
Editorial Introduction

Mot des rédacteurs

Volume 25, numéro 1-2, 1998

Producing Women

Ces femmes qui produisent ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071609ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1071609ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1998). Editorial Introduction / Mot des rédacteurs. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 25(1-2), 1-2.

<https://doi.org/10.7202/1071609ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Editorial Introduction

The essays in this issue share only two things – they are written by women and give substantial places to women art-makers. The first is by way of an “accident” in the sense that the call for contributions elicited no texts written by men. Anything but accidental is the second shared characteristic; although the title of this issue, *Producing Women / Ces femmes qui produisent...*, was and remains intentionally ambiguous, the call for contributions sought texts with an emphasis upon women as art-makers rather than “woman” as she has been represented in art.

The decision to install women art-makers at the centre of this issue arises from our concern that much feminist art history privileges the deconstruction of images of women. This is understandable; the critique of representation, the scrutinizing of its operations, has been and will continue to be an important and necessary form of political intervention. A focus on representation also permits feminists to acknowledge post-modernist critiques of authorship while avoiding the problematics of broaching, however tentatively, the writing of “a subject.” Few feminists want to replicate the production of “the artist” as traditionally conceived in the discipline, even though, as Lynda Nead has pointed out forcefully in “Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity,” such outmoded constructs have not lost their cultural potency.¹

Yet, we need to ask whether “Picasso” ever die if scholarship continues to privilege discussions, however critical, of “his” production? More importantly, if “Picasso” refuses to die, does that mean that women art-makers should not live? *Producing Women / Ces femmes qui produisent...* is based on the conviction that individual female women art workers must be pulled out of the archive, debated, discussed and entered into the literature.

We hoped to encourage art historians to discuss the indi-

vidual female producer as one who is located within and formed by a specific cultural and political location – however, we also wanted to acknowledge agency, even if that agency is inscribed by location. Thus, we agree with historian Judith Walkowitz: “That individuals do not fully author their texts does not falsify Marx’s insight that men (and women) make their own history, albeit under circumstances they do not produce or fully control. The historian’s task still remains to explain cultural expressions in terms of ‘historically situated authorial consciousness’ and to track how historic figures mobilized existing cultural tools.”²

Everyone understands that this is not an easy enterprise, and each of the essays here approaches the task in a different way, with no guarantee that any one contributor would agree with the approach of the others. Furthermore, it is to be hoped – and in fact it is inevitable – that each reader will replicate the kind of viewer experience Griselda Pollock articulated in her essay on 1970s art: “Creative writing produces in public form the author’s own fantasies, but this does not lead us back to the author as exclusive origin of the fantasy. Rather the contingency of personal material maps on to psychic structures and scenarios through which we all are formed as sexed subjects. Thus the viewer draws on her own materials to remake the proffered fiction/history meaningful for her.”³

Notes

- 1 Lynda Nead, “Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity,” *Oxford Art Journal*, XVIII, 2 (1995), 68.
- 2 Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (Chicago, 1992), 9.
- 3 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London, 1988), 182.

Mot des rédacteurs

Les articles de ce numéro ont deux points en commun: ils ont tous été écrits par des femmes et ils font une large place aux femmes qui produisent. Le premier point semble purement fortuit puisqu'aucun texte n'a été soumis par des hommes. Par contre, le second est loin d'être accidentel puisque le titre du numéro, *Producing Women / Ces femmes qui produisent...*, a été et demeure intentionnellement ambigu. L'appel de soumission a eu comme effet de susciter des articles qui mettaient l'accent sur la femme qui produit l'art, donc comme agent de représentation, plutôt que sur la « femme » telle qu'on la représente habituellement en art, c'est-à-dire comme un objet de représentation.

La volonté de placer les femmes productrices au centre du présent numéro provient de nos inquiétudes face au constat que l'histoire de l'art féministe privilégie la déconstruction des représentations de femmes au détriment de tout le reste. Cette situation demeure facile à comprendre puisque la critique de la représentation et l'insistance sur ses procédés ont été et continuent d'être un mode important et nécessaire d'intervention politique. L'importance des analyses critiques des représentations dans les préoccupations des féministes permet à ces dernières de reconnaître l'utilité des critiques postmodernes concernant la fonction d'auteur, tout en évitant d'aborder tant soit peu l'inscription d'un « sujet souverain ». Peu d'historiennes féministes ont voulu reprendre exactement le concept d'« artiste » comme il avait été traditionnellement défini par la discipline, même si, comme le faisait remarquer Lynda Nead dans son article « Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity » la puissance culturelle de telles théories ne montre aucun signe d'épuisement¹.

Plus encore, nous devons nous demander si « Picasso » finira par disparaître un jour puisque les instances du savoir disciplinaire continuent toujours de privilégier les discussions, critiques ou pas, de « sa » production? De manière encore plus fondamentale, si « Picasso » refuse de mourir, est-ce que cela doit nécessairement signifier que les femmes qui produisent de l'art ne pourront pas vivre? Le numéro, *Producing Women / Ces femmes qui produisent...*, est fondé sur la conviction profonde que les travailleuses individuelles en art doivent être sorties de l'ombre des archives, qu'elles doivent être débattues, discutées et réinsérées dans la littérature artistique.

Nous encourageons les historiennes d'art à discuter de la

productrice individuelle comme un agent actif situé et formé par un lieu culturel et politique spécifique – néanmoins nous voulons lui reconnaître l'accès à une subjectivité, même si celle-ci est médiatisée par son lieu d'appartenance. C'est pourquoi nous sommes pleinement en accord avec Judith Walkowitz qui soutient que: « les individus ne sont pas les uniques auteurs de leurs textes et cela ne fausse en rien la remarque perspicace de Marx, à savoir que les hommes (et les femmes) écrivent leur propre histoire, bien qu'ils n'en produisent ni n'en contrôlent tous les aspects. La tâche de l'historienne consistera toujours néanmoins à expliquer les expressions culturelles en termes d'une « prise de conscience auctorielle située historiquement » et à analyser des figures historiques qui se sont appropriées les outils culturels existants »².

Toutes comprendront que ce n'est pas une mince entreprise et que chacune des études de ce numéro s'acquitte de sa tâche d'une manière différente, sans aucune garantie que les collaboratrices du numéro partagent les mêmes approches et les mêmes points de vue. De plus, nous osons espérer, et il est en fait inévitable, que chaque lecteur/lectrice reproduira une expérience d'observateur/observatrice semblable à celle que Griselda Pollock décrivait dans son étude sur l'art des années soixante-dix: « L'écriture créatrice reproduit publiquement les fantasmes particuliers de l'auteure, mais elle ne nous renvoie pas nécessairement à l'auteure comme l'origine exclusive du fantasme. Il faut penser plutôt que les aspects particuliers du tissu privé cartographient les structures psychiques et les scénarios par lesquels nous sommes toutes constituées en sujets sexués. C'est pourquoi, l'observateur/l'observatrice puise à même ses propres ressources pour refabriquer des fictions/des histoires significatives pour lui/elle »³.

Notes

- 1 Lynda Nead, « Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity », dans *Oxford Art Journal*, vol. XVIII, no 2, 1995, p. 68.
- 2 Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 9.
- 3 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988, p. 182.