosial kjønnsforskjell kan ikke forklares ut fra et reelt nivå av sosiale relasjoner og roller kvinner posisjoneres i og som produserer deres sosiale identitet som en motsetning til deres biologiske. Et slikt syn forutsetter et allerede eksisterende subjekt som kan innta de roller og posisjoner det foreskrives, og kjønn kan forstås som erfart forskjell slik dette ble definert i kapittel 1. Pollocks blikk rettes i *Vision and Difference* mot de betydningsgenererende praksiser som posisjonere det historiske sosiale subjekt og avgjør dets erfaring. Subjektivitet avgjøres i et ideologibegrep som Althussers av inntreden i språklige strukturer, og psykoanalysens teorier om dannelse av subjektivitet ligger derfor i forlengelsen av denne forståelse av ideologi. Dette er tema for kapittel 5.

Avslutning

Jeg har nå plassert Pollocks ideologibegrep i en marxistisk tradisjon. Pollock hevder i likhet med både Wolff og Hadjinicolaou at ideologiens struktur er formet i overensstemmelse med samfunnets materielle base, som har karakter av produksjon. Pollock og Parkers begrep om ideologi kunne best forstås i relasjon til Wolffs forståelse av ideologi som et upassende tanke-system. Dette impliserte problemer i forhold til mening, fordi begrepet forutsatte en sosial realitet forut for ideologi, som en kunne gripe tilbake til som korreks i forhold til en vitenskapelig diskurs. Ideologi forstått som falsk bevissthet innebærer, om ikke den faktiske eksistens av en sann bevissthet, så i alle fall en forestilling om sannhet og objektivitet, på samme måte som Wolffs og Pollocks teser om språket som en sosial praksis, og i den forstand ideologi som en grense i betydning, likevel innebærer en tanke om et mere passende system det er mulig å komme frem til.

Pollock hevder også i *Vision and Difference* at kultur er et nivå atskilt fra det økonomiske. Det kulturelle nivå består av de sosiale praksiser hvis hovedmål er

meningsproduksjon, eller organisering av betydning for den verden vi lever i.¹⁰¹ Det kulturelle nivå omfatter ideologi, vitenskap, kunst, det vil si praksiser som deler lingvistiske og visuelle former for kommunikasjon. Hennes marxistiske samfunnsanalyse er derfor også her preget av motsetningen mellom base og superstruktur.

Jeg introduserte til slutt et begrep om ideologi som ikke var knyttet til de epistemologiske spørsmål omkring falsk og sann, og hevdet at dette kunne forklare Pollocks fokus på representasjon i *Vision and Difference*. Selv om Althussers begrep skiller seg fra det tradisjonelle ideologibegrep jeg har operert med, er det likevel marxistisk i den forstand at subjektets posisjon i siste instans avgjøres av produksjon, og den grunnleggende differensiering er klasse. Før jeg vender tilbake til representasjon og subjektivitet, skal jeg derfor ta for meg begrepet om produksjon. Forståelsen av dette begrepet er avgjørende i feministisk forstand. Jeg har så langt kun hevdet at en kan ta høyde for spørsmål både om klasse, rase og kjønn, men ikke sett på *hvordan* dette er mulig ved bruk av marxistisk teori som kun er utformet med henblikk på analyse av klasserelasjoner.

¹⁰¹ Pollock, 1988, op.cit. s. 20. Se også Pollocks avgrensning i hennes fotnote 4 til samme essay.

Kapittel 3: Kunst og produksjon

I agree with Clark that one –and a very substantive one too- paradigm for the social history of art lies within Marxist cultural theory and historical practice. Yet in as much as society is structured by relations of inequality at the point of material production, so too is it structured by sexual divisions and inequalities. The nature of the societies in which art has been produced has been not only, for example, feudal and capitalist, but patriarchal and sexist. Neither of these forms of exploitation is reducible to the other.¹⁰²

Som nevnt i forrige kapittel hevder Pollock at kunst må betraktes som en sosial praksis, og den må analyseres som en del av den totale sosiale produksjon. Jeg hevdet også at den historiske materialisme hvilte på antakelsen om at menneskenes sosiale praksis var et resultat av deres forhold til omgivelsene i produksjon. Drivkraften bak historiske endringer lå i produksjon, (gjerne forstått som økonomisk produksjon), og sosial identitet og undertrykkelse både sosialt og i forhold til ideologi, hadde sitt utgangspunkt i dette. I Pollocks narrativ for fremveksten av det borgerlige samfunn og dettes ideologi fremgår det at hun ser en sammenheng mellom de politiske og økonomiske endringer, som kom i kjølvannet av den franske revolusjon, og en ny femininitet som, ifølge Pollock, førte til forsterket undertrykkelse av kvinner. Jeg skal derfor i dette kapittel forsøke å avklare hvordan Pollock forklarer denne sammenhengen.

Antakelsen om at produksjon er avgjørende for det sosiale liv har voldt feminister mye hodebry, fordi den tradisjonelle fortolkning av produksjon som økonomisk produksjon ikke kan forklare undertrykkelsen av kvinner, som ifølge feminister ikke bare dreier seg om deres relasjon til arbeid (selv om kvinner generelt har lavere status og dårligere lønn enn menn i arbeidslivet), men også til familie og seksualitet.¹⁰³ Spørsmålet om produksjon er sentralt ettersom den tradisjonelle marxistiske analyse; også Althussers begrep om ideologi som betydningsgenererende praksiser, hviler på et begrep om produksjon som kun synes å involvere klasserelasjoner som den mest grunnleggende sosiale differensiering. Dette innebærer at teorien fokuserer på det offentlige rom og dettes organisering som avgjørende for

¹⁰² G. Pollock, op.cit, 1988, s. 19. Det refereres til en artikkelen ”On the conditions of artistic creation” av kunsthistorikeren T.J. Clark fra 1974. Han argumenterer her for at kunst må ses i forhold til Marx’ teori om forholdet mellom produksjon og konsum.

¹⁰³ Den tidlige feminisme argumenterte for at undertrykkelse av kvinner var mere grunnleggende enn klasserelasjoner. Se for eksempel Gayle Rubins ”The Traffic in Women”, gjengitt i Linda Nicholson, op.cit,

samfunnsendring, mens det private rom av familierelasjoner Pollock hevdet definerte feminiteten i det borgerlige samfunn, blir irrelevant, eller i beste fall blir et resultat av endringer et annet sted.

Det fremgår av sitatet ovenfor at Pollock ikke vil betrakte klasserelasjoner som det mest grunnleggende, ettersom hun hevder at de patriarkalske trekk ved tidligere samfunn ikke kan reduseres til karakteristika som kapitalisme og føydalisme. Hun hevder likevel at kvinners lave status som kunstnere er relatert til deres lave status når det gjelder arbeid, i form av lav lønn, eller ulønnet arbeidskraft i hjemmet. Patriarkat og kapitalisme må ses som interagerende i det borgerlige samfunn. Jeg skal derfor i dette kapittel ta for meg hvordan Pollock forsøker å integrere teorier om kjønnskiller ("sexual divisions") med den historiske materialismens fokus på klasse. Hvordan er forholdet mellom klasse og sosialt kjønn? Hvilket forhold er det mellom kapitalisme og patriarkat?

Produksjon og økonomi

Linda Nicholson hevder i artikkelen "Feminism and Marx. Integrating Kinship with the Economic" at Marx selv så en sterk sammenheng mellom samfunnets ulike bestanddeler, som stat, familie og økonomi.¹⁰⁴ I tillegg fremmet hans teorier en sterk historisk komponent i fremveksten av den struktur vi kjenner som den kapitalistiske, der skillet mellom disse tre komponenter ofte oppfattes som absolutt. Nicholson hevder at stat, familie og økonomi ikke nødvendigvis må forstås som adskilte komponenter hos Marx, men at han så dem som nært sammenhengende i den totale sosiale produksjon. I så måte er ikke organisering av slektskap, seksualitet og familie uvesentlig i forhold til en samfunnsanalyse, og denne vil måtte inkludere kjønnskiller som en sentral kategori. Imidlertid er begrepet om produksjon ifølge Nicholson, tvetydig hos Marx. Som en følge av dette er også begreper som økonomi og arbeid dobbelttydige, ettersom de er knyttet til produksjonsbegrepet.¹⁰⁵

Nicholson hevder at begrepet om produksjon kan tolkes på to måter hos Marx. Produksjon refererer i enkelte tilfeller til alle menneskelige aktiviteter som bidrar til videreføring av arten. Dette marxistiske begrep om produksjon omfatter reproduksjon og familie, politiske aktiviteter osv., ettersom alle disse bidrar til den generelle

1997, der Rubins definerer "sex"/"gender"-systemet (dette begrepet er hennes begrep for det andre feminister definerer som patriarkat) som det mest gjennomgripende sosiale system for diskriminering.

¹⁰⁴ Linda Nicholson, "Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic." I S. Benhabib og D. Cornell, op.cit. Mine referanser er fra denne utgaven. Artikkelen er også gjengitt i Linda Nicholson, op.cit, 1997, s. 131-145.

¹⁰⁵ Jeg har her valgt å bruke begrepet økonomi i den snevre forstand, det vil si i knyttet til den snevre definisjon av produksjon som produksjon av varer. Der begrepet refererer til annet vil dette fremgå av teksten.

samfunnsproduksjon og reproduksjon. Produksjon vil da være både produksjon av materielle objekter og produksjon av sosiale individer. Barneoppdragelse og familie vil kunne falle inn som en del av det grunnleggende samfunnsnivå, og endringer knyttet til produksjon av sosiale individer i familien kan for eksempel føre til at hele samfunnet endrer struktur. Aktiviteter som ikke er knyttet til penger og profitt, og som i det borgerlige samfunn vil være plassert i den private sfære blir her sentrale, og vil være del av det som betinger et samfunns generelle selvforståelse og ideologi. Kunstverket forstått som produksjon av mening i form av tegn, vil også kunne inngå i begrepet om produksjon. Dermed kan vi hevde at teorien har tatt høyde for spørsmål om sosialt kjønn, ettersom kvinners tradisjonelle roller som mødre og omsorgspersoner i det borgerlige samfunn vil være del av det som er avgjørende for forståelse av identitet i ideologi, og derfor for levd erfaring. Men ifølge Nicholson vil denne bruken av begrepet kun kunne si noe trivielt; all aktivitet kan føre til endring i superstrukturen, og alle menneskers aktiviteter er avgjørende for bevissthet. Begrepet vil ikke kunne fungere i en samfunnsanalyse, ettersom alle aktiviteter er like avgjørende, og begrepets avgrensning eller motsetning viskes ut. En kan ikke skille ut hva som ikke er arbeid, økonomi, eller produksjon.

Nicholson hevder imidlertid videre at Marx også kan forstås dithen at produksjon kun dreier seg om produksjon av fysiske objekter og mat, og i enda snevrere forstand kun de produkter som genererer profitt, det vil si produksjon er knyttet til industri og utveksling av varer. Dermed blir produksjon redusert til økonomisk produksjon, og denne plasseres i en autonom sfære som betinger samfunnets organisering. Organisering av familiestrukturer, seksualitet og politiske aktiviteter vil falle utenfor.¹⁰⁶ Hvordan samfunnet produserer objekter og mat danner grunnlaget for individenes status og posisjon i det gitte samfunn. Organisering av slektskap i familiestrukturer og seksualitet kan da forklares på to måter ut fra Marx.

Ifølge Nicholson anvender Marx produksjonsbegrepet oftest i den smale betydning. Som et resultat av dette fremkommer det uklarheter i forhold til familie og slektskap. Nicholson hevder Marx selv enkelte steder oppfatter familie og reproduksjon som natur, og dermed som ahistoriske. De blir derfor ikke sentrale i en analyse av samfunnsstrukturer, og heller ikke avgjørende i forhold til sosial identitet.¹⁰⁷ Spørsmålet om kjønnsforskjeller blir her et spørsmål om biologi. Kvinners eventuelle sosiale identitet avgjøres av deres inntreden i arbeid, som i den snevre definisjon av produksjon vil si betalt arbeid knyttet til produksjon av varer. Kvinner trer da inn i klasserelasjoner på linje med menn. Denne forståelse vil avvises

¹⁰⁶ L. Nicholson, op.cit, 1987, s.17f.

¹⁰⁷ Ibid., s. 25. Nicholson fremhever at Marx selv anvendte begrepet reproduksjon for å referere til videreføring av økonomiske prosesser over tid. Se Nicholson, op.cit, 1987 s. 27. Jeg anvender det her imidlertid i en generell betydning som referer til forplantning og familie.

av feminister som betrakter kjønn som en sosial kategori, og som et like avgjørende trekk ved samfunnets organisering som klasse.

Nicholson hevder videre at en også kan lese Marx dithen at organisering av familiestrukturer er en del av superstrukturen, det vil si de er resultater av organisering av produktiv aktivitet. Det kan da forstås slik at det er i familien samfunnets selvforståelse videreføres til neste generasjon, og det blir derfor snakk om videreføring av ideologi. Den bestemte familiestruktur en finner i det borgerlige samfunn, kan i denne forstand forstås som sentralt for reproduksjon av adekvat arbeidskraft, ettersom barn oppdratt i tråd med den verdensanskuelse som er gjeldende, vil sikre videreføring av den sosiale struktur. Organisering av familiestrukturer blir et resultat av organisering av økonomi. Kvinners klasseidentitet vil avgjøres av mannens posisjon. Familien kan eventuelt betraktes som et mikrosystem analogt med den totale samfunnsstruktur, der kvinnen i den kapitalistiske borgerlige familie vil underordnes mannen, og innta arbeiderklassens posisjon.

Dermed synes plasseringen av kvinner i den private sfære å bli et resultat av endringer som foregår et annet sted. Kjønnsskiller knyttet både til familie og arbeid blir en følge av endrede klasserelasjoner. Hos Hadjinicolaou forstås produksjon i denne betydning, og spørsmålet om kjønn er irrelevant både i forhold til en analyse av tidligere samfunn, og som en drivkraft til revolusjon.¹⁰⁸ Den eventuelle patriarkalske struktur som kjennetegner det kapitalistiske samfunn, er dermed også uinteressant i forhold til en analyse av kunst som ideologi. Legges denne forståelsen av produksjon som økonomisk produksjon til grunn for samfunnsanalysen og for forståelsen av historiske endringer, vil ikke bare omsorgsoppgaver, familie og reproduksjon falle utenfor, en får ifølge Nicholson i det hele tatt problemer med å inkorporere spørsmålene i analysen. Teoriens begreper kan derfor ikke forklare de kjønnsskiller feminismen fremhever som grunnleggende.

Pollocks uttalelser om at kunstproduksjon er en del av den totale samfunnsproduksjon, og at patriarkat ikke er reduserbart til økonomiske forhold må derfor avklare de motsetninger som er knyttet til det marxistiske produksjonsbegrep, slik det er fremstilt her. For å kunne avklare Pollocks syn på relasjonen mellom kjønn og klasse, skal jeg derfor først se på muligheten for å integrere de to ved hjelp av en modell som tar hensyn til både økonomisk produksjon og produksjon av sosiale individer. Synspunktene er fra Heidi Hartmanns artikkel ”The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism. Towards a More Progressive Union”, der

¹⁰⁸ Hadjinicolaous eneste referanse til spørsmålet om kjønn er en kommentar innledningsvis om at han gjennomgående har referert til kunsthistorikere og kunstnere som ”han”. Han ser dette som et uttrykk for at selv de såkalt mest radikale mennesker er ofre for reaksjonære holdninger. Aspektet synes likevel ikke å ha innflytelse på hans analyser. N. Hadjinicolaou, op.cit, s.2.

Hartmann hevder en må operere med et dobbelt system for forklaring av kvinners undertrykkelse i et kapitalistisk samfunn.¹⁰⁹

Kapitalisme og patriarkat

Hartmann hevder forholdet mellom marxisme og feminisme slik det har vært (det vil si i den tidligste "second-wave"-feminisme, Hartmanns artikkel ble opprinnelig utgitt i 1981), kan beskrives som et "ulykkelig ekteskap".¹¹⁰ De to bevegelsene synes å være forent i ett felles mål, kampen mot kapitalismen. Ettersom dette er det marxistiske prosjekt, kommer spørsmål om kvinners eventuelle rolle kun inn som en underordnet del, slik kvinnen i ekteskapet i den borgerlige forståelse underlegges mannen. Hartmann protesterer mot feminister som, ut fra det argument at også omsorgsarbeid bidrar til verdiskapning i samfunnet, har forsøkt å utvide produksjonsbegrepet ved å innlemme husarbeid og annet ulønnet arbeid i produksjon.¹¹¹ Hun kritiserer også feministers fokus på begrepet reproduksjon som et sentralt aspekt ved produksjon av arbeidskraft som en viktig forutsetning for opprettholdelsen av det kapitalistiske samfunn. Problemet knyttet til disse standpunkter er at argumentet synes å knytte alle kvinners identitet til huslige sysler, mens kvinners roller på arbeidsmarkedet kan oppsummeres under en generell analyse av økonomisk produksjon, noe som ikke forklarer hvorfor kvinner har lavere status enn menn i samme yrke, ifølge Hartmann.

Hartmann hevder derfor at en analyse av et samfunns totale struktur må ta hensyn til to former for produksjon. Det ene er økonomisk produksjon i den snevre forstand, dagens samfunn vil da beskrives som kapitalistisk, og det andre er produksjon av sosiale individer,

¹⁰⁹ Heidi Hartmann, "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism. Towards a More Progressive Union", i Linda Nicholson, op.cit, 1997, s. 99-122.

¹¹⁰ Jeg trekker her ikke klare skiller feminismen i sin teoretiske form og kvinnebevegelsen i politisk form, og heller ikke mellom marxisme i teoretisk og politisk form. Pollock ser selv sin feminisme som en aktiv del av kvinnebevegelsens politiske og sosiale arbeid. Pollock og Parker, op.cit, s. xxi, Pollock op.cit, 1988, s.23. Feminismen har som akademisk fenomen har sitt utgangspunkt i kvinnebevegelsens narrativ om veien fra undertrykkelse til frigjøring, selv om det ifølge enkelte i dag finnes et klart skille mellom feminisme i akademia og kvinnebevegelsen på grasrotplan når det gjelder synspunkter og arbeidsmåter. Enkelte vil hevde at akademisk feminisme fjerner seg fra kvinnebevegelsens grunntanke, ved å konsentrere seg om kjønnsforskning, og ikke faktiske kvinners situasjon. En kan også videre hevde at akademisk feminisme ikke arbeider mot målet om likestilling etter at postmoderne teorier ble tatt opp, ettersom postmoderne teori ikke kan operere med fremskritt og mål. Jeg ble gjort oppmerksom på disse motsetninger ved forskerseminaret "Feminist Theory, Feminist Politics and Postmodernity" i regi av HF-Fakultetet og Senter for humanistisk kvinneforskning ved Universitetet i Bergen, 7.- 10.November. 1995. Pollock fremhever et skille mellom feminisme og kvinnebevegelse i introduksjonen til *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London, 1996. Hun hevder at feminisme i dag må forstås som det felt der spørsmålet om "gender" diskuteres, og at dette er synonymt med diversitet i feltet. Kvinnebevegelse forstår hun dermed utfra dens grunnleggende tanke om fellesskap og felles sak, som ikke lenger er mulig, ettersom de siste tiårs feminisme har satt stadig større fokus på forskjellene mellom kvinner.

¹¹¹ Hartmann protesterer mot feminister som har forsøkt å innlemme husarbeid under en snever definisjon av arbeid, og til feminister som har introdusert begrepet om reproduksjon som en motsats til det snevre produksjonsbegrep, og hevdet at familie, omsorg osv. bidrar til produksjon av arbeidskraft som en viktig forutsetning for opprettholdelsen av det kapitalistiske samfunn.

som i dag fungerer patriarkalsk. Hartmann deler opp Marx' to ulike forståelser av produksjonsbegrepet i to ulike systemer. Produksjon forstått som produksjon av varer avgjør klasserelasjoner, mens produksjon av sosiale individer avgjør kjønnsforskjeller. Begge systemer har en materiell base. Den materielle base i den patriarkalske struktur utgår fra menns kontroll over kvinners arbeidskraft, og opprettholdes ved menns utestenging av kvinner fra økonomiske kilder og restriksjoner i forhold til deres seksualitet. Patriarkatet kjennetegnes derfor ved menns solidaritet i forhold til hverandre for å opprettholde makt i forhold til dem som er lavere i hierarkiet. Selv om menn plasserer seg på ulikt nivå i forhold til produksjon av objekter og mat, forenes de i et fellesskap for undertrykkelse av kvinner.¹¹² Hartmann hevder derfor at hennes teori kan forklare hvorfor skiftende økonomiske systemer ikke nødvendigvis fører til endring i sosial kjønnsidentitet.¹¹³

Det kan se ut som om Pollock vil kunne si seg enig med deler av Hartmanns teori. Hun hevder at samfunnet er strukturert av mangel på likerett i forhold til materiell produksjon og av kjønnskiller. Dette fremgikk i sitatet i begynnelsen av dette kapittelet. Setningen er imidlertid uklar. Pollock slår kun fast at samfunnet er strukturert av kjønnskiller, men en blir ikke sikker på om dette også er i forhold til materiell produksjon, eller om det er en generell observasjon av det faktiske samfunn. Samfunnet kan, ifølge Pollock beskrives både i forhold til økonomi, som føydalt eller kapitalistisk, og i forhold til kjønn, som patriarkalsk og sexistisk, der ingen av disse kan reduseres til hverandre. Pollock insisterer også på at kjønnsforskjell ("sexual difference") produseres gjennom en rekke sosiale praksiser, som familie, utdanning, kunststudier, gallerier, osv.¹¹⁴ Men dette er praksiser Pollock lokaliserer på det kulturelle nivå, som ifølge henne er det nivå der mening produseres, og et nivå som kan mobiliseres ideologisk for å opprettholde maktrelasjoner i henhold til klasse, rase og kjønn. (Pollock opererer i dette tilfellet med et ideologibegrep som tar utgangspunkt i ideologi som upassende.)¹¹⁵ I så måte kan det synes som om Hartmanns teori kan være en forbedring,

¹¹² Hartmann, op.cit, s.103.

¹¹³ Hartmann hevder også at forholdet mellom farge og rase kan beskrives på samme måte som forholdet mellom "sex" og "gender", og at produksjon som produksjon av sosiale individer kan forklare hvordan fargede mennesker skapes som en rase som automatisk blir underordnet. Skal vi inkorporere dette spørsmålet i hennes analyse, er det vanskelig å se hvordan vi skal forholde oss til forholdet mellom rase og "gender", ettersom disse er deler av den samme formen for produksjon. Hartmann løser kanskje konflikten mellom klasse og "gender" ved å beskrive to ulike akser i produksjon, men det kan se ut som om rase og "gender" må utelukke hverandre, eller at identitet blir en slags "russisk dokke" der rase legges til en allerede kjønnnet kropp. For å videreføre hennes ekteskapsmetafor, vil jeg hevde at det her i beste fall kan bli snakk om polygami, og i verste fall fører Hartmanns teori ikke til et bedre partnerskap, men til skilsmisse.

¹¹⁴ Pollock, op.cit, 1988, s. 9.

¹¹⁵ Pollocks definisjon av kultur i dette tilfellet lyder: "culture is the social level in which are produced those images of the world and definitions of reality which can be ideologically mobilized to legitimize the existing order of relations of domination and subordination between class, race and gender", Pollock op.cit, 1988, s. 20.

ettersom et dobbelt system får frem at både kjønnskiller og klasserelasjoner er like grunnleggende i sosial organisering og dannelse av sosial identitet. Dermed blir ikke kvinners lave status en ”bivirkning” ved fremveksten av det kapitalistiske system.

Men Pollock kan ikke sies å være enig i Hartmanns teori. For det første hevder hun aldri at det er nødvendig med et slikt system, og for det andre anvender hun det heller ikke i analyse. Pollock gjengir i *Vision and Difference* Hartmanns definisjon av patriarkat, og hennes kommentar er at definisjonen representerer en forbedring i forhold til tidligere definisjoner som kun vektlegger menns dominans i offentlige institusjoner. Hartmanns definisjon derimot fokuserer på patriarkat som et sett av relasjoner. Pollock hevder derimot at en de senere år har kommet til en mere avansert og bedre definisjon, der ”sexual divisions are the result of the construction of ’sexual difference’ as a socially significant axis of meaning”.¹¹⁶ I forlengelsen av dette definerer hun patriarkat som ”a web of psycho-social relationships which institutes a socially significant difference on the axis of sex so deeply located in our sense of lived, sexual, identity that it appears to us as natural and unalterable.”¹¹⁷ Denne definisjonen synes å være knyttet til ideologi og representasjon, og til den definisjon av ideologi som ikke vektlegger epistemologi, men Althusseres definisjon slik Eagleton definerte denne.

På bakgrunn av dette er Pollocks andre ankepunkt mot Hartmann klart. Det er knyttet til Pollocks avvisning av den sosiologiske forklaringsmodell. Hartmanns syn på kjønn utgår fra skillet mellom ”sex” og ”gender”, patriarkatet omformer en grunnleggende nøytral biologisk kropp via plassering i en sosial rolle. Pollock derimot ser her kjønnskiller i forhold til mening. Hun vektlegger ideologi, ikke bare som refleksjon, men som en aktiv kraft i definering og differensiering i forhold til kjønn som en akse for meningsavgrensning. Også i *Old Mistresses*, som jeg har hevdet er preget av en sosiologisk forklaringsmodell og skillet mellom ”sex” og ”gender”, fører fokus på ideologi som en aktiv kraft til at undertrykkelsen ikke kan reduseres til sosiale roller. Dette forsterker seg ettersom ideologibegrepet i *Vision and Difference* endrer seg til å dreie seg om erfaring og grense i mening.

Er det så å forstå at konstruksjonen av kjønnsforskjell utelukkende er knyttet til ideologi? Dersom ideologi er utgangspunktet for undertrykkelse av kvinner, og sosial kjønnsforskjell kun dreier seg om betydningsgenererende praksiser, reduserer ikke dette

¹¹⁶ Pollock, op.cit, 1988, s. 33. Den tidligere definisjon Pollock refererer til fra Kate Millett, *Sexual Politics*, New York, 1971.

¹¹⁷ Ibid.

distinksjonen mellom femininitet og maskulinitet i det borgerlige samfunn til noe som oppstår i kjølvannet av det kapitalistiske systems fremvekst?

Produksjon og ideologi

Jeg nevnte i forrige kapittel at Pollock så fremveksten av den borgerlige ideologi som et resultat av at det borgerlige samfunn måtte avvise de drastiske sosiale omveltninger den var vokst frem fra, for å sikre seg mot et fremtidig opprør fra arbeiderklassen.¹¹⁸ Pollock hevder også at det borgerlige samfunn så ”kvinnelig” kyskheter som en nødvendighet for opprettholdelsen av privat eiendom. Opprettholdelsen av privat eiendom måtte altså sikres gjennom en bestemt organisering av slektskap, som ble den borgerlige kjernefamilie.¹¹⁹ I denne gjengivelsen (som er hentet fra Pollocks artikkel ”’With My Own Eyes’: Fetishism, the Labouring Body and the Colour of its Sex”) fremtrer det som om organiseringen av familien og kvinner seksualitet, og dermed splittelsen i femininiteten i ”den falne kvinne” og den borgerlige, er en økonomisk nødvendighet. Dersom dette er tilfelle vil feminisme og marxisme som politiske bevegelser like gjerne kunne forenes i det ekteskap Hartmann beskrev i felles kamp mot kapitalismen.

Ut fra den teoretiske vinkling jeg så langt har lagt til grunn for diskusjonen, synes Pollocks argumenter å falle. De kan imidlertid forstås i en annen kontekst, og jeg vil derfor relatere Pollocks teser til Michele Barretts synspunkter i ”Capitalism and Women’s Liberation”, der hun i motsetning til Hartmann argumenterer for å beholde ett system.¹²⁰ Barrett hevder at selv om kvinners undertrykkelse ikke kan forklares ved marxismens kategorier alene, vil det å etablere et uavhengig system være en umulighet. Patriarkat kan kun, ifølge Barrett, fungere som begrep i relasjon til hvordan presise mekanismer for undertrykkelse sikres i ulik kontekst. Denne påstanden kan ses i Pollocks insistering på at kvinnelige kunstners relasjon til kunstproduksjon må ses historisk, der historien blir forstått i sin diversitet, og ikke som en enhetlig linje. Pollock hevder også at kvinnelige kunstners posisjon må undersøkes i forhold til de skiftende relasjoner mellom klasse og kjønn.

Barretts modell generaliserer altså ikke i den grad at undertrykkelse av kvinner i slektskapsbaserte samfunn fungerer på samme måte som undertrykkelse av kvinner i kapitalistiske samfunn, slik Hartmann står i fare for å gjøre. Problemet med Hartmanns system er at marxistisk analyse generaliseres til å bli transkulturell og transhistorisk. Det er i

¹¹⁸ Se kapittel 2, s. 44. Pollock, op.cit, 1988, s. 25.

¹¹⁹ Pollock, ”’With My Own Eyes’: Fetishism...”, op.cit, s. 355.

¹²⁰ Michele Barrett, ”Capitalism and Women’s Liberation”, i Linda Nicholson, op.cit, 1997, s. 123-130.

det hele tatt vanskelig å tenke seg hvordan en skulle kunne anvende analysen i forhold til slektskapssystemer, der produksjon av mat o.l. og produksjon av sosiale individer begge foregår innad i familien, og ingen av dem er knyttet til profitt.

Barrett fremhever, i likhet med Pollock, ideologi som et sentralt element i konstruksjonen og opprettholdelsen av kvinneundertrykkelse. Det er kun gjennom analyse av den familieideologi og den bestemte organisering av husholdet som ble fremstilt i kapittel 1, at en kan gripe kvinners spesifikke situasjon i det kapitalistiske samfunn, eller for å bruke Pollocks ord, det borgerlige samfunn. Barrett er her helt på linje med Pollock. Pollock fremhever at kjønnsforskjellen kun kan ses ut fra den bestemte organisering av slektskap, reproduksjon og seksualitet. Femininitet og maskulinitet må undersøkes i de ulike historiske klasserelasjoner de trer frem.¹²¹ Dette var synlig i Pollock og Parkers narrativ i forhold til de historisk skiftende definisjoner av kunstner og kvinne. Pollock sier imidlertid aldri hvorvidt kvinners posisjon alltid må undersøkes i relasjon til slektskap, reproduksjon, og seksualitet i alle samfunn, eller om dette er spesielt viktig i forhold til det borgerlige samfunn. Dersom det dreier seg om en generell teori om hvilke forhold som har innvirkning på kvinners identitet, har Pollock i praksis etablert et todelt system. Klasserelasjoner undersøkes i forhold til arbeid og produksjon, mens kjønnsrelasjoner undersøkes i forhold til organisering av produksjon av sosiale individer i oppdragelse o.l. Kvinne knyttes diskursivt til den sfære av samfunnet Pollock hevder ikke kan ses å være en naturlig bestanddel av det "kvinnelige".

Må vi så forstå det slik at kvinneundertrykkelse utelukkende kan forklares med appell til ideologi? Kan undertrykkelse av kvinner dekonstrueres bort? I så fall måtte en ifølge Barrett, enten se ideologi som absolutt autonomt fra økonomisk produksjon, eller en må hevde at ideologi alltid bunner i materielle relasjoner, men at ideologi knyttet til sosialt kjønn bunner i sosiale relasjoner mellom menn og kvinner som eksisterer delvis uavhengig av kapitalismen. De sosiale relasjoner mellom menn og kvinner har imidlertid blitt en avgjørende del av det kapitalistiske system, og kan derfor ikke skilles ut som en effekt av en transhistorisk forståelse av patriarkat.¹²² Ifølge Barrett er dette siste å foretrekke, og Pollocks analyser stemmer overens med dette. Dagens sosiale kjønn er knyttet til husholdningsstrukturer og arbeidsdeling, og den har derfor en bestemt plass i produksjonsrelasjoner. Selv om familiestrukturen og kjønnsdeling av arbeid i den offentlige sfære ikke er en naturlig effekt av det kapitalistiske system, og derfor heller ikke en forutsetning for opprettholdelsen av det, har det blitt en viktig bestanddel av systemet slik vi kjenner det i dag, ifølge Barrett. Hun gjør

¹²¹ Pollock, op.cit, 1988, s. 31.

¹²² Barrett, op.cit, s. 125f

imidlertid oppmerksom på at økonomiske og politiske kategorier ikke kan etableres som klart atskilte. Barrett vender tilbake til den klare historiske sammenheng Nicholson hevdet at Marx så mellom samfunnets ulike komponenter. Pollocks fremheving av at klasse, rase og kjønn aldri kan skilles, kan ses i denne kontekst.

Barrett skifter altså fokus i sin feminisme. Hartmann er ute etter å finne den ene *årsaken* som kan forklare kvinneundertrykkelse, og etablerer et eget system for analyse av denne i form av en separat form for produksjon. Barrett fokuserer på hvordan kvinneundertrykkelse faktisk fungerer innenfor det sosiale system vi lever i. Pollocks bruk av marxistisk teori synes å fungere etter disse prinsipper. Pollock og Parkers analyse av forholdet mellom kvinnelige kunstnere, kunstnerdefinisjonen og klasserelasjoner, er snarere fokusert på hva som skjedde og hvilken form forholdet antok, enn på årsaken til denne bestemte formen. Pollock stiller ikke det teoretiske spørsmål for å finne ut hvilke trekk ved kapitalismen per se, som gjorde at overgangen til det borgerlige samfunn innebar en sterkere undertrykking av kvinner. Derimot stilles spørsmålet historisk, slik Barrett gjør. Barrett hevder at kapitalismen brakte med seg en forsterkning av de undertrykkende elementer som allerede fantes i husholdssystemet i det tidligere samfunn, noe som også kan leses ut fra det narrativ Pollock og Parker gir av de historiske endringer i forhold til kvinnelige kunstnere.

Denne forskjellen mellom Hartmann versus Barrett og Pollock kan ses som overgangen fra marxistisk til sosialistisk feminisme, slik denne beskrives av Judith Evans i *Feminist Theory Today. An Introduction to Second Wave Feminism*.¹²³ Den marxistiske feminisme er ifølge Evans sterkt revolusjonær, og engasjert i både kampen mot kapitalisme og patriarkat, og fokuserer derfor på både klasse og kjønn som de mest sentrale differensieringer i samfunnet. Den sosialistiske feminisme derimot anerkjenner at sosialt kjønn ikke forener alle kvinner, men at kvinners identitet er differensiert i forhold til andre kategorier som nasjonalitet, klasse og rase. Disse kan ikke bare legges til en grunnleggende felles sosial kjønnsidentitet. Den sosialistiske bevegelse vil derfor fokusere i større grad på ulike differensieringer, og være mindre rettet mot total revolusjon.

Barretts modell kan altså ikke forklare hvorfor kvinneundertrykkelse er oppstått, og heller ikke etter hvilke prinsipper konstruksjonen av sosialt kjønn oppstår i et transhistorisk og transkulturell perspektiv. (Utover en vag tanke om at menn en eller annen gang, av en eller

¹²³ Judith Evans, op.cit, avsnittene "Radical Equality: The Early Fire", s. 62-75, og "Socialist Feminism: from Androgyny to Gynocentrism, Equality to Difference", s.108-123. Dette skillet fremheves også av Imelda Whelehan, op.cit., "Marxist/Socialist Feminism: Reconstructing Male Radicalism", s. 44-66. Whelehan hevder imidlertid at skillet ikke kan trekkes helt klart, og mener at sosialistisk feminisme faller inn under den marxistiske i den forstand at historisk materialisme som teori anvendes.

annen grunn har hatt et behov for å dominere kvinner.) Barrett hevder at det feminismen trenger ikke bare er en klarere fremstilling av hvordan og hvorfor et dominerende regime av mening er blitt konstruert, men av hvordan og hvorfor kvinner, bevisst eller ubevisst, har valgt å akseptere den. Dermed munner Barretts diskusjon ut i spørsmål om identitet og subjektivitet, noe som knytter diskusjonen til ideologi i forstått som grense i betydning. Hos Pollock vil dette også være knyttet til en historisk bruk av psykoanalytisk teori. Jeg skal komme tilbake til dette i kapittel 5 ”Psykoanalysen og den kvinnelige kunster.”

Jeg har nå relatert Pollock til feministiske forståelser av Marx som anvender et snevert produksjonsbegrep. (Barrett modifierer riktignok den strenge grense mellom produksjon, politikk og slektskap) Det kan se ut som om denne bruken av teorien ikke løser det grunnleggende spørsmål om relasjonen mellom klasse og kjønn. Relasjonen mellom disse to som produserte identiteter er uklar. En kan ved samfunnsanalyse og diskursanalyse slå fast at kjønn er en sentral faktor i sosial organisasjon i det borgerlige samfunn, men teorien synes ikke å kunne forklare hvorfor. Før jeg vender tilbake til spørsmålet om hvordan dette eventuelt kan løses, vil jeg imidlertid ta for meg Pollocks faktiske bruk av produksjonsbegrepet, for å kunne avgjøre om hun faktisk anvender et snevert begrep.

Produksjon hos Pollock

Pollock henviser i *Vision and Difference* til Marx’ analyse av politisk økonomi, der han forsøker å finne en modell for å forstå totaliteten av sosiale krefter, der hver av kreftene har en viss autonomi, men likevel er avhengig av helheten. Analysen har utgangspunkt i forholdet mellom produksjon, konsum, distribusjon og utveksling. Produksjon har forrang, ettersom dette setter alt i gang. Hun henviser til Marx’ fremstilling av forholdet mellom produksjon, konsum, distribusjon og utveksling av produkter, der han hevder at et produkt i og med produksjon også fremmer konsumet av det gjeldende produkt. Produksjon kan ikke ses løsrevet fra de andre samfunnsmessige instanser, men må likevel betraktes som det grunnleggende, idet denne produserer både objektet, måten det skal konsumeres på og motivet for konsumet, og dermed setter hele prosessen igang.¹²⁴ Pollocks henvisning til denne utledningen fra Marx kan ses på flere måter.

Pollock hevder at denne analysen anvendt på kunst, vil kunne angripe forestillingen om kunstnergeniet som en selvstendig fri sjel som kun skaper verket ut fra eget behov og egen kreativitet. Ved understrekningen av at ingen krefter er uavhengige av de andre, blir kunstproduksjon delvis en kollektiv prosess, ettersom produksjonen av verket betinger

eksistensen av gallerier, kritikere, institusjoner, osv. som kan ta imot selve produktet. Disse vil være delaktig i videre produksjon. I så måte kan en se på disse institusjoner, de verdier de er oppbygd etter, i forhold til ideologiteorier, ettersom institusjonene er materialiseringen av ideologi, og ikke er nøytrale i seg selv. Pollock hevder i likhet med Janet Wolff at det kreative aspektet, det originale ikke er i selve handlingen, men en retrospektiv bedømmelse av handlingens produkt.¹²⁵ Dermed blir kunstsfæren en egen praksis som er del av den totale samfunnsproduksjon, og kan ikke betraktes som en nøytral institusjon. Den er oppstått av et bestemt samfunnssystem, og kan forstås som et av de apparater som er aktive i opprettelse av ideologiske skillelinjer i forhold til identitet.

Pollock hevder også at en marxistisk inspirert analyse av kunstproduksjon som basis for en kunsthistorisk tilnærming, vil fjerne spørsmålet om kvalitet som essensielt element i kunsthistorisk sammenheng. Kvalitet er et begrep som tar utgangspunkt i en bestemt praksis, og er således et resultat av dennes vilje til naturalisering av en bestemt produksjon. Institusjonen er, slik det fremgikk i forrige del, del av ideologi, den er materialiseringen av den, og dens kriterier for vurdering av kvalitet er derfor i overensstemmelse med det gjeldende regime. Teorien gjør det også, ifølge Pollock, umulig å skrive kunsthistorie som en endring i stil, da forstått som immanent, ettersom det sosiale aspektet alltid må inkorporeres i en analyse av et kunstverk. Pollock argumenterer også sterkt mot å se stil og tankesystemer som analoge, for eksempel at det er en sammenheng mellom realismen som stil i kunsten og positivismen i filosofi. Dette synet på kunstproduksjon har sosiale konsekvenser, fordi institusjonenes kriterier for bedømmelse av kunstverkets kvalitet også faller, ettersom det estetiske ved kunstverket er borte som et sentralt kriterium.

I forlengelsen av dette kan vi se det vi kan kalle den institusjonelle kunstanalyse, som i motsetning til en tradisjonell estetikk ikke er ute etter å definere kunstens essens i metafysisk forstand. Det vil si å se kunst i essensialistisk forstand som det samfunnsmessige element som har evne til å si det uutsigbare, som kan overskride fornuftens grenser og gi sublim opplevelser, o.l., men som derimot hevder kunst det er institusjonen avgjør skal være kunst. Dette kan vi se hos blant Arthur Danto som i artikkelen "The Artworld" beskriver hvordan institusjonen ut fra gjeldende praksis avgjør, eller forhandler kunstbegrepet. Institusjonen "døper" sine kunstverk og sine kunstnere. Denne teorien har utgangspunkt i språkfilosofi og

¹²⁴ Pollock, 1988, op.cit. s.3.

¹²⁵ J. Wolff, op.cit, s.24.

ikke i marxisme. Således forklares ofte kun hvordan praksis fungerer, og ikke hvordan den bestemte praksis eventuelt er oppstått fra sosiale krefter.¹²⁶

Ifølge Pollock knytter det seg også et annet aspekt til dette. Hun hevder kunstproduksjon må forstås som arbeid, ikke som en kreativ handling. Kunst blir en vare på linje med andre. Teorien fjerner også det estetiske aspekt ved kunst, ettersom det naturlige behov for estetikk, skjønnhet, e.l. publikum opplever er skapt av selve produksjonen. Kunst er ifølge Pollock et resultat av en produksjonsprosess på linje med ethvert annet produkt, og må derfor forstås som arbeid. Malerier og skulpturer kan defineres som fysiske objekter som utveksles, og som i et kapitalistisk samfunn genererer profitt.¹²⁷ Hennes analyse av kunst inneholder altså ingen estetikk i tradisjonell forstand.

Imidlertid fremkommer det et politisk imperativ for den kunst som bør produseres. Som et resultat av Pollocks analyser vil kun den kunst som dekonstruerer tidligere representasjonssystemer, eller dekonstruerer kunstbegrepet, ettersom dette slik det eksisterer i dag er et patriarkalsk begrep, kunne aksepteres som god kunst i forhold til det feministiske prosjekt. Således skaper Pollock en estetikk gjennom forsøket på å rive ned estetikken, og hun opererer også med en kvalitetsvurdering av kunst som utgår fra hennes eget teoretiske ståsted. Den feministiske kunst som er opptatt av konkrete kvinners erfaringer, eller av å etablere et kvinnelig uttrykk (i biologisk forstand) forkastes av Pollock. Denne kunsten blir dårligere fordi den ikke tjener Pollocks feministiske prosjekt, og hennes syn på identitet. Det fremgår også en kvalitetsvurdering i forhold til historiske kvinnelige kunstnere, der kunstnere som Mary Cassatt blir sentral fordi Pollock hevder at hennes bilder oppløser det borgerlige blikk som er innskrevet i bildet, mens Pollock er svært kritisk til for eksempel Elizabeth Vigée-Lebrun, fordi hun kan plasseres innenfor de gjeldende representasjonskoder. Til tross for at Pollock forkaster kvalitetsvurdering som sentralt for kunsthistorieskriving, blir kvalitet likevel en underliggende faktor hos henne. En kan også spørre hvorfor det er viktig at kvinnelige

¹²⁶ Se eventuelt Arthur Danto, "The Artworld.", i A. Neill og A. Ridley, *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, New York, 1995.

¹²⁷ Et produksjonsbegrep som forstås på denne måte stenger imidlertid ute performance, fremføringer av skuespill, eller musikk, osv. fra feltet og gjør det vanskelig å få dem til å passe inn i modellen. Janet Wolff tar opp dette spørsmålet, og kritiserer Raymond Williams som tolker Marx dithen at i forhold til produksjon av et piano vil produsenten klart være en del av produksjon, mens personen som frakter pianoet også bidrar til produksjon ved at det skapes kapital, mens derimot den som spiller på pianoet ikke kan sies å produsere noe som helst. Williams hevder da at de to førstnevnte utgjør deler av den økonomiske base, mens pianospilleren trygt kan plasseres i superstrukturen. Wolff hevder det siste poeng ikke er en adekvat fortolkning av Marx. Hun mener derimot at skillet mellom base og superstruktur ikke er identisk med skillet mellom produktivt og ikke-produktivt arbeid. Selv om teaterforestillinger og performance ikke nødvendigvis fører til konkrete objekter kan de generere profitt, og kan således ses som produksjon. Se Wolff, op.cit, s.77-78.

kunstnere i dag arbeider innenfor kunstinstitusjonen, hvis selve institusjonen er materialiseringen av en borgerlig ideologi.

Dette kan sies å være den økonomiske siden. I så måte kan en se skillet mellom høykultur og lavkultur som et av de skiller som fremkommer av den ideologiske insisteringen på kunsten som sannhet, et resultat av frihet, kreativitet, osv. I de forhold som er diskutert her dreier det seg i stor grad om produksjon av kunst som vare, eller objekt.

Dette fører oss til det andre aspektet ved Pollocks forståelse av kunst som produksjon, nemlig produksjon av mening. Idet kunst er plassert som en del av sosial praksis, hevder Pollock at en må undersøke hvordan dette felt er organisert i forhold til mening. Og hos Pollock dreier det seg her ikke lenger om selve kunstverket som vare, eller ting, men om det verket fremviser som representasjon. Betrakterens posisjon blir konsumentens. En kan for eksempel relatere dette til kvinneaktens posisjon. Å beskrive kvinneakt i termer knyttet til form, struktur, stil osv., vil ifølge Pollock være å naturalisere det konsum som er innskrevet i selve produksjonen. I forhold til en kvinneakt, vil dette være naturalisering av det maskuline blikk som det interesseløse blikk, og derfor som det blikk kunst bør møtes med. Dette er i og for seg en observasjon som kan være sentral, og den fokuserer på representasjon og språk som kjønnede, og kan således analyseres ved hjelp av semiotikk. I de slutninger Pollock her trekker har hun utvidet produksjonsbegrepet til ikke bare å gjelde produksjon av ting og varer, men til å gjelde all samfunnsmessig aktivitet, inkludert produksjon av tegn. Pollock snakker også om at kunstverket som tegn har mening i en "economy of representation" som samtidig er en "economy of power".¹²⁸ Pollock bruker her begreper knyttet til produksjon av varer for å beskrive ideologi. Således kan en hevde at Pollock har utvidet produksjonsbegrepet til å gjelde alle aktiviteter som er avgjørende for samfunnets videreføring. Denne definisjon av begrepet hevdet Nicholson var mulig å lese ut fra Marx, men definisjonen var ikke særlig tjenlig. Produksjonsbegrepet hos Pollock fungerer dermed på to ulike måter, og hennes teorier blir uklare. Dette kan ses i sammenheng med de problemer Linda Nicholson fremhevet som knyttet til Marx' egen tvetydige bruk av begrepet.

Pollock kommenterer i liten grad problemer knyttet til produksjonsbegrepet i marxistisk teori, men fremhever enkelte trekk som er problematiske ved bruk av teorien i forhold til kunst. Dette er å se kunst som refleksjon av samfunnets økonomiske struktur, eller av klasseskiller, eller som refleksjon av kunstnerens klasseposisjon (eller kjønn i feministisk sammenheng.) Selv om Pollocks fokus på kunst som produksjon løser opp en del av de knuter

¹²⁸ Disse begreper er mest fremtredende i Pollock, " 'With My Own Eyes' ...", op.cit, 1994. Se for eksempel s. 346.

knyttet til det ”naturlige” ved kunstverket og kunstinstitusjonen, betyr ikke dette nødvendigvis at en har integrert kjønn i analysen, ettersom produksjonsbegrepet i seg selv ikke, ifølge Nicholson er nøytralt i forhold til kjønn.

Pollock anerkjenner at marxistisk teori har en ”unquestioned patriarchal bias”, og hevder derfor at nyere marxistiske teorier gjør problemene mindre. Det problematiske knyttet til dette er at Pollock for det første aldri sier hvilke nyere marxistiske teorier det faktisk er snakk om, og hvilke problemer disse har løst i feministisk forstand. Hennes henvisninger er til Marx’ egne teorier, til Hadjinicolaou, eller T.J. Clark. Men dette er teoretikere som ikke spesifikt forholder seg til kjønn som et problem, noe Pollock også kritiserer dem for ikke å gjøre. I hennes henvisning til Hartmann fokuserer Pollock på Hartmanns syn på kjønnsforskjell, og kritiserer Hartmanns syn på kjønn for å fokusere på kategorier som mann og kvinne som gitte enheter. Dette er på den ene side et resultat av at Hartmann ikke ser ideologi som en aktiv kraft i dannelsen av kjønnsforskjell. Dette er i og for seg et godt poeng, men det løser ikke problemene knyttet til marxismens patriarkalske ”slagside”, ettersom Pollock ikke selv kommenterer hvordan denne kan oppløses.

Jeg har nå tatt for meg Pollocks generelle bruk av marxistisk teori i forhold til kjønn, og sett på Pollocks faktiske forståelse av produksjonsbegrepet. Produksjonsbegrepet hos Pollock synes å være svært tvetydig. Dersom det anvendes i utvidet forstand, er det vanskelig å se på hvilken måte produksjon og materielle omstendigheter skiller seg fra ideologi. I snever forstand får en problemer med å innlemme en teori om kjønn i analysen, og spørsmålet om kjønn synes å bli et spørsmål om ideologi og representasjon. Betyr dette så at marxistisk teori er ubrukelig i et feministisk prosjekt?

Marxisme og feminisme

Linda Nicholson argumenterer i ”Feminism and Marx” for at marxistisk teori ikke er av særlig nytte for feminismen dersom den betraktes som en generell teori om samfunnsstrukturer og historisk endring. Det er i hovedsak slik Pollock bruker den i tilknytning til forståelse av kunstproduksjon og dannelse av sosial kjønnsforskjell. Ifølge Nicholson kan imidlertid Marx’ samfunnsanalyser være sentrale dersom teorien brukes som en analyse av hva som faktisk skjedde ved fremveksten av markedsøkonomien. Nicholson hevder problemene knyttet til produksjonsbegrepet hos Marx’ har rot i at teorien er et produkt av sin tid, og kan bare løses dersom en betrakter teorien i et historisk perspektiv. Sett som en generell teori, vil marxistisk teori derfor stå i fare for å videreføre visse trekk som kun er gyldige for samfunn der det økonomiske kan sies å ha en viss autonomi. Marx’ begreper er

produkter av sin tid, og kan sies å reflektere det samfunn der teorien oppstod. Marx brukes til å forstå det forrige århundres og dette århundres faktiske samfunn, ikke som en teori for analyse av andre samfunn.

Nicholson hevder at det kun er i det moderne samfunn at det biologiske behov for mat antar en separat verdi, som går utover dets betydning i forhold til organismens overlevelse. Nicholson støtter seg på Karl Polyanis analyser av denne fremvekst, og konkluderer med at selv om etableringen av en markedsøkonomi krevde statlig intervensjon, var det økonomiens frigjøring fra denne og fra andre samfunnsinstitusjoner som familien, en nødvendighet på grunn av prismekanismen. Organiseringen av det økonomiske i markedsøkonomi forutsetter også at det økonomiske dominerer. I andre samfunn enn det kapitalistiske er det økonomiske kun en funksjon av det sosiale felt det er del av.

I så måte synes ulikheter i forhold til økonomi og produksjon av varer å oppstå, og begrepet om klasseforskjeller har sitt utgangspunkt her. Produksjon av varer og mat antar en separat verdi. Etersom begrepet om produksjon oftest forstås i snever forstand, og derfor innebærer en snever forståelse av arbeid som kun arbeid knyttet til produksjon av objekter og varer, fører dette til at sosial identitet kun kan knyttes til menneskets relasjon til nettopp denne type produksjon. Dette fører til at Marx eliminerer de aktiviteter som ikke synes å ha direkte relasjon til produksjon fra sentrum i sin samfunnsanalyse, og dermed eliminerer organisering av slektskap til den grad at en får problemer med å anvende teorien som en generell teori om sosial identitet. Nicholson konkluderer med at sett som en historisk teori, med gyldighet kun for det samfunn den er oppstått i, kan en inkludere teorier om sosialt kjønn i analysen. Nicholson hevder sosialt kjønn i et kapitalistisk samfunn må oppfattes som en konstruksjon som fremkommer fra økonomi, og dermed som en klasserelasjon selv i den strengeste definisjon av ordet. Hvorvidt det er slik i andre samfunnsformer er noe som må avgjøres historisk.¹²⁹ Men en må likevel være oppmerksom på at familie og slektskap vil være avgjørende for definisjonen av klasse.

Brukt som en beskrivelse av et markedsstyrt samfunn og ikke som en metode for generell samfunnsanalyse, kan altså Marx' være sentral for feminister, ifølge Nicholson.¹³⁰ Ved å anvende den som en generell teori vil feminister stå i fare for å videreføre de undertrykkende aspekter ved teorien, ettersom begrepene er generalisert fra et samfunn der kjønn innebærer sosial differensiering.

¹²⁹ L. Nicholson, op.cit, 1987, s.26.

¹³⁰ Nicholson, op.cit, 1987, s. 29.

Pollocks narrativ knyttet til fremveksten av det borgerlige samfunn, kan sies å ha fellestrekk med de momenter Nicholson hevder Marx påpeker i sin samfunnsanalyse. Men Pollock hevder aldri at marxistisk teori utelukkende har verdi som det borgerlige samfunns beskrivelse av seg selv. For henne synes teorien å være en generell teori for analyse av sosial produksjon.

Nicholson beveger seg i retning av å betrakte marxismen ut fra et postmoderne perspektiv. Det vil si hun fokuserer på hvordan de motsetninger den setter opp kan forstås som et oppsett av det samfunn som er i ferd med å etablere seg. I så måte kan marxismen i seg selv betraktes som en "ideology of gender", slik Barrett påpeker at den er.¹³¹ Nicholsons påpekning av det problematiske i å innlemme sosialt kjønn i marxistisk teori kan ses dersom en betrakter teorien som en diskurs. Det finnes påfallende mange fellestrekk mellom Marx' generaliseringer og begreper og den borgerlige ideologi Pollock hevdet lå til grunn for modernistisk kunsthistorie. Jeg skal kort fokusere på enkelte trekk.¹³²

Nicholson hevdet at et utvidet produksjonsbegrep ikke var tjenlig i en marxistisk analyse fordi en ikke kunne tenke seg en motsats til begrepet. Den motsats som finnes til det snevre begrep kan forstås som det ikke-produktive arbeid, det vil si oppgaver som ikke er forbundet med profitt, og der det ikke er et produkt som utfall. De oppgaver som utføres i familien er definert som ikke-arbeid. Denne todelingen tilsvarer ofte begrepene om den offentlige og den private sfære. Denne dikotomien kan utfylles ved dikotomien mellom samfunnets base og dets superstruktur. En kan igjen utfylle bildet ved å sette inn motsetningen mellom menneske og dyr, eller kulturtilstand og naturtilstand. Mennesket produserer seg selv idet det begynner å produsere sine levnetsmidler, dette organiseres i produksjon. (Videreføring av det sosiale liv hos Marx utelater ironisk nok den biologiske videreføring av livet.)

I alle disse motsetninger finnes de motsetninger Pollock identifiserte i den modernistiske kunsthistorie og dennes feminine stereotypi. Den negative posisjon er den feminine. Mennesket skaper sitt sosiale liv i produksjon, dette reflekteres, eller reproduseres i familiestrukturen. Den mannlige kunstner skaper sin stil, denne reproduseres av en kvinnelig kunstner. I den diskursive todeling er det feminine natur. Eller familien betraktes i den andre forståelse som en naturtilstand, det feminine kan ikke produsere seg selv som menneske, men reproduserer sin egen biologi, eller natur. Mannen innehar geni, kvinnens oppgaver er

¹³¹ Barrett, som sitert i Whelehan, op.cit, s. 58.

¹³² Marxistisk teoris oppsett av motsetninger i forhold til kjønn tas også opp av Craig Owens i, "Andres diskurs: Feminister og postmodernisme.", se spesielt s. 27, Marie-Louise Svane og Tania Ørum, *Køn og Moderne tider*, København, 1991

resultater av hennes biologi, eller refleksjon av mannens geni. Det feminine fremstilles som for evig identisk med seg selv, mens den maskuline kunstneren har kreativitet, og derigjennom muligheten til å si noe nytt, til å drive kunsten fremover. Hos Marx knyttes det maskuline til historisk fremskritt, det som skaper profitt, og fører samfunnet videre. Det feminine kan ikke ha noen innvirkning på historiens gang. Sett som en diskurs konstruerer Marx et maskulinistisk samfunn i Pollocks forstand. "Kvinnen", eller det feminine, fungerer som den nødvendige "andre" i forhold til mennesket.

Marxistisk teori kan ses som en borgerlig ideologi, som skal anvendes for å oppløse en borgerlig ideologi, noe som blir umulig. Det å anvende analysen som en generell analyse av alle samfunn og disses forutsetninger kan føre til at en viderefører ideologiske forestillinger som er plantet i analysens begreper til tidligere samfunn, og til andre kulturer. Dermed kan vi ikke anvende dette produksjonsbegrepet og denne todelingen uten også å reprodusere en språklig ideologi, som kun, slik Pollock har fremhevet, vil føre til opprettholdelsen av den maskuline norm. Til forsvar for Pollock kan en innvende at hun ikke anvender teorien som en generell teori for analyse av alle samfunn. Så lenge Pollocks analyser er knyttet til kunst, vil teorien være knyttet til samfunn der kunst faktisk eksisterer som en praksis. I så måte kan hun også sies å lese teorien parallelt med samfunnsendringer.

Avslutning

Jeg har nå sett på problemer knyttet til integrering av kvinnelige kunstnere i kunsthistorien ut fra en teoretisk diskusjon av kjønnsforskjell i forhold til det marxistiske begrep om produksjon. Jeg fremhevet at et snevert begrep om produksjon innebar problemer i forhold til å kunne innlemme spørsmål knyttet til sosialt kjønn. I motsetning til dette ville et utvidet begrep utvanne selve teorien. Jeg hevdet at Pollock i tråd med Barrett forsøker å løse dette problemet ved å fokusere på ideologi og representasjon. Dette syntes ikke å løse det grunnleggende problem knyttet til bruk av marxistisk teori som generell metode. Pollocks appell til ideologi vil få ulike utfall ut fra den ideologidefinisjon som anvendes.

Jeg har forsøkt å utlede Pollock posisjon i forhold til disse spørsmål, men dette har vært et stort problem. Pollock kommenterer ikke problemet fra et feministisk synspunkt, men kun fra et generelt kunsthistorisk synspunkt, der hun avviser enhver form for refleksjonsforhold mellom base og superstruktur, eller enhver form for forenklet samfunnsanalyse. Hun hevder at en må utvikle en teori om hvordan sosialt kjønn faktisk

produseres, men presiserer aldri *hvordan* dette skal gjøres.¹³³ Hennes egen forståelse av både ideologi og produksjon synes å kunne splittes i to. På den ene side ses forholdet mellom base og superstruktur som et forhold der basen er primær mens ideologi har tilbakevirkende kraft. På den annen side synes ikke produksjon av mening å kunne skilles fra annen produksjon.

Den første forståelsen ligger til grunn for *Old Mistresses*, og delvis for *Vision and Difference*. Problemene i forhold til produksjon vil være et større problem dersom en anvender det ideologibegrep Pollock og Parker tar i bruk i *Old Mistresses*. Fordi ideologi her forstås som bevissthet formet i tråd med produksjon, vil produksjon avgjøre det grunnleggende samfunnsnivå og være forut for mening. Selv om det her ikke er snakk om et forhold med karakter av refleksjon, eller et årsak-virkningsforhold, vil produksjon avgjøre ideologi som bevissthet. Superstruktur vil kunne virke tilbake på basen, men de to vil ikke være integrert i en enhet. Skal en se på ideologi som ”separated theory”, må det være noe den skilles fra, ellers vil begrepet ikke gi mening. Dette er også tilfelle i *Vision and Difference*, idet Pollock betrakter det kulturelle som et nivå atskilt fra det økonomiske og politiske, og dermed indikerer hierarkisk struktur, og ikke en sidestilling mellom de tre sfærene av samfunnet.

Den andre forståelsen vil forminske problemet, ettersom det økede fokus på ideologi som en aktiv kraft i konstruksjonen av sosial realitet, vil gjøre at base og superstruktur i praksis ikke skilles fra hverandre, og produksjon av mening vil bli delaktig i produksjon av sosial realitet. Men ettersom produksjon i snever forstand også her vil være avgjørende for ideologiske strukturer, synes en ikke å ha løst det feministiske problem i forhold til relasjonen mellom klasse og sosialt kjønn.

Imelda Whelehan hevder i *Modern Feminist Thought*, at Althusser's begrep om ideologi synes å gi et bedre perspektiv på problemet. Althusser beveger seg ifølge Whelehan i retning av poststrukturalismen, idet han betrakter ideologi som integrert i subjektivitet. Selve vår forståelse av individualitet og av ”jeg’et” er sosialt konstruert.¹³⁴ Individet underkastes det ideologiske subjekt. I så måte får ideologisk representasjon av ”kvinnen” avgjørende betydning for levd identitet som kvinne. For å kunne beskrive og forstå kvinnelige kunstneres posisjon må en gå veien om analyse av representasjon. En kan ikke bare nøye seg med å beskrive faktiske kvinnelige kunstneres relasjon til et materielt nivå av sosiale relasjoner som ligger forut for mening. Dette beveger også diskusjonen i retning av en forståelse av kjønnsforskjell i tråd med begrepet om ”sexual difference” slik dette ble skissert i

¹³³ Se for eksempel Pollock, op.cit, s. 33.

¹³⁴ Imelda Whelehan, op.cit, s. 58f.

innledningen. Jeg skal derfor i det neste kapitlet ta opp Pollocks forståelse av representasjon, og hennes bruk av semiotisk teori som en avgjørende teori for å forklare levd subjektivitet.

Kapittel 4: Kvinnen som tegn.

I de to foregående kapitler har jeg tatt for meg Pollocks tekster i forhold til marxistiske teorier. Utgangspunktet for Pollocks bruk av marxistisk teori er behovet for å oppløse modernistisk kunsthistories forestillinger om kunstverkets autonomi, kunstsfærens autonomi og kunstnergeniets autonomi, fordi disse var knyttet til en differensiering i forhold til kjønn. Jeg skal i dette kapitlet ta for meg Pollocks syn på kjønnsforskjell som en posisjon i diskurs. Jeg vil i denne forbindelse ta utgangspunkt i Pollocks syn på mening. Jeg henviste i avslutningen av kapittel 3 til Imelda Whelehans uttalelse om at Althussers ideologibegrep tok den feministiske diskusjon i retning av poststrukturalismen. Poststrukturalismen tar et generelt opprør med den modernistiske kunsthistoriens kategorier som menneske, sannhet, objektivitet og fremskritt.

Det første spørsmål jeg søker å avklare er hvordan Pollock ser på representasjon i form av tegn. Hva kan semiotisk analyse bidra med i feministisk sammenheng? Pollock hevder også i *Vision and Difference* at feminismen for å komme modernistisk kunsthistories kunstnergeni til livs, må foreta et "mord på forfatteren".¹³⁵ Jeg vil i forhold til dette ta utgangspunkt i Roland Barthes' nå klassiske artikkel "The Death of the Author", og Michel Foucaults artikkel "What is an Author?", samt Mieke Bal og Norman Brysons artikkel "Semiotics and Art History".¹³⁶ Jeg betrakter disse tekster som poststrukturalistiske. Sammenfaller Pollocks angrep på kunstnergeniet med det poststrukturalistiske mord på forfatteren? Betyr Pollocks kritikk av kunstneren at også spørsmålet om den kvinnelige kunstner blir irrelevant? Det poststrukturalistiske syn på mening innebærer at meningsproduksjon ses som en konstant prosess, i motsetning til en strukturalistisk semiotikk der meningen er låst i et fast system. Poststrukturalistisk semiotikk hevder derfor at fortolkerens posisjon er avgjørende for den mening som produseres, mens fortolkeren i en strukturalistisk inspirert semiotikk kun avkoder et grunnleggende system. Jeg vil derfor ta opp igjen det spørsmål jeg behandlet i kapittel 2 i forhold til muligheten for å kunne skrive en bedre kunsthistorie. Hvordan stiller Pollock seg til sin rolle som fortolker?

¹³⁵ Pollock hevder det er snakk om et strukturalistisk mord på forfatteren. Pollock, op.cit, s. 11. Jeg vil her referere til Barthes' artikkel som poststrukturalistisk, ettersom artikkelen fokuserer på umuligheten av å fastsette mening i en klar struktur. Andre tekster av Barthes har et klarere strukturalistisk preg, for eksempel *Mytologier*, Oslo, 1991.

¹³⁶ Roland Barthes, "The Death of the Author", i *Image, Music, Text*, Oxford, 1977, s. 142-148, Michel Foucault, "What is an Author?", i *Language, Counter-Memory, Practice*, Oxford, 1977, s. 113-138. Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, n. 2, 1991, s. 174-208.

Diskusjonen knyttet til mening vil føre oss tilbake til Pollocks syn på kunsthistorien som diskurs og kvinnens posisjon som muse og objekt i forhold til det maskuline kunstnersubjekt. Pollock tar i bruk semiotisk teori for å analysere representasjonen av kvinnen.¹³⁷ Mine eksempler vil i hovedsak være hentet fra Pollocks behandling av Elizabeth Siddall i artikkelen "Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall".¹³⁸ Før jeg konkret tar for meg hvordan Pollock forholder seg til Elizabeth Siddall, vil jeg ta for meg hvorfor Pollock ser teorier om representasjon som sentrale.

Kunsthistorien som diskurs

Pollock mobiliserer både Foucaults diskursteori og semiotisk analyse basert på filmteoretikeren Elizabeth Cowie for å løse opp og forklare den kjønnsforskjell som utelukker kvinner fra kunsthistoriske narrativ. Hun henviser til Foucaults diskursanalyse og arkeologiske undersøkelser av humanvitenskapene.¹³⁹ Foucaults teorier kan ifølge Pollock bidra til oppløsning av det autonome kunstverk. Kunstverket er ikke noe eksternt i forhold til selve omtalen av det, men et resultat av de avgrensinger som gjøres for å isolere objektet innenfor selve det vitenskapelige narrativ. Det kunsthistoriske narrativ skiller for eksempel høykultur fra lavkultur, ut fra et begrep om kvalitet som ikke kan defineres på annen måte enn ved referanse til "connoisseurship". Dette begrep fungerer også ut fra en samtidig kjønnsdistinksjon.

Å forstå kunsthistorien som diskurs betyr også at den må settes inn som en del av et helt diskursivt felt som kan forstås som en periodes kultur, eller kunnskapsfelt. Pollocks forståelse av kunsthistorien og kulturelle praksiser som diskurs kan altså forstås i relasjon til Foucaults episteme-begrep, og Pollock og Parkers understrekning av at historien må ses i sin diskontinuitet og diversitet synes også å sammenfalle med Foucault. Pollock hevder at kunstverk og kunsthistorie speiler hverandre, og kunstverk synes også å bli del av det tekstlige.

Den mening som fremkommer i det vitenskapelige narrativ er altså ikke et resultat av en allerede konstituerte forestillinger, men skjer i selve det tekstlige arbeidet. Kunstverk og kunsthistorie må derfor ses som tekster og analyseres i forhold til hvordan de setter opp

¹³⁷ Jeg skiller i dette kapittelet ikke mellom semiotikk og semiologi, til tross for at enkelte operer med dette skillet som henholdsvis kan betegne forskning i tradisjonen fra Peirce og fra Saussure, eller skillet mellom henholdsvis lingvistisk og post-lingvistiske/post-verbale tegnsystemer. Jeg vil i tråd med Pollock selv anvende begrepet semiotikk for å dekke hele feltet, noe som også ble vedtatt i 1969 av stifterne av det som senere ble *Association of Semiotic Studies*. Se W. Noth, op.cit, s. 14.

¹³⁸ I Pollock, op.cit, 1988, s. 91-115.

mening i form av differensiering. Ettersom Pollock her betrakter produksjon av mening som aktiv produksjon, betyr dette at den kjønnsforskjell eller differensiering teksten setter opp i forhold til feminitet og maskulinitet, vil ha avgjørende betydning i forhold til levd kjønnsidentitet. "Kvinnen-som-representert" får avgjørende betydning for "kvinnen-som-levd". Oppsettet, eller differensieringsprosessen kan ifølge Pollock analyseres semiotisk.

Semiotikk og representasjon

Den menneskelige kultur består ifølge Mieke Bal og Norman Bryson i "Semiotics and Art History" av tegn, der tegnet står for noe annet enn det selv. Menneskene i kulturen er opptatt med å fortolke og få mening av disse tegn.¹⁴⁰ Semiotikk kan derfor i denne forbindelse defineres som studiet av den menneskelige kultur som et tegnsystem. Kunst består som en del av kulturen også av tegn, må derfor fortolkes. Semiotikk fokuserer dermed på betrakteren og fortolkerens rolle.

Representasjon er ifølge Pollock altså et spørsmål om konvensjon. Dette har to aspekter. Det ene er at trær, mennesker, osv. fremstilles slik det er gjeldende innenfor fotografi, film, malerkunst, osv. Det andre er at kunstverk ikke kan forstås som mimesis, og at representasjonen ikke er et resultat av persepsjon. Pollock understreker dermed her det poeng som fremheves av Bryson og Bal, nemlig at studiet av den menneskelige kultur som tegn, grunnleggende sett er en anti-realistisk teori.¹⁴¹ Tegnet er arbitrært. På denne måte innebærer semiotikk et oppgjør med et syn på identitet mellom begrep og ting, eller begrep og fenomen. Hva tegn betyr er utelukkende basert på konvensjon, og er derfor relativt til tegnsystemet. Det vil si det er ingen nødvendig sammenheng mellom tegnet "kvinne" og en ytre biologisk enhet kvinne. Dermed kan det ikke tas for gitt at en enkelt kan knytte begrepet "kvinne" til faktiske biologiske kvinner. Skillet mellom "sex" og "gender" synes ikke lenger å kunne opprettholdes i den form det er blitt definert i denne oppgaven, fordi relasjonen mellom det feminine, eller "kvinne" og faktiske kvinner ikke er avgjort. Kjønn kan ikke være en erfart forskjell, ettersom det feminine ikke er identisk med faktisk kvinne, men kun en posisjon i diskurs. På samme måte som bilder av kvinner ikke refererer til en ytre biologiske kvinneidentitet, kan de heller ikke referere til en ytre sosialt definert kvinneidentitet. Dermed må en forståelse av representasjon som re-presentasjon av en allerede konstituert sosial kjønnsforskjell basert på arbeidsfordeling, forkastes.

¹³⁹ Min generelle forståelse av Foucault er basert på Poul Lubke, op.cit, John Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers. From Structuralism to Postmodernity*, London, 1994.

¹⁴⁰ Bryson og Bal, op.cit, s. 174.

¹⁴¹ Ibid.

Pollock ser videre representasjon som kommunikasjon. Dette innebærer et sosialt aspekt, ettersom ingenting kan være kommunikasjon med mindre det leses, eller forstås av andre. Vi er avhengige av å snakke samme språk for å forstå hverandre. Det er imidlertid ikke bare språket som oppfattes som kommunikasjon, selv om Pollock hevder dette er den mest utviklede form.¹⁴² Det sentrale ved språk og annen kommunikasjon, som visuell kommunikasjon, er dets evne til å etablere posisjoner for taler og mottaker ved fremstilling av et ”jeg”, som derfor også produserer ”en annen”. Dermed er det språket og kunst som et kommunikasjonssystem en må rette det analyserende blikk mot, for å kunne avgjøre hvordan feminitet konstrueres. Kunst som kommunikasjon betyr også at tegnet er sosialt basert. Det vil si at innenfor et gitt fellesskap hersker det en viss form av enighet om hvordan bestemte tegn kan leses.

I feministisk sammenheng innebærer en semiotisk analyse av kunst en kritikk av feminister som anerkjenner at bilder av kvinner er konvensjonelle, men som forsøker å ta tilbake bildet av kvinnekroppen og tillegge denne ny mening. En forestiller seg da at det kan opprettes en relasjon mellom ”kvinne” og ytre kvinne, at det kan finnes en sammenheng mellom tegn og ting.¹⁴³ Feminister kan sies å enes om at kvinneakten, eller bilder av kvinnekroppen generelt i større grad dreier seg om maskulin seksualitet, enn om kvinner. For å bryte på den maskuline kontroll over den feminine seksualitet, ved konstruksjonen av kvinnen som bilde, har enkelte feministiske kunstnere (som f.eks. Judy Chicago) forsøkt å ta tilbake det ”kvinnelige” ved å gjøre krav på den kvinnelige seksualitet. Et av virkemidlene har vært at kvinnelige kunstnere selv tar kontroll over representasjon av egen kropp. Representasjon av kvinnekroppen og de kvinnelige kjønnsorganer skulle kunne leses som uttrykk for kvinners kontroll over egen seksualitet.

Pollocks bruk av semiotikk kan ses som et oppgjør med dette synet. Forsøket på å ta tilbake kvinnekroppen, eller ta kontroll over kvinnens bilde, forutsetter for det første at det finnes en seksualitet som ligger utenfor den allerede eksisterende forståelse av den.

¹⁴² G.Pollock op.cit.,1988, s. 31.

¹⁴³ For Pollocks kritikk av nettopp dette prosjekt, se artikkelen ” What’s Wrong with Images of Women”, i *Screen Education*, n. 24, 1977, s. 25-33. Se også Parker og Pollock, op.cit, s. 123-130, og G. Pollock, 1988, op.cit, s.161. Pollock kritiserer også en feministisk strategi som dreier seg om å gjøre mannen til objekt, det vil si plassere den nakne mannskroppen i de posisjoner som seksuelt objekt der kvinnekroppen tradisjonelt har vært. Linda Nochlin gjør et forsøk på dette i artikkelen ” *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art*”, i Linda Nochlin, op.cit, 1989, s.136-144. Hun tar utgangspunkt i et reklamebilde for epler, der frukten knyttes til kvinnens bryster og derfor til hennes seksualitet og gjør frukten begjærlig. Nochlin plasserer en naken mann med et brett med bananer for å fremvise det latterlige i forholdet mellom frukt og seksualitet. Pollock hevder dette ikke lar seg gjøre ettersom det seksuelle objekt *er* kvinnen, mannen som objekt for et kvinnelig blikk finnes ikke i representasjonsregimet, fordi kvinnen ikke kan være bærer av blikket. Omsnuing av representasjonsregimet lar seg ikke gjøre. Den eneste mulighet for kvinnelig subjektivitet er dekonstruksjon av det eksisterende regime av blikk.

Seksualitet ses som en naturlig iboende kraft i mennesket som kan frigjøres, eller undertrykkes. Pollock derimot ser seksualitet som historisk spesifikk, ikke som en iboende personlig essens eller drift. Dette er i tråd med Foucaults tanker der seksualitet konstrueres i diskurser knyttet til makt og kunnskap. For det andre forutsettes det at denne seksualitet kan gjenvinnes ved nettopp det samme bilde, bildet av kvinnen, som patriarkatet ifølge Pollock sirkulerer som tegn på maskulin seksualitet. Dette er ifølge Pollock problematisk, fordi det er en subtil grense mellom hva som kan leses som uttrykk for kvinnens kontroll over egen seksualitet, og hva som kan leses som pornografi, ettersom det vil være likheter i ikonografi og symboler.¹⁴⁴ Den eneste mulighet for innskriven av et ”kvinnelig” begjær er ifølge Pollock ved dekonstruksjon av det eksisterende begjær. Kvinnekroppen kan ikke tas tilbake så lenge kroppen er et resultat av diskurs, fordi det ikke finnes noe å ta tilbake utenfor diskursen. Det finnes ifølge Pollock ingen kjønnsforskjell utenfor den sosiale konstruksjon av den. Kropp, identitet og subjektivitet er underlagt språket.

Ifølge Pollock kan altså Foucaults diskursteori bidra til at begreper den modernistiske kunsthistorie har definert som maskuline, kan oppløses. Semiotisk analyse som en grunnleggende anti-realistisk teori kan bidra til påvisning av kjønn som en sosial konstruksjon. Dette gjelder ikke bare samfunnet generelt, men konstruksjonen danner grunnlag for vår forståelse av verden. I artikkelen ”Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall” mobiliserer Pollock altså Foucaults diskursteori og semiotikk for å kunne klargjøre Siddalls posisjon innenfor kunsthistorielitteraturen. Hennes mål er å kunne innskrive Siddall i kunsthistorien. For å kunne klargjøre hvordan Pollock ser på produksjon av mening, vil jeg ta utgangspunkt i denne teksten.

Siddall og ”Siddal”

Elizabeth Siddall er ifølge Pollock i kunsthistoriske tekster kjent som pre-raphaelitten Dante Gabriel Rossettis vakre kone, muse og modell. Hun er i kunsthistorisk litteratur forstått ut fra den feminine stereotypi, som den signifikante ”andre”. På samme måte som i Baudelairens narrativ snakkes hun om og for, avbildes fra, hun er et idol, et objekt, men har intet å meddele. (se gjengivelse av Baudelaire, kap. 1) Kvinnen er det det tales om. Hun er det objekt kunstneren skaper sin kunst ut fra, hun er det vakre, det sykelige, den avhengige, som bidrar

¹⁴⁴ Se G. Pollock, op.cit, 1988, s. 51. Forholdet mellom seksualitet, makt og kunnskap tas sterkere opp i G. Pollock, ”Feminism/Foucault – Surveillance/ Sexuality”, i Bryson, Holly, Moxey, op.cit, 1994.

til at kunstneren Rossetti kan etableres som den aktive, kreative, individuelle kunstner som skaper stor kunst ut fra kjærligheten til sin modell.

Ifølge Pollock trer Siddall inn i den modernistiske kunsthistorie ved at hun oppdages av Rossetti. Hun underlegges dermed et maskulint blick, et blick som ved objektifisering kan etablere seg som et distansert og tilsynelatende autonomt blick. Distansen etablerer Rossetti som et helhetlig subjekt. Dette kan ifølge Pollock forstås som en form for imperialistisk diskurs, der et land, eller en kultur kun fremtrer ved at den oppdages i en underordnet koloniposisjon av den styrende klasse, rase, eller kjønn ("gender"). Siddall får betydning kun ut fra en annens blick på henne. Pollock hevder også at sentralt i dette er at Siddalls navn endres til "Siddal", noe som innebærer at det historiske individ Elizabeth Siddall omformes for å kunne figurere i en ideologisk diskurs som konstituerer makt gjennom det blick den retter mot den "andre". Dette til tross for at Siddall selv produserte en rekke malerier og dikt.

Det første skritt for å kunne skrive Siddall inn i kunsthistorien, er ifølge Pollock å samle mere historisk informasjon om henne utover den en kan finne i kunsthistoriske tekster. Likevel er denne informasjon preget av det bestemte samfunn, der maktforhold avgjorde hvem som ble registrert, på hvilken måte, og av hvem. Den informasjon som foreligger må altså ses som del av den historiske diskurs, og derfor som deler av ideologi. Disse synspunkter utleder Pollock ut fra Foucaults teorier om diskursforming. Det andre skritt er at de kunsthistoriske tekster må dekonstrueres. Dette aspektet vil jeg komme tilbake til.

Pollock går videre og hevder Siddall i kunsthistoriske tekster produseres som tegn, der tegnets innhold ikke refererer til den faktiske Siddall, men til maskulin kreativitet. Dette poenget utleder hun fra Elizabeth Cowie, som i sin artikkel "Woman as Sign" tar i bruk antropologen Levi-Strauss strukturalistiske antropologi for å forklare kvinnens posisjon innenfor film.

Film som slektskapssystem

Cowie hevder det mest sentrale punkt ved en anvendelse av Levi-Strauss' teorier, som må oppfattes som en videreføring av Saussures strukturalistiske lingvistik, er det antirealistiske aspekt. Hun kritiserer feminister som anvender semiotikk, men likevel lokaliserer "kvinne" som en mening allerede definert forut for representasjon.¹⁴⁵ Levi-Strauss' synspunkt om at

¹⁴⁵ E. Cowie, "Woman as Sign", *M/F*, n. 1, 1978, s. 49-63. Uttalelsen er fra s. 49f. Det må imidlertid bemerkes at artikkelen er skrevet i 1978, og at den tradisjon det polemiseres mot, ikke nødvendigvis har de samme trekk i dag. Imidlertid kan også feminister som hevder å anvende semiotisk teori forstås representasjon på denne måte. Se for eksempel Linda Nochlins artikkel "Women, Art and Power" der hun hevder representasjoner av kvinner i kunsten reproducerer generelle antakelser i samfunnet, der disse manifesterer seg i visuelle strukturer. Til tross

”kvinnen” i slektskapets prinsipp om utveksling produseres som en kategori, som et tegn *i og med* selve utvekslingen er sentral, og kan relateres til film som et betydningsgenererende system. Cowie hevder altså at Levi-Strauss’ strukturalistiske teorier om slektskap som et kommunikasjonssystem er sentrale fordi det dreier seg om en teori for forklaring av kommunikasjon, ikke bare en beskrivelse av et representasjonsregime, eller et system.¹⁴⁶

Ifølge Levi-Strauss er prinsippet for slektskap at kvinner utveksles mellom menn av ulik ætt. Denne utvekslingen av kvinner markerer overgangen fra natur til kultur, den er forutsetningen for det sosiale system. Utvekslingsprinsippet i kultur er basert på gjensidighet, det vil si utveksling av ulike objekter av lik verdi. Cowie hevder imidlertid at Levi-Strauss ikke ser noen teoretisk grunn til at kvinner ikke skulle kunne utveksle menn, men at dette empirisk ikke har funnet sted.¹⁴⁷ I slektskap posisjoneres kvinner både som objekter for utveksling, og som tegn på den. Som objekter blir kvinner posisjonert som koner, søstre, mødre, osv. i relasjon til den som utveksler som posisjoneres seg selv som mann, bror, osv.

Simultant med posisjoneringen som objekter produseres tegnet ”kvinne” som det utvekslede, mens mannen posisjoneres som utveksler. Sett i forhold til språk vil den maskuline posisjon bli den uttalende, mens den feminine er det uttalte. Mannen blir dermed subjekt i slektskapssystemet, mens kvinnen blir tegn som refererer til selve utvekslingssystemet, ikke til faktiske kvinner, ifølge Cowie. Tegnets innhold er ifølge Cowie, ikke ”kvinne”, eller kvinner, men derimot stadfesting av tradisjon og av kultur, ettersom det nettopp er gjennom utvekslingen av kvinner at samfunnet passerer fra naturtilstand til kultur. Innenfor slektskapet blir altså betydningen av ”kvinne” relativ til mannen, ”kvinnen” kommuniseres av menn. Dette er en kjønnsforskjell forstått som A versus ikke-A, der A er det maskuline. ”Kvinne” som tegn refererer derfor ikke til en ytre egenskap ”kvinnelighet”, eller til faktiske kvinner, men er å forstå som ”ikke-mann”.

for at Nochlin vektlegger bildenes kjønnsdeling i forhold til forståelsen av makt, synes antakelsene allerede å være produsert. Se Linda Nochlin, op.cit, 1988.

¹⁴⁶ Min forståelse av Levi-Strauss er basert på Cowie, op.cit, og Poul Lubke, op.cit. s. 375-378, og J. Lechte, op.cit, s. 71-77.

¹⁴⁷ Cowie hevder at Levi-Strauss’ teori også har innskrevet en kjønnsforskjell forut for mening. For at noe skal kunne utveksles, eller oppfattes som objekt kreves det at det forstås atskilt fra den som utveksler. Dermed initieres utvekslingen ut fra en allerede anerkjent forskjell. Denne forskjellen må også alltid allerede være en sosial forskjell, ettersom det ikke finnes differensiering i naturen. Levi-Strauss hevder også at prinsippet for utveksling er at det utveksles ulike objekter av lik verdi. Kvinnen må derfor forut for overgangen fra natur til kultur og institueringen av systemet anerkjennes som en verdi av menn. Cowie henviser her til Saussures forståelse av tegns verdi. Et tegn har ikke verdi forut for konstitusjonen som tegn, verdi er relativt til tegnsystemet. Etter min mening synes ikke dette å løse problemet, ettersom Cowie kun hevder at Levi-Strauss tar feil, men ikke gir noen løsning. Se Cowie, op.cit, s. 56f. Det er dermed innskrevet en ”patriarchal bias” også i denne teorien, på samme måte som i marxismen. Dette er et stort problem i feministisk sammenheng. Pollock kommenterer ikke dette, og hun gjennomfører ikke et strukturalistisk syn fullstendig.

Ifølge Cowie hevder Levi-Strauss videre at så snart utvekslingen og dermed slektskapskulturen er etablert, vil det ikke å utveksle kvinner være en overskridelse. Såfremt kvinner behandles som tegn, er deres hensikt å kommuniseres. Mangel på utveksling er å forstå som misbruk av tegnet, og er å betrakte som tabu. Således innebærer for eksempel incest en trussel for selve systemet, fordi det er brudd mot det grunnleggende strukturelle prinsipp; en bryter grensen for forståelighet.

Cowie hevder Levi-Strauss er sentral fordi hans teorier ikke bare tar opp kvinners status i representasjon, men også kvinners posisjon generelt. Den tillater ifølge Cowie å skille mellom de kvinner som fysisk utveksles, kvinnen som objekt, fra utveksling av kvinner i betydningsgenererende systemer der kvinne produseres som tegn. Cowie skiller mellom en empirisk realitet av utveksling av kvinner som objekter, og betydningsgenererende praksiser der kvinnen utveksles og produseres. Dette er et skille Levi-Strauss ikke selv foretar. Hos ham ses disse som en enhet.

Hvilken relevans har så denne teorien i forhold til kunsthistorie?

Pollock og kvinnen som tegn

Pollock hevder for det første at Cowies teori er sentral fordi den fokuserer på meningsproduksjon som aktiv produksjon. Hun fremhever at kunstverk oppretter ideologi, den er ikke bare en illustrasjon av den.¹⁴⁸ Det andre punkt er at Pollock mener teorien gjør det mulig å skille det tegn "Siddal" som produseres i kunsthistorietekster fra den faktiske Siddall. Cowies analyse og teori gjør det mulig å skyte inn en kile mellom den "Siddal" som figurerer i tekster om Rossetti, eller på Rossettis lerret og den faktiske Siddall, som et historisk individ. Pollock hevder det er av avgjørende betydning å foreta en grunnleggende distinksjon mellom

the isolatable individual as the ideological figure of bourgeois individualism, produced in and by empiricist accounts of history, and the historical individual whose particularity of life and experience feminist and social historians reclaim precisely by insisting upon the formation of the individual subject in the historically specific material practices of the social relations of class and of gender difference.¹⁴⁹

Dette skillet kan ses som det samme skillet Pollock og Parker fremhevet mellom den feminine stereotypi og faktiske kvinner. Skillet mellom disse to faktorer baserer seg på det skille Cowie foretar mellom utvekslingen av faktiske kvinner i en sosial, eller med hennes ord, empirisk

¹⁴⁸ Pollock, op.cit., 1988, s.30.

¹⁴⁹ Ibid., s.98.

realitet, og utvekslingen av ”kvinne” som tegn i betydningsgenererende praksiser. Videre mener Pollock at denne teorien trekker frem et annet sentralt poeng for feminismen, nemlig at tegnet er sosialt basert.

Pollocks overføring av Cowies teorier kan ses i forhold til tre ulike elementer som i Pollocks tekst er sammenvevde. Det ene er at Pollock synes å overføre teorien om slektskap til det sosiale system i det borgerlige samfunn, idet hun hevder:

Woman as a category is a product of a network of relationships created in and through these exchanges as mothers, daughters wives. The meaning of the term is relative to all other terms in the social system. What woman means is composed of the positions in which *female persons* are placed as mother, wife, daughter or sister, in relationship to a concurrant production of man as a category in positions such as father, son, husband, brother. Man, however, is positioned as exchanger, woman as the sign of the exchange as well as its object.¹⁵⁰

Dette synes å referere til et faktisk sosialt system. En kan for eksempel tenke seg at kvinner i det borgerlige samfunn produseres som objekter i utveksling av kvinner mellom menn i forhold til ekteskap, arbeid e.l. Således kan organiseringen av familien i det borgerlige samfunn, for eksempel analyseres strukturalistisk. Organisering av familie og slektskap forstås som en kulturell, eller sosial praksis. Pollock synes dermed å ha argumentert for en strukturalistisk samfunnsanalyse, eller i det minste en strukturalistisk analyse av familiestrukturer. (Pollock utelater her spørsmålet om arbeid, kvinners posisjon her synes å være relatert til økonomisk produksjon.)

Det andre element er at Pollock overfører Cowies analyser til kunsthistorien som diskurs. Hun hevder de kunsthistoriske tekster der ”Siddal” figurerer etablerer seg som diskurser ut fra en differensiering i forhold til kjønn, der ”Siddal” blir et tegn på Rossettis geni. ”Siddal” som tegn produseres derfor ifølge Pollock relativt til det maskuline, hun er ikke-mann. Konstruksjonen kjønnsforskjell som mening i det borgerlige samfunn opererer ut fra motsetningen A versus ikke-A, der forskjellen alltid er hierarkisk. Tegnet ”kvinne” står for maskulin kreativitet og seksualitet. Diskursen oppretter derfor seg selv ut fra maskulin dominans og feminin underordning. Dermed produseres Rossetti som den aktive, seksuelt potente, og ”Siddal” blir enhetlig med de bilder han tegner av henne.

Det tredje punkt Pollock ser på er kunst, eller de tegninger Rossetti produserte med Siddall som modell. Siddall er på de gjeldende tegninger vendt bort fra betrakteren, blikket er slått ned, og ansiktet gir inntrykk av melankoli. (ill. 3) Pollock hevder tegningene av ”Siddal”

ikke gir betrakteren noen referanse til Siddall som person. Betrakteren stilles foran en blank side der det finnes mye tegning, men ingen feminin subjektivitet. Siddall omformes til et objekt som etablerer Rossetti. Antakelsen om at tegningene gir informasjon om Siddall er, ifølge Pollock, fundert i forestillingen om portrettets evne til å gjengi personlighet. En antar at bildet kan fange en bakenforliggende enhetlig identitet hos den portretterte. Representasjon blir da sett på som mimesis, mens lesning av representasjon kun er et spørsmål om persepsjon.¹⁵¹ Pollock hevder imidlertid at tegningene av "Siddal" ikke kan betraktes som portretter, ettersom de ikke bærer i seg spor av individet Siddall, kun av Rossettis selvkonstruksjon. Tegningene fremviser ifølge Pollock lite av modellen, men derimot mye tegning. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 5.

Her oppstår det en dobbelhet hos Pollock. På den ene side avviser hun at tegningene kan kalles portretter, på bakgrunn av at all representasjon er konvensjonell, og arbitrær, idet den består av tegn. Tegning er ikke basert på persepsjon. På den andre side hevder hun at portrettet "documents an individuals presence and, only in recent times, appearance, inscribing by the same token social status and place."¹⁵² Pollock synes å stille portrettet i en særstilling i forhold til annen representasjon. Hun impliserer at det skulle kunne være mulig å opprette enhet mellom portrettet og den portretterte, og mellom "kvinnen-som-representert" og "kvinnen-som-levd". I denne definisjonen synes det å være en relasjon mellom tegn og ting. Representasjon synes likevel å kunne ha en relasjon til virkeligheten som ikke bare er basert på konvensjon. Imidlertid kan ingen representasjon innskrive en individualitet i den ytre verden, ettersom representasjonen kun får mening i relasjon til andre representasjoner. Portrettet kan vise til en subjektsposisjon, en sosial posisjon e.l., men kan ikke innskrive en personlighet. Representasjonen kan vis til den status den portretterte har i forhold til differensieringer som klasse, kjønn, osv, men dette vil være basert på konvensjon, og ikke innskriven av en personlighet. Det tvetydige i Pollocks argumenter er også knyttet til at hun overfører betydningen av tegnet "kvinne" til "Siddal". "Kvinne" som tegn refererer til en sosial konvensjon, men i hvilken grad kan en snakke om en sosial konvensjon i forhold til et navn?

Det kan altså isoleres tre ulike systemer for produksjon av kvinnen som alle kan analyseres i forhold til produksjon av mening. Pollock skiller ikke selv klart mellom de tre systemer i sin tekst, men ut fra hennes forståelse av representasjon som kodet i retoriske,

¹⁵⁰ Ibid., s. 31. Min utheving.

¹⁵¹ For en sterk argumentasjon mot dette syn på representasjon, se Norman Brysons artikkel "Semiology and Visual Representation", i N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, *Visual Theory*, Oxford, 1991, s. 61-74.

¹⁵² Pollock op.cit, 1988, s. 122.

tekstuelle, eller visuelle vendinger fremtrer de som ulike systemer. Samfunn, kunsthistorie og kunstverk som ulike praksiser, interagerer, og bidrar derfor til produksjon og opprettholdelse av et regime der kvinnen alltid er definert som ikke-mann. Det etableres et knutepunkt knyttet til kjønn i samspillet mellom de ulike diskurser. Kjønnsskillet er essensielt for at diskursen skal kunne produsere kunnskap, eller mening.

Pollock hevder altså at hennes bruk av Cowie og av semiotisk teori muliggjør at Elizabeth Siddall kan innskriveres i kunsthistorien som noe annet og mere enn objekt og muse for Rossetti, som kunstner. Det kan imidlertid ikke dreie seg om et tradisjonelt kunstnerbegrep, ettersom dette er maskulint definert. Dersom kunstneren er å forstå som en borgerlig konstruksjon, hvilken kunstneridentitet er det Pollock vil opprettholde?

”Kunstnerens død”

Som nevnt i kapittel 3 kunne det modernistiske kunstnerbegrep angripes fra et perspektiv knyttet til kunstens sosiale historie. Imidlertid er ikke bare det modernistiske kunstnerbegrep basert på mangel på bevissthet i forhold til sosiale relasjoner, men også et retorisk grep i selvkonstruksjon, og er således knyttet til diskurser. Kunstnerbegrepet knytter ifølge Bryson og Bal sammen en hel rekke enheter som antas å være gitt, men som er resultater av diskursive formasjoner. Forestillingen om verkets enhet, knyttes til livet som en enhetlig størrelse, subjektets ulike roller og posisjoner samles i et enhetlig subjekt, der alle disse legges sammen i kunstnerbiografien der alt subjektet erfarer fremkommer som dets subjektivitet.¹⁵³

Roland Barthes tar i artikkelen ”The Death of the Author” et oppgjør med en forståelse av forfatterens posisjon som enhetlig utgangspunkt for mening i den litterære diskurs. Ifølge Barthes er forfatteren en moderne figur, som fødes idet mennesket oppstår som fritt individ. Barthes vil derfor forlate forfatteren som sentral i forhold til diskurser. Forfatteren er ikke annet enn selve uttalelsesakten, det vil si en performativ handling. Det eneste vi kan finne i selve teksten er subjektet, et subjekt som kun finnes teksten, på samme måte som et ”jeg” ikke er mere enn uttalelsen av ”jeg”. Teksten refererer ikke til noe bak, eller forut for den, men kun til seg selv.

¹⁵³ Bryson og Bal, op.cit, s. 182. Bryson og Bal skiller mellom et humanistisk og et modernistisk kunstnerbegrep. De hevder det humanistiske kunstnerbegrep fungerer etter den retorikk som her er fremstilt. Det modernistiske kunstnerbegrep derimot kjennetegnes ved at subjektet i stor grad er tomt. Kunstneren er i en diskurs som setter opp en sammenheng mellom en periode, et samfunn, e.l., kun et ledd i rekken. Det er det ledd som knytter de ulike deler av narrativet sammen. Pollock skiller ikke mellom disse to funksjoner, selv om hun indirekte henviser til at kunstnerbegrepet hos Hadjinicolaou ikke er det totale utgangspunkt for mening, men kun den som samler og forbinder kunstverk og samfunn. Se Pollock, op.cit, 1988, s. 28. Pollock tenderer mot å konstruere et stereotyp bilde av tidligere kunsthistorisk skriving, ved ikke å foreta slike differensieringer. Kunsthistorie forut for hennes egen blir ”forever the same”.

Teksten kan ifølge Barthes ikke ses som et enhetlig uttrykk for mening, men må forstås som et multidimensjonalt rom, der flere skrivemåter og meninger, ingen av dem originale, blandes og kolliderer. Det som samler teksten er ikke tekstens utgangspunkt, forfatteren, men derimot selve lesningen av den, hevder Barthes. Det er i leseren tekstens meninger samles til en enhet. Leserens fødsel går derfor på bekostning av forfatterens død.¹⁵⁴ Fokus på representasjon innebærer derfor fokus på fortolkerens rolle i forhold til teksten, som det sted mening oppstår. Pollock fokuserer også på betrakterens rolle i forhold til kunstverket, men hos henne er det en dobbelhet i forhold til fortolkning. Dette vil jeg komme tilbake til.

Dette åpner for en endring i kunsthistorieskrivingen. Kunsthistorie kan ikke lenger skrives som en linje av store mestre. Men Barthes' fokus på leseren på bekostning av tekstens utgangspunkt, eller ramme, åpner også for stor relativisme i fortolkningen. Det finnes i prinsippet ingen grenser for hva som ville kunne ses som en adekvat fortolkning. Dersom forfatteren ikke er mere enn selve uttalelsesakten, kan ikke leserens subjektivitet være mere samlende eller helhetlig enn forfatterens. Barthes argumenterer ut fra et poststrukturalistisk perspektiv. Subjektet er ikke helhetlig og utgangspunkt for sine uttalelser, men underlagt språket. Det dreier seg om et fragmentert selv. Enhver lesning vil være lokalisert, som et sammenfall av flere mulige identiteter og subjektsposisjoner. Det Barthes setter fingeren på er for Pollock sentrale poeng, men Pollock vil likevel ikke samle hele tekstens mening i leseren.¹⁵⁵

En videreføring, eller nyansering av Barthes artikkel kan en finne hos Michel Foucault. Han undersøker i artikkelen "What is an Author?" forholdet mellom forfatteren og teksten.¹⁵⁶ Ifølge Foucault er det blitt et åpent rom i tekster som diskursforming som følge av at kritikere har akseptert forfatterens død som enhetlig subjekt. Foucault hevder imidlertid at forfatteren ikke kan reduseres til selve den språklige uttalelsesakten, det Barthes så som en performativ handling. Teksten peker faktisk mot en figur som befinner seg utenfor og forut for teksten.¹⁵⁷

Foucault hevder at forfatterens navn er funksjonelt på flere måter. I motsetning til vanlige navn tjener forfatterens navn som en måte å klassifisere og karakterisere en diskurs. Når en i kunsthistoriske tekster for eksempel refererer til kunstneren, er det ikke bare snakk

¹⁵⁴ R. Barthes, op.cit, 1977, s. 148.

¹⁵⁵ Bryson og Bal bruker begrepet forfatter, et begrep de hevder mere nøytralt, ettersom de ønsker å unngå en del av de konnotasjoner som ligger i kunstnerbegrepet. Se Bryson og Bal op.cit, s. 180. I tråd med Pollock har jeg likevel valgt å referere til kunstneren. Dette gjør prosjektet klarere enn om jeg skulle referere til kvinnelige forfattere av kunstverk, noe som ville få dem til å skille seg ut fra de kunstnere Pollock vil gruppere dem med, om enn i en revidert form av begrepet kunstner.

¹⁵⁶ Michel Foucault, "What is an Author?", i *Language, Counter-Memory, Practice.*, Oxford, 1977, s.113-138.

om at en refererer til en faktisk person. Foucault hevder at i motsetning til et vanlig navn som beveger seg fra diskursen til en faktisk person utenfor, befinner forfatterens navn seg i tekstens kontur. Når jeg referer til en vanlig person ved navn, er denne personen det sentrale. I de referanser jeg her har til Griselda Pollock dreier det seg ikke om Pollock som en person, men om hennes tekster. Hvis det viste seg at Pollock ikke hadde skrevet *Vision and Difference* for eksempel, ville dette endre de linjer av enhet og de motsetninger jeg har etablert mellom *Old Mistresses* og *Vision and Difference*. Rammen for min diskurs ville endres. Således fungerer forfatteren som en avgrensning.¹⁵⁸ Forfatterens navn tjener både som en måte å beskrive hvilken type tekster vi har med å gjøre, og som en måte å avgrense tekster i en enhet som kan leses ut fra de fellestrekk de har.

Forfatteren som en funksjon etableres ifølge Foucault vanligvis etter et sett av reguleringer. En forfatter settes opp ut fra verkets kvalitet, verket skilles konseptuelt fra andre, en forholder seg til stilistisk enhet, og historisk referanse. Forfatteren er dermed å betrakte som en sentral del av hva kunstinstitusjon avgjør kan være kunst, ved å avgjøre hvem som har et forfatterskap. Forfatteren er med andre ord resultat av en utvelgelsesprosess, der en velger ut hvilke trekk som er relevante deler av et verk, og derfor et viktig retorisk grep i selvkonstruksjon.

Forfatterens navn peker altså på den status enkelte tekster har i et gitt samfunn eller en kultur. I feministisk sammenheng kan denne revurderingen av forfatteren fra å være subjekt forut for mening til å være et resultat av kunsthistoriske tekster være sentral. Pollock har allerede avvist at stil og kvalitet er avgjørende. De kriterier for dannelse av et *oeuvre* i kunsthistorisk sammenheng, har utelukkende basert sine kriterier for kvalitet til det maskuline. Et eksempel på at forfatter og verk defineres i relasjon til hverandre kan en se i et eksempel som trekkes frem av mange feminister, nemlig at verk som tidligere ble antatt å være av David ble attribuert til Constance Charpentier, noe som endret beskrivelsen av verkene betraktelig. Stilen som tidligere ble ansett for å være typisk for David, ble nå et resultat av en feminin hånd og ånd. Bildene ble ikke lenger ansett for å være et autentisk verk, derimot ble bildene definert som typiske for periodens stil. Det var ikke lenger snakk om en

¹⁵⁷ Foucault, op.cit, s. 115.

¹⁵⁸ Foucault trekker opp en forskjell mellom forfattere av skjønnlitteratur og av vitenskapelige tekster, der den sistnevnte kan fungere som utgangspunkt for diskursive praksiser, ikke slik forfatteren av skjønnlitteratur, som kan ses som utgangspunkt for sjanger. I referere til Marx innebærer å referere til en diskursiv praksis, en teori, mens det å referere til Shakespeare er å referere til et *oeuvre*. Dette er imidlertid ikke et poeng her, ettersom det dreier seg om kunstneren som funksjon i kunsthistorisk sammenheng. Når jeg her bruker Pollock som eksempel i relasjon til Foucaults teser, må dette ikke trekkes lenger enn det er gjort her. Det er kun ment som illustrasjon på forskjellen mellom individ og forfatter. For Foucaults syn på forfatterfunksjonen i relasjon til teorier, se Foucault, op.cit, 1977, s. 131-136.

forfatter, eller kunstner, ettersom den person som stod bak ikke kunne sertifiseres som kunstner. Bildene ble degradert fra å være deler av et *oeuvre* til å bli løsrevne eksemplere fra en bestemt epoke, og derfor uinteressante i kunsthistorisk sammenheng.¹⁵⁹ Forfatteren som en funksjon i diskurs er derfor ifølge Foucault relatert til de "legal and institutional systems that circumscribe, determine and articulate the realm of discourses." Hva som er relevante trekk i forhold til forfatteren avgjøres altså av de dominerende diskurser i et gjeldende samfunn.

Den poststrukturalistiske kritikk av det enhetlige subjektet Foucault og Barthes her står som representanter for, har fått ulike konsekvenser ut fra ulike perspektiver på kunsthistorie. Bryson og Bal hevder blant annet at kunstnerens død ikke nødvendigvis har vært noe stort tap eller sjokk fra et feministisk synspunkt, ettersom kunstneren allerede slik Pollock har fremstilt det var en maskulin figur. Det mord på kunstneren feminismen foretar er ikke bare en avvisning av det enhetlige subjekt, slik Foucault og Barthes fremhever, men en kritikk av forestillingen om et kjønnsnøytralt helt subjekt.¹⁶⁰

Foucault hevder imidlertid at til tross for at det enhetlige og kreative subjekt som ligger forut for teksten og som samler den i et sammenhengende uttrykk, det personlige uttrykk, er borte, bør ikke forfatteren som funksjon fullstendig fjernes fra undersøkelse. Ifølge Foucault kan det i enhver tekst finnes ulike ego, flere ulike posisjoner i forholdet mellom tema og subjekt, noe som fører til at det kan finnes flere leserposisjoner. Teksten lukkes ikke av forfatterens intensjon, eller kreativitet, men forfatteren kan likevel ikke utelukkes. Foucault hevder derfor at "the subject should not be entirely abandoned. It should be reconsidered, not to restore the theme of an originating subjekt, but to seize its functions, its intervention in discourse, and its system of dependencies."¹⁶¹ Foucault foreslår at en heller spør seg under hvilke forhold og gjennom hvilke former en enhet som subjektet trer frem i diskurser, hvilke posisjoner som settes opp, og hvilke regler som følges. Lesningen begrenses i så måte til en viss grad av de posisjoner som er innskrevet i teksten.

Pollocks standpunkt er mer i tråd med Foucaults teser. Hun hevder at det å akseptere kunstnerens død som enhetlig subjekt ikke betyr at enhver funksjon "kunstner" forsvinner. Hos henne restitueres kunstneren som produsent, ikke som kreativt individ. Hun hevder at

there is a limit, an historical and ideological limit which is secured by accepting the death of the mythic figure of the creator/author, but not the negation of the historical producer working within

¹⁵⁹ Min beskrivelse av fenomenet er hentet fra Pollock, op.cit, 1988, s. 26.

¹⁶⁰ Bryson og Bal, op.cit, s.184.

¹⁶¹ Foucault, op.cit, 1977, s. 137.

conditions which determine the productivity of a work while never confining its actual or potential field of meanings.¹⁶²

Pollock argumenterer til fordel for kunstprodusenten som et historisk individ, formet av sosiale omstendigheter. I så måte vil en kunne forholde seg til kvinnelige kunstnere som sentrale. Kunstneren forholder seg til gjeldende konvensjoner for representasjon på et bevisst eller ubevisst plan. I lesningen finnes det altså begrensinger i forhold til hva som ville kunne kalles en adekvat fortolkning. Kunstneren som produsent av mening står ikke som samlende for selve verkets mening. Teksten som et tegnsystem kan ikke stå som uttrykk for kunstnerens mening, ettersom språket er en sosial instans, ikke et nøytralt middel kunstneren kan bruke for å uttrykke mening. Kunstneren er i så måte underlagt språket. Den subjektivitet som fremstilles i diskurs blir del av det historiske individ. Det er dermed en historisk spesifikk form for maskulin, og eventuelt feminin kunstner Pollock vil forholde seg til, ikke et transhistorisk subjekt. Pollocks kritikk av Rossettis tegninger kan således ses som en kritikk av den subjektsposisjon som er innskrevet i selve verket.

Pollock hevder altså at Siddall kan restitueres som kunstner ved å foreta et skille mellom den identitet hun forventes å skulle ha, og den faktiske Siddall som et individ formet av historiske sosiale relasjoner. I relasjon til kunstneren som en funksjon i diskurs, hevder Pollock at kunstneren må restitueres som en historisk spesifikk produsent. Betyr dette at Siddall kun kan finnes ved henvisning til en sosial kontekst? På dette punktet er det tvetydigheter hos Pollock.

Kontekst og fortolker

Bryson og Bal hevder semiotikk stiller spørsmål ved en av kunsthistorien sentrale begreper, nemlig begrepet om kontekst. De kritiserer her en form for kunsthistorieskriving Pollock har argumentert strekt for, nemlig kunstens sosiale historie. Denne grenen baserer seg ifølge Bryson og Bal i stor grad på et reduktivt begrep om kontekst. En griper til en sosial realitet utenfor verket, og lar denne stå som bakgrunn for og avklaring på kunstverkets flertydighet. En slik forståelse utelater ifølge Bryson og Bal at kontekst er et resultat av fortolkning. På samme måte som kunstneren dannes konteksten i diskurs. Imidlertid leses forholdet mellom kontekst og tekst, eller kunstverk, som et årsak-virkningsforhold.

Bryson og Bal understreker at den kontekst kunst plasseres i også er fremkommet gjennom en utvelgelsesprosess, der bare de elementer ved samfunnet som anses for å ha hatt

¹⁶² G. Pollock, op.cit, 1988, s. 83.

innvirkning på produksjonen av det gjeldende verk ses som sentrale. I den diskursive utvelgelsesprosess tas det ofte utgangspunkt i det gjeldende kunstverk. Dreier det seg for eksempel om et bilde som fremviser borgerlige familier på søndagsutflukt i parken, vil kunsthistorikeren lete etter historiske kilder som kan si noe om nettopp dette fenomenet. Således blir borgerskapets liv og levned stående som kunstverkets kontekst, mens for eksempel arbeiderklassens situasjon ikke inngår som en sentral del. Dermed er konstruksjonen av konteksten ikke bare reduktiv i den forstand at den bare sier noe om en liten del av de samfunnsrelasjoner som betinget det gjeldende samfunn, men også fordi den lar disse stå som den totale konteksten.

Dette problemet har Pollock allerede henvist til i forhold til Elizabeth Siddall. Hun hevdet at forsøket på å samle mere informasjon om personen Elizabeth Siddall innebar at kunsthistorikeren utsatte seg for en diskursiv utvelgelsesprosess som allerede var foretatt. Hvilken posisjon Siddall hadde i tekstene var bestemt av den historiske diskurs som avgjorde hvem som ble registrert, på hvilken måte og av hvem. Konteksten er i denne forbindelse forstått som faktisk tekst i form av skrevne kilder.

Pollock hevder imidlertid at Siddall befinner seg like utenfor det kunsthistoriske diskursive felt, i de sosiale relasjoner som avgjorde individets posisjon. Dette problemet synes å fremkomme idet Cowie og Pollock skiller utveksling av kvinner som objekter, fra utveksling av kvinner som tegn. Ettersom Pollock har antydnet at en strukturalistisk analyse av familierelasjoner er en mulighet, synes hun å finne Siddall som individ her. Problemet i dette fremtrer hvis vi relaterer dette til Althusers begrep om ideologi som grunnlag for erfaring og sosial realitet. Såfremt all aktivitet er ideologisk aktivitet, det finnes ingen uavhengig materiell realitet, vil Siddalls subjektivitet være underlagt det ideologiske. Pollock synes her å referere til en sosial realitet utenfor mening. Denne dobbelheten synes å være et resultat av at Pollock alternerer mellom å se kultur som et nivå atskilt fra det økonomiske og det politiske, og å hevde at all sosial produksjon er produksjon. Hun veksler dermed mellom å operere med en sosial realitet utenfor mening, og forut for den, og å hevde at mening ikke kan skilles fra sosial produksjon.

Bryson og Bals kritikk av konteksten er rettet mot at en lar en del av konteksten stå som den totale konteksten. De henviser til at det vil være umulig å komme frem til noen helhetlig bilde. Pollock synes å operere med et totaliserende syn på sosial kontekst. Hun hevder at representasjon alltid må relateres til den sosiale kamp mellom klasser, raser, og kjønn som del av en *total* sosial praksis. Hun hevder her at det skulle kunne være mulig for fortolkeren å gi en fullstendig oversikt. I tillegg generaliserer Pollock fra enkelte former for

differensiering til et totalt sosialt felt. Den oversikt, og det begrep Pollock gir av den sosiale praksis er imidlertid utledet fra marxistisk teori, og således preget av dennes diskurs. Dermed utelater hun at det for eksempel kan finnes sosial kamp mellom aldersgrupper, religiøse grupper, ulike etniske grupperinger osv. Det kan i prinsippet finnes et vell av ulike identiteter som danner grunnlag for differensiering.

Pollock hevder imidlertid også, i likhet med Bryson og Bal, at kontekst ikke bare er utenfor fortolkeren, men fremkommer som et resultat av lesningen. Bryson og Bal hevder at såfremt kunstverk er "works of the sign" så er de gjentakende. Det vil si de kan tre inn i et utall av kontekster, og konstitueres av ulike betraktere på ulike måter til forskjellig tid.¹⁶³ Dette fremgikk også hos Pollock i forhold til kunstneren. Selv om resepsjonen av kunstverk til en viss grad er begrenset av de mulige subjeksposisjoner og kontekster som er innskrevet i verket, betyr ikke dette at de er lukket i en mening.¹⁶⁴ Dermed argumenterer Pollock i forhold til at hennes lesning, fordi den ikke kan oppfattes som den endelige fortolkning, er en kontekst. Konteksten vil i dette tilfelle også være tekst i betydningen den tekst Pollock som fortolker produserer. Dette viser seg i at Pollocks forsøk på å samle dokumentasjon, og på å innskrive Siddall i kunsthistorisk sammenheng også produserer en kontekst. Konteksten er her en tekst i betydningen den tekst fortolkeren produserer. Denne konteksten er relatert til leseren, slik Barthes fremmet det. Således kan en i feministisk sammenheng forsøke å lese teksten ut fra et klart feministisk synspunkt, uten å hevde at dette er det eneste synspunkt. Dette synspunkt kan stå som en kritikk av den ramme for forståelighet som ligger i en historisk representasjon, og dermed som en kritikk som har sitt utgangspunkt i at fortolkeren vil konstruere en annen ramme for forståelighet. Feminisme i denne sammenheng vil sammenfalle med et poststrukturalistisk prosjekt der en anerkjenner at det ikke kan finnes en historie, en objektiv vitenskap, og en riktig tolkning. Den kan kun finnes et stort nett av mulige subjeksposisjoner og kontekster. Feminisme blir da synonymt med å tale fra et annet sted, for om mulig å kunne skyte inn i diskurser og bryte opp de kjønnsesifikke subjeksposisjoner og kontekster. Er begrepet om en sosial kontekst annen enn leserens irrelevant?

Verken Pollock, eller Bryson og Bal hevder dette. Dersom begrepet om kontekst skulle fjernes fullstendig som en kunsthistorisk term, ville dette redusere analysen av kunst til å være et spørsmål om formale strukturer. Både Pollock, Bryson og Bal hevder derfor at konteksten snarere må forstås som den ramme teksten setter opp omkring seg selv, en

¹⁶³ Bryson og Bal, op.cit, s. 179.

¹⁶⁴ Pollock, op.cit, 1988, s. 83.

historisk ramme for forståelighet. Selv om en historisk kontekst ikke produserer, eller er årsak til en gitt handling, kan en snakke om at visse handlinger historisk ble forstått på en bestemt måte, ifølge Pollock. Slik Pollock ser det er det en historisk grense for hva en kan lese. Det finnes grenser for hva som kunne uttrykkes i et gitt samfunn, men dette er ikke det samme som å si at samfunnet kan forstås som årsak til spesifikke handlinger, eller uttrykk.

”Kvinnen” i det borgerlige samfunn refererer til det borgerlige samfunn som grunnlag for produksjon av den mening som fremtrer, ”kvinnen” kan bare forstås som en term i et sosialt system. Men den produserer også det gjeldende system. Dette åpner for at det kan produseres annen mening, at rammene for det gjeldende system kan overskrides, eller dekonstrueres, som er det Pollock forsøker å gjøre.

I forhold til problematikken knyttet til kontekst alternerer Pollock mellom å akseptere en totaliserende sosial praksis som kan avgjøre mening, og å hevde at verket alltid setter opp sin egen kontekst. Hun veksler også mellom å inkludere seg selv i produksjonen av en kontekst, et poststrukturalistisk syn, og å distansere seg fra konteksten. Problematikken knyttet til kontekst kan imidlertid også ses i relasjon til et poeng jeg ikke tidligere har kommentert. Dette dreier seg om Pollocks syn på tegn og mening. I relasjon til kunstneren og til kontekst fremsto Pollock i forhold til et poststrukturalistisk syn. Jeg hevdet imidlertid at Cowie baserte seg på strukturalistiske teorier, noe Pollock tilsynelatende overførte til både til samfunn, kunsthistorie og kunstverk.¹⁶⁵ Er Pollock strukturalist, eller poststrukturalist? Har dette noen betydning i forhold til et feministisk prosjekt?

Struktur og semiose

Som nevnt i innledningen innebærer det strukturalistiske syn på mening at meningen er fastlåst i et gitt system, og avgjøres av indre forskjeller og avhengighetsforhold. Tegnets betydning avgjøres ved dets avgrensning i forhold til andre tegn.¹⁶⁶ Forståelighet sikres ved at

¹⁶⁵ Pollocks bruk av Cowies teorier reiser flere problemer. Et sentralt problem er muligheten for overføring av strukturalistisk antropologi til studiet av fiksjon. Dette vil ikke bli diskutert i denne oppgaven. Et annet problem er muligheten for overføring av Cowies teorier om film til kunstverk, ettersom kunstverk ikke i samme grad produserer et narrativ. Det narrativ som eventuelt fremkommer i en kvinneakt, kan ses på to måter. Narrativet kan på den ene side fremtre ved å se det enkelte kunstverk som del av en rekke av flere, slik at de til sammen danner en mulig historie. Dette involverer det andre moment ved kunst som narrativ, nemlig at den som faktisk trekker linjen mellom de ulike bilder faktisk er fortolkeren, og ikke som det er mulig å hevde i film, nemlig at bildene allerede er kjedet i en rekke som danner filmens narrativ. For en diskusjon av dette, se Bryson og Bal, *op.cit.*, avsnittet ”Narratology”, s. 202-206.

¹⁶⁶ Dette er komplisert i forhold til Cowie og Pollocks bruk av Levi-Strauss, ettersom både Cowie og Pollock hevder at det kun er ”kvinnen” som produseres som tegn. Såfremt kvinne innebærer en forskjell i forhold til ”mann” må dette bety at også ”mann” er et tegn, ellers vil teorien ikke gi mening. Det synes som om Levi-Strauss’ tegnbegrep ikke fungerer på samme måte som tegnbegrepet hos Saussure. Jeg velger derfor her å se bort fra denne tvetydigheten hos Pollock.

vi kan eliminere hvordan tegnet atskiller seg fra andre tegn, ikke dets referanse til den ytre verden..¹⁶⁷

En semiotisk analyse basert på dette systemet går til det underliggende system av forskjellsdannelse for å kunne avklare hvordan mening settes opp. En beveger seg til et egentlig nivå. For at dette er mulig må en ikke bare se bort fra de individuelle talehandlinger, men også fra historisk endring. I en slik analyse er mening derfor statisk. Semiose, eller variasjoner i betydning foregår innenfor rammene, og i de enkelte talehandlinger, ikke i tid. Det er i tillegg noe en må se bort fra.

Som en metode må en strukturalistisk semiotisk analyse ifølge Bryson og Bal, kunne trekke opp en ramme rundt det felt som skal undersøkes. Feltet må videre kunne oppdeles i atskilte betydningsgenererende enheter, der disse enheter til slutt settes sammen til et system.¹⁶⁸ Dette kan en finne både hos Cowie og Pollock, idet de begge synes å dele opp i betydningsatskillende enheter som settes sammen i en struktur, i form av en film, kunstverk, slektskap, kunsthistorie. Pollock fastsetter også i sin analyse hva tegnet betyr.¹⁶⁹ Pollock er altså uklar i sitt syn på mening, ettersom hun i relasjon til kunstneren argumenterte for mening som en ikke-fiksert størrelse.

Bryson og Bal kritiserer det strukturalistiske syn på mening. Bryson og Bals kritikk er på den ene side rettet mot forestillingen om at en kan isolere et system utenfor de ulike ytringer, der selv systemet kun kan kjennes gjennom ytringene. På den annen side hevder Bryson og Bal at et strukturalistisk system utelater et sentralt trekk ved tegnet, nemlig semiose, muligheten for endringer og dynamikk. Det strukturalistiske innhold ("signified") har likheter med en tradisjonell kunsthistorisk forstått begrep om en totaliserende kontekst. På samme måte utelater et strukturalistisk syn på mening spørsmålet om fortolkning som et problem, ettersom fortolkeren i stor grad kun avkoder en fiksert mening. (I motsetning til i spørsmålet om sosial kontekst vil ikke denne mening ha noen relasjon til en faktisk ytre realitet.)

¹⁶⁷ Den strukturalistiske semiotikk har sitt utgangspunkt i lingvisten Saussure som i sin forståelse av språket skiller mellom parole, som kan betegner språkbruken, og langue som er det språkssystem språkbruken er basert på. Dette skillet markerer avgrensningen mellom de individuelle talehandlinger og det kollektive system som styrer disse. Språket kan forstås som foreningen av dem. Min forståelse av Saussure og strukturalisme er basert på John Lechte, op.cit, avsnittet "Saussure", s. 148-153, Bryson og Bal, op.cit, s. 191-195, Poul Lubke, op.cit, avsnittet "Struktur og historie", s. 367-383.

¹⁶⁸ Bryson og Bal, op.cit, s. 192.

¹⁶⁹ Pollock kommenterer ikke hvilken form for semiotikk hun anvender i *Vision and Difference*, men i artikkelen "Degas/Images/Women; Women/Images/Degas: What Difference Does Feminism Make to Art History?" fra 1992 henviser hun til Saussure. Pollock hevder her at langue og parole kun er teoretisk atskilte, i praksis er de simultane. Dette kan fortolkes som en instituering av en dialektikk mellom *langue* og *parole*, der *langue* kun er avgjørende i siste instans. Se G. Pollock, "Degas/Images/Women; ...", op.cit.

Pollock har i sin bruk av Elizabeth Cowies artikkel klare strukturalistiske trekk. Hun hevder i likhet med Cowie at "kvinne" som tegn sikrer sosial orden, og at misbruk av tegnet truer den orden som er etablert, og derfor er tabu.¹⁷⁰ Å plassere "Siddal" i posisjonen som kunstner vil være misbruk av tegnet, og bryte grensen for forståelighet. Dette argumentet vil kun fungere innenfor et system med klare grenser.

I feministisk forstand innebærer dette et problem. I de tilfeller der Pollock betrakter mening ut fra et strukturalistisk synspunkt, betyr dette at hun må se bort fra historisk endring. Både Saussure og Levi-Strauss' teori om slektskap er teorier om hvordan mening konstrueres, eller slektskapet fungerer, ikke om hvorfor det fungerer slik, eller hvordan det er oppstått. Teorien kan ikke forklare hvorfor kjønnsforskjellen er oppstått som A vs. ikke-A. På bakgrunn av dette kan den heller ikke forklare hvordan dette kan endres; hvordan "kvinne" kan få en annen posisjon. Såfremt Pollocks feministiske prosjekt tar utgangspunkt i at sosialt kjønn er vilkårlig, og er oppstått ut fra en historisk prosess, trengs det en teori som kan forklare historiske endringer. I den grad Pollock anvender et strukturalistisk syn på mening, synes hun å appellere til produksjon. Skal en kunne foreta en strukturalistisk analyse av familien i det borgerlige samfunn, må denne bestemte organisering av slektskap i kjernefamilien allerede være oppstått som en sosial institusjon. Dermed ville Levi-Strauss teori bevege seg fra å være en teori om slektskap generelt, til en forklaring på slektskap i historisk foranderlige omstendigheter, der forandringen må komme utenfra. Vi er dermed tilbake til produksjonsmodus som en kontekst som ligger forut for og er avgjørende for mening. Spørsmålet om hva som har konstituert systemet i det borgerlige samfunn, synes å bli et spørsmål om produksjon som avgjørende i siste instans.

Pollock kan likevel ikke sies å gjennomføre et strukturalistisk syn fullstendig. Hun hevder dekonstruksjon av det borgerlige samfunns tekster er nødvendig. Pollocks understreker også at en feministisk "rewriting of the history of art" er et av de virkemidler som må tas i bruk. Dette vil ikke være relatert til Broude og Garrards ønske om å legge til den kvinnelige halvdel til kunsthistorien som en historie om de store kunstnere. Pollocks "rewriting" involverer feministisk lesning. Dermed inkluderer hun også seg selv i fortolkningen. Det Pollock finner i fortiden er et resultat av at hun selv befinner seg et annet sted, slik at det fortidige kan bli fortid i forhold til en nåtid. Hun hevder at det feministiske mål i hennes kunsthistoriske prosjekt dreier seg om å endre nåtiden ved hjelp av re-representasjon av fortiden. Dette kan bety at det er snakk om å lese fortidens representasjoner fra et annet sted.

¹⁷⁰ Pollock, op.cit, 1988, s. 32.

Noe som igjen innebærer at Pollock som leser er den som samler alle tråder og får mening til å tre frem, slik Barthes hevdet.

Dette kan også forstås i relasjon til Pollocks forsøk på å innhente Siddall fra en posisjon som objekt, enten i den forstand at Pollocks egen posisjon i en annen tid og ideologi tillater anerkjennelse av en mulig feminin subjektsposisjon som hun vil gjøre plass for, eller at det i den historiske tid finnes flere ideologiske posisjoner enn den dominerende, det vil si at Pollock kan identifisere seg med den mulige alternative ideologiske subjektsposisjon Siddall eller andre kunstnere eventuelt har inntatt.

Pollock fokuserer dermed på sin egen posisjon, og muligheten for å kunne skape annen mening ved å bryte opp de beroligende diametrale motsetninger i det borgerlige representasjonsregime. Hun hevder også at det gjeldende regime må dekonstrueres. (Pollock og Parker hevder også dette, se kap. 2) Pollocks henvisning til dekonstruksjon kan ses som en henvisning til Derridas teser om at den vestlige tenkemåte kjennetegnes av tendensen til å tenke i binære motsetninger. Disse binære motsetninger fungerer alltid hierarkisk.¹⁷¹ På denne måten synes dekonstruksjon å kunne oppløse motsetningen mellom mann og ikke-mann, noe som nettopp er det Pollock ønsker. Dette ville teoretisk kunne føre til at kjønnsforskjellen ble endret. Det poststrukturalistiske perspektiv synes å være positivt for feminismen. Imidlertid innebærer det en del problemer. Jeg vil her kort skissere hvordan sammenhengen mellom feminisme og poststrukturalisme kan forstås.

Poststrukturalisme og feminisme

Lisa Tickner hevder i artikkelen "Feminism, Art History and Sexual Difference" at feminismen kan finne en sterk alliert i poststrukturalistiske og psykoanalytiske tilnærminger til studiet av representasjon. Disse teorier redegjør for subjektet ut fra lingvistiske termer som både "subject of meaning (an active "I") and subject to meaning (an object of reference)."¹⁷² Det poststrukturalistiske perspektiv innebærer altså et oppgjør med det subjektsyn som ligger til grunn for den tradisjonelle marxismens kategori "menneske" som en essens som inngår i et dialektisk forhold til sine omgivelser, der disse to enheter kan konseptualiseres som, om ikke i praksis, så i alle fall i teoretisk sammenheng atskilte. De er selvstendige enheter som danner utgangspunktet for analysen. Etersom mennesket ifølge Pollock allerede er definert som maskulint, synes feminismen å ha felles interesse med postmodernistiske teoretikere i å

¹⁷¹ Min forståelse av dette er basert på Liv Hausken, "Kva tyder feminisme i dag?", i *Tal*, n.1, 1993, s. 15-22, Craig Owens, op.cit, og Poul Lubke, op.cit, s. 390-391.

¹⁷² Tickner, op.cit, s. 97. Utheving i originalen.

kritisere modernitetens kategorier og forestillinger om vitenskapens objektivitet, og fornuftens forrang, menneskets natur og identitetens enhet, og forestillingen om historisk fremskritt. Pollocks identifikasjon av en kjønnsforskjell A vs. ikke-A kan ses i forhold til Derridas påvisning av en "fallogosentrisme" i den vestlige kulturtradisjon. Fallogosentrisme betegner tenkning i diametrale motsetninger, der motsetningen alltid er hierarkisk. De ting som oppfattes som annerledes plasseres i en marginal posisjon, som viser seg å være av sentral betydning for opprettholdelsen av diskursens argumentasjon.¹⁷³ Som nevnt, dreier det seg her om det feminine.

Imidlertid inngår feminismen i likhet med marxismen i et av de store grunnleggende modernistiske narrativ. Som en revolusjonær bevegelse beskriver feminismen bevegelsen fra undertrykkelse til frigjøring, eller fra avmakt til makt. På samme måte som i marxistisk ideologitenkning innebærer dette en forestilling om at overflaten, det tilsynelatende, er forvrengt, og det egentlige, eller ekte, er det bakenforliggende. Potensiale til å nå et samfunn basert på likerett, ligger i avdekkelse av det egentlige og grunnleggende. Dermed kreves det en fornuft som er i stand til å skille det tilsynelatende fra det egentlige, og som kan drive bevegelsen fremover. Dette er også knyttet til forestillinger om objektivitet, sannhet og viten, og innebærer tanken om fremskritt. Vi kan med andre ord betrakte selve feminismen som en modernistisk bevegelse, idet den ser for seg historiske fremskritt. Det likestilte samfunn, rettferdighet, det positive finnes utenfor den sosiale orden vi befinner oss i.¹⁷⁴

I denne forstand synes feminismen å komme i konflikt med det poststrukturalistiske perspektiv. Behovet for fremskritt motsies av det poststrukturalistiske perspektiv på historie som en differensiert prosess uten mål. Det poststrukturalistiske syn på mening som en konstant prosess av differensieringer, der en aldri vil kunne nå et endelig stadium, bryter også med feminismen krav til objektivitet og viten. Oppløsning av de modernistiske begreper synes å true feminismen.

Anerkjennelsen av all mening som et resultat av fortolkning, vil oppløse sprengkraften i feminismens argumenter, fordi den fullstendige fragmentering av subjektet føre til at et feminismen bare reduseres til et av mange synspunkter, slik at lesning alltid er en individuell aktivitet. Kollektiviteten i feminismens kamp oppløses, fordi sosialt kjønn ikke vil knyttet kvinner sammen i en identitet. Den "kvinnelige" lesning som et gruppefelleskap oppløses, og en feministisk lesning vil bare være en av mange mulige lesninger. Det politiske i feminismen

¹⁷³ Liv Hausken ser på disse grunntankene i forhold til postmoderne teori i artikkelen "Kva tyder feminisme i dag?", TAL, nr. 1, 1993, s. 15-22.

¹⁷⁴ Liv Hausken, op.cit, s. 17.

vil gå i oppløsning. Imelda Whelehan hevder at teoretikere av mangel på mulighet for identitet vil måtte snakke *for* feminismen, men ikke ut fra dens kollektive aspekt. De vil kun kunne snakke ut fra deres egen subjektsposisjon¹⁷⁵ En risikerer at feminismen blir fragmentert og individualisert. Pollocks lesning som en feministisk lesning vil ikke kunne basere seg på en felles identitet som gruppe. De totaliserende gruppeidentiteter klasse, rase og kjønn Pollock alltid utgår fra i sine analyser, oppløses i et vell av lokaliserte identiteter. Dersom sosialt kjønn oppløses som en kollektiv identitet, innebærer dette også at en vanskelig kan undersøke teorier for "gender-bias". Dette rammer også til en viss grad de feminister som har kritisert postmodernistiske teoretikere for å se det helhetlige subjekt i modernistisk periode som et generelt problem, uten å inkludere kjønnsforskjellen som sentralt. Ettersom de diametrale motsetninger, den kollektive identitet og hierarkitenkningen forkastes gjøres poststrukturalismen også immun mot kritikk fra et feministisk synspunkt, fordi feminismen nettopp tenker i de kategorier som avvises.

Hvordan kan så poststrukturalisme og feminisme forenes? Imelda Whelehan hevder at behovet for å oppløse motsetningen i begrepet om sosialt kjønn kan ses som en tilbakegang til en forestilling om det kjønnsnøytrale, noe som lett glir tilbake til den tidligere rasjonalisme og akademiske stringens.¹⁷⁶ Liv Hausken hevder i "Kva tyder feminisme i dag?" at det å hevde at alt er relativt, ikke nødvendigvis må bety at ethvert spørsmål om sannhet ses som overflødig. Innenfor visse kontekster kan det finnes det en kan betrakte som relative sannheter. Det er disse relative sannheter som må være feminismens objekt.¹⁷⁷

Det er en dobbelhet hos Pollock i forhold til det poststrukturalistiske perspektiv, og hun henviser ikke til disse problemer. På den ene side kan Pollocks fokus på egen lesning forstås som et uttrykk for at hun anerkjenner at det kvinnelige kun kan innhentes fra en postmoderne situasjon, ettersom det i modernitetens dikotomitenkning er redusert til en symbolsk negasjon. På den annen side synes ikke hennes forståelse av dekonstruksjon å sammenfalle med dekonstruksjonen som en konstant prosess der meningen vil oppløse seg selv. Som nevnt tidligere i oppgaven hevder Pollock og Parker at dekonstruksjon av kunsthistorien som disiplin er nødvendig for å komme frem til en *reell* forståelse av forholdet mellom kvinner og kunst. Dekonstruksjon kan ikke føre til en realitet, og ikke kan en heller anta at en kan komme frem til en forståelse av "kvinner", ettersom identiteten er fragmentert.

¹⁷⁵ I. Whelehan, op. cit, s. 197.

¹⁷⁶ Ibid, s. 202.

¹⁷⁷ Liv Hausken, op.cit, s. 21.

Deler av Pollocks forsøk på å skrive Siddall inn i kunsthistorien fungerer altså ut fra et poststrukturalistisk perspektiv. Imidlertid synes Pollocks forsøk på å skyte inn en kile mellom "Siddal" og Siddall synes å fungere ut fra andre forutsetninger. Det skille Pollock foretar er skillet mellom "kvinnen-som-representert" og kvinnen-som-levd". Pollock synes derfor i stor grad i gripe utenfor det regime av representasjon som eksisterer for å finne et allerede eksisterende kvinnelig subjekt. Hun beveger seg bakover i tekstens nivåer fra det tilsynelatende nivå der Siddall ikke er annet enn en vakker svakelig kvinne, til den underliggende forskjellskonstruksjon. Fra det tilsynelatende "Siddal" til et nivå av forskjellsdannelse, men på dette nivå er det allerede ideologi, og viktigere, fra dette nivå igjen bakover til Siddall som historisk posisjonert individ.

I forhold til Pollocks strukturalistiske trekk, kan Pollock tolkes dithen at hun i sin forståelse av semiotikk til en viss grad hevder at denne kan oppløse ideologi. Semiotikk er ikke selv ideologi, men derimot et nøytralt analyseredskap. Men det synes å fremtre et standpunkt om at mens ideologi søker å naturalisere representasjonens sosiale plassering, for at den skal fremtre som objektiv kunnskap, kan semiotiske studiers artikulering av representasjoners arbitrære og historiske natur til en viss grad nøytralisere partiskhet.¹⁷⁸ Dermed kan det se ut som Pollock hevder ideologi er en tildekking av struktur. Dette gjør at den semiotiske struktur får status som det "egentlige", der det "egentlige" er det reelle. Pollock foretar derfor den samme retoriske bevegelse fra det tilsørte til det reelle som en kan finne i marxistisk ideologiteori. På dette "egentlige nivå kan Pollock finne Siddall.

En kan ikke fornekte at Siddall som person eksisterte. Selv om hun står som produsent av mening, behøver dette ikke bety at meningen er knyttet til henne som person. Såfremt subjektet er underlagt språkets subjektivitet, kan Siddall like gjerne snakke sin egen undertrykkelse. Selv om hun faktisk fysisk var kvinne, betyr ikke dette at hun antok den feminine posisjon i språket, eller at hun forsøkte å overskride den tilsynelatende stabile motsetningen A ikke-A. Siddall kunne like gjerne, som Elizabeth Vigee-Lebrun, ha underlagt seg den maskuline subjektivitet.

Ser en dette i forhold til Pollocks overføring av Levi-Strauss teorier om slektskapet, og utvekslingen av kvinner som en forutsetning for overgangen fra natur til kultur, kan hennes forsøk på å restituere Siddall fra hennes posisjon som objekt og tegn forstås som et forsøk på å gripe tilbake til natur. Hun girper til det som ikke er omformet av systemet for å kommuniseres. Nå er jo ikke inntreden i kunsthistorien jevnbyrdig med inntreden i kultur, slik

¹⁷⁸ Min forståelse av denne relasjonen mellom ideologiteorier og semiotikk er hentet fra Winfred Noth, op.cit, avsnittet "Metasemiotic Reflections", s. 379.

at Pollock ikke nødvendigvis griper tilbake til et felt uten mening, ettersom det finnes andre kulturelle praksiser, der det kan tenkes at "kvinnen" ikke er tegn. Det problematiske her er at Pollock hevder at samfunnet generelt er fundert på en borgerlig ideologi, der kvinnen er i en ufordelaktig posisjon i forhold til arbeid, til kunst, at det feminine generelt er konstruert som den negative, den "andre" patriarkatet kan definere mannen ut fra. "Kvinnen" er generelt i det borgerlige samfunn plassert som ikke-mann. Når Pollock derfor vil gripe utenfor dette feltet, griper hun ut i det ikke-differensierte. Rent teoretisk kan det ikke finnes subjektivitet utenfor det system som etablerer den.

Pollock synes å løse det problematiske forholdet mellom postmodernistiske teorier og feminisme ved å appellere til et allerede eksisterende subjekt. Hennes argumentasjon tenderer til den argumentasjon Levi-Strauss fremmet, nemlig at kvinner aldri kan reduseres fullstendig til tegn, ettersom de også selv kan produsere tegn.¹⁷⁹ Dette er et synspunkt også Tickner fremmer.¹⁸⁰ Ifølge Cowie appellerer Levi-Strauss her til en humanistisk tanke. Denne er løst basert på at til tross for at slektskapet produserer "kvinnen" som tegn er både kvinner og menn å betrakte som mennesker. Det postuleres dermed for det første en grunnleggende likhet. For det andre finnes det et alltid allerede eksisterende subjekt, forut for konstitueringen av subjektivitet.¹⁸¹ Cowie hevder Levi-Strauss derfor fremmer en teori om slektskapet, forstått som kommunikasjon, som en grunnleggende oppløsning av den motsetning som finnes mellom selvet og den andre, for at sosialt samkvem skal bli mulig. Det ligger dermed også en filosofisk forståelse av mennesket inne i bildet.

Pollocks tilbakegripen kan altså enten ses i relasjon til en tilbakegripen til natur. Ut fra hennes ambivalente syn på konteksten, kan den også forstås som en tilbakegripen til en sosialt nivå der individet alltid allerede finnes som en subjektivitet, riktignok formet av samfunnet, men det finnes alltid allerede et individ bak. Pollock synes dermed å bryte med det poststrukturalistiske syn på subjektet som et resultat av diskurs. Ettersom det kvinnelige subjekt ikke eksisterer i språket, må det finnes forut for, eller utenfor språket for at det skal kunne innhentes. Pollock hevdet også at Siddall ble omformet av systemet for å fungere som tegn innenfor det. For at noe skal omformes, må det finnes noe det kan omformes fra. Dette må enten være en biologisk identitet, eller det kan være en mere nøytral sosial identitet.

I sin definisjon av portrettet tenderte Pollock også til å hevde at det skulle være mulig å innskrive et individ i portrettet. Dette synes å bryte med det grunnleggende anti-realistiske

¹⁷⁹ Cowie, op.cit, s. 55.

¹⁸⁰ Tickner, op.cit, s. 102.

¹⁸¹ Også i Althussers begrep om ideologi som erfaring og forutsetning for subjektivitet, finnes et allerede eksisterende subjekt allerede fra før fødselen. Se J. Wolff, op.cit, s. 130f, T. Eagleton, op.cit, s. 142f.

syn på tegnet, hun refererer til. Cowies skille mellom kvinnen som objekt og kvinnen som tegn i utveksling synes også å sammenfalle med skillet mellom kvinnen i en sosial realitet forut for språket, og en språklig mening som befinner seg i en annen sfære. Pollocks kvinnelige subjekt tenderer dermed til å falle inn under det generelle begrep om mennesket. På bakgrunn av dette blir også Pollocks understrekning av at det ikke kan finnes verken kropp, subjektivitet og identitet utenfor språket, noe tvetydig. Hennes begrep om "sexual difference" kan ikke relateres til det poststrukturalistiske begrep. Hennes begrep om konstruksjonen av kjønn beveger seg fra "gender", som hun betrakter som de egenskaper det forventes at menn og kvinner skal ha, til en underliggende konstruksjon av "sexual difference" som mening. Bak dette igjen finnes det en biologisk kjønnsforskjell, eller et generelt begrep om mennesket.

Avslutning

Jeg har nå sett på Pollocks syn på kjønnsforskjell som en posisjon i diskurs. Det grunnleggende anti-realistiske og sosiale aspekt ved diskursteori og semiotikk tillot at kjønnsforskjell kunne løsrives fra kun å være et spørsmål om ytre sosiale definisjoner av kvinnen. Utgangspunktet for min diskusjon var Pollocks forsøk på å innskrive Elizabeth Siddall i kunsthistorien. Pollock anvendte da Cowies strukturalistiske syn på produksjon av mening for å skyte inn en kile mellom "Siddal" som representert i diskurs og kunstverk, og den faktiske Siddall. Diskursteori og semiotikk syntes sentrale. De fokuserer på konstruksjon av kunnskap og mening som konstruksjon av makt. Produksjon av mening ses som aktivt deltakende i posisjonering av subjektet. Posisjoneringen av "Siddal" som Rossettis muse og objekt, var en sentral del av produksjonen av kunnskap om Rossetti som kreativt individ. Den historiske informasjon Pollock ville hente inn om Siddall kunne ses i relasjon til de historiske diskurser som avgjorde hvordan og på hvilken måte individer ble Foucaults diskursteori sentral fordi den viste til produksjon av kunnskap som produksjon av makt. Pollock påviste ved hjelp av Cowie at produksjonen av kjønnsforskjell fungerte etter en motsetning mann vs. ikke-mann. Kvinnen hadde ingen spesifikk subjektivitet.

I relasjon til innskripen av Siddall som kunstner, så jeg på Pollocks syn på kunstnerbegrepet i forhold til Barthes, som avviser begrepet totalt som relevant, og Foucaults teorier om kunstneren som en funksjon i diskurs. Pollocks teser syntes å sammenfalle med Foucaults. Hun henviste til at kunstverket ikke kunne leses som et uttrykk for kunstnerens subjektivitet, men at en likevel kunne bevare et begrep om kunstneren som produsent av

mening. Dermed ville det i kunstverket være innskrevet en betrakterposisjon, selv om kunstneren ikke kunne avgrense kunstverkets mulige meningspotensiale.

Jeg hevdet også at Pollock alternerte mellom et strukturalistisk og et poststrukturalistisk syn på mening. Dette skapte dobbelheter både i forhold til hennes posisjon som fortolker, og i forhold til hennes begrep om kontekst. I forhold til sin posisjon som fortolker syntes Pollock delvis å distansere seg fra teksten og kunstverket, og avdekke en allerede eksisterende mening; "Siddal" stod for maskulin seksualitet. På den annen side anså hun seg selv som aktivt deltakende i lesningen, og anerkjente at muligheten for innskriven av Siddall som subjektivitet kun lå i en oppløsning av de eksisterende strukturer. Siddall kunne kun innskrives via en aktiv feministisk kritisk lesning fra Pollocks side. Det samme gjorde seg gjeldende i forhold til kontekst. Pollock anså delvis sin egen lesning som en del av konteksten, delvis appellerte hun til en kontekst utenfor verket. Hun kunne også sies å operere med et totaliserende og reduktivt syn på kontekst, og hevdet at det var fortolkerens oppgave å henholde verket til den totale sosiale praksis.

Jeg henviste til de problemer som ligger i forholdet mellom poststrukturalistisk teori og feminismen, ved at poststrukturalismen synes å avvise de totaliserende begreper og narrativer feminismen er basert på. Til slutt hevdet jeg at Pollocks forsøk på å innskrive Siddall i kunsthistorien ikke nødvendigvis var basert på poststrukturalistiske prinsipper, men at hun snarere grep tilbake til et allerede eksisterende subjekt utenfor det eksisterende system. Dette kunne enten ses i relasjon til Levi-Strauss som en postulering av mennesket som alltid allerede eksisterende forut for den sosiale posisjonering, eller som en tilbakegripen til en sosial kontekst forut for mening. I så måte syntes Pollocks syn på kjønnsforskjell ikke å operere etter det poststrukturalistiske prinsipp om subjektivitet, individualitet og kropp som et resultat av diskurs. Fordi Pollock hevdet at Siddall ble omformet av systemet, måtte det allerede eksistere en kjønnsforskjell forut for det sosiale system.

Pollock hevder altså at subjektivitet og kjønnsforskjell er et resultat av diskurs. Diskursen kan forstås som aktivt formende ved å danne grunnlag for erfaring av realitet. Representasjonsregimert avgjør mulige posisjoner i samfunnet, og danner grenser for betydning. Det antas at subjektet kun faller inn under et oppsett av posisjoner. Både hos Foucault og hos Levi-Strauss blir strukturene del av en ubevisst formasjon som styrer subjektene handlinger innenfor et regime. Imidlertid synes systemet her å være fullstendig løsrevet fra det individuelle subjekt. Ifølge Pollock må den betydning "kvinnen" har som den "andre" også forstås i relasjon til strukturer som allerede er tilstede i det historiske individ. Etableringen av en kjønnsforskjell A vs. ikke-A har en betydning som kan forstås ut fra

psykoanalysens begreper om dannelsen av subjektivitet. Jeg skal derfor i neste kapittel ta for meg Pollocks bruk av psykoanalytisk teori for å forklare betydningen av insisteringen på ”kvinnen” som den ”andre” i det borgerlige samfunn.

Kapittel 5: Psykoanalysen og den kvinnelige kunstner.

In order to understand how the ideological effect of art can be produced by ideological representation, it is necessary to account for the formation of subjectivity in culture.¹⁸²

Ifølge Pollock kan kombinasjonen av historisk materialisme og semiotiske teorier forklare den sosiale konstruksjon av "sexual difference" som i det borgerlige samfunn gir seg utslag i forestillingen om en binær motsetning mellom maskulinitet og femininitet. Imidlertid kan ikke kjønnsforskjell forklares utelukkende ut fra teorier som har sitt utgangspunkt i det sosiale, en må også ta hensyn til den psykiske konstruksjon av kjønnsforskjell. Psykoanalysen er i tillegg sentral i feministisk sammenheng fordi den understreker at subjektivitet alltid er kjønnet subjektivitet.

Psykoanalysens beskrivelse av dannelsen av subjektivitet utgår fra en innskriben i en sosial orden som for individet innebærer tap av en opprinnelig enhet. Subjektet splittes i bevissthet og det ubevisste. Psykoanalysen tar dermed et oppgjør med det enhetlige bevisste subjekt som ligger til grunn for den modernistiske kunsthistorie. Dannelsen av subjektivitet innebærer innskriben i et gjeldende ideologisk regime av mening. Subjektet underlegges representasjon. Imidlertid er også representasjon som kommunikasjon en nødvendighet for å løse motsetningen mellom selv og andre slik at det sosiale skal bli mulig. Dermed skrives subjektets psykiske strukturer ut og er avgjørende for representasjonssystemet. Pollock hevder derfor at psykoanalysen kan forklare det borgerlige samfunns reproduksjon av seg selv.

I psykoanalysens beskrivelse av subjektivitetens dannelse er det visuelle sentralt. Inntreden i det sosiale felt innebærer ikke bare at subjektet underlegges språket, men det dannes også som seende subjekt. Psykoanalysen kan ifølge Pollock forklare hvordan det regime der kvinnen figurerer som bilde, interneres og blir en viktig del av subjektiviteten i det patriarkalske samfunn. Den stadige insistering på kvinnen som forskjell kan ses i relasjon til den historisk spesifikke organisering av seksualitet og begjær.

Jeg vil her se Pollocks bruk av psykoanalytisk teori som en videreføring av semiotiske teorier om representasjon. Jeg har valgt å ta for meg det materiale Pollock analyserer i artikkelen "Woman as Sign: Psychoanalytic Readings", der en serie av Rossettis bilder er hovedelementet.¹⁸³ Pollock hevder en analyse av Rossettis bilder ved hjelp av psykoanalysens

¹⁸² Bryson og Bal, op.cit, 210f.

¹⁸³ Pollock og Parker bruker imidlertid også teorien om fetisjisme i *Old Mistresses*. Imidlertid utlegges ikke teorien i stor grad, og er ikke noe fremtredende trekk ved boken. Se Pollock og Parker, op.cit, s. 131f. Min forståelse av Pollocks bruk av psykoanalysen er også preget av hennes senere artikler, "Degas/Images/Women...", op.cit, "The Gaze and the Look: ...", Pollock og Kendall, op.cit, 1992. Disse

begreper gjør det mulig å artikulere det borgerlige samfunns organisering av seksualitet og begjær. Rossettis bilder fremviser ifølge Pollock problemet det å se på kvinnen utgjorde for det maskuline subjekt i det borgerlige samfunn. Som en motsats til Pollocks fortolkning av Rossetti vil jeg ta for meg hennes behandling av Mary Cassatt.

Hvilke elementer i psykoanalytisk teori ser Pollock som sentrale? Hvordan kan en teori som i utgangspunktet er oppstått for å kurere mennesker overføres til fortolkning av kunst? Psykoanalysens narrativ for dannelse av subjektivitet beskriver i hovedsak det maskuline subjekt. I forhold til representasjon antas det at mannens blick rettes mot kvinnen som objekt for begjæret. I hvilken forstand kan psykoanalysen være sentral i forhold til det feminine subjekt? Hva med det feminine begjær etter å se?

Kvinnen som synlig forskjellig

Ifølge Pollock kan en gjennom lesning av kunstkritikker og kunstverk få inntrykk av at det borgerlige samfunn bestod av de frie individer, menn, og de vakre individer, kvinner. De frie individer kunne på grunnlag av sin fornuft og sitt geni, inspireres av det vakre kjønn, elske det vakre kjønn på grunn av dets skjønnhet, men aldri domineres av det. Kvinnen som skjønnhet og som bilde var avgjørende for definisjonen av det frie individ. Kvinnen stod som utgangspunkt og mål med alt det maskuline subjekt foretok seg. Pollock hevder bildet av kvinnen har en sentral plass i det borgerlige representasjonsregime; det fungerer som en fetisj. Bildet av kvinnen sikrer det maskuline som subjektsposisjonen ved at kvinnen blir objekt for den maskuline appropriasjon av "the gaze".

Utgangspunktet for Pollocks analytiske perspektiv på Rossetti finnes i det representasjonsregime som er blitt påvist innenfor film. Laura Mulvey hevder i sin artikkel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" at kvinnen innenfor Hollywood-filmen konnoterer "to-be-looked-at-ness".¹⁸⁴ Kvinner fremtrer på lerretet i nærbilde, de rammes inn, og har ikke

artiklene er i hovedsak basert på Lacan. Artikkelen " 'With My Own Eyes' ...", op.cit, drar sterkere veksler på Freuds teorier om fetisjisme.

¹⁸⁴ Laura Mulvey beskriver regimet i forhold til psykoanalytiske teorier om begjæret etter og behaget ved å se i forhold til seksualitet og drifter i hennes nå klassiske artikkel, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" fra 1975. Artikkelen er gjengitt i Constance Penley, *Feminism and Film Theory*, London, 1988. Denne artikkelsamlingen inneholder også Mulveys "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*." Et poeng i forhold til film er imidlertid at den kvinnelige skuespilleren bryter filmens narrativ ved å være et stillbilde. Hun stanser handlingen og trer frem. Dette er et element som forsvinner ved overføring av denne teorien til kunstverk, og kanskje spesielt til Rossettis, ettersom det ikke like klart finnes noe narrativ. En kan imidlertid finne dette narrativ i kunsthistorien som diskurs, slik Pollock legger det frem. Pollocks teser om kvinnen som bilde er derfor ikke relatert til denne delen av Mulveys teorier. En kan imidlertid hevde at denne type bilder av kvinner ikke viser noe narrativ i motsetning til for eksempel historiemaleriet. De appellerer kun til synet, slik Pollock har hevdet i forbindelse med Rossetti.

handlingsrom. Kroppene er gjerne fragmenterte og vises ikke i sin helhet. Filmens maskuline karakterer derimot, er aktive og handlende. Filmen inviterer den maskuline betrakter til å identifisere seg med den handlende part, mens den kvinnelige betrakter ser seg selv bli iaktatt (innenfor film innebærer dette betraktning både innenfor filmen av karakterene der, og av publikum. I forhold til kunstverk vil det i stor grad dreie seg om den ytre betrakter.) Dette regime synes også å stemme overens med den relasjon mellom maskulinitet og femininitet som er blitt fremstilt i de forutgående kapitler, både i relasjon til kunsthistorien som diskurs, og til kunstverk. Kvinne betyr for mannen, men ikke i seg selv. Kjønnforskjellen innebærer et hierarki der kvinnen ikke har spesifikk identitet, men kun reduseres til å bli ikke-mann.

Mulvey understreker i sin analyse at den kvinnelige karakteren idealiseres. Dette er også et trekk Pollock fremhever i forhold til Rossettis bilder. I tegningene av "Siddal" fremstilles et vakkert ansikt, hun har et tilbaketrukket blikk. Uttrykket er melankolsk og innadvendt. (ill. 3) Betrakteren kan her bemektige seg det representerte. Kvinneansiktet blir objekt for et kontrollerende maskulint blikk. Ifølge Pollock utgår kontrollen over det representerte for det første fra at det ikke har noen relasjon til faktisk og fysisk rom. Bildet kan ikke si noe om modellens status eller sosiale plassering. For det andre er de anatomiske trekk delvis visket ut. Ansiktene er "transplanted to a realm apart, a world of decorative hatching, incised lines, smudged contours or empty expanses of pristine paper. On show is very little of the modell, but a great deal of drawing."¹⁸⁵ Kvinneansiktet blir et ikke-bebodd rom der maskuline fantasier kan innskrives. Den sentrale problematikken har ingen relasjon til noe faktisk "kvinnelig", men derimot blir kvinnekroppen omformet for å stå som tegn på den synlige forskjell. Denne forskjellen oppretter samtidig en maskulin subjektsposisjon. Den anatomiske forskjell står som utgangspunkt for diskursiv fiksering av subjekt- og objektsposisjon. Det dreier seg om kvinnen som fantasi, ikke om kvinnen som realitet. Modellen befinner seg i en tilstand av evig femininitet.

Ifølge Pollock plasserer denne fremstillingen av kvinnen den maskuline betrakter som *voyeur*. Bildene er relatert til den tradisjon av blikk der kjærlighet oppstår ut fra at elskereren ser kvinnen. Dette innebærer både kontroll og begjær, fordi blikket er rettet mot det som ikke

¹⁸⁵ G.Pollock, op.cit, 1988, s.122. For Pollock har tegning en spesiell status i forhold til kunstnersubjektet bak representasjonen. I hennes analyser av Munby-arkivet hevder hun at tegning er den form for representasjon som klartest gir et bilde av subjektets forhold til det avtegnede. Tegning er således å betrakte som mere personlig enn skrift og fotografi, når det gjelder innskriven av opplevelsen av det å se på den truende kvinnelige seksualitet, som i det borgerlige samfunn er arbeiderkvinnen. Imidlertid vil ikke dette være gjeldende her, ettersom Pollock vektlegger at kunst er bearbeidet etter estetiske koder, og derfor ikke har samme posisjon som en mekanisme for å løse det psykiske drama forbundet med det å se på kvinnen. Pollocks teser i forhold til Munby innebærer et stort fokus på selve personen Munby, og setter også opp en teori om et behov for å visualisere som er fraværende

ser tilbake, mot et objekt. Kjærligheten kan holdes levende ved fantasien om den elskede ved hjelp av det bilde som genereres. Dette bilde kan i motsetning til den faktisk fysiske person som står som utgangspunkt for det, eies evig, det opphever døden og forfallet. Dermed innebærer representasjon både kontroll, begjær, og opphevelse av død ved stadig representasjon.

Produksjonen av kvinnen som bilde kan derfor forstås som et forsøk på opphevelse av den opplevelse av tap og mangel som bringer det maskuline barn over fra tilstanden av enhet med mor, til en posisjon som subjekt i det sosiale og ideologiske felt. Pollock hevder bildet av kvinnen spiller på fetisjisme. Fetisjen kan forstås som det livløse symbol som får meningens makt. Rossettis bilder kan også leses i forhold til det psykoanalytiske begrep om repetisjon, noe som innebærer at analysanden stadig vender tilbake til det samme utgangspunkt. Repetisjon forstås som en forsvarsmekanisme. Repetisjonen dekker over og forsøker å løse en psykisk knute i det ubevisste.

Rossetti

Pollock tar i sine analyser utgangspunkt i en serie av oljemalerier Rossetti produserte, i hovedsak på bestilling, etter 1858. Jeg skal her i hovedsak referere til *Bocca Bacciata* fra 1859 (ill. 4) og *Venus Verticordia* fra 1864-68 (ill.5).¹⁸⁶ Felles for de to bildene er at de fremstiller kvinneansikter, eller torsoer. Pollock fremhever som et sentralt element, at det eneste som er synlig for betrakteren er hode, skuldre, nakke og hender. Det dreier seg ikke om en kvinnekropp, men om en *corps morcele*, et fragment av en kropp. Settingen er et grunt og lukket rom uten referanse til noe ytre sosialt sted. Bakgrunnen er tapet, gitter, eller fylt med blomster. Figuren er adskilt fra betrakteren ved hjelp av et gjerde, grindverk, e.l. Betrakteren ser altså inn i et annet rom.

Ifølge Pollock markerer disse bildene en overgang hos Rossetti til et sterkere fokus på kvinnen som bilde, og de artikulere et representasjonsregime der kvinnen i hovedsak er en vakker fantasi. I likhet med de tegninger jeg refererte til i kapittel 4, henviser ikke disse maleriene til modellen eller til faktiske kvinner. Bildene genererer ifølge Pollock betydning innenfor realisme som en betydningsmodus. (Dette må ikke forstås i betydningen realisme som en stilart.) I denne formen for meningsproduksjon undertrykkes produksjonen av representasjonen, og betrakterens rolle reduseres til å bli konsumentens.¹⁸⁷ Rossettis bilder

i forhold til hennes analyser av kunst som produksjon. Kunst synes her å være på linje med et hvilket som helst annet produkt. Se G.Pollock, " 'With My Own Eyes': ...", op.cit.

¹⁸⁶ *Bocca Bacciata* (ill. 5) er gjengitt i to versjoner. Fargeillustrasjonen er dessverre beskåret.

¹⁸⁷ Pollock, op.cit, 1988, s. 123. Poenget er utledet fra John Taggs forståelse av Roland Barthes.

plasserer betrakteren som "voyeur". Bildene refererer videre til det borgerlige samfunns organisering av seksualitet i erotisk fantasi.¹⁸⁸

Pollock hevder bildene har en klar referanse til konstruksjonen av maskulin seksualitet, som fremtrer ved produksjon av kvinnen som vakkert bilde. Kvinnen produseres som synlig forskjellig, og den kroppslige forskjell står for den borgerlige maskuline betrakter som bevis på kvinnens annerledeshet, kvinnens posisjon som mannens rake motsetning. Pollock refererer til samtidens kritikere som også så Rossettis bilder i relasjon til seksualitet. En antok en erotisk posisjon for betrakteren. Ifølge Pollock fordrer de en maskulin betrakter. Bildene må altså forstås i relasjon til organiseringen av begjær og seksualitet i det borgerlige samfunn.

Det Pollock vil undersøke er derfor hvorfor og for hvem de ble produsert. Pollock trekker veksler på Lacans gjengivelse av Freud, der Lacan hevder at "if a creation of desire, which is pure at the level of the painter, takes on commercial value (...) it is because its effect has something profitable for society, for that part of society that comes under its influence."¹⁸⁹ Pollock hevder altså at Rossettis bilder er produsert for, vekker et begjær og demper en angst hos en gruppe historiske betraktere. De spiller på strukturer som allerede er tilstede i den maskuline betrakter som et historisk dannet subjekt. Det begjær og den angst disse bilder vekket hos den historiske betrakter kan slik Pollock leser dem, forstås i relasjon til teorier om det å se som artikuleres i psykoanalysen.

I serien av Rossettis oljemalerier kan bildet *Bocca Bacciata* fra 1859. tilsynelatende stå som eksempel på fremstillingen av kvinnen som synlig forskjellig. Figuren i bildet er vendt bort fra betrakteren, og har et tilbaketrukket blikk. Kun en liten del av kvinnekroppen er synlig. Tittelen kan ifølge Pollock oversettes som "the mouth that has been kissed".¹⁹⁰ I tillegg til at det dreier seg om en *corps morcele*, isolerer tittelen ytterligere en del av kroppen. Ifølge Pollock introduserer munnen som metonymi, det vil si der en del står for et hele, flere konnotasjoner. Det første er at munnen kan ses som et forskjøvet tegn på kvinnelig seksualitet. Munnen refererer til de kvinnelige kjønnsorganer. Et annet trekk er at munnen gir assosiasjoner til den orale fase i Freuds beskrivelse av barnets utvikling. Det vil si et pre-ødipalt stadium forut for oppdagelse av kjønnsforskjell. Munnen fungerer som en klassisk fetisj, og kan forstås som et tegn som både tar opp og forskyver den visuelle kunnskap om de kvinnelige kjønnsorganer. Imidlertid kan munnen avvise denne kunnskap ved å appellere til et

¹⁸⁸ G.Pollock op.cit, 1988, s. 123f.

¹⁸⁹ Jacques Lacan, *The four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, 1979, s. 111. Pollock henviser til dette i G.Pollock, op.cit, 1988, s.126.

¹⁹⁰ Analysen av *Bocca Bacciata* står i G.Pollock, op.cit, 1988, s.128-131. Sitatet er fra s.128.

annet og mer betryggende visuelt øyeblikk i det pre-ødipale. Dette er øyeblikket da barnet ser opp på mor idet det får bryst. I dette scenario er moren garantien for barnets liv og trygghet, hun forstås som fullstendig og ett med barnet. Dette er derfor et betryggende blikk. Et annet trekk som er karakteristisk ved dette bildet er figurens tilbaketrunkne blikk. Dette gir et melankolsk inntrykk, og figuren synes å være ugjenkallelig tapt. Figuren er både tapt og symbol på den melankoli som fremkommer av dette tap.

Pollock hevder *Bocca Bacciata* spiller både på begjær, angst og tap. Begjæret er rettet mot det forskjønnede ansiktet som en fetisj. I tillegg begjæres det som ugjenkallelig er tapt, den pre-ødipale mor. For den maskuline betrakter frembringer denne kunnskap melankoli og en følelse av tap. Pollock hevder at for de opprinnelige betraktere introduserte dette bildet det problematiske i representasjonen av seksualitet, og fokuserte på "the gaze" som et problem. Representasjonen blir på grunn av sammenstillingen av disse elementer også et bilde som overskrider det kontrollerende blikk. Dets mening blir ustabil.

Ifølge Pollock ble bildet mottatt av samtiden med vekslende kritikk. Hun hevder representasjonen av kjærlighet og begjær i det borgerlige samfunn var bundet opp i representasjon av de rette objekter. For den borgerlige maskuline betrakter var det passende objekt i ideologisk forstand den borgerlige kvinne. Den borgerlige feminiteten var dydig og ukjent med det seksuelle, og derfor uten begjær. Denne feminiteten har likhet med Madonna-figuren. "Kvinnens" åndelighet og renhet kunne inspirere mannen til kontroll over sine grunnleggende dyriske instinkter. Som en motsetning til dette stod den "falne kvinne". Dette var den prostituerte, og i overført betydning arbeiderkvinnen. Hun inkarnerte begjæret, var kjent med seksualitet og kunne forføre mannen bort fra hans selvkontroll og "sanne" maskulinitet. Denne kvinnefremstillingen finner vi som *la femme fatale*. Ifølge Pollock gjør *Bocca Bacciata*s mangel på ideologisk fiksering av det representerte enten som *femme fatale*, eller som Madonna, at representasjonen befinner seg i et uklart felt av mening. Den artikulere flere mulige blikk, både det betryggende forut for oppdagelsen av kjønnsforskjellen, og det truende ved synet av kvinnens kjønnsorganer, som i freudiansk forstand leder til opplevelsen av tap og mangel.

Pollocks utgangspunkt for analysen er altså spørsmålet om hvorfor Rossettis bilder ble produsert, og hvorfor de som kjøpte dem ønsket å se på dem. Hun hevder at *Bocca Bacciata* og de andre bildene henvendte seg til en maskulin betrakter. Pollocks tese er altså at bildene spiller på psykiske strukturer knyttet til det å se som allerede er tilstede i det historiske maskuline subjekt. For å forklare hvorfor den historiske betrakter vil se på bildet appellerer Pollock til Freuds beskrivelse av dannelsen av den kjønnet subjektivitet.

Dannelsen av subjektivitet

Hos Freud skjer barnets utvikling gjennom ulike faser. Grunnleggende sett biseksuelle og perverse barn omdannes til maskuline eller feminine subjekter. Barnet er i utgangspunktet et seksuelt vesen, men dets seksualitet er ikke rettet mot noe eller noen. Kastrasjonskomplekset markerer overgangen fra det pre-ødipale stadium der barnet har en ustabil følelse av hva det er, til det ødipale stadium der barnet initieres i et samfunn basert på forskjell.¹⁹¹ Dannelsen av et splittet subjekt initieres av kastrasjonskomplekset. Den forskjellen som oppdages er ifølge Pollock organisert rundt anatomisk forskjell som tilstedeværelse og mangel.

Kastrasjon må ifølge Pollock ikke forstås bare som faren for tap av kjønnsorganet. Det dreier seg om tapet av kroppens narsissistiske muligheter, det vil si opplevelsen av egen kropp som tilstrekkelig. I den pre-ødipale fase opplever barnet at det selv kan tilfredsstille sine behov. Muligheten for skade på kroppens helhet innebærer en stor trussel i det felt av usikkerhet barnet befinner seg. Oppdagelsen av kvinnekroppens anatomi, som artikuleres som fravær, åpner muligheten for at barnets kropp også kan skades.¹⁹²

I dette feltet av ustabil mening formes to fantasier som senere vil danne grunnlag for det som lingvistisk bestemmes som kvinnen. Det ene er fantasien om den pre-ødipale mor, som var fullstendig (og fallisk, ettersom dette er det tegn som står for helheten). Det andre er kvinnen som ikke bare kastret, men som symbol på kastrasjonen. Kvinnens status som symbol på kastrasjonen utgår fra at det er hun som står som utgangspunkt for den prosess der opplevelsen av tap initieres. Splittelsen i kvinnebildet kan en finne i motsetningen mellom Madonna og *femme fatale* som ikonografiske typer i kunsten. Ifølge Pollock kan disse egenskaper også figurere i den samme kvinne. Kvinnen blir da truende, og likevel objekt for begjær etter den enhet som oppleves i stadiet forut for oppdagelse av kjønnsforskjellen.

Pollock hevder imidlertid at Rossettis bilder ikke kun kan ses i relasjon til splittingen av kvinnebildet. Oppdagelsen av den anatomiske forskjellen er så traumatisk at det initieres flere forsvarsmekanismer mot opplevelsen av dette. Det sentrale i denne sammenheng er ifølge Pollock Freuds teori om fetisjisme. Fetisjisme er en forsvarsmekanisme som kan initieres i det maskuline barn for å mestre det sjokk som oppleves ved oppdagelsen av at kvinnen ikke har penis. I fetisjisme forskyves angsten for skade og opplevelsen av tap til et annet objekt. I tillegg til de tradisjonelle sko, fløyel osv., hevder Pollock at hele

¹⁹¹ Dette stadiet er hos Freud det falliske. Det er et pre-ødipalt stadium, der kroppen er i stand til å tilfredsstille egne behov og begjær. Hos Lacan er dette artikulert som det imaginære, der barnet opplever en grunnleggende enhet. Begrepene hos Freud er pre-ødipalt og ødipalt, mens de hos Lacan er imaginær og symbolsk. Pollock bruker Lacans begrep om det symbolske for å referere til stadiet etter oppdagelsen av kjønnsforskjellen.

¹⁹² Pollock, op.cit, 1988, s. 138f.

kvinnekroppen kan omdannes til en fetisj, et substitutt for det som synes å være borte fra morskroppen, fallosen.

Pollock fremhever forskjønning som en måte å omforme kvinnekroppen til en fetisj på. Objektet bygges opp og blir noe tiltrekkende i seg selv. En annen måte Pollock fremhever som karakteristisk er at kvinnekroppen ikke vises i sin helhet. Den blir en *corps morcele*, nettopp det hun fant i Rossettis bilder. Det borgerlige samfunns insistering på kvinnens skjønnhet, kan altså leses som uttrykk for og en forsterkning av ubevisste strukturer hos de maskuline individer formet i det borgerlige samfunn. Begjæret etter å se på kvinnen er ifølge Pollock av dobbel karakter. På den ene side finnes den betryggende fantasering om objektet, på den annen side det angstfylte ved å konfronteres med forskjell. Rossettis *Bocca Bacciata* henvender seg imidlertid til fantasien. I den forstand kan kvinnen fjernes fra den fiksering av kvinnebildene i form av den borgerlig aseksuelle kvinnen og arbeiderkvinnen som *femme fatale*, og spille på flere ulike aspekter.

Pollock hevder altså at *Bocca Bacciata* kan leses i forhold til det ødipale drama slik dette fremstilles hos Freud. Bildet fungerte fetisjistisk, og derfor både truende og betryggende. Fetisjen er betryggende fordi den omformer det angstfylte i det å se på "kvinnen" som mangel, til et mere betryggende objekt, men truende nettopp fordi den viser til oppdagelsen av forskjell, og dermed til muligheten for at det maskuline barnets kropp også kan være skadet. Pollock hevder at det sentrale i Freuds narrativ er at utviklingen av et ego er avhengig av en visuell opplevelse. Den fokuserer dermed på det problematiske i det å se. Pollock hevdet imidlertid også at *Bocca Bacciata* fokuserte på "the gaze" som et problem. Dette er et begrep hun har hentet fra psykoanalytikerens Lacans videreføring av Freud. Jeg skal derfor ta for meg hennes behandling av hans teorier.

Psykoanalysen og det visuelle

I Lacans beskrivelse av dannelsen av subjektet finner en også en beskrivelse av dettes konstitusjon via en visuell opplevelse. Ifølge Pollock fokuserer Lacan i motsetning til Freud ikke på barnets lineære utvikling gjennom ulike faser. Subjektiviteten dannes derimot ut fra ulike ordener av mening. Disse ordener er kjent som den imaginære og den symbolske orden. Den imaginære orden står som den mening barnet opplever forut for fiksering av kjønnsforskjellen. Barnet har her en uklar og ustabil følelse av hva det er. Pollock hevder denne orden kan beskrives som en visuell orden. Relasjonen mellom barnet og verden er relasjonen mellom barnet og dets bilder. Den symbolske orden etablerer subjektivitet. Inntreden i den symbolske orden skjer via inntreden i språket, og subjektet underlegges

dermed den kultur og det sosiale og ideologiske felt det lever i.¹⁹³ Inntreden i det symbolske markeres via en visuell opplevelse, en opplevelse som er kjent som speilfasen.

I Lacans teori skjer opprettelsen av et ego via identifikasjon med et ytre atskilt "jeg", og beskrives i relasjon til speilbildet. En kan forestille seg barnet holdt opp til speilet av mor, der mor peker ut barnet og hun selv som to atskilte personer. Barnet opplever enda egen kropp som utilstrekkelig, mangelen på koordinasjon og fysiske evner står i kontrast til den helhetlige og enhetlige kropp som fremtrer i speilet. Barnet identifiserer seg selv med bildet, men forståelse av forskjell har ikke satt inn. Barnet veksler derfor mellom å se seg selv som subjekt og objekt. Det helhetlige bildet gir muligheten for at helhet kan oppleves, mens dette bildet trues av den mangel på kontroll barnet føler i forhold til egen kropp. Barnets splittelse kan overkommes i de identifiseringer som finnes i det imaginære, ifølge Pollock i hovedsak med mor.

Formingen av et ego avhenger ifølge Pollock av de blikk som utveksles. Det ene er blikket rettet mot bildet av barnet og moren i speilet. Det andre er det blikk barnet retter mot moren for å få bekreftelse på hva det har sett. Morens bekreftende blikk tilbake på barnet er igjen avgjørende for forståelse av det som er sett. Morens blikk mot barnet oppleves her som truende, ettersom det står i kontrast til den enhet barnet opplever mellom det selv og moren i det imaginære. I det imaginære er blikket ikke differensiert. Morens blikk på barnet ved for eksempel amming oppleves ikke som et blikk utenfra, men derimot som deler av barnets enhet med moren. Det sentrale hos Lacan er at for å opprette subjektivitet må barnet identifisere seg med bildet i speilet, det vil si med det ytre blikk. Overgangen til å bli et seende subjekt innebærer altså tap, markert av tapet av bildet som enhet med kroppen i det imaginære. Utviklingen av et ego er avhengig av at det er i stand til å se seg selv fra utsiden, som et helt bilde.

Det symbolske hos Lacan kan ses som inntreden i språket. Dette betyr ikke bare det rent lingvistiske, men det kulturelle felt generelt. Dermed underlegges subjektets "jeg" den ytre artikulasjon av "jeg". Dette "jeg" er imidlertid ikke mere personlig enn selve uttalelsen av "jeg". Det er ikke mere enn selve posisjoneringen av det selv i subjektsposisjon i det språklige. På samme måte dannes barnet som seende subjekt i relasjon til en identifisering med et ytre blikk. Lacan hevder at inntreden i en symbolsk orden innebærer at synet splittes i "the eye" og "the gaze". "The gaze" er det forutbestemte blikk i det symbolske, den form for

¹⁹³ En tredje orden er "the Real". Denne er ifølge Bryson og Bal å forstås som en orden som refererer til verden som det kantianske "Ding-an-Sich", den orden vi kun kan anta, men ikke har tilgang til. Den er utelukket fra den analytiske erfaring. Se Bryson og Bal, op.cit, s. 199f, og Jacques Lacan, op.cit, s. 280.

syn subjektet må identifisere seg med. "The Eye" befinner seg utenfor den falliske orden. Denne splittelsen blir værende som en del av subjektet, og det å se vil alltid kunne innebære et ønske om å overgå de begrensninger som ligger i det symbolske. Således er det også alltid en konfliktfylt aktivitet, ettersom subjektet forestiller seg at det er sentrum for blikket. Lacan hevder derfor at det å se på bilder kan forstås som ønske om å se utover det, til det øyeblikk bildet står for. Bilder dreier seg derfor om *trompe l'oeil*; om det symbolske blikks seier over ønsket om å se mer.

Opprettelsen av et ego innebærer altså underkastelse både i forhold til det å se, og til det språklige. Dette plasserer det sosiale individ i randsonen av egen opplevelse, ettersom dets opplevelse av "jeg" i prinsippet er basert på det ytre. Denne underkastelse undertrykkes og forblir en del av det ubevisste. At inntreden i språket innebærer underkastelse er en kunnskap som oppleves som så truende at det kan beskrives analogt med død. Behovet for å rette et kontrollerende blikk mot en "annen" kan derfor forstås som en strategi for å mestre det opprinnelige tap og løsrivelse som ligger til grunn for dets eksistens, og posisjonere seg selv som sentrum for "the gaze".¹⁹⁴ Subjektet vil med andre ord alltid befinne seg som et resultat av diskurs, ikke som utgangspunkt for den. Konstruksjonen av en absolutt kategori "kvinnen" som en motsetning, sikrer derfor at det maskuline subjekt ikke må konfronteres med egen mangel og tap. Dannelsen av subjektivitet hos Lacan skjer altså via den "Andre". Kunsthistoriens enhetlige kunstnersubjekt kan altså ses som en underkjennelse av den "andre" for å opprette illusjonen av å være i sentrum for både språket og det visuelle. Pollock hevder at betrakterens behov for bildet, og ønsket om å bemektige seg det fremstilte objekt, kan forstås som et ønske om også å kunne bemektige seg de figurer bildet står for. *Bocca Bacciata* kan leses som et uttrykk for ønsket om å kunne oppnå det helhetlige blikk i den imaginære orden.

Jeg har nå tatt for meg Pollocks beskrivelse av dannelsen av maskulin subjektivitet ut fra hennes bruk av både Freud og Lacan. I begge henseender ble dette beskrevet i relasjon til en visuell opplevelse. Opplevelsen bidro til splittelsen av subjektet, det truende øyeblikk av opplevelse av forskjell ble fortrent, og forble en del av det ubevisste. Den stadige produksjon av "kvinne" som bilde kunne også i begge henseender forstås som en mekanisme for å mestre følelsen av truet enhet.

¹⁹⁴ Se avsnittet "What is a Picture?" i Jacques Lacan, op.cit, s. 67-123. Lacans begreper "l'oeil" og "le regard" som betegner henholdsvis de engelske begrepene "the eye" og "the gaze". Bryson og Bal tar opp dette i Bryson og Bal, op.cit, s. 199. G.Pollock, op.cit, 1988, s. 134. Pollock tar ikke opp denne problematikken annet enn i denne ene setning. For Pollocks fremstilling av dette se Pollock, "The Gaze and the Look: ...", op.cit.

Pollock veksler mellom å referere til henholdsvis Lacan og Freud. Dette innebærer en del uklarheter. For det første blandes Freuds faser inn i Lacans ordener, slik at Lacans beskrivelse også fremtrer som en lineær beskrivelse. For det andre fremtrer det en tvetydighet i forhold til familien. Utgangspunktet for dannelsen av subjektivitet ble både hos Lacan og Freud sett i forhold til familien. Det maskuline barns splittelse ble initiert ut fra forholdet til mor. Imidlertid hevder Freud at det Ødipale drama også avhengig av en tredje figur. Denne tredje figur begrenser barnets enhet og tilgang til mor. Denne posisjonen innehas av far. Idet splittelse er initiert må barnet innta en rolle relativ til den de termer av forskjell som ligger i det kulturelle. Ifølge Pollock blir den anatomiske forskjell bare viktig i et samfunn der den organiseres i A og ikke-A. Farens attributt understøtter forskjellens uttrykk, fallosen vil både bety tilstedeværelse og makt, men også tap og fravær. Den symboliserer helhet. Den pre-ødipale mor kan dermed forstås som den falliske mor. Fallosen står også som begjærets symbol, og markerer subjektet som et seksuelt subjekt.

Pollock synes her å legge Freuds beskrivelser over Lacans. Hun hevder kjønnsforskjellen kun har betydning i det samfunn der den organiseres i A vs. ikke-A. I denne forstand ser hun subjektet som underlagt en kulturell orden. Dette kan forstås i relasjon til Lacans beskrivelse av denne inntreden som en underkastelse av språket, og dermed en allerede eksisterende ideologisk orden. Hvorvidt barnet plasserer seg som maskulint eller feminint, avgjøres av dets posisjon i forhold til en allerede eksisterende mening. Subjektet posisjoneres i forhold til det eksisterende system av tegn i semiotisk forstand. Inntreden i det symbolske innebærer altså at et biseksuelt barn trer inn i en sosial konstruksjon av kjønnsforskjell. Den sosiale konstruksjon av kjønnsforskjellen blir psykisk, idet drifter og seksualitet organiseres ut fra differensieringer i språket. Seksualiteten ses altså hos Pollock som et resultat av en bestemt historisk situasjon, ikke en ahistorisk egenskap. Seksualitet og subjektivitet som maskuline egenskaper avhenger derfor av det kulturelle. Ingen iboende egenskaper i mannen eller kvinnen tilsier at forskjellen skal bestemmes som mann og ikke-mann.

Pollock hevder imidlertid at farens primat og mors underkastelse, bare vil være trekk ved det borgerlige samfunn, og har sitt utgangspunkt i en familiestruktur som allerede er konstituert. Kvinnens posisjon som den som initierer inntreden i den symbolske orden er ifølge Pollock utelukkende avhengig av kvinners posisjon som omsorgspersoner i det borgerlige samfunn. Familiestrukturen vil derfor i prinsippet være foranderlig. Det er med andre ord ingen nødvendighet i at overgangen til det symbolske må skje via opprettelse av kjønnsforskjellen som en total motsetning. Så lenge familien og det sosiale regime er

produsert, vil det kunne endres. Pollock synes altså i prinsippet å se psykoanalyse som en fleksibel teori. Den kan forklare styrken i og den gjentakne insistering på kvinne som den ”andre” i det borgerlige samfunn.

Dette innebærer imidlertid flere problemer i feministisk sammenheng. Det ene er kvinnens posisjon som kastret og symbol på kastrasjonen. Kvinnens rolle i dannelsen av subjektivitet er utspilt ved inntreden i det symbolske. Hun finnes ikke som noe annet enn et minne om den pre-ødipale mor, den falliske mor, og som en symbolsk term for forskjell. Hun er ikke-A. Det andre problemet er at familien som danner utgangspunktet for dannelsen av kjønnsubjektivitet allerede må være produsert. Psykoanalysen fungerer som en sirkulær bevegelse. Kjønnsubjektivitet har sitt utgangspunkt i familien og produserer igjen den samme familie. Det gis ingen mulighet for oppløsning av regimet. Pollock vender her tilbake til marxistiske teorier om produksjon. Hun ser kvinnens posisjon som et resultat av organisering av arbeid.

Jeg har nå presentert Pollocks lesning av Rossettis bilder. Pollock så disse i relasjon til dannelsen av subjektivitet både hos Freud og Lacan. Et spørsmål som reiser seg er imidlertid hvordan en teori som i utgangspunktet ble utformet for å kurere pasienter kan overføres til studiet av kunst?

Psykoanalysen som lesning

Jeg introduserte i fremstillingen av Pollocks fortolkning av *Bocca Bacciata* begreper som fetisjisme, forskyvning, fortetning. Pollock refererte til at munnen kunne forstås i flere betydninger. Munnen kan da forstås som en fortetning. Det vil si at et tegn refererer til flere betydninger. Munnen refererte til både et betryggende og et angstfremkallende øyeblikk, og plasserte således betrakteren i en ambivalent posisjon. Munnen var også som en fetisj, og innebar dermed en forskyvning, eller omplassering av en truende kunnskap til et annet objekt. Dette andre objekt eller fenomen blir stående som tegn på det opprinnelige traume. Både fortetning, forskyvning og fetisjisme kan forstås som forsvarsmekanismer som leder til produksjon av tegn. Pollocks dannelse av et *oeuvre* ”Rossetti” i form av en serie av bilder med beslektet tematikk, introduserer også begrepet om repetisjon, som i psykoanalytisk sammenheng ses som en mekanisme som for analytikerens indikerer at det befinner seg en ubevisst mening bak uttrykket.

Bryson og Bal hevder i ”Semiotics and Art History” at psykoanalysen som en måte å lese det ubevisste og dets relasjon til det å uttrykke seg kan ses som en semiotisk teori.

Teorien innebærer en antakelse om at kunst bærer spor av det ubevisste.¹⁹⁵ Pollock vektla i analysen av *Bocca Bacciata* at bildet tilsynelatende refererte til et seksuelt scenario, til en form for bilde av kvinnen der betrakteren kunne plasseres som ”voyeur”. Imidlertid stod det faktiske uttrykk ifølge Pollock ikke i relasjon til den intenderte mening, bildet var ambivalent. Pollocks lesning innebærer altså at hun leser bildets ikke-intenderte mening.

Ifølge Bryson og Bal finnes det flere metoder for overføring av psykoanalytisk til kunstfortolkning. Den ene er den analoge modell. En antar i denne modellen at kunstverket fremviser psykoanalysens narrativ om subjektets utvikling. Verkets og psykoanalysens historier blir analoge.¹⁹⁶ Kunstverket får posisjon som analysandens tale, mens fortolkeren plasseres som analytiker. Denne formen ble introdusert av Freud selv, idet han leste Leonardo da Vincis bilder som uttrykk for hans ubevisste knuter. Bildet ses i denne modell som en indikasjon på den subjektivitet som ligger bak. Freuds lesning var basert på Leonardo da Vincis personlige ubevisste.

Imidlertid er ikke Pollock bare ute etter å erstatte det helhetlige kunstnersubjekt fra modernistisk kunsthistorie med et splittet subjekt som kan stå som samlende utgangspunkt for mening. Hun insisterer på at Rossettis kunstverk betyr i et felt av ideologisk representasjon, og i en historisk konfigurasjon av seksualiteten. Idet Pollock fremhever at disse bildene får betydning og spiller på strukturer i betrakteren, gis det indikasjoner på at det ikke dreier seg om noe privat, men om noe som er kollektivt. Rossettis gjentakne representasjon av kvinnen forstås som historisk bestemt. Det dreier seg ikke om Rossetti som individ, men om dannelsen av maskulin subjektivitet generelt i det borgerlige samfunn. Pollock ser altså her kunstneren som produsent av mening. Han er til en viss grad avgjørende for betrakterens posisjon og verkets produktivitet, men ikke fullstendig bestemmende for dets mulige lesninger. Pollocks lesning av *Bocca Bacciata* er i hovedsak en lesning ut fra en analog modell. *Bocca Bacciata* genererer betydning for den maskuline betrakter på bakgrunn av at han er formet av de samme strukturer som fremvises i bildet. Meningen i *Bocca Bacciata* kan dermed i hovedsak reduseres til den psykoanalytiske mening.

Bryson og Bal henviser også til en annen modell, som de kaller den spesifiserende modell (”specification model”).¹⁹⁷ I denne modellen brukes psykoanalysen som en måte å tydeliggjøre hvordan subjektet fremstiller seg selv som eksistens gjennom ulike

¹⁹⁵ Bryson og Bal, op.cit, s. 195.

¹⁹⁶ Den analoge modellen har to ytterligere former som er analogien mellom verket og psykoanalysen selv, som i Freuds bruk av Sofokles’ *Ødipus Rex* som dermed blir strukturelt analogt med teorien, og en tredje form der verket er illustrasjon og dokumentasjon på psykoanalysens teorier. Disse er imidlertid ikke relevant i forhold til Pollocks bruk av teorien. Se Bryson og Bal, op.cit, s.196.

psykoanalytisk teoretiserte problemer. Kunstverket illustrerer ikke psykoanalysens begreper, men er en representasjon av et tilfelle av det. En ser ikke verket som allegori på psykoanalysens begrep. Pollocks analyser kan også ses i relasjon til denne metode. Ifølge Bryson og Bal er fordelen ved denne modellen at den ikke begrenser bildets innhold til det psykoanalytiske innhold, men åpner for flere mulige lesninger. I tillegg vil lesningen ikke måtte referere til kunstneren bak. Det dreier seg om hva som er tilstede i bildet, hvilke posisjoner selve bildet refererer til.

Denne modellen er det mulig å se i for eksempel Pollocks fortolkning av et annet bilde i Rossettis serie, *Venus Verticordia* (ill. 5). Pollock hevder at dette bildet er interessant fordi det tilsynelatende er et seksuelt bilde, men det kan ikke leses som en betryggende fantasi av kvinnen som den naturlige ”andre”, som garantien for det maskuline subjektets helhet og kontroll over bildet. *Venus Verticordia* fremviser en avkledd kvinnetorso plassert mot en bakgrunn av blomster. I likhet med modellen i *Bocca Bacciata* er kvinnetorsoen her også atskilt fra betrakterens rom. Hun sitter bak et hav av detaljert og nøyaktig malte blomster. Pollock hevder blomster som symboler var sentrale blant pre-rafaelittene. Bildet referer til en tradisjon der blomster brukes som symbol på kvinnelig seksualitet, som en metafor for de kvinnelige kjønnsorganer. Blomstene som metafor er en forskyvning av de seksuelle konnotasjoner, idet de dekker de seksualiserte deler av kroppen som tradisjonelt er borte fra representasjonen av Venus i den vestlige tradisjon. Imidlertid er de her så mange og så voldsomme at de trekker oppmerksomheten mot det som er skjult og til den angst feltet av fravær/nærvær vekker i den maskuline betrakter. Pollock hevder at som et resultat av dette, konfronteres den maskuline betrakter med det ustabile øyeblikk av oppdagelse av kjønnsforskjell i psykoanalysen. Bildet vekker derfor angst hos den maskuline betrakter.

Venus Verticordia markerer videre usikkerhet og et ustabil felt av mening ved sammenstillingen av symboler. Figuren er Venus. Dette indikeres av tittelen, av Cupids pil, og av det gyldne eplet som var Venus' gave ved seieren i en skjønnshetskonkurranse bedømt av Paris. Pollock hevder imidlertid at eplet også må ses i relasjon til den kristne ikonografi der eplet er tegnet på Evas synd, som førte til oppdagelsen av seksualiteten og den forskjell dette introduserte. Figuren har også glorie, noe som gir konnotasjoner til Madonna, der reproduksjon ikke er relatert til seksuell kunnskap. Representasjonen inkarnerer både forestillingen om en *femme fatale* som er modulert på den posisjon kvinnen har som kastrert og symbol på kastrasjonen i det ødipale drama, og Madonna som utgår fra kvinnens posisjon som omsorg, trygghet, og garanti mot skade i det pre-ødipale felt. Til tross for at bildet

¹⁹⁷ Bryson og Bal, op.cit, s. 197.

innehar alle de attributter som skulle tilsi et bilde av seksualitet og betryggende avstand, veksler det ifølge Pollock mellom å være et kaldt erotisk bilde og et bilde av moderlig trygghet.

Pollocks fortolkning kan her ses i relasjon til Bryson og Bals spesifiserende modell. Pollocks bruk av de psykoanalytiske begreper spesifiserer den sammenstilling hun har pekt på mellom Eva, Madonna og Venus, som fører til at kvinnebildet refererer til flere tradisjonelle ikonografiske modeller, og derfor blir ustabil. Det ustabile inntrykk kommer sterkere frem ved å se de gjeldende kvinnetypologier i relasjon til kvinnens rolle innenfor psykoanalysens beskrivelse av dannelsen av subjektivitet. Bildet leses her i relasjon til det ubevisste og drifter som er teoretisert i psykoanalysen, ikke som verifikasjoner på dens teser.

Overføringen av psykoanalytisk teori ved hjelp av den spesifiserende modell, kan være tjenlig i feministisk sammenheng. Jeg har så langt hevdet at Pollock betrakter psykoanalysen som en teori som kan forklare hvordan det borgerlige samfunn produserer og reproducerer seg selv. Organiseringen av seksualitet og kjønnsforskjell vil være spesifikk for det borgerlige samfunns familiestruktur. Tesen om at subjektet gjennomgår en rekke splittelser og tap før innskriben som sosialt subjekt vil imidlertid være generell. Konfigurasjonen av seksualitet er historisk, men dannelsen av den er ahistorisk. Jeg henviste tidligere til at det psykoanalytiske narrativ for dannelsen av subjektivitet forutsetter en familie som allerede er konstituert som den borgerlige familie. Dermed ville Pollock ha behov for en teori om hvordan denne er oppstått.

Dersom Rossettis kunstverk leses i forhold til Bryson og Bals spesifiserende modell, kan psykoanalysen og kunstverket begge leses som det borgerlige regimes oppsett av seg selv. Psykoanalysen kan altså ses på samme måte som Nicholson betraktet marxistisk teori. Hun hevdet marxistisk teori kunne være sentral i feministisk sammenheng som en beskrivelse av den samfunnsorganisering som var i ferd med å bli en realitet i det borgerlige samfunn. (se kap. 3) Psykoanalysens narrativ beskriver da en familieorganisering og regulering av seksualitet og kjønn som var i ferd med å bli et trekk ved det borgerlige samfunn. Psykoanalysen aksepteres ikke som en generell teori om dannelse av subjektivitet og seksualitet. Det biseksuelle som et grunnleggende trekk ved mennesket må ikke nødvendigvis aksepteres.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Freuds antakelsen om at individet er biseksuelt forut for oppdagelse av kjønnsforskjell, gjør også psykoanalysen til en vanskelig teori i forhold til homofili, ettersom forstavelsen *bi-* indikerer forening av to ulike enheter. Homofili kan kun beskrives som en overskridelse. Dette betyr også at Freud forestiller seg en todeling forut for innskriben av kjønnsforskjell. I Freuds beskrivelse alluderer begrepet om den falliske fase, det pre-ødipale at beskrivelsen av stadiet forut for kjønnsforskjell allerede er kjønnnet, ettersom begrepene er utledet fra

Pollock kan tolkes i denne retning. Hun fremhever at Rossettis tegninger går forut for Freud. Freuds undersøkelser og generaliseringer omkring subjektets utvikling er et resultat av og går parallelt med det borgerlige samfunns oppsett av seg selv. De kategorier for analyse psykoanalysen anvender blir dermed ikke ahistoriske, men relatert til det ideologiske felt. Representasjonene til Rossetti kan ses som artikuleringer av elementer i det borgerlige samfunn, på samme måte som disse artikuleres i psykoanalysen.¹⁹⁹

Pollock henviser altså i retning av muligheten for en historisering av psykoanalytisk teori, men hennes lesninger vender i hovedsak tilbake til den analoge modell. Pollock aksepterer Freuds antakelse om at mennesket er biseksuelt, og dannelsen av subjektivitet via en serie av tap og splittelser anses for å være generell.²⁰⁰ Kunstverket henvender seg til den historiske betrakter, og spiller på de grunnleggende strukturer som er tilstede i subjektet. Dette kommer blant annet frem idet hun hevder at meningen i *Bocca Bacciata* og *Venus Verticordia* ikke er relatert til hva som faktisk er i bildet, men hva som ikke er der, det som ikke kan artikuleres, fordi det aldri var tilstede som sådan.²⁰¹ Pollock aksepterer også antakelsen om kommunikasjon som et generelt behov for å oppløse motsetningen mellom selv og andre. Rossettis gjentakende representasjon av "kvinnen" som bilde forstås som et behov hos individet Rossetti, idet han er formet i og bærer av de strukturer som dannet utgangspunktet for hans splittede subjektivitet.²⁰²

Pollock låser i sitt narrativ meningen i flere henseender. Det ene er at Rossettis bilder reduseres til det psykoanalytiske narrativ. Meningen relateres til det ubevisste. Det ubevisste er grunnlag for representasjonen, og representasjonen taler også til det ubevisste. Det innebærer også at meningen må knyttes til noe utenfor bildet, som hos Pollock blir kunstprodusenten og betrakteren. Pollock lokaliserer derfor ikke sin lesning i selve bildet, men referer bildet til et større psykisk felt. Det andre er at Pollock fjerner seg selv fra fortolkningen. Hun er i hovedsak å være ute etter å lokalisere den historiske betrakter. Lesningen av Rossettis bilder i forhold til den analoge modell viser altså til de generelle problemer som ble fremstilt i forhold til dannelsen av subjektet i den borgerlig familie. Søken

dannelsen av maskulinitet. Det pre-ødipale leder frem mot det ødipale, og dermed mot det maskuline. Dette endres imidlertid ved Lacans begreper om det imaginære og det symbolske.

¹⁹⁹ Pollock, op.cit, 1988, s. 154.

²⁰⁰ Se også Pollock, "Women With Binoculars:...", op.cit, s. 114-118.

²⁰¹ Pollock, op.cit, 1988, s. 138.

²⁰² Dette er enda tydeligere i hennes analyse av Munby-arkivet i artikkelen " 'With My Own Eyes':....", op.cit. Her hevder hun at Munbys tegninger, dagboksnotater og fotografier kan leses som et indeks over et historisk posisjonert subjekt som stadig skriver ut sine psykiske interesser, begjær, narsissistiske og sadistiske impulser i representasjoner. Pollock fremhever som et sentralt poeng at Munbys representasjoner var av privat karakter og ikke tiltenkt offentligheten. De var heller ikke like estetisk omformet som kunst. Pollock hevder derfor at de gir et nærmere bilde av individet bak. Munbys representasjoner leses som analysandens tale.

etter en historisk betrakter viser også til de problemer som ble fremmet i forbindelse med konteksten som et problem i kapittel 4.

Pollock hevder altså at Rossettis fremstillinger av ”kvinnen” som en vakker fantasi utelukkende henvender seg til en maskulin betrakter. De spiller på maskulinitetens begjær, angst og lengsel. Hva så med den kvinnelige betrakter?

Den kvinnelige fortolker og betrakter

Laura Mulvey tar i ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” opp spørsmål knyttet til den kvinnelige betrakterens posisjon. Hun analyserer Hollywood-filmens representasjonsregime, og hevder i likhet med Pollock at kvinnen fungerer som en fetisj. Hollywood-filmen spiller derfor på mekanismer og strukturer som henvender seg til et maskulint publikum, og plasserer tilskueren som ”voyeur” i forhold til en fiksert mening ”kvinnen” som forskjell. Mulvey hevder kvinnelige betraktere har et begrenset antall muligheter i forhold til filmens representasjonsregime, ettersom filmen spiller på maskulint behag. Det første alternativ er en masochistisk identifisering med det passive og fetisjerte bildet av kvinnen; den kvinnelige betrakter underkaster seg kastrasjonen. Det andre er muligheten for å identifisere seg med det maskuline ”gaze”. Den kvinnelige betrakter blir maskulin ”voyeur”. Det siste er en skiftende identifikasjon mellom de posisjoner som konvensjonelt ses som maskuline og feminine.²⁰³

Pollock selv henviser lite til kvinnelige betraktere i forhold til Rossettis bilder. Hun er i stor grad ute etter å beskrive og lokalisere den historiske maskuline betrakter, og det maskuline blikk. I sin behandling av modernismens bilder hevder hun imidlertid bilder som Manets *Olympia* ekskluderer en kvinnelige betrakter. En kvinnelig betrakter kan ikke finne noen relasjon til det representerte, ettersom det kretser rundt maskulin seksualitet. Den kvinnelige betrakter nektes fremstilling av sitt begjær, og kan ikke få noe behag ved betraktning av disse bilder.

Pollock reduserer Mulveys kvinnelige betrakters muligheter til å relatere seg til representasjonen fra tre til to. En kvinnelig betrakter plassert foran *Olympia* må enten anta en maskulin posisjon som ”voyeur”, eller masochistisk anta objektets posisjon. Muligheten for å veksle mellom en maskulin og en feminin posisjon tillates ikke.²⁰⁴ I sin omtale av Degas’ bilder av ”kvinner” hevder hun at hun foran bildene tvinges hun til enten å innta den sadistiske maskuline posisjon, eller ”symbolically enact the violence of Degas’s

²⁰³ Laura Mulvey, op. cit, s. 59f. Se også Lisa Tickner, op.cit, s. 113.

²⁰⁴ Pollock, op.cit, 1988, s. 53.

representations.”²⁰⁵ Todelingen kan imidlertid ses ut fra at Pollock og Mulvey omtaler ulike medier. I film vil motsetningen mellom maskulin og feminin oppstå i selve filmen, ettersom det finnes både en mannlig og en kvinnelig skuespiller. Dette forsvinner i forhold til kunstverk som *Bocca Bacciata*, *Venus Verticordia* og *Olympia*, ettersom de bare fremviser ”kvinner”. En kan ikke sette opp en motsetning mellom en aktiv og en passiv part, ettersom bildene ikke er narrative på samme måte som film. Narrasjonen vil fungere etter andre prinsipper, og i større grad være relatert til leseren.

Dette kan føre til et aspekt ved den kvinnelige betrakter, eller fortolker jeg ikke har henvist til. I Pollocks lesning av Rossettis bilder hevdet jeg at hun antok posisjon som analytiker, mens, ”Rossetti” var analysand. ”Rossetti” ble forstått som et *oeuvre*, og Pollock etablerte dermed et narrativ som kunne stå som utgangspunkt for hennes begrep om repetisjon. Den stadige representasjon av ”kvinne” som bilde, viser til den problematiske inntreden i det symbolske, og dettes relasjon til kvinnen, som står som kastret og tegn på kastrasjonen. Det paradoksale i denne forståelsen, er at den eneste som snakker i forholdet mellom Pollock og ”Rossetti” er Pollock selv. Det er hun som etablerer et narrativ, det er hun som stadig vender tilbake til representasjonen av ”kvinnen” som et problem. Dette kan tilsi at det faktisk synes å være Pollock selv som inntar analysandens plass. Bildene er analytikerens, ettersom analytikerens i tradisjonell psykoanalytisk praksis er stille, men strukturerende for talen. Dermed synes forholdet mellom analytiker og analysand å være snudd på hodet.

Pollocks stadige tilbakevending til ”kvinnen” som bilde fremstår som *hennes* repetisjon. I denne forstand kan Pollocks lesning ses som resultat av det ubehag og det innebærer for en kvinnelig betrakter å se seg selv posisjonert som objekt, og det å se seg selv bli iaktatt. Pollocks repetisjon viser til det problematiske i kjønnsforskjellen forstått som en total motsetning. Bryson og Bal kommenterer dette i relasjon til den analoge modell. De hevder fortolkerens antakelse om at han/hun er analytikerens kan ses som en overføring. Fortolkeren/analysanden projiserer de roller han/hun trenger å bearbeide over på verket/analytikerens.²⁰⁶

Shoshana Felman fremhever i *Jacques Lacan and the Adventures of Insight* et element ved psykoanalyse som lesning, som er sentralt i denne sammenheng. Hun hevder at psykoanalysen i relasjon til lesning best kan forstås som dialogisk.²⁰⁷ I en slik vil fortolkerens egen posisjon bli tydeliggjort, og en lesning ut fra dette perspektiv synes å sammenfalle med

²⁰⁵ Pollock, ”Degas/Images/Women;...”, op.cit, s. 33.

²⁰⁶ Bryson og Bal, op.cit, s. 196.

²⁰⁷ Shoshana Felman, *Jacques Lacan and the Adventures of Insight*, London, 1987, s.21.

en poststrukturalistisk forståelse av fortolkning. Den mening som fremkommer vil kunne endres i møtet med andre lesere/talere, og således være avhengig av deres posisjon og kjønn. Psykoanalysen blir da en teori som tar høyde for det Bryson og Bal fremhever som semiose, nemlig at meningen fremkommer i lesningen. Meningen som fremkommer er ikke er den mening som ligger i selve analysandens tale, (som i Pollocks modell blir kunstverket), men er et resultat av forholdet mellom analysand og analytiker.

Den dialog Pollock ville inngå, ville innebære muligheten for en forhandling omkring organiseringen av kjønnsforskjell i en absolutt motsetning. Pollocks lesning av Rossettis bilde ville kunne fremme en mulig innskriven, eller kritikk av det begjær som representeres. Pollocks lesning ville kunne virke dekonstruktivt ved ikke å fikserte kvinnen i en avklart forskjell. Dette kan ses i relasjon til det poeng jeg fremmet i kapittel 4 (s. 82), nemlig at Pollock hevder den eneste mulighet for en innskriven av et ”kvinnelig” begjær og seksualitet går via en dekonstruksjon av den allerede eksisterende struktur.

Til tross for at Pollock ser sin egen fortolkning som en kritikk av den mening Rossettis verk produserer, synes hun ikke å inkludere seg selv i produksjonen av denne mening. Pollock synes å dekode en allerede eksisterende struktur, og stille seg utenfor. Charles Bernheimer kritiserer Pollocks absolutte todeling mellom kvinnelige og mannlige betraktere i en anmeldelse av Pollock artikler i artikkelsamlingen *Dealing With Degas*.²⁰⁸ Ifølge Bernheimer forsterker Pollocks insisterende teoretisering omkring seksualitetens konstruksjon de rigide distinksjoner og maktrelasjoner som finnes i forhold til kjønn. Pollock gjør det moralsk forkastelig å like Degas.²⁰⁹ Bernheimer viser her til et sentralt trekk ved Pollocks behandling av mannlige kunstnere. Mannlige kunstnere synes alle å snakke med samme stemme, både Rossetti, Degas, Gauguin og Van Gogh forteller historien om patriarkatet.²¹⁰ Denne forsterkningen av motsetningen mellom det feminine og det maskuline kan tolkes som et resultat Pollocks bruk av psykoanalytisk teori. Bakgrunnen for denne forsterkningen synes å være at en tidligere språklig differensiering i forhold til kjønn, som ikke har vært knyttet til faktiske menn og kvinner, integreres i opplevelsen av subjektivitet.

Den kvinnelige betrakter kan altså ikke relatere seg til det som fremstilles i Rossettis *Bocca Bacciata* eller *Venus Verticordia*. Verkene peker utelukkende mot en maskulin

²⁰⁸ Pollock og Kendall, op.cit.

²⁰⁹ Charles Bernheimer, ”Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Richard Kendall og Griselda Pollock, eds., *Dealing With Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*”, *The Art Bulletin*, Mars 1993, v. LXXV, n. 1, s. 180-183. Uttalelsen står på s. 181. Anmeldelsen er slik det fremgår av tittelen en sammenligning mellom Carol Armstrongs bok og Pollocks.

²¹⁰ For Pollocks behandling av Gauguin, se Pollock, *Avant-Garde Gambits...*, op.cit, 1992. For behandlingen av Van Gogh, se Pollock og Orton, op.cit, 1996.

produsent og en maskulin betrakter. Hvor stiller så dette de kvinnelige kunstnere i det borgerlige samfunn?

Den kvinnelige kunstner

Pollock undersøker i artikkelen "Modernity and the Spaces of Femininity" kvinnelige kunstners relasjon til modernitetens representasjonsregime slik dette ble fremstilt hos Baudelaire. Modernitetens forståelse av kvinnen som objekt for det maskuline blikk sammenfaller i stor grad med det representasjonsregime som ble fremstilt som sentralt ved Rossettis bilder. Kvinnen underlegges og kontrolleres av et maskulint seksualisert blikk. Rossettis bilder overskrider riktignok den tradisjonelle motsetning, men fokuserer likevel på maskuliniteten som en seksuell posisjon. Hos Pollock synes det å fremkomme to muligheter for den kvinnelige kunstner. Det ene er at den kvinnelige kunstner underkaster seg et maskulint blikk. Det andre er at den kvinnelige kunstner reflekterer over, eller henviser til organiseringen av blikket i det borgerlige samfunn. Dette kan forstås som en fremvisning av det ustabile i konstruksjonen av kjønn.

Den første posisjon kan ses i Pollocks behandling av Elizabeth Vigee-Lebrun. I sitt portrett av seg selv med datteren (ill.1) fremstiller hun seg selv i tråd med splittelsen av det maskuline blikk i forhold til Madonna og *femme fatale*. Hun representerer det aseksuelle ideal for femininitet. Hun kan derfor her sies å stå som tegn på en betryggende forskjell for en maskulin betrakter.

Den andre posisjon finner Pollock hos blant andre Berthe Morisot og Mary Cassatt. Begge disse kunstnerne tematiserer ifølge Pollock, det problematiske ved femininiteten som en posisjon i det borgerlige samfunn. Hennes mål er å undersøke det romlige aspekt i bildene. Dette dreier seg i første instans om de faktisk fysiske rom. Kaffeene, bordellene og de lyssky deler av Paris er selvsagt ikke representert i Cassatt og Morisots bilder. De forholder seg til femininitetens rom, og de figurer som representeres er også i hovedsak kvinner.²¹¹ Det andre aspekt er organiseringen av det romlige i kunstverkene. Pollock hevder Cassatt og Morisot i sine bilder ofte plasserer personene i bildets forgrunn presset opp mot billedflaten. I motsetning til hos Rossetti er personene ikke atskilt fra betrakteren ved hjelp av et gjerde, en grind, eller lignende. Derimot er de gjerne atskilt fra et bakenforliggende offentlig rom ved hjelp av en grind. Personene befinner seg i betrakterens rom. Betrakteren befinner seg like ved siden av og kan ikke bemektige seg det representerte som et objekt. Disse trekk kan

²¹¹ Forholdet mellom femininitetens og maskulinitetens rom ble fremstilt i avsnittet "Den modernistiske kunstner" i kapittel 1, s. 32-36 i denne oppgaven.

relateres til Pollocks analyse av Mary Cassatts bilde *At the Opera* fra 1879.(ill. 6) Bildet fremviser en kvinne som sitter på en balkong i operaen. Hun er kledd i sort, og holder en kikkert opp foran øynene. I venstre hånd holder hun en vifte. Kvinnen er plassert helt oppe i billedflaten. Blikket er rettet ut mot rommet i salen, men for betrakteren er dette rom usynlig. Kvinnen ser utover bildets ramme, eller rom. På en balkong innerst i billedrommet sitter en mann med kikkerten rettet mot kvinnen forgrunnen. De andre skikkelsene fremtrer anonyme, ansiktene er hvasket ut.

Pollock legger i sin tolkning av dette bildet vekt på at kvinnen ikke underlegger seg betrakterens blick, hun returnerer ikke blikket, men fremtrer uanfektet av den stirrende mannen i bakgrunnen. Dette er en fremstilling av en kvinne som aktivt kikker. Ifølge Pollock fremtrer kvinnen her som subjekt for sitt eget blick. Betrakterens blick møtes også av blikket til den kikkende mannen, og blir derfor delaktig i stirringen på kvinnen. Bildet spiller derfor ifølge Pollock, på den konvensjonelle forhold mellom menn og kvinner i det offentlige rom, der kvinnen vanligvis utsettes for og får mening fra det maskuline individs blick.²¹²

Den borgerlige kvinnelige betrakter ville i dette bildet finne sin verden representert for seg. Hun vil kunne identifisere seg med den posisjon kvinnen i bildet fremstiller, og ikke måtte underkaste seg et maskulint blick. Pollock nevner ikke muligheten for en maskulin betrakter, men på bakgrunn av hennes insistering på behovet for fremstilling av kvinnen som objekt for blikket, omformet og forskjell, kan en anta at en maskulin betrakter ville se dette bildet som en overskridelse, og derfor som truende. Mary Cassatts bilde artikulere ifølge Pollock en historisk spesifikk feminin posisjon. Pollock hevder Cassatts forskjell i forhold til for eksempel Renoirs avbildninger med samme tema, består i at hun ikke gjør seg medskyldig i konstruksjonen av det kontrollerende maskuline blick.²¹³ Cassatt artikulere regimet, men underlegger seg det ikke. Det er altså en forskjell mellom mannlige og kvinnelige kunstnere. Pollock hevder likevel at

Difference, however, does not involve restriction or lack. That would be to reinscribe the patriarchal construction of woman. The features in the paintings by Mary Cassatt and Berthe Morisot of proximity, intimacy and divided spaces posit a different kind of viewing relation at

²¹² For denne analysen se G.Pollock, op.cit, 1988, s.75f. Pollock kontrasterer Cassatts bilde med et maleri av Degas som også fremstiller en kvinne med kikkert, *Woman with a Lorgnette*, fra ca.1868. Pollock hevder her at Kvinnen med kikkert i Degas' bilde ikke blir subjekt for eget blick, hennes begjær etter å se underlegges betrakterens kontrollerende blick ved at hun er frontalt avbildet, og plassert på betryggende avstand fra betrakterens posisjon. Dette gjør at hennes blick rammes inn, og kan konsumeres som en perversitet. Hun straffes for sin aktive kikkning. Se G. Pollock, "The Gaze and the Look: ...", op.cit.

²¹³ Pollock, op.cit, 1988, s. 75.

the point of both production and consumption. The difference they articulate is bound to the production of femininity, as both difference and *specificity*.²¹⁴

Det finnes altså en egen logikk hos kvinnelige kunstnere, som historisk skiller dem fra mannlige. Pollock hevder også at denne forskjellen ikke må forstås som mangel, men at den artikulere produksjonen av femininitet som en spesifisitet.

Pollocks syn på kjønnsforskjell blir her tvetydig. I hennes bruk av psykoanalytisk teori hevder hun at den diskursive konstruksjon av kjønnsforskjellen integreres i og skrives ut av subjektet. I så måte kan det kun finnes subjektivitet i den form språket tillater det. I det psykoanalytiske narrativ Pollock har fremstilt finnes kvinnen kun som den "andre" subjektiviteten avgrenses mot. I tillegg til å symbolisere kastrasjonen, er hun også ansvarlig for barnets inntreden i det symbolske. Her slutter kvinnens rolle. Hennes begjær underlegges begjæret etter fallosen, og hun trer ikke inn i det symbolske på annen måte enn som et minne om den falliske pre-ødipale mor, og som minne om mangel. Snakker Cassatt her sin egen undertrykkelse; er hun en symbolsk negasjon? I en forstand kan Cassatts bilde tolkes slik. Kvinnen i bildet får ikke objektet for sitt begjær representert. Hennes seksualitet og kjønn befinner seg utenfor den orden av mening og organisering av begjær hun lever i. I en slik forståelse vil imidlertid ikke Cassatt kunne referere til femininitet som en spesifisitet, ettersom spesifisitet og identitet kun finnes i den symbolske orden.

Pollock kan også tolkes i en annen retning. Hennes stadige insistering på at Rossettis bilder markerer et felt der "kvinne" stadig forfølges, men at "kvinne" som kvinne sjelden forekommer kan knyttes til hennes forståelse av Cassatt.²¹⁵ Det kan synes som om Pollock tolker Cassatts bilder av kvinner som et regime der "kvinne" betyr kvinne. Cassatts spesifisitet kunne forstås i relasjon til den gren av feminismen som i opposisjon til Lacans psykoanalyse hevder det kvinnelige er et eget språk basert på den kvinnelige biologi. Et språk som går imot de binære motsetninger som eksisterer i den fallogosentriske orden, og som utgår fra kvinnens kropp.²¹⁶

Pollock avviser imidlertid enhver form for forståelse av kjønn som biologi. For Pollock er kjønnsforskjellen den historisk spesifikke organisering av forskjell. Det finnes ingen kvinnelighet i biologisk forstand, og det kan derfor heller ikke finnes et spesifikt kvinnelig språk, eller skrift. Dersom Cassatt artikulere "kvinne" som kvinne må dette være

²¹⁴ Ibid., s. 84. Min utheving.

²¹⁵ Ibid., s. 153.

en historisk bestemt kvinneidentitet. Dette blir likevel tvetydig, ettersom ”kvinne” i det borgerlige samfunn allerede betyr ikke-mann. Dersom Pollocks uttalelse forstås i dette perspektiv bryter hun med forståelsen av at tegn kun betyr relativt til andre tegn. Pollock forstår Cassatt i det samme perspektiv som Siddall. Cassatt og andre kvinnelige kunstnere kvinner finnes alltid allerede som subjekter.²¹⁷ At Pollock tenderer i denne retning kan ses i hennes uttalelse i forhold til kvinners posisjon som kastrerte, ikke-mann, osv. Pollock hevder at til tross for at kvinner har vært representert som kulturens ”andre”, betyr ikke dette at de selv har sett seg selv på denne måten. Kvinner har kjempet mot systemet fra ulike posisjoner i ulike samfunn.²¹⁸

Pollocks behandling av Mary Cassatt kan sies å vise til de problemer Janet Wolff hevder blir fremtredende ved Lacans psykoanalyse. Fordi den gir representasjon primat både som konstituerende for subjektivitet og for virkelighet, kan den ikke forklare hvordan enkelte meninger er oppstått, og hvorfor enkelte meninger ikke kan finnes. For at dette skal kunne gjøres trengs det et begrep om ”virkelighet”.²¹⁹ Pollocks feminisme kan derfor ikke sies å gi representasjon forrang, men opererer med et begrep om ”virkelighet”.

Til tross for at Pollock tar i bruk poststrukturalistisk og psykoanalytisk teori i sterkere grad i *Vision and Difference* synes hennes forståelse av hva det vil si å være kvinnelig kunstner å ha store likhetstrekk med begrepet i *Old Mistresses*. Pollock ser både i *Vision and Difference* og *Old Mistresses* en mulighet til å kunne klarlegge kvinnelige kunstners posisjon. Innenfor en gitt epoke finnes det visse fellestrekk blant kvinnelige kunstnere basert på lik oppdragelse og ikke på biologi. Forståelsen av kjønnsforskjell tenderer til å bli en erfart forskjell. Det som skiller Pollocks forståelse av kjønnsforskjell fra den første generasjons feminister er problematiseringen av kjønnsforskjell i forhold til andre differensieringer som klasse rase og kjønn. Kvinner vil ikke kunne begrepsfestes som en enhetlig gruppe.

²¹⁶ Denne formen for feminisme er i hovedsak et fransk fenomen, og finnes hos teoretikere som Julia Kristeva og Helene Cixous. Min forståelse er basert på Lisa Tickner, op.cit, s. 114f., Toril Moi, ”Semiotikk, psykoanalyse og kjærlighet. Julia Kristeva – en innføring”, Norsk Litterær Årbok, 1985, s. 151-168.

²¹⁷ Også hos Lacan må subjektet allerede finnes forut for institueringen av en splittet subjektivitet. Uten subjektivitet ville det ikke kunne gjenkjenne avspeilingen av i speilet som seg selv. Se Eagleton, op.cit, s. 144.

²¹⁸ Pollock op.cit, 1988, s. 40f.

²¹⁹ J. Wolff, op.cit, s. 135.

Avslutning

Jeg har i dette kapittelet tatt for meg Pollocks bruk av psykoanalytisk teori. Psykoanalysen kunne forklare hvordan den sosialt konstruerte kjønnsforskjell ble en del av subjektet. Det psykoanalytiske narrativ knyttet til dannelsen av subjektivitet fokuserte på at subjektivitet alltid var knyttet til en kulturell orden. Subjektet ble forstått som et resultat av språklige og visuelle strukturer. Imidlertid var kommunikasjon avgjørende, og subjektets strukturer ble igjen innskrevet og var bestemmende for representasjonsregimet i det borgerlige samfunn. I feministisk sammenheng var teorien sentral fordi den fokuserte på dannelsen av subjektivitet i forhold til kjønn. Subjektivitet innebar alltid kjønnsubjektivitet. I det psykoanalytiske narrativ stod det visuelle sentralt. Pollock hevdet at psykoanalysen kunne forklare det borgerlige samfunns reproduksjon av seg selv.

Pollocks anvendelse av psykoanalytisk teori var knyttet til en forklaring på hvorfor de maskuline betraktere ville se på Rossettis bilder, og Pollock hevdet dette hadde sitt utgangspunkt i de strukturer som allerede var tilstede i betrakteren. Kvinner ble i stor grad ekskludert. Dette skapte en skarp todeling hos Pollock som kunne sies å forsterke kjønnsforskjellen. Dette fremkom fra Pollocks bruk av den analoge modell. Rossettis bilder kunne utelukkende ha betydning for en maskulin betrakter, noe som gav kvinnelige betraktere få muligheter. Dette var i stor grad gjeldende også for Pollocks behandling av kvinnelige kunstnere. I sin behandling av Mary Cassatt la Pollock vekt på at Cassatt fremviste en feminin logikk. Cassatts bilde *At the Opera* kunne forstås som en artikulering av den mulige relasjon kvinner kunne ha til det offentlige rom i det borgerlige samfunn. Psykoanalysen utgjorde et problem i forhold til behandling av kvinnelige kunstnere, fordi kvinner nektes både subjektivitet og spesifisitet. Pollocks behandling fremsto som tvetydig. Til tross for at Pollock ikke vil tillate subjektivitet utenfor det kulturelle, eller se mening i relasjon til en ytre realitet, tenderer hun til å gjøre nettopp dette.

Imidlertid synes det kun å være kvinnelige kunstnere som gis muligheten til å overskride deres egen konstituerte identitet hos Pollock. De mannlige kunstnere er underlagt språket og innehar en splittet subjektivitet, mens kvinner ikke synes å være preget av den samme splittelse. Dette gir en merkelig dobbelhet i Pollocks argumenter, og hennes diskurs tenderer til å produsere et rigid kjønnskille mellom mannlige og kvinnelige kunstnere.

Konklusjon

Jeg har i denne hovedoppgaven tatt for meg Griselda Pollocks syn på kjønnsforskjell. Utgangspunktet var spørsmålet om hvilken betydning kjønn kunne ha i forhold til kunst kunsthistorie og omtale av mannlige og kvinnelige kunstnere. Jeg antydte at det var mulig å se spor av to ulike måter å forstå kjønnsforskjell på i henholdsvis *Old Mistresses* og *Vision and Difference*. Forskjellen ble skissert i forhold til kjønn forstått ut fra begrepene "sex"/"gender" og "sexual difference". I kapittel 1 tok jeg for meg feminismens generelle utvikling innenfor faget, og hevdet at Pollock plasserte seg i det Gouma-Peterson og Mathews karakteriserte som den andre generasjons feminister. Denne formen for feminisme kjennetegnes ved et ikke-essensialistisk syn på kjønn, og problematikken knyttes ikke til beskrivelse av faktiske kvinners situasjon, men til "kvinne" som en term i endring. Jeg presenterte Pollocks forståelse av kunsthistorien som en ideologi, der kvinner var representert i en feminin stereotypi.

I kapittel 2 fremstilte jeg Pollocks ideologibegrep i forhold til en marxistisk tradisjon. Pollock og Parkers begrep om ideologi i *Old Mistresses* var i hovedsak knyttet til en forståelse av ideologi som upassende tanke-system. Ideologi var et spørsmål om meningens relasjon til en reell verden, og således knyttet til epistemologi. Dette begrepet kunne også finnes i *Vision and Difference*, men her kunne en også se spor av et annet begrep. Althusers begrep om ideologi var i større grad et spørsmål om hvordan mennesket levde sin relasjon til omverdenen. Et slikt begrep ville referere til erfaring generelt, og knyttes til representasjon.

Det marxistiske aspekt ble videreført i kapittel 3, der jeg tok for meg produksjonsbegrepet i marxistisk teori. På bakgrunn av Pollocks understrekning av at kunst måtte betraktes som produksjon, undersøkte jeg hvordan marxistiske teorier kunne knyttes til forståelse av kjønnsforskjell. Denne diskusjonens mål var å avklare hvorvidt marxistisk teori kunne forklare en historisk fremvekst av sosial kjønnsforskjell. Jeg hevdet at Pollock syntes å alternere mellom to ulike forståelser av produksjon; et snevert begrep der produksjon ble forstått som økonomisk produksjon, og et utvidet begrep, der produksjon refererte til all aktivitet som videreførte samfunnet. Det snevre begrep syntes ikke å kunne forklare kjønnsforskjell. Det utvidete begrep syntes vagt ettersom det ikke var mulig å tenke seg en motsetning. Alt ville i prinsippet inngå i den materielle base i samfunnet, og dermed ble begrepet utvannet. Til slutt presenterte jeg en alternativ bruk av marxistisk teori. Det var ifølge Nicholson mulig å anvende teorien som et eksempel på det fremvoksende kapitalistiske samfunns oppsett av seg selv. Teorien ble da parallell med samfunnet, og dens narrativ kunne ikke generaliseres til andre samfunn. Jeg skisserte kort i avslutningen hvordan marxistisk teori

kunne betraktes som en diskurs, der dens begreper syntes å fungere etter de samme prinsipper som den feminine stereotypi. Det feminine var alltid plassert som den negativ de sentrale begreper og antakelser kunne defineres opp mot. Det feminine syntes å være marxismens signifikante ”andre”.

I kapittel 4 gikk jeg videre i forhold til produksjon av mening. Dette hadde sitt utgangspunkt i teorien om ideologi som grunnlag for erfaring, og mitt mål var å se hvordan Pollock så på produksjon av mening knyttet til det borgerlige samfunn. Jeg diskuterte her Pollock i forhold til strukturalistiske og poststrukturalistiske teorier om mening, og hevdet at Pollock alternerte mellom å betrakte seg selv som en del av konstruksjonen av kontekst og av mening, og å stille seg utenfor representasjon som en nøytral formidler av en allerede fiksert mening. I denne siste forstand anvendte Pollock et annet begrep om kontekst, enn det poststrukturalistiske. Konteksten syntes å ligge utenfor produksjon av mening, og var bestemmende for den. I denne forstand vendte diskusjonen tilbake til de spørsmål som ble artikulert i forhold til den marxistiske teori; begrepet om produksjon, og mening som et resultat av denne. Det poststrukturalistiske perspektiv stilte andre problemer i forhold til et feministisk prosjekt. Til tross for at postmodernistiske teorier om meningsproduksjon, oppløsning av en allerede eksisterende kjønnsforskjell, syntes å være positive for feminismen, stilte den også spørsmål ved feminismens grunnleggende narrativ som en revolusjonær bevegelse. I tillegg ble kjønn som en kollektiv kategori for identitet oppløst på bakgrunn av det fragmenterte selv.

Til tross for at Pollock i stor grad anerkjente at kvinne bare kunne bringes i tale fra det postmoderne, refererte hennes behandling av Siddall til en annen forståelse. Denne kunne artikuleres som en humanistisk forståelse av subjektet som alltid allerede eksisterende. I sin tvetydighet i forhold til sin egen posisjon som fortolker, og til konteksten kunne en dermed se spor av to ulike forståelser av subjektivitet. Det ene var det fragmenterte selv fra poststrukturalistisk teori, der subjektet i stor grad var underlagt teksten. Det andre kunne ses som det modernistiske subjekt, et subjekt som omformes av de sosiale omstendigheter, men subjektet oppfattes i stor grad som enhetlig.

I kapittel 5 tok jeg for meg Pollocks bruk av psykoanalytisk teori. Denne kunne ifølge Pollock være sentral på flere punkter. På den ene side kunne psykoanalysen ses som en semiotisk teori, i den forstand at dens begreper var knyttet til produksjon av tegn. På den annen side var psykoanalysen sentral fordi den gav det visuelle en spesiell status i forhold til subjektet. Og som et tredje aspekt, kunne den være sentral for feminismen ved å være en teori om dannelsen av subjektivitet som kjønnnet subjektivitet. Jeg hevdet at Pollock i hovedsak

begrenset sin fortolkning av Rossettis bilder til det psykoanalytiske innhold, noe som førte til en lite fleksibel forståelse av kvinnelige betraktere og kunstnere. På bakgrunn av at psykoanalysen kun beskriver dannelsen av et maskulint subjekt, mens det kvinnelige underlegges mannen, syntes teorien å være vanskelig i forhold til kvinnelige kunstnere. Cassatts bilder ble av Pollock forstått ut fra en feminin logikk, men dette var ikke knyttet til biologi. Dermed tenderte Pollock også her til å henvide til en sosial realitet utenfor mening, der kvinnen alltid allerede kunne finnes.

Jeg hevdet i innledningen at forholdet mellom *Old Mistresses* og *Vision and Difference* ikke burde forstås som et brudd. Jeg har likevel i stor grad fokusert på de forskjeller som finnes mellom dem. Hva tilsier at de skal betraktes under ett? På den ene side kan endringen i perspektiv ses som en kontinuitet. De trekk som er tilstede i *Old Mistresses* i forhold til teorier om representasjon og subjektivitet forsterkes i *Vision and Difference*. På samme måte kan *Vision and Difference* sies å ta med seg de trekk knyttet til sosial realitet forut for mening, til skillet mellom base og superstruktur, og det enhetlige subjekt som kan finnes i *Old Mistresses*.

Til tross for at Pollock hevder at kvinner innenfor en gitt periode kan dele et erfaringsgrunnlag, kan hennes feminisme ikke sies å falle inn under en forståelse av kjønn som en erfart forskjell. Til det er hennes teorier altfor komplekse, og hun betrakter ikke relasjonen mellom mening, sosial realitet og levd kjønnsidentitet som gitt. Jeg vil derfor hevde at Pollock kan plasseres i den gren av feminismen Judith Evans kaller ”post moderne”.²²⁰ Evans hevder en ”ekte” postmodernistisk feminisme forholder seg til fragmenteringen i selvet som en splittelse i kvinnen. Det vil si muligheten for fellesskap i feminismen er borte ettersom all identitet er lokal. Pollocks ”post moderne” feminisme ser i stor grad splittelsen i kvinne som identitet som en splittelse blant kvinner, i form av ulike grupper, som klasse, rase, o.l. Denne feminismen forholder seg til erkjennelse av at dagens virkelighet ikke kan forstås ut fra de modernistiske enhetstanker, og det enhetlige selv, det er en differensiert virkelighet. Men den ”post moderne” feminisme bevarer likevel et subjekt som befinner seg bak alle de ulike posisjoner det inntar.

²²⁰ Judith Evans, op.cit, s. 111.