

RECENZJE I OMÓWIENIA

EWA FRANUS

WIDZĄCE, WIDZIANE

„I ciągle będą stawiać pod znakiem zapytania
każde zwycięstwo, jakie kiedykolwiek
odnieśli panujący. Tak jak kwiaty zwracają
swe głowy ku słońcu, tak rzeczy minione
usiłują na mocy jakiegoś tajemniczego heliotropizmu
zwrócić się ku temu słońcu, które wschodzi na
firmamencie historii”

Walter Benjamin, *Tezy historyzoficzne*

„Jak gdybyśmy się lekali pomyśleć INNOŚĆ
w obrębie naszej własnej myśli.”

Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*

Feministyczna historia sztuki, dla jednej z jej twórczyń, Lindy Nochlin, jest „po to, żeby robić kłopoty”¹. To dość ogólnikowo sformułowane zadanie ukonkretnia inna aktywna badaczka — Grizelda Pollock, pisząc: „Feministyczna historia sztuki musi zaangażować się w politykę wiedzy”². Nikt nie krył tu więc swych subwersyjnych intencji. Od pierwszej chwili feministyczny dyskurs zaprezentował się historii sztuki otwarcie jako jej przeciwnik. Feministki wkraczały na teren statecznej dziedziny nauki, ażeby podważyć obowiązujące tu reguły gry.

Horyzont tej interwencji wyznaczała naturalnie sprawa kobiety. Ale pytanie o relacje kobiety do sztuki i jej akademickiej historii nie dotyczyło bynajmniej, według Lindy Nochlin, jakiejś ograniczonej problematyki rewindykacyjnej jednej z dwojga płci. Było raczej „uruchamiającym reakcję łańcuchową katalizatorem pojęciowym”³, który rozbijał paradygmaty tradycyjnych poszukiwań intelektualnych, doprowadzając do pojawienia się zupełnie nowych problemów, a nawet, jak zapewniała Nochlin, nowych paradygmatów wiedzy. Postawienie pod znakiem zapytania „nietkniętego dotychczas cieniem wątpliwości”⁴ przesvědzenia historyków sztuki o płciowej neutralności przedmiotu badawczego ich dyscyplin, przekonania o uniwersalizmie powstającego w wyniku ich refleksji obrazu twórczości człowieka, konfrontowanie sztuki z problemem „kobieta”, pozwalały w efekcie otrząsnąć się z historii sztuki z „metahistorycznej naiwności”⁵.

¹ L. Nochlin, *Women, Art and Power and other Essays*, London, 1989, s. xii.

² G. Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988, s. 5.

³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News”, 1971, cyt. za: *Women, Art, and Power* ... op. cit.

⁴ ibidem, s. 147.

⁵ ibidem, s. 146.

W feministycznej rozgrywce chodziło zatem o niemałą stawkę. To wyabstrahowany z płciowości, a więc własnej cielesności, zajmujący centralną pozycję w świecie, racjonalny i konkretny podmiot zachodniej wiedzy oraz sama Historia jako postać prawdy, reprezentacja pamięci tego, co się w przeszłości rzeczywiście wydarzyło, stały się przedmiotami feministycznego wyzwania. Prowokowane przez feministki kłopoty miały w efekcie wstrząsnąć ustabilizowaną pozycją tych dwóch kluczowych elementów, głoszących jakoby obiektywną prawdę nauki o sztuce.

Czym była w takim razie owa sprawa kobiety, problem obdarzony według feministek taką mocą krytyczną.

Wszystko zaczęło się od dość banalnej na pierwszy rzut oka rzeczy. Okazało się, że setki artystek, które tworzyły przez cały okres trwania kultury europejskiej, w XX-wiecznej historii sztuki nie doczekały się jakiegokolwiek bądź doczekały się niewielkiej tylko uwagi, pozostając tym samym poza kanonem tak „wielkich artystów, jak i małych mistrzów”. Fakt nieobecności aktywnych artystycznie kobiet w obowiązujących *Historiach sztuki* nie był dla feministek ani sprawą błahą, ani przypadkową. Świadczył przede wszystkim o tym, że nauka o sztuce ma dość szczególny stosunek do przeszłości, pomijając uporczywie pewne przedmioty, których cechy wcale nie odbiegają od modelowego obiektu jej dociekań (były to, bądź co bądź, obrazy, rzeźby i artyści). W podejmowanych rekonstrukcjach przeszłości artystycznej niemal zawsze zasadniczą rolę zdawały się odgrywać względy, które decydowały o preferencji dzieł tworzonych przez mężczyzn i o pomijaniu milczeniem twórczości kobiecej. Za wyborem znaczących dla dziejów sztuki wydarzeń ukrywały się reguły w zagadkowy sposób powiązane z fenomenem różnicy płciowej, z przekonaniem, że dwie płcie reprezentują dwie skrajnie różne jakości psychiczne, społeczne i kulturowe. Podmiot historyczno-artystycznej wiedzy, badający i przedstawiający los twórczości człowieka, pod maską neutralności, obiektywizmu i dystansu ukrywał uwikłanie we własną płciowość, a raczej, rzecz uściślając, swe uzależnienie od jej kulturowych definicji. Idealny człowiek okazał się mężczyzną. Rozpatrywana z tego punktu widzenia nauka o sztuce przestała być obiektywnym poszukiwaniem prawdy o przeszłości, a stała się uwarunkowana w wieloraki sposób strategią tworzenia obrazu rzeczywistości historycznej, jedną z możliwych konstrukcji, niewątpliwie daleką od rzeczywistego przebiegu artystycznych zdarzeń w przeszłości.

Odnajdując zagubionych przez historię sztuki twórców, rozpoznając białą plamę w uznanym obrazie pamięci historycznej, wskazywały feministki na utajony rewers refleksji nad sztuką, czyli to, co zostało wycofane poza granice obowiązującej Historii. A nic, jak wiemy, nie ujawnia ostrzej koncepcji centrum jak przyjrzenie się zarysowi jego granic. Nic też bardziej nie prowokuje zwątpienia w zasadność założeń centrum, niż odkrycie wpisane go weń mechanizmu wykluczającego. Kobieta, wracając z wygnania niepamięci, musiała wywołać poczucie niepewności co do podwalin tożsamości tego, który pamięta: podmiotu wiedzy i jego świadomości historycznej.

Sprawa kobiety, stawiała zatem zagadnienie, które w różnych formach i z różnym nasileniem nieprzerwanie niepokoiło XX-wieczną humanistykę: dyskusyjność niesionego przez nauki historycznego obrazu przeszłości, źródeł zasad jego budowy, wieloznacznego charakteru jego legitymacji, czyli obiektywności, a raczej jego nieobiektywności. Przypadek pominiętej przez naukę kobiety-twórcy, zmuszając do odszukania przyczyn tego stanu rzeczy, prowokował de facto pytanie o epistemologiczny status historii sztuki — prawdę o artystycznej przeszłości, o sposób jej interpretacji.

W ciągu 20 lat feministycznych interwencji w historię sztuki, tak za buntowniczymi obwieszczeniami, jak i próbami uporania się z powyższymi problemami, kryło się wiele różnych, czasem sprzecznych postaw. Wiele pojęć, które na początku inspirowały do działania, po czasie zupełnie zarzucano, inne przeformułowano w nowy sposób. Kolejne pokolenia feministek, dokonując różnych wyborów światopoglądowych, podejmowały odmienne strategie badawcze. Oto cztery różne feministyczne Historie. Mam nadzieję, że pokażą one dekonstrukcyjną potencję *Obcego/Kobiety*, odpowiedzą na pytanie, czy w toku konfrontacji sztuki i jej historii z niepamięcią nastąpiło rzeczywiste naruszenie obszaru pojęciowego historii sztuki? Czy w efekcie powstała inna historia sztuki? Czy może mamy przed sobą tylko puste słowa i złudne nadzieje feministycznych badaczek?

Fakt odkrycia pominiętych artystek stawiał przed feministycznymi historyczkami sztuki drugi równie trudny problem: co zrobić z tymi artystkami? Jak napisać ich historię, nie powtarzając strategii, których ograniczającą naturę starały się ujawnić? Rozwijając zawarte tu zwątpienie w prawdę historii, feministki znalazły się w obliczu paradoksalnego zamierzenia, jak właściwie pisać historię, podważając ją samą?

HISTORIA PIERWSZA: NASZE WSPÓLNE DZIEDZICTWO

Karen Wilson i Joan J. Petersen, dwie amerykańskie feministki, zajęły się historią sztuki przede wszystkim w nadziei odnalezienia wielkiej niespodzianki za jej uporczywym milczeniem na temat kobiety: mia- nowicie swojskie kobiecej tradycji artystycznej. W 1976 roku wydały książkę *Women artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*⁶, której ambicją była rekonstrukcja kobiecego dziedzictwa kultury europejskiej.

Retoryka tekstu jest otwarcie wroga całej historii sztuki, będącej po prostu „patriarchalnym narzędziem dyskryminacji i opresji”, służącym do wymazywania z ludzkiej pamięci kobiecych osiągnięć, czyli fałszowaniem historii w interesie mężczyzn. Nad twórczością kobiet ciążył od wieków złowieszczy spiszek mężczyzn, którzy korzystając bezkarnie z podporządkowanej sobie „drugiej płci”, z premedytacją niszczyli w zarodku wszelkie odruchy kobiecej kreatywności albo skazywali tę kreatywność na zapomnienie, usuwając jakiegokolwiek jej ślady ze swej męskiej historii sztuki. Patriarchalna władza, która znajdowała się w rękach mężczyzn, świadomych wynikających stąd korzyści, prześcigając wszystkie inne formy ucisku i zależności, trwała przez wieki. Rzecz jasna, zmieniały się jej manifestacje, przyznawały autorki, lecz strukturalnie typ stosunków między płciami pozostawał niezmienny. Mężczyźni umacniali i rozciągali swą kontrolę, a kobiety cierpiały. Jednej płci przypisano rolę pana, drugiej ofiary.

Pierwsza Wielka Synteza jest przede wszystkim opowieścią o cierpieniu i wyzwoleniu, w której zebrane w porządku chronologicznym biografie kobiet przeplatają od czasu do czasu opisy ich dzieł. Miejsce historii zajęła zatem chronologia, a rolę spoiwa wiążącego spełnia mesjanistyczny mit. Zgodnie z czarno-białą logiką tej wizji, autorki potraktowały swoje kobiety-bohaterki całkowicie transhistorycznie, jako wielką wspólnotę połączoną tym samym strasznym losem przedmiotu seksistowskiej opresji, mityczną jedność — jako wspólnotę sióstr. W tej tragicznej historii wyróżniały się zasadniczo artystki, wbrew wszystkim ograniczeniom podjęły one wyzwanie i — zawsze przeciw patriarchalnemu porządkowi — heroicznie tworzyły. Ich niepokromiony, nieustannie odnawiany bunt gwarantował istnienie i ciągłość kobiecej tradycji artystycznej.

Na pierwszy rzut oka kanały, jakimi przekazywana była ta tradycja, mogą wydawać się tajemnicze. Nic nie świadczy o tym, by omawiane artystki utrzymywały ze sobą jakieś kontakty, które umożliwiałyby im wzajemną wymianę. Swojskie kobiece tradycja nie należała zatem do sfery oddziaływania historii. Po bliższym przyjrzeniu się koncepcji Petersen i Wilson okazuje się, że argument o „wiecznej kobiecości” znany z XIX-wiecznej spuścizny intelektualnej służy za wyjaśnienie zjawiska. Opierająca się zmienności historycznego czasu wyjątkowość kobiecego wysiłku artystycznego ostatecznie wyrastała z gruntu esencjonalistycznego założenia. Kobiety tworzyły inaczej, bo były kobietami. Ucieleśniony w ich biologii fantom kobiecości decydował o odmiennej od męskiej, lecz wspólnej wszystkim kobietom sile ekspresji, którą, dodam, prawdziwa feministka potrafiła bez trudu w dziele rozpoznać.

Ofiarą podobnych operacji stały się także dzieła sztuki. Zanurzone w biograficznych anegdotach autorki od czasu do czasu stawały oko w oko z obrazem lub rzeźbą. Przy takich okazjach dawały świadectwo skrajnie tematycznego podejścia do sztuki, skupiając się wyłącznie na tak zwanej zawartości przedmiotu artystycznego, kwitując całą sferę formalną jakimś wartościującym przymiotnikiem. Pojęcie obrazu zredukowano tym samym do koncepcji okna na świat, ale okna przez które ujrzeć można wyłącznie jeden wymiar rzeczywistości: tak zwane specyficzne kobiece doświadczenie.⁷ Sztuka, pojmowana w kategoriach autentyczno-naturalnego realizmu, odzwierciedlała losy i przeżycia jej twórczyń, stając się rodzajem autobiografii. Zasada panującej tu estetyki zdawało się być przekonanie, że im bliżej życia, im więcej kobiecego losu, tym lepiej.

Jak łatwo z powyższego można się zorientować, opisy prac artystycznych liczyły się w minimalnym stopniu z zawiłociami historycznej chwili, nie odnosiły się do praktyki artystycznej, ikonograficznej czy instytucjonalnej. Ta skrajna „prywatyzacja” znaczenia obrazów odbywała się jednak w mniejszym stopniu w imię biografii co w imię ideologii. Obrazy obok tego, że służyły za nieocenione źródło informacji o doświadczeniach artystek, miały spełniać przede wszystkim główną nadzieję autorek na istnienie w kulturze europejskiej w istocie odrębnej i unikatowej w swych wartościach kobiecej tradycji. Miały one udowodnić, że wszystkie omawiane twórczynie, wbrew tendencjom artystycznym, wbrew zmieniającym się czasom, wykazywały wspólne skłonności tematyczno-ekspresyjne.

⁶J.J. Peterson, K. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Middle Ages to the Twentieth Century*, New York, 1976.

⁷Należały do niego: szycie, gotowanie, wychowanie dzieci oraz inne „typowo kobiece” zajęcia domowe.

Ta z gruntu ahistoryczna, podbarwiona determinizmem biologicznym i w całości mesjanistyczna wizja kobiety artystki i jej sztuki miała bez wątpienia bezpośredni związek z ówczesnymi wymaganiami ruchu feministycznego, była stworzona na zamówienie. Artystki zostały wyniesione do roli symbolu dla pokrzepienia serc, wzoru, z którym współczesne kobiety, mogłyby się pozytywnie identyfikować. Ten sam impuls, który nakazywał odszukiwanie przeszłości, zagłuszał skutecznie jakąkolwiek potrzebę historycznej rekonstrukcji.

Petersen i Wilson, ekstrapolując na artystki sprzed stuleci swoje XX-wieczne marzenia o wspólnocie, włączały je w szeregi współczesnych feministek, a przy okazji dokonywały pozornej modernizacji w podejściu do dzieł, jak i historii. W istocie, przeszłość przemieniła się tu w zmitologizowany fantazmat teraźniejszości.

Wznosząc swój *pean* na cześć heroizmu kobiety-twórcy, amerykańskie feministki celebrowały stary mit o przeciwstawiającej się ustalonemu porządkowi jednostce. Powtarzały tym samym dokładnie fundamentalne założenie najbardziej tradycjonalistycznej historii sztuki, fetyszyzującej indywidualne czyny wyjątkowej jednostki. Jak oficjalna historia sztuki była, według autorek, zmistyfikowanym rejestrem męskich osiągnięć, tak ich nowa feministyczna wersja nie odbiegała daleko od tego schematu, opowiadając tę samą historię, zmieniawszy jedynie cechy płciowe bohatera.

Za rozbudowaną fasadą ostatecznego odrzucenia historii sztuki ukrywała się cała seria anachronicznych, jak na połowę lat 70, schematów myślowych. Ożywiająca moc feminizmu nie była wystarczająco silna, by przełamać paraliżujące, przestarzałe stereotypy historyczno-artystyczne.

HISTORIA DRUGA: LOGIKA WYKLUCZANIA *VERSUS* BOLESNA INTEGRACJA

W 1976 roku Linda Nochlin wspólnie z Ann Sutherland Harris zorganizowały pierwszą wielką wystawę sztuki tworzonej przez kobiety, zatytułowaną „Women Artists 1550 – 1950”.

Towarzyszący jej katalog nie tylko zawierał rejestr dzieł oraz dane biograficzne artystek, lecz proponował pewną całościową wizję sytuacji kobiety w historii sztuki⁸.

Poszukując motywacji dla swego przedsięwzięcia, amerykańskie badaczki odrzuciły feministyczną mitologię. Zdawały sobie sprawę, że pojawiająca się tu „esencjonalna kobiecość” to tylko obdarzona znakiem dodatnim odmiana determinizmu biologicznego, który tworzył podstawę negatywnej ideologii kobiecej kreatywności, popularnej w historii sztuki i estetyce. Nochlin i Harris zależało na odnalezieniu swego kobiecego dziedzictwa, więcej — na wynegocjowaniu w ramach istniejącej historii sztuki pewnego miejsca dla tworzących kobiet. Chodziło zatem o równouprawnienie kobiet artystek w ramach historyczno-artystycznego procesu. Paradoksalnie, ostateczny cel wystawy miał kobietę-artystkę niejako unieważniać. Pokazując artystów wyłącznie płci żeńskiej, wystawa miała w efekcie położyć kres dyskryminacji związanej z płcią. Z kobiety-artystki miał powstać po prostu artysta.

Jednocześnie autorki dokonały drugiego, pozornie sprzecznego manewru. Przedstawiając udział kobiet w dziejach sztuki, nie utrzymywały wcale, że chodzi o jakieś zdumiewające odkrycie artystyczne. Linda Nochlin pisała wprost: „nasza wystawa nie prezentuje bynajmniej długiego szeregu nowych Michałów Aniołów i Rembrandtów”⁹. Wkład kobiet w sztukę nie był w ich oczach przesunięciem w sferze wartości artystycznej, lecz prowokował nowy problem naukowy.

Zarówno koncepcja wystawy, jak i katalogu były rozwinięciem tez Nochlin z artykułu *Dlaczego nie było wielkich kobiet artystek?*, który ukazał się kilka lat wcześniej na łamach „Art News”¹⁰. W nim właśnie zostali skonkretyzowani zarówno wróg, jak i sprzymierzeniec feministycznego dyskursu w historii sztuki. Przeciwnikiem nie była już historia sztuki tout court, a tylko jej idealistyczna wersja, absolutyzująca status sztuki. Sprzymierzeńcem krytycznego ujęcia okazała się natomiast socjologicznie zorientowana refleksja nad sztuką. Oderwanie jej od metafizycznych mgieł i ujęcie jako praktyki społecznej, różnorodnie uwikłanej w sytuację, w której powstawała, mogło otworzyć przed kobietami karty historii sztuki, czyniąc jednocześnie z samej refleksji nad sztuką w miejsce „quasi religijnego kultu przedhistorycznego Geniusza”¹¹ dyscyplinę

⁸ L. Nochlin, A. Harris, *Women Artists 1550 – 1950*. New York, 1976.

⁹ L. Nochlin, *Why Have There Been No Woman Artists*, op. cit. s. 150.

¹¹ ibidem, s. 94.

naukową. Źródłem wiekości artysty nie była już wcielająca się od czasu do czasu w materię esencja twórcza, lecz aktywność konkretnego podmiotu w danej sytuacji. A skoro tak, to sytuacja właśnie powinna stać się dla historyka sztuki równie interesująca jak sam Geniusz. Swym spojrzeniem badacza winien on ogarnąć konkretną, materialną oraz instytucjonalną, społeczno-kulturową przestrzeń, w której sztuka powstaje i funkcjonuje. Historia sztuki, zdaniem Nochlin, musiała zająć się rekonstrukcją skomplikowanych zależności między dziełem a jego kontekstem.

W społecznej historii sztuki, która jest historią małych i wielkich artystów, instytucji współkształtujących twórczość danej epoki, praktyk ideologiczno-tematycznych związanych z działalnością artystyczną (na przykład pojęcia artysty, twórczości artystycznej), problematyka związana z tworzącą kobietą, czyli w szczególności sposób uwarunkowanym autorem, narzuca się sama.

Poszukując definicji historii sztuki, która pełniej tłumaczyłaby dynamikę procesów artystycznych, wybrała Nochlin precyzyjnie te spośród feministycznych interpretacji świata, które pasowały do jej na wskroś socjologicznego ujęcia. „Seksualność nie posiada żadnego znaczenia poza tym, jaki jest jej nadany w społecznych sytuacjach” pisał socjolog, którego teoria roli seksualnej stała się teoretycznym językiem feministek tamtych lat. Seksualnej tożsamości nie determinuje ani biologia, ani idealistyczna esencja męska lub żeńska, ale funkcje i znaczenia, jakie społeczeństwa łączyły z anatomicznymi różnicami. Poprzez mniej lub bardziej elastycznie sformułowany system zadań i oczekiwań wysuwanych nieustannie wobec każdej jednostki społeczeństwo definiowało jej tożsamość seksualną, wyznaczając właściwy jej wzorzec zachowań oraz przestrzeń jej społecznych działań. By zostać zaakceptowanym, by móc, innymi słowy, żyć, jednostka w procesie socjalizacji przyjmowała role kobiety lub mężczyzny. Określenie funkcji kobiety i mężczyzny w społeczeństwie wiązało się bezpośrednio z podziałem wszystkich działań oraz całej rzeczywistości na dwie różne, czasem zacierające się, czasem drastycznie oddzielone sfery, przynależne dwóm płciom. Kod, który całą tą dystrybucją zarządzał, choć manifestował się najwidoczniej w relacjach między kobietą a mężczyzną, to de facto obejmował całą rzeczywistość, ingerował w każdą instytucję, która na swój sposób miała zapisaną w swej strukturze przynależność do męskiej bądź kobiecej roli.

W takim ujęciu patriarchy nie ma mężczyzn wykorzystujących kobiety, działa tu raczej bezwład systemu, któremu tak kobiety, jak i mężczyźni w równym stopniu podlegają. Obie płcie zajmują jednak skrajnie różne pozycje wobec władzy. Role kobiety mają charakter podrzędny, często nacechowany negatywnie i zawsze dramatycznie ograniczający możliwości rozwoju jednostki, pozostającej zamkniętą w wąskim kręgu macierzyńskich i domowych aktywności. Otwierając się na społeczny kontekst twórczości, historyk sztuki staje wobec problemu oddziaływania obowiązujących społecznie definicji płci na instytucje i pojęcia artystyczne.

Nochlin rozpatrzyła w swym artykule dwa przykłady z zakresu praktyki instytucjonalnej edukacji artystycznej, które eliminowały kobietę z artystycznej działalności: problem nagiego modelu i wolnego wstępu do akademii artystycznych. Trzeci przykład dotyczył XIX-wiecznej praktyki dyskursywnej, ustanawiającej sztywną opozycję między rozwijaniem zdolności artystycznych panienki z dobrego domu, a rzeczywistą pracą twórczą artysty¹². To „cud, że kobiety w ogóle zdołały coś stworzyć”, kończy swój artykuł Nochlin¹³. Nie było wielu artystek w dziejach, bo być nie mogło. Bariere stanowił tu system edukacji artystycznej. Twórczość zdefiniowana była w kulturze jako męska domena działania i przekonanie to wpisane było w rzeczywiste funkcjonowanie instytucji artystycznych.

Harris i Nochlin, kontynuując swój omówiony powyżej projekt w katalogu wystawy: *Women Artists 1550 – 1950*, szczegółowo zanalizowały warunki uczestnictwa kobiet w procesie edukacji artystycznej kolejnych epok. Zaakcentowały przy tym narastające w dziejach usztywnianie się tradycyjnych powinności społecznych kobiet jako matek i żon oraz powiązane z tym odsuwanie kobiety od instytucji artystycznych. Zajmując się głównie edukacją, autorki nie zapomniały o szerszych, zakorzenionych w filozofii i religii „kulturowych konfiguracjach kobiecości”, które z reguły nie pomagały kobiecie w podejmowaniu artystycznego

¹² W sztuce XIX wieku zasadnicza rola, podkreślała Nochlin, odgrywała Akademia. W dobie profesjonalizacji sztuki artystycznego uczestnictwo w zorganizowanym systemie edukacyjnym było w kreowaniu artysty koniecznością techniczną. Drzwi Akademii były jednakże przed kobietami zamknięte. Jeszcze do 1893 roku kobiety nie miały prawa ćwiczyć rysunku postaci ludzkiej z nagiego modelu. Kluczowy fragment edukacji był zatem poza ich zasięgiem. Purytanie nie sięgał jednak tak daleko ażeby zabronić kobiecie roli mniej rozwijającej — samego modelu.

¹³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Women Artists*, op. cit., s. 158.

wyzwania. W katalogu została rozpatrzona, wnikliwie i wszechstronnie, sytuacja potencjalnego (kobiet w ogóle) i konkretnego (tworzących artystek) autora.

Druga część katalogu ma zgoła odmienny charakter. Stanowi ją długa seria monografii, gdzie każdej kobiecie, a jest ich kilkaset, poświęcono kilka stron. Podstawowym pytaniem w tej galerii artystek, zaskakującym wobec akcentowanego dotąd socjologizmu, był stosunek dzieł owych kobiet do współczesnych im kanonów twórczości. Poszukując odpowiedzi, Nochlin i Harris posłużyły się tradycyjną historyczno-artystyczną komparatystyką, której pole pojęciowe wyznaczają kategorie wpływu, oryginalności i powtórzenia, zależności czy też niezależności stylistycznej oraz ikonograficznej. Wybór ten miał dwa następstwa. Po pierwsze, Harris i Nochlin włączały kobiety-artystki w bieg historii sztuki. Autorki, korzystając z wszystkich właściwych historii sztuki narzędzi, być może po raz pierwszy omówiły prace kobiet w konwencji przyjętej przez naukę, nie odwołując się przy tym do pojęć wiecznej kobiecości czy też natury kobiecej. Po drugie, wybór powyższy postawił całe zamierzenie Harris i Nochlin na granicy kompromisu z uznanym kanonem artystycznym, jak i z normami badania i wartościowania w historii sztuki. Fakt, że zarówno obowiązujący kanon, jak i owe normy były charakterystyczne dla refleksji, która wykluczała wysiłki artystyczne kobiet ze swego obszaru, miał przy tym, być może, najmniej dramatyczny wymiar.

Czyniąc z uznanej, konwencjonalnej wizji rozwoju artystycznego swój podstawowy punkt odniesienia, autorki potwierdzały niejako jego obiektywne istnienie. Tym samym legitymowały atakowany z całą zawziętością przez Nochlin autonomiczny status dzieł sztuki, kierujących się własnymi prawami: indywidualności artystycznych, form i tematów. A zauważmy, że to właśnie podważenie tej wizji rozwoju sztuki, wskazanie na jej społeczne korzenie pozwoliło w ogóle postawić problem tworzącej kobiety. W taki sposób krytyka Nochlin i Harris utknęła w pół drogi. Przypomnijmy jednak, że celem feministek było wprowadzenie kobiety w historię dzieł i artystów. W samej istocie chodziło o rozszerzenie pola zainteresowań historii sztuki, a nie rozbicie przyjętych w niej zasad. Socjologia nie była tu zagrożeniem, a jedynie uzupełnieniem przyjętej w historii sztuki koncepcji rozwoju artystycznego.

Działalność każdego artysty była, według obu badaczek, ściśle powiązana z istniejącymi konwencjami artystycznymi przyswajanymi przez twórcę w procesie edukacji twórczej i ewentualnie zmienianymi w wyniku długotrwałych eksperymentów. Historia, w postaci tradycji artystycznej, współczesnych każdej artystce praktyk twórczych, wracała zatem na swoje miejsce. W tej wersji feministycznej historii sztuki nie mogło być mowy o jakiejś wspólnej wszystkim kobietom skłonności stylistycznej, tematycznej, czy w ogóle estetycznej, która stworzyłaby podstawę konstruowania alternatywnej tradycji w konsekwencji takiej samej historii. Tworzona przez kobietę forma uwolniona została od determinacji biologicznej, od związku z ponadczasową kobiecością i stała się elementem istniejącego języka artystycznego i sytuacji społecznej. Jednocześnie utrata specyficznie kobiecej tożsamości formy prowokowała kolejne trudne pytanie: o miejsce teźże formy w uznanej historii sztuki. Biorąc pod uwagę marginalną pozycję kobiet w sztuce, odpowiedź nie mogła być dla nich ani przyjemna, ani optymistyczna.

Autorki, choć zakładały zakorzenienie sztuki tworzonej przez kobietę w słowniku artystycznym kolejnych epok, nie zrezygnowały z próby ukazania odmienności kobiecej ekspresji. Jej wytłumaczenie było i w tym przypadku socjologiczne. Skoro rozwój kobiety w społeczeństwie określony był inaczej niż mężczyzny, napotykała ona na swej drodze twórczej częściowo odmienne problemy. Dawały one często znać o sobie w dokonywanych przez kobiety wyborach formalnych i ikonograficznych. Wydobycie tej specyfiki, historycznej i zmiennej, powinno, według Nochlin i Harris, stać się głównym kierunkiem feministycznych badań. Badania te, wystrzegając się generalizujących uogólnień, winny na dobre porzucić chęć ustalenia stałych cech określających ekspresję wszystkich kobiet i winny dążyć do społeczno-historycznej relatywizacji sytuacji artystek.

Spójna wewnętrznie próba integracji kobiety z historią sztuki, podjęta przez Nochlin i Harris, nie była, jak widać, bezproblemowa. Opierała się na trudnym kompromisie między już istniejącymi standardami analizy artystycznej a koniecznością przekroczenia jej wykluczającej logiki — poprzez przywołanie socjologicznego kontekstu twórczości. Język łączący domeny sztuki i socjologii nie został jeszcze wystarczająco rozwinięty; nie zostały również wyciągnięte wszystkie konsekwencje tego spotkania. Nieprzypadkowo zatem katalog wystawy został podzielony na dwie odrębne części. W efekcie kobieta znalazła swoje miejsce w historii sztuki, ale na prawach określonych przez kogoś innego, zaś sama historia sztuki nie doznała szczególnego wstrząsu.

HISTORIA TRZECIA: DESTRUKCJA A LA MARKS

Zdaniem Grizeldy Pollock wszystkie dotychczasowe próby rekonstrukcji historii sztuki przez feministki nie różniły się de facto od konwencjonalnej i, co gorsze typowo pozytywistycznej działalności archiwalnej. Nie została zaproponowana żadna inna zasada kwalifikacyjna. Wydobywając na światło dzienne nowych artystów według biologicznego kryterium płci, dodawano nowe fakty do starej historii. Sam mechanizm wykluczenia kobiety z pamięci kultury i system wartości, jaki go wprowadził w ruch, pozostały praktycznie nietknięte przez feministyczną refleksję.

Według Pollock, całe przedsięwzięcie wymagało strukturalnego zwrotu, co w jej otwartych deklaracjach miał zapewnić zwrot ku marksizmowi. Szeroko reklamowane małżeństwo feminizmu z marksizmem — jak wynikało z książki *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, napisanej przez Pollock wspólnie z Parker i wydanej w 1982 roku, nie usatysfakcjonowało jednak w pełni autorek¹⁴. Szukały one inspiracji również gdzie indziej. Chociaż Pollock i Parker, lubiąc najbardziej powoływać się wprost na klasyków, przyozdobiły swój tekst długimi cytataми z Marksa, bodaj najwięcej zawdzięczały Althusserowi. W jego pracach tkwi źródło rozumienia kluczowego pojęcia ich książki — ideologii. Choć często sprzeczna i niejednoznaczna, to ideologia właśnie rządził niepodzielnie rzeczywistością, jako względnie niezależny od ekonomicznych struktur, wszechobecny system reprezentacyjny, dzięki któremu każda struktura produkuje ludzi zgodnie z koniecznymi dla jej przetrwania potrzebami. Przede wszystkim zaś odnajdujemy w książce obu autorek echo próby Althussera połączenia marksizmu, strukturalizmu, semiologii i psychoanalizy.

B bohaterem *Starych Mistrzyń* jest nie tyle tworząca na przestrzeni dziejów kobieta, ile sama historia sztuki: główna ambicja tego dzieła to obnażenie ukrytych zasad działania dyscypliny. Feministyczna badaczka, według Pollock i Parker, jest szczególnie powołana do podjęcia dekonstrukcyjnego wyzwania, co wiąże się z naturą jej przedmiotu zainteresowania — kobietą. „Odkrycie historii kobiet i ich sztuki, czytamy w książce, tłumaczy bezpośrednio to, jak napisana jest historia sztuki”¹⁵. Chociaż kobiety są albo ignorowane, albo trywializowane przez historię sztuki, w rzeczywistości, zdaniem angielskich feministek, odegrały one strukturalną rolę w kształtowaniu się dyskursu akademickiej historii sztuki XX wieku.

Swoją koncepcję autorki rozwinęły w nawiązaniu do teorii Elizabeth Cowie, feministycznej teoretyczki filmu, która wychodząc z analiz Lévi-Straussa zaprezentowała tezę o znakowej roli kategoria: „kobieta” w procesie kulturowo-społecznym¹⁶. Według francuskiego antropologa fundamentalną rolę w powstaniu organizacji społecznej odegrał akt symbolicznej wymiany. Kobieta miała tu być głównym przedmiotem tej operacji. Dzięki niej kobieta nabierała wartości, jako kobieta zaczynała znaczyć. Przekształcała się w jakość semiotyczną, która nie była jednak tożsama z płcią żeńską. Rola kobiety rodziła się wraz z tworzeniem się jej znakowego statusu. Kobieta zapewniała harmonijny przebieg wymiany oraz wszystkie bądące jej konsekwencją zależności między członkami społeczności. Kobieta „znaczyła”, a przez to gwarantowała porządek społeczny, niezmiennie powtarzanie się relacji ustanowionych w trakcie pierwszej wymiany.

Kobieta/kobiecość, najpierw w wywodach Cowie, a potem Pollock i Parker, widziane są przede wszystkim jako jakości semiotyczne, powstające w skomplikowanej siatce dyskursów i praktyk społecznych. W ten sposób znaczenie, które kobieta niesie, funkcja jaką pełni, uzależnione są od wszystkich pozostałych systemów znakowych kultury.

W teorii kultury, pojmowanej jako system komunikacyjny, najbardziej produktywną metaforą relacji między płciami był system lingwistyczny. Gra opozycji między płciami działać miała według jego reguł, przejmując zeń binarną technikę. Feministki podkreślały jednocześnie, że struktura podziału płciowego, poлагająca na opozycji mężczyzna — kobieta była podstawowym kryterium różnicowania się znaczeń w kulturze. Dokładnie tutaj, według autorek, powstało pierwsze pole pojęciowe, na gruncie którego ustanowiona została różnica, czyli pozytywna jakość, dzięki której w ogóle może zachodzić proces semiozy. Założenie, że płci są różne, działało zatem jako społecznie istotny warunek procesu komunikacyjnego: tworzyło pojęciową granicę, wzdłuż której grupowały się binarne opozycje, kluczowe dla pojawienia się znaczeń.

Sexualne identyfikacje, w świetle tej teorii, nie są w żadnym wypadku socjologicznie zdefiniowanymi i narzuconymi jednostkom kategoriami płciowymi (ról płciowych i wzorców zachowań, jak uważała Nochlin),

¹⁴ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art nad Ideology*, London, 1981.

¹⁵ *ibidem*, s. 34.

¹⁶ Por. E. Cowie, *Woman as Sign*, „M/F”, 1978, n. 1.

są one wynikiem działania ciągle na nowo tworzonej kategorii seksualnej różnicy, którą kultury łączyły na zasadzie gry opozycji z pojęciami męskie i kobiece, tworząc ideologię tego, jaka jest kobieta i jaki jest mężczyzna. Pojęcia: kobiece/kobieta i męski/mężczyzna nie są jednostkami obdarzonymi własną niezależną tożsamością, a pełnią raczej rolę dwóch dopełniających się elementów dyskursu seksualnej różnicy. Istnieją one w kulturze jedynie w relacji wobec siebie samych. Kobiece nie istnieje poza męskim, tak jak i odwrotnie: męskie zawsze dopełnione jest poprzez kobiece. Pytanie o kobietę musi tu zatem dotyczyć bezpośrednio tego, jak określone zostało męskie.

Różnica seksualna, funkcjonując jako oś różnicowania się znaczeń, nie miała charakteru niewinnego i neutralnego. Znaczenia łączyły się z wartościami według powtarzanego uporczywie hierarchicznego wzorca: pozytywne/negatywne, w którym jeden element pary dominował nad drugim. W ten sposób kobiece ciągle naznaczane było jako negatywne, produkując ideologię, która w różny sposób tworzyła i motywowała nierówności między płciami¹⁷.

Konstrukcja różnicy seksualnej, tworząc podstawę całej reprezentacji kulturowej i społecznej, nie omięła sztuki i nauki o sztuce. I tutaj dokonywano grupowania znaczeń wzdłuż linii przeciwieństw między męskim i żeńskim. Ten argument natury semiologicznej o roli kobiety w dyskursach sztuki i historii Pollock i Parker dopełniły marksistowskim przekonaniem, iż powstawanie znaczeń w sztuce oraz akumulacja władzy nie dają się odseparować od struktur władzy i nierówności społecznych¹⁸. W rezultacie uznały one, że historia sztuki jako jedna z ideologicznych praktyk wyznaczyła kobiecie podobnie podrzędne miejsce, jak całe społeczeństwo. Ta formuła otwierała szersze możliwości interpretacyjne. Płeć nie tworzyła tu jedynie społecznego kontekstu twórczości; jako jeden z systemów znaczeniowych wchodziła w zależności z innymi systemami reprezentacji takimi, jak znak plastyczny i dyskurs historii sztuki. Płeć i historia sztuki spotykają się zatem ze sobą w sferze semiozy i ideologii.

Nieobecność kobiet w „oficjalnym” obrazie twórczości człowieka była według angielskich feministek przede wszystkim efektem kształtowania się systemu pojęciowego historii sztuki, który wyłonił się z hierarchicznych opozycji, takich jak sztuka czysta/sztuka użytkowa, sztuka abstrakcyjna/dekoracyjna, sztuka elitarna/popularna, a wreszcie męska/kobieca. Dzieje sztuki identyfikowane były przez wskazanie, czym one nie są. Dziewiętnastowieczny stereotyp twórczości kobiecej odpowiadał obszarowi, który postrzegany był jako przeciwieństwo „wysokiej” sztuki uniwersalnej: był to obszar dzieł charakteryzujących się powierzchownością, emocjonalnością, dekoracyjnością, a wreszcie bezpośrednią przydatnością w życiu codziennym. Pozytywne wartości historii sztuki zostały ustalone przez negację kobiecej twórczości i negację kobiety-artystki, która tworząc sztukę „niską”, stawiała się antytezą kreatora powszechnej historii sztuki.

Warto zauważyć, że kobiety zniknęły z zinstytucjonalizowanej często pamięci artystycznej nie tak dawno. Jeszcze przed końcem XIX wieku często możemy spotkać się z pracami historyczno-artystycznymi, omawiającymi twórczość kobiet. Interesując się kobietami, przeciętny XIX-wieczny badacz traktował je jednak jako spójną grupę, której ekspresja zdeterminowana była w całości faktem przynależności płciowej. Twórcze próby kobiet rozpatrywane były zawsze jako wyraz „wiecznej kobiecości”, objawiające się w materii artystycznej. Ekspozowane w przypadku prac artystki płciowe właściwości ekspresji: delikatność niewieściego dotyku pędzla, niewieście wyczucie smaku, pomijano omawiając dzieła tworzone przez mężczyzn. Ci ostatni w swych dziełach wyrażali uniwersalnie ludzkie wartości i postawy. Sztuka kobiet, wyraz „wiecznej kobiecości”, miała jednak pewną siłę atrakcji dla badacza dziewiętnastowiecznego. Odseparowane poprzez płęć od głównego nurtu twórczości uniwersalnej, kobiety dysponowały szczególnym atutem¹⁹. Z racji swej natury

¹⁷ Parker i Pollock przytaczają tezy Susi Ortner, by zrozumieć pełniej te właśnie konsekwencje konstrukcji „seksualnej różnicy”, sankcjonującej w ostateczności degradację kobiety. Według amerykańskiego antropologa kultury przytoczone tutaj analizy Levi Strausa wyjaśniają uporczywość kojarzenia kobiety i kobiecości z wartością negatywną. Zasadnicze znaczenie miał odegrać fakt, że człowiek definiował Kulturę poprzez akt negacji Natury. Kobieta, z racji jej funkcji rozrodczych, zajmowała w optyce wielu kultur miejsce przejściowe pomiędzy Kulturą a Naturą. Tu właśnie znajduje się źródło częstej w kulturach ambiwalentnej relacji kobiety do kultury wpływając w poważnym stopniu na trudny związek pojęcia *człowiek* z pojęciem *kobieta*, które zawiera w sobie dwa sprzeczne znaczenia: kobieta jest człowiekiem i znaczy jednocześnie jego zaprzeczenie — Naturę.

¹⁸ Historia sztuki mówiąc słowami autorek tak jak i inne dyscypliny akademickie jest zinstytucjonalizowaną, ideologiczną praktyką, która poprzez „oferowane obrazy i interpretacje świata przyczynia się do reprodukcji społecznego systemu”.

¹⁹ Ich twórczość rzadko pojmowano inaczej jak tylko kontynuację kobiecych zajęć domowych, nie miała ona zatem charakteru działalności profesjonalnej.

wzbogacały sztukę o swoiście kobiece wartości. Jak widać, u podstaw stereotypu twórczość kobieca tkwi wchłonięcie kultury przez naturę i socjologii przez biologię. Twórczość kobieca była w swej istocie różna od twórczości człowieka. Zaś dwudziestowieczna historia sztuki użyła tej konstrukcji w roli antytezy w momencie ustanawiania własnej tożsamości.

Zabieg ten został dokonany, według autorek, w fazie instytucjonalnego stabilizowania się historii sztuki. Na stereotyp „sztuki kobiecej”, istniejącej w odrębnej przestrzeni konceptualnej niż sztuka uniwersalna, wydano wyrok śmierci. Urok kobiecości stracił swój czar. Kobiece prace artystyczne zaczęto traktować jako słabe, nieudolne naśladownictwo, niegodne jakiegokolwiek miejsca w historii sztuki. Kobieca twórczość zaczęła oznaczać złą twórczość. Konstrukcję: nierówna ale inna, zastąpiła eliminacja tworzącej kobiety. Pojęcie: kobieta-twórcza funkcjonowało odtąd jako termin sprzeczny wewnętrznie. Binarne opozycje procesu signifikacji mężczyzna/kobieta, kultura/natura, negatywne pozytywne zostały powtórzone w dyskursie historii sztuki i w efekcie spowodowały wzmocnienie roli seksualnej w definiowaniu wartości estetycznej. W ten sposób, zauważają autorki, dopełniła się identyfikacja historii sztuki.

Fundament procesu, w którym twórczość i kobieta zostały definitywnie przyporządkowane dwóm wykluczającym się nawzajem sferom znaczeniowym, możemy, według Pollock i Parker, dostrzec w rozwoju pojęć artystycznych, kluczowych dla formowania wiedzy o sztuce, a przede wszystkim w samym pojęciu artysty. Jako wyznawczynie marksizmu, autorki szukały przyczyny zjawiska również poza dyskursem, w rzeczywistej praktyce społecznej i nade wszystko w istniejących ideologiach kobiecości i kobiety.

Warto przyjrzeć się bliżej jednemu z aspektów opisanej przez autorki historii rozejścia się kobiety i artysty. Historia ta ma trzy akty²⁰. W pierwszym z nich dokonano się przekształcenie w epoce renesansu artysty rzemieślnika w artystę-członka elity intelektualnej, powiązanego od tej chwili z klasyczną ideą boskiego szaleństwa²¹ oraz ze średniowieczną ideą Boga Ojca jako architekta Uniwersum²². Następnie należy zwrócić uwagę na definitywną w XVIII wieku „wizualizację” kobiety jako spektaklu piękna. Wreszcie, w wieku XIX nastąpiło „udomowienie” kobiety, czyli bardzo precyzyjne umotywowane ograniczenie sfery jej aktywności do prywatnej przestrzeni domowej.

„Kobieta” i „artysta” kroczyli dwiema wykluczającymi się ścieżkami historii. W wieku XIX oba te pojęcia: kobieta — istota pasywna i zależna, spełniająca się w domowych zajęciach i macierzyńskim powołaniu i artysta anty-społeczny, niezależny, wolny, aktywny kreator, znajdowały się w antagonistycznym układzie. Dynamiczna, podmiotowa zdolność transformacji świata zawarta w elemencie męskim tworzyła antynomie wobec przedmiotowej pozycji kobiecości. Element kobiecy, oznaczany jako pasywny, reprezentował naturę, którą trzeba przekształcić, zapłodnić i przedstawić. Męskiemu walorowi kreacji przeciwstawiana była prokreacja, domena kobiety. Ukształtowany w tym czasie podział sfer życia i pracy na męską — publiczną, a więc sztuki, produkcji, a więc środków inwestycji w sztukę, oraz kobiecą — prywatną, a więc wycofania się i odpoczynku, wyznaczyły porządek, w którym kobietę i artystę dzieliła realna i symboliczna przepaść.

Według Pollock i Parker, przyczyny eliminacji kobiety z domeny historii sztuki tkwiły zatem z jednej strony w dialektycznym charakterze jej dyskursu, z drugiej — w zależności tego ostatniego od wszystkich pozostałych praktyk społecznych. W zgodzie z dialektyczną logiką „coś” musi zostać przyjęte jako antyobraz, by mogła narodzić się wartość. Akt negacji poprzedza i warunkuje powstanie pozytywnej tożsamości. Tutaj właśnie różnica rodzi się poprzez opozycję. Nie istnieje różny ale równy; istnieje inny, bo gorszy. Różnica okazuje się być równoznaczną z nierównością. Ta hierarchiczna opozycyjność wydaje się być dominującą formą reprezentacji zachodnio-europejskiej. Nie mógł więc inaczej ukonstytuować się system wartości w sztuce i jej historii.

Zdaniem Pollock i Parker, w roli rewersu mogła wystąpić jedynie kobieta/kobiecość. Nauka o sztuce, bezbronna wobec semiologicznej i ideologicznej siły dyskursu różnicy płci, musiała wykluczyć kobiecość, a przy okazji kobiety-artystki z pamięci kultury. Krytyka Pollock i Parker oznaczania istoty mechanizmu powstawania znaczeń i wartości, ogarniających przy tym otaczający historię sztuki system społeczno-ideologiczny. W tej chęci objęcia i wyjaśnienia wszystkiego, odsłonięcia uniwersalnych struktur historii, kryje

²⁰ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses*, op. cit. s. 82..

²¹ Por. R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses*, op. cit. s. 87..

²² Dalsze losy pojęcia artysty charakteryzowały się narastającą egzaltacją tych odniesień, wzbogacaną w każdej epoce charakterystycznymi elementami. W XIX wieku twórczość, najwyższa forma aktywności ludzkiej, coraz częściej odnoszona była do transcendencji libidinalnej energii mężczyzny. Ukrywając w różny sposób swe płciowe odniesienia, pojęcie artysty miało de facto ustaloną tożsamość seksualną.

się jednakże słabość tej książki. Autorki nie uchroniły się tu od szeregu dwuznaczności, które wiążą się z fundamentalnymi dla koncepcji ich wywodu pojęciami dychotomii i dialektyki.

Pojęcia kobieta/kobiecość jest w ich teorii w równym stopniu kluczowe, jak osamotnione. Oczywiście występuje ono w siatce innych kategorii opozycyjnych²³, ale te zdają się jej całkowicie podporządkowane. Nawet jeżeli zgodzimy się, że rola dyskursu seksualnej różnicy odegrała tak istotną rolę w ukonstytuowaniu wartości estetycznych i historiozoficznych historii sztuki, nie uwalniamy się wcale od pytania, czy musiał on spełniać funkcję sterującą, a przez to zajmować uprzywilejowaną pozycję.

Przypuszczenie, że dyskurs formułuje się w negacji, pociągało za sobą założenie o istnieniu jakiegoś jednego, homogenicznego dyskursu historii sztuki. Nastąpiła tu więc, w efekcie, niwelacja różnorodności dyskursów o sztuce w XIX i XX wieku i ich wzajemnych sprzeczności. Mimo nieustannego przypominania o procesualności zjawisk²⁴, wszystko w tej książce przefiltrowane jest przez jedną opozycję, która w linearnym, postępującym ruchu dąży ku swej ostatecznej krystalizacji. Mogłoby się wydawać, że autorkom chodzi o zniesienie ograniczającej dychotomii, lecz ich wywód pokazuje, że nie mogą się one bez niej obejść. Ich książka, będąc na pewno dekonstrukcją pewnego dyskursu historii sztuki, wydaje się w jeszcze większym stopniu konstrukcją żelaznej w swej dynamice opozycji kobieta — historia sztuki. Parker i Pollock nadając przeciwieństwu kobiety i historii sztuki konstytutywną funkcję w tworzeniu historii sztuki jako nauki, paradoksalnie absolutyzują swą własną zasadę. Opozycja, czyli „różnica płciowa” wyjaśnia tak działanie języka, jak i społeczeństwa, ale przede wszystkim tłumaczy sama Historię. Kobieta stała się ukrytym motorem Historii. Dychotomia wprzęgnięta została tu w dialektykę; porządkowanie wiedzy o przeszłości oparto na dynamice tezy i antytezy. Można rzec, że książce tej przydarzył się „grzech” strukturalizmu: wielość została zamrożona w podwójności²⁵. A skoro tak, nasuwa się pytanie, czy autorki nie rzutowały mechanicznie binarnej opozycji na dzieje historii sztuki? I czy w związku z tym rola kobiety/kobiecego była rzeczywiście tak fundamentalna dla historii sztuki, jak utrzymują badaczki w swojej książce?

Nie można oprzeć się wrażeniu, że dekonstrukcyjnej w założeniu koncepcji Pollock i Parker przytrafiła się rzecz dramatyczna. Potrzeba odnalezienia uniwersalnych praw świata, ambicja odkrycia praw rządzących historią wynikają bezpośrednio z logocentryzmu, jednym z oblicz tej dominującej w zachodniej kulturze konceptualnej formy jest falokratyczna logika budowania dyskursu według ekonomii „spełnienia”, co w efekcie prowadzi do podporządkowania „wielości” monolitycznej „jedności”, która rozwiązuje wszelkie sprzeczności w spójnej wizji „prawdy”. Tak oto autorki znalazły się w pułapce metafizyki europejskiej, z której tak bardzo chciały się wymknąć.

HISTORIA CZWARTA: BÓG NIE ŻYJE, MARKS NIE ŻYJE I „JA CZUJĘ SIĘ NIE NAJLEPIJ”, CZYLI O NIEMOŻLIWOŚCI HISTORII SZTUKI KOBIET

A jak pisać historię sztuki kobiet w czasach, gdy zwątpienie w status Historii jako opisu tego, co kiedyś naprawdę się wydarzyło stanowi oś radykalnej refleksji?

Na feministycznym horyzoncie pojawiło się widmo postmodernistycznego kryzysu. Lata 80 to zdecydowanie czas monografii, a nie syntetycznych ujęć. W podejmowanych próbach rekonstrukcji dzieł pojedynczych artystek lub ograniczonych czasowo problemów dochodzi do głosu nie tylko potrzeba bardziej wnikliwych i szczegółowych badań. Jest to również wyraz załamania się spójnej czasoprzestrzennej wizji całości dziejów sztuki (co wcale nie znaczy, że w monografii autor nie staje wobec tej problematyki). Ofiarą

²³ Takie jak natura/kultura, abstrakcyjne/dekoracyjne, wysokie/niskie.

²⁴ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistress*, op. cit. s. 112. „... historia jest zmienna, sprzeczna, zróżnicowana...”

²⁵ Źródłem postawy Pollock i Parker jest bez wątpienia przekonanie o tym, że język, a zatem i inne systemy znaczeniowe, jest całością konkretną i wewnętrźnie spójną, a znaczenia powstają w wyniku działania binarnych opozycji. Wiele argumentów podważa jednak tę tezę. Kobiecość i męskość rzadko pojawiają się w kulturze w czystej binarnej opozycji. Zasadnicza dla wywodu autorek teoria Susie Ortner o nakładaniu się dychotomii natura/kultura na kobiece/męskie nie wydaje się być wcale uniwersalnym zjawiskiem kultury. Zdarza się, że kobieta jest moralnie wyższa i cywilizowana, a mężczyzna widziany jako dziki i nieposkromiony. Innym przykładem jest idealizacja Natury u Rousseau.

Inne przykłady z domeny samego języka, który służy tu jako wzorzec procesu dyferencjacji, również podważają przekonania autorek o uniwersalizmie prawa dychotomii: przymiotniki i przysłówki stopnia uzyskują swe znaczenie w wyższych relacji wobec innych elementów tej samej serii, a nie poprzez binarne opozycje. Krytyka teorii de Saussura dokonana przez Derrida w *De la Grammatology* dostarcza, rzecz jasna, także innych, o wiele dalej idących w tym kierunku, argumentów.

tego stanu rzeczy jest nie tylko pierwotna feministyczna utopia o odrębnej tradycji kobiecej. Zmniejszył on w równym stopniu nadzieję na stworzenie jednolitego feministycznego dyskursu, który by tłumaczył zasady patriarchalnego wykluczenia kobiety z kultury i jednocześnie motywował jej powrót do historii. Rozpad tych wartości jest echem narastającego poczucia „iluzoryczności” pewnych, inspirujących refleksję nad sztuką, koncepcji dziejowych procesów.

Gdy feministyczne badaczki dysponowały już wystarczającymi argumentami z zakresu socjologii wiedzy i sztuki, ideologii i semiologii, by umieścić kobiety w czasoprzestrzennym ciągu dzieł i artystów, sama logika tej wizji stanęła pod znakiem zapytania. Feministki znalazły się — tak jak i inni — w obliczu ruin historii. Z jej popiołów nie powstał Feniks; ani inna historia sztuki, ani nowy jej paradygmat, ani feministyczna jej wersja.

W historii sztuki, powtórzę, kategoria odrębnej sztuki kobiecej, w przeciwieństwie do feministycznych badań literackich, nigdy nie miała silnej pozycji. Nochlin pierwsza wątpiła nie tylko w jakikolwiek jej cel, ale również i w możliwość istnienia alternatywnej historii sztuki kobiet. Dzieło stworzone przez kobietę nie charakteryzowało się niczym, co mogłoby stać się podstawą jakiejś odrębnej rekonstrukcji biegu historii. Feministyczna historia sztuki Nochlin to historia dzieł, artystów i ich wielorakich społecznych uwarunkowań, która rozgrywa się w ramach przyjętej historii sztuki, acz rozszerzonej o nowe społeczne konteksty — socjologię płci. Pollock i Parker, choć deklarowały daremność integracji kobiet artystek i feministycznej refleksji nad sztuką w uznanej strategii wiedzy, proponowały równocześnie teorię, która de facto czyniła nie- możliwym odrębne ujęcie kobiecej sztuki na jakimkolwiek poziomie.

Feministyczna historia sztuki, według Parker i Pollock, rodzi się poprzez dekonstrukcję i krytykę kategorii pojęciowych przyjętych w obowiązującym paradygmacie wiedzy o sztuce. Historia sztuki jako dzieje form, tematów, stylów, twórców autonomicznej ekspresji, przestała dla nich istnieć relatywizując podstawowe pojęcia historii sztuki przez ujawnienie ich ideologiczności. Pollock i Parker pozostawiali jednakże nienaruszoną samą ideę „prawa” historii. Ich historia sztuki rodziła się przez negatywny gest, podważający zasady dotychczasowej wiedzy, ale zarazem ten sam gest podtrzymywał jej fundamentalne założenie, czyli wiarę w istnienie ukrytych obiektywnych reguł, według których rozegrała się przeszłość. W świetle powyższego nie może dziwić, że w efekcie obu autorkom udało się odnaleźć jedyną, prawdziwą historię i zasadę kierującą powstaniem kategorii historii sztuki — zasadę dyferencjacji seksualnej.

Niedawno ukazała się jeszcze jedna praca analizująca działalność kobiet artystek. Whitney Chadwick w książce *Women, Art and Society*²⁶, opublikowanej w 1990 roku w serii Thames nad Hudson przeznaczonej dla szerokiej publiczności, podjęła próbę wyciągnięcia wniosków z postmodernistycznego zwątpienia. Mimo popularnego charakteru wydawnictwa, autorka nie cofnęła się przed radykalizmem narzucających się pytań, starając się ambitnie i z metodologicznym uzasadnieniem, nie godząc się na żaden z dotychczasowych kompromisów, umiejscowić ponownie kobiety w historii sztuki. Jej historia, choć najbardziej ostrożna i najmniej pewna siebie, jest propozycją godną uwagi.

Istotną inspiracją dla Chadwick okazała się myśl poststrukturalistyczna, a w szczególności dokonana przez Foucaulta analiza działania władzy poprzez struktury dyskursu wiedzy i reprezentacji. W niej to autorka upatruje szanse wyjścia poza dotychczasowe sprzeczności. Rozróżnienie, wprowadzone przez Foucaulta w *Archeologii Wiedzy* między historią totalną i generalną pozwala jej, w ramach historii generalnej, przenieść akcent z pojedynczego znaczenia na jego zróżnicowane poziomy. „Historia generalna — czytamy we wstępie do *Women, Art and Society* — opiera się na seriach, segmentacjach, wprowadza ograniczenia, spoczywa na różnych przedziałach i pokładach czasowych, przejawia się w anachronicznych przeżytkach i wszystkich możliwych typach relacji. Perspektywa taka wydaje się być użyteczna dla ujęcia specyfiki twórczości kobiet bez tworzenia historii paralelnej, swoście kobiecej, istniejącej poza dominującą kulturą”²⁷. Książka Chadwick nie realizuje jednak „archeologicznej” metody, traktując myśl Foucaulta jako inspirującą wizję. Dzieli ona z nim przekonanie o historii jako wielości ruchliwych dyskursów wiedzy o podmiocie, świecie i przeszłości; dyskursów przemierzających się i nakładających się na siebie, rywalizujących i zwyciężających się nawzajem.

Historia Chadwick ujęta została w konwencjonalne ramy następujących po sobie epok, prądów i stylów artystycznych. Autorka nie ulegała jednak balastowi tradycji, świadomie angażując ją w wieloznaczną grę. Przedstawiając przeszłość w granicach klasycznej historiografii artystycznej, wypełnia je tworzywem, które

²⁶ W. Chadwick, *Women, Art and Society*, London, 1990.

²⁷ ibidem s. 13.

w żaden sposób nie potwierdza jej bezproblemowej oczywistości. Ukazując twórczość kobiet zgodnie z dotychczasową nauką o sztuce, konfrontuje ją nieustannie z feministycznymi badaniami na temat działalności artystycznej kobiet. Przeszłość staje się tu przedmiotem ciągle ponawianych rekonstrukcji, gdzie fakty, znaczenia i ich wzajemne związki nabierają, w zależności od punktu wyjścia badacza, coraz to innego wymiaru. W tym sensie, w ujęciu Chadwick, historyk i jego narzędzia badawcze nadają kształt rzeczywistości historycznej; zatem istotnym gwarantem historii sztuki kobiet jest sam rekonstrukcyjny wysiłek feministycznych badaczek. To one same, podejmując badania nad kobietą, współkonstruują jej miejsce w historii.

Chadwick w swych dziejach twórczości kobiet obywa się z łatwością bez jednoczącego odniesienia. Nie próbuje scalać problematyki ukazywanej z różnych perspektyw. Nie stara się udowodnić, która z prezentowanych wersji jest bliższa „prawdy historycznej”, raczej odwrotnie, wskazuje, w jakim stopniu określona wersja daną prawdę kreuje. Autorka nie ukrywa, że zastosowana periodyzacja to szafa historii, konwencja wiedzy, a sformułowana w jej ramach historia sztuki to przedmiot najróżniejszych lektur. Nic też dziwnego, że w tym ujęciu, obok twórcy również odbiorca sztuki współdziała w konstruktywnym procesie historii. Chadwick widzi więc możliwość sformułowania historii sztuki kobiet zarówno poza nadrzędnym prawem historii, jak i uwikłaniem podmiotu twórczego w socjologię płci. Stosowany przez autorkę typ naracji umożliwił wprowadzenie kobiety twórcy w dzieje sztuki przez sam charakter ujęcia jej historii w nieskończonej wariantowości i konwencjonalnością dyskursów tej ostatniej.

Chadwick stara się pisać swą książkę o sztuce, kobietach i społeczeństwie wbrew pojęciu historii jako czasoprzestrzennej kontynuacji. Nie dąży ku prawdzie, ku której historyk wyposażony w obiektywną metodę stara się dotrzeć i obiektywnie ją przedstawić. Obiektywność rekonstrukcji pamięci sprowadzona została do reguły dyskursu interpretacyjnego. To rozstrzygnięcie stało się podstawą ujawnienia totalizującego charakteru zarówno linearnego modelu rozwoju historycznego, jak i realizującego się w sprzecznościach modelu dialektycznego. Oba modele, zakładające jedną prawdę, wykluczają — w imię wizji kultury jako spójnej (nawet w sprzecznościach) całości i uniwersalnej tradycji — to wszystko, co się w tej wizji nie mieści.

Zainicjowany przez Lindę Nochlin feminizm w historii sztuki jako pytanie pozostał dla Chadwick tradycją żywą. W konsekwencji feminizmu dla niej to nie tylko zakwestionowanie, ile zwątpienia w obowiązujące zasady reprezentacji historycznej i artystycznej, przy całej świadomości trudności w budowaniu feminizmu w praktykę aktualnej nauki o sztuce. Dzisiaj, zauważa Chadwick, feminizm może być sformułowany jedynie jako „problem w polu historii sztuki” i to już wystarczy, aby był realizowany. Harmonijne współzycie feminizmu z historią sztuki nie wydaje się zatem możliwe, niemniej heroiczny bunt i całkowite odwrócenie się od obowiązującej historii sztuki z nadzieją stworzenia „innej wiedzy o sztuce” zdaje się jeszcze mniej prawdopodobne. Bynajmniej nie stoi temu na przeszkodzie pewna tradycja uprawiania nauki. Przyczyna tkwi w samym feminizmie. Okazuje się, że i on jest uzależniony od obowiązującej wiedzy i uwikłany w dotychczasową refleksję nad sztuką. Feministyczny „Inny” okazuje się w poważnym stopniu „Taki sam”. Zdając sobie z tego sprawę, Chadwick w swej książce nie mówi już o „feministycznej historii sztuki”, a zastępuje ją pojęciem „feministycznej interwencji w historię sztuki”. Interwencje te rozumiane są jako różnorodnie formułowane przez kobiety próby podważenia nauki o sztuce. Oczywiście, w jej oczach, drogi sprzeciwu, jak cała historia, pozostają niespójne, fragmentaryczne, zawsze skazane na „podwójny los”. Budowane są jako niezgoda na istniejącą historię sztuki, lecz zawsze ze świadomością wyłącznej możliwości zaistnienia poznawczego poprzez porządek tej wiedzy.

W książce Chadwick, w zgodzie z ujęciem historii sztuki jako dyskursu wiedzy, kobietom artystkom nadany został „zewnętrzny” status widzających i widzianych. Ich dzieje to sprzeczne dyskursy wyłączających bądź włączających je w obszar rozważań historycznych. Ich twórczość to różnorodność kodów wizualnego przedstawiania, materializowana w kolejnych dziełach artystek. W punktach przecinania się procesów tworzenia z procesami widzenia poszukuje Chadwick specyfiki wypowiedzi, która konstituowała idee kobiety i kobiecości w sztukach plastycznych. Charakter i funkcja wizualnych przedstawień kobiety oraz ich faktyczne oddziaływanie na prace artystek, znalazły się w centrum zainteresowań poststrukturalistycznej historyczki sztuki. Omawiając sposoby i znaczenie przedstawiania kobiet, stara się Chadwick szczegółowo ukazać rozmiary uwikłań motywów i tematów w ideologię kobiecości. Cel jej pracy nie tkwi w ikonografii. Poza tę tradycję badawczą wykracza autorka pytaniem o mechanizm wizualnej reprezentacji, wpisany w strukturę dzieła i generowany przez rozmaite „porządki widzenia” (spoglądania, spojrzenia, oka). Chodzi tu o ustanawianie, w akcie tworzenia i lektury, możliwych relacji zachodzących między twórcą i jego alter ego, wirtualnym odbiorcą z jednej strony, a obserwowanym przedstawieniem kobiety z drugiej strony. Wyrażne tu przesunięcie akcentu z problemu społecznej i ideologicznej sytuacji artystek na sferę wizualną ma dość złożoną genezę.

Nic nie wzbudza większych wątpliwości niż fakt, że kobieta może być twórczym podmiotem sztuki. Za to w innej kwestii panuje całkowita zgoda — kobieta jest ulubionym przedmiotem plastycznych przedstawień, zdefiniowanym od stuleci w kategoriach erotycznych. Te dwie pozornie odległe sprawy łączy Chadwick związkiem bezpośredniej zależności. Zdaniem autorki, fenomen wizualizacji kobiet, czyli — mówiąc inaczej — jej spełnianie się w obrazie — przemieszczenie z pozycji podmiotu na pozycję przedmiotu, określił negatywnie koncepcję twórczej podmiotowości artystki. Jednym z wątków wiodących w dziejach historii sztuki jest transformacja artystki w przedmiot wizualnej kontemplacji. Zdaniem Chadwick, charakterystycznym przykładem jest przypadek Robusti. Przypomnę, że gdy tragiczne losy artystki stały się ulubionym tematem XIX-wiecznego malarstwa, same jej prace były sukcesywnie przypisywane jej ojcu (Tintoretto) bądź bratu (Domenico). Myśląc o kobiecie autorze, historia sztuki przenosi ją ze sfery kreacji w dziedzinę jej przedstawienia w sztuce. Zastanawiając się nad artystką nie uwalniamy się od jej perswazyjnego wizerunku. Dlatego dzieło kobiety musimy zobaczyć w jego przedmiotowym odbiciu, aby nie pytać o to, w jakim stopniu właśnie to odbicie zdefiniowało możliwości kreacyjne kobiety, czyli wyobrażenie i doświadczenie siebie jako podmiotu twórczego.

Chadwick zauważa ponadto, że powiązanie przedstawienia kobiety w sztuce z dyskursem różnicy seksualnej było następstwem pojawienia się tradycji neoplatonickiej w malarstwie włoskim XV i XVI wieku. Odtąd właśnie piękno zaczęło kojarzyć z wyidealizowanym przedstawieniem kobiety. Fizyczna uroda stała się synekdochą pięknego obrazu, transpozycją materialnego świata w spirytualną wartość, ziemskiego w wysublimowane. Gloryfikacja estetyki dokonywała się zatem poprzez erotyczną kontemplację obrazu kobiety.

Wystawiona na pokaz w dziele sztuki kobieta, ku której podąża spojrzenie widza, stała się ośrodkiem erotyczno-estetycznej przyjemności, a także filozoficznej refleksji, przez którą podmiot mógł potwierdzić swoją suwerenną pozycję. Podmiot jest tu o tyle podmiotem, o ile istnieje na zewnątrz niego przedmiot, przedmiot umieszczony w siatce perspektywy, opanowany i kontrolowany spojrzeniem (okiem) podmiotu. Scenariusz wymiany spojrzeń, wpisanych w dzieło sztuki, łączący doznania erotyczne, ma swój wymiar filozoficzny. Dotyczy on bezpośrednio konstrukcji podmiotu kultury zachodniej. Zawarta w obrazach „logika oka” to logika relacji podmiotu i świata. Wychodząc z tej przesłanki, zauważa Chadwick, związek artysty (artystki) i przedstawionego modelu (modelki) można ujmować jako możliwe i niemożliwe związki podmiotu z przedmiotem.

Zamrożona w spojrzeniu widza kobieta przejmowała od niego swe własne spojrzenie, widząc siebie jako znak/przedmiot. Dokonująca się w trakcie historii (kontroli) widzenia przemiana podmiotowej pozycji (tego, który przedstawia) w znak/przedmiot wizualny (to co przedstawione), stawia pod znakiem zapytania kobiecą zdolność przedstawiania. W samym zjawisku wizualizacji rozegrał się więc dramat kobiety w sztukach plastycznych. Przekształcona w „logice oka” (spojrzeń, widzenia) w znak/przedmiot, pozbawiona została roli producenta znaczeń. W kulturze zachodniej seksualna różnica dokonuje podziału sfer wpływów na podmiot przedstawienia i przedmiot widzenia.

Zdaniem Chadwick i w przeciwieństwie do wczesnych prac feministycznych, mechanizm podporządkowywania przedstawianego, nie przebiegał w historii jednolicie, zgodnie z jednym opresywnym dla kobiety modelem voyerystycznej przyjemności i fetyszystycznej skopofilii²⁸. Mimo dominującego modelu przedstawiającego transcendentny podmiot twórczy bezwonnemu przedmiotowi przedstawiania, mechanizm „logiki oka” był bez porównania bardziej złożony. Z jednej strony można przytoczyć przykład Vermera. W obrazach tego artysty związek między okiem a tym, na co ono patrzy, wynikał z wzajemnej wymiany spojrzeń, a więc nierozdzielności podmiotu i przedmiotu. W efekcie Vermer nie ukrywał nieuchwytności oddalania się przedmiotu przedstawionego, co siłą rzeczy podważało dominującą rolę widzącego podmiotu²⁹. Z drugiej strony, Degas załamywał hierarchiczny układ w inny sposób. Cieleśność przedstawianych kobiet zagrażała tu samej optyczności doświadczenia malarskiego. Degas umieszcza ciała kobiet w skomplikowanych układach perspektywicznych, które czynią je niemal nierozpoznawalnymi. Artysta prowokuje w ten sposób zmysł dotyku, który mógłby upewnić widza co do realności widzenia. Doświadczenie haptyczne zdaje się tu przełamywać

²⁸ Por. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, w: *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley, New York, London, 1988. Chociaż tekst dotyczył konstrukcji i spojrzenia w dziele filmowym, został wykorzystany w analizie innych wypowiedzi wizualnych. Według Mulvey „Przyjemność patrzenia rozciąga się między pasywnym/ kobietą a aktywnym/ mężczyzną”. Możliwe role rozdzielone są tu bardzo schematycznie. Przedmiot widzenia jest zawsze ofiarą „wizualnego gwałtu patrzącego podmiotu”.

²⁹ Por. S. Alpers, *Art History and its Exclusions: The Example of Dutch Art*, w: *Feminism and Art History*, ed. N. Broude and M. D. Garrard, New York, 1982.

czystość wizualnego przedstawienia. Bezpieczna i ustalona pozycja oka widza zostaje podważona, oka patrzącego z oddalenia i kontrolującego przyjemność wynikającą z patrzenia. Połamane, poskręcane wizerunki kobiet uświadamiają cielesność oglądającego i umiejscawiają widza w jego własnym ciele. Obraz przestaje być tylko przedstawieniem. Obraz staje się pytaniem jednocześnie o przedstawienie i o widza, a ukazana kobieta — o zasady i granice widzenia.

Chadwick nie próbuje analizować procesu wizualizacji ująć w spójny system. Jej propozycja badawcza pełna jest białych plam i paradoksalnych zakrętów. Natura fundamentalnego rozdarcia kultury, zlokalizowanego w kategoriach „kobiecy” i „męskiej”, ukazuje tu ciągle swe skomplikowane i nad wyraz wieloznaczne oblicze. Sztywna opozycja, w którą zamknięty był dyskurs różnicy seksualnej w latach 70., zmieniała się w dwa płynne, ścierające się ze sobą pola znaczeniowe. W efekcie znaczenia nie powstają tutaj poprzez działanie opozycji, lecz poprzez ciągły ruch wymiany różnych elementów. Różnica seksualna przypomina czasem deridiańską *différance*, która „nigdy nie spoczywa i zabiera nas zawsze gdzie indziej, angażując w rozległą siatkę zmieniających się nieskończenie znaczeń”³⁰. W pełni świadoma absolutyzacji w kulturze europejskiej różnicy jako opozycji, próbuje Chadwick dotrzeć w rejony, w których załamuje się oczywistość tej konstrukcji. Tak oto feministyczne kobieta/kobiecy przestaje być jedynie oskarżeniem kultury i historii sztuki, wypełniając się różnorodnością znaczeń, wśród których kobiety mogą szukać swojej artystycznej przeszłości.

³⁰ T. Moi, *Seksual/Textual Politics, Feminist Literary Theory*, London, New York, 1985, s. 56.