

# PRZEKŁADY

GRISELDA POLLOCK

## POLITYKA TEORII: POKOLENIA I GEOGRAFIE. TEORIA FEMINISTYCZNA I HISTORIE HISTORII SZTUKI\*

Wprowadziłam ostatnio w moim Instytucie na poziomie studiów zaawansowanych [tzn. Master of Arts (MA)] nową specjalizację w zakresie historycznych, teoretycznych i krytycznych studiów feministycznych nad sztukami wizualnymi<sup>1</sup>. Nazwa specjalizacji wyraża złożoność i rozległość feministycznych interwencji w proces badawczy nad sztukami wizualnymi, obejmujący sztukę dawną i współczesną, a także ewolucję historii sztuki, teorii, krytyki i – stymulowanej wielością inicjatyw teoretycznych – praktyki artystycznej. W skrócie, kurs ten funkcjonuje pod nazwą: Feminizm i Sztuki Wizualne. Określenie to bezpośrednio konfrontuje tradycję refleksji teoretycznej ze społecznym aktywizmem kobiet, czyli – feminizm z teorią, historią i praktyką kultury wizualnej. Sam fakt takiej konfrontacji oznacza przekroczenie tradycyjnych granic historii sztuki, oddzielających ją od krytyki artystycznej. Dzięki nim, historia sztuki ustanawia dystans między sobą i wytworami współczesnej kultury, dezawuuując tym samym własny wkład w pisanie historii. Opracowanie koncepcji tego nowego programu wydawało się logicznym rozwinięciem mojej własnej pracy „jako feministki”. Istotnie, miałam poczucie, że spełni on oczekiwania tych studentek, które skłonne były do wyboru specjalizacji

---

\* Publikowany tekst ukazał się w „Genders” 17, Fall 1993, University of Texas Press. W najbliższym czasie pojawi się też jako wstęp do najnowszej książki G. Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, 1996 Routledge.

<sup>1</sup> Artykuł ten napisany został pierwotnie dla seminarium prowadzonego w Centrum Studiów Kobięcych na Uniwersytecie Sztokholmskim. Szwedzka wersja ukazała się w czasopiśmie poświęconym studiom kobiecym „Kvinnovetenskapligtidskrift” 44 (1992).

MA w zakresie społecznej historii sztuki w nadziei, że ich feministyczne zainteresowania zostaną zaspokojone albo przez wykładowczynię feministkę, albo przez wykładowcę wykazującego zrozumienie dla tego rodzaju osobliwości.

Od 1978 roku prowadziłam na moim uniwersytecie zajęcia w ramach specjalizacji MA w zakresie społecznej historii sztuki. Jej wyjątkowość polegała na skoncentrowaniu się na teoriach materialistycznych i – w dalszej kolejności – poststrukturalistycznych, wykorzystywanych jako podstawa historycznej i społecznej analizy problemów produkcji artystycznej. Specjalizacja ta wydawała mi się dotąd odpowiednim miejscem dla osadzenia w programie studiów uniwersyteckich materialistycznej krytyki feministycznej, zarówno historii sztuki jako dyscypliny, jak i marksistowskich sposobów analizy, które mimo wszystko nadal zachowywały swą wartość dla feminizmu<sup>2</sup>. Na przestrzeni tych lat przyciągnęliśmy do specjalizacji wiele studentek feministek, które przyjechały do Leeds, by studiować pod moim kierunkiem. Uznały one, że obowiązkowe studiowanie dużej liczby innych przedmiotów z zakresu społecznej historii sztuki jest uciążliwe i bezproduktywne. Z mojego własnego punktu widzenia, zarówno marksizm, jak i feminizm sprawdziły się jako teorie wzajemnie inspirujące i przydatne sobie.

Niewielu jednak wykładowców, uprawiających społeczną historię sztuki pozwala, by analizy feministyczne odchodziły od czystej, opartej na pojęciu klasy, analizy marksistowskiej, ujawniając tym samym represyjny maskulinizm tej ostatniej. Jeśli chodzi o mnie, to w praktyce studiów feministycznych byłam na tyle eklektyczna, na ile było to konieczne. Feministyczna teoria z konieczności posiada formę *bricolage'u*. Odniesienie to nie tyle ma pokazać, że feminizmowi brakuje jakiegoś ośrodka, rdzenia, ile unaocznic wszechstronność jego teoretycznej i politycznej wizji. Powszechne jest błędne rozumienie feminizmu jako perspektywy czy metody, przyznającej prymat kategorii rodzaju (*gender*) nad wszelkimi innymi strukturami opresji. Chciałabym wykazać, że dzięki skupieniu uwagi nie tylko na problemach płci (*sex*) i rodzaju (*gender*), ale też na problemie różnicy płciowej (*sexual difference*), feminizm bada złożone konfiguracje władzy i różnicy, które istotnie stawiają problem różnicy płciowej, jednak nie jako jedyny. Feminizm socjalistyczny zawsze zajmował się problemami klasowymi, podobnie jak czarny feminizm wyodrębnił konfiguracje imperializmu, seksualności, kobiecości i rasizmu. W całej swej rozpiętości, niejako w liczbie mnogiej, feminizmy zajmują się złożonymi i wzajemnie splecionymi konfiguracjami władzy wokół takich fenomenów, jak rasa, klasa, płciowość, wiek, sprawność fizyczna, itd.

---

<sup>2</sup> Stanowisko w tej sprawie zob.: *Vision, Voice and Power*, (w:) *Vision and Difference, Feminism, Feminities and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988).

Od wielu lat nauczałam z pozycji jawnie feministycznej. Pisałam i badałam, stosując metody, które ujawniają moje zaangażowanie w feministyczną koncepcję polityczności wiedzy. Obecnie jednak, w ramach tej specjalizacji, nie uczę „jako feministka”, ale sam feminizm czynię przedmiotem nauczania. Moim obowiązkiem jest zatem sporządzenie mapy różnorodnych tradycji i debat konstytuujących feministyczne teorie kultury, historii i sztuki, w celu stworzenia spójnego pod względem dydaktycznym i merytorycznym programu studiów. Konstruowany przeze mnie projekt teoretyczny posiada wymiar polityczny. Jestem zmuszona do wypracowania feministycznego podejścia do samego feminizmu<sup>3</sup>.

W pierwszym roku istnienia specjalizacji daleko było do pełnej frekwencji. Przyciągnęła ona relatywnie mało studentek, co więcej – ze względów finansowych – jeszcze mniejsza ich liczba była w stanie ją ukończyć. Tym niemniej przyciągnęła ona wiele studentek, które uczestniczyły w seminariach jako wolne słuchaczki. Pierwsze zajęcia rozpoczęłam od zadania prostego pytania: dlaczego tu jesteście? Co was skłoniło do przyścia na ten kurs/do tej sali wykładowej? Zebrałam wiele odpowiedzi, które zawierały dużo interesujących informacji. Jedna ze studentek stwierdziła, że nie wybrała tej specjalizacji, z obawy przed stygmatem związanym z przygotowaniem MA w zakresie studiów feministycznych. Jest to rzeczywisty problem w warunkach instytucjonalnych form i kategorii naszej dyscypliny, od których zależy zatrudnienie absolwentek w przyszłości. Inna studentka powiedziała, że nie jest feministką, ale czuje, że w teorii feministycznej jest wiele rzeczy przydatnych dla społecznych studiów w historii sztuki. Między tymi dwoma stanowiskami znalazły się wypowiedzi w pełni zaangażowanych, często starszych kobiet, których doświadczenie w roli matek lub w pracy zawodowej, bezpośrednio, często bardzo boleśnie, konfrontowało je z konkretnymi przejawami sprzeczności kształtującymi życie kobiet w społeczeństwie zachodnim. Dla tych kobiet feminizm – to praktyka, środek do przetrwania i nadania sensu swemu życiu, nie zaś teoretyczny lukier na akademickim torcie. W przypadku młodszych kobiet wydawało się, że to nie przygniatająca swym ciężarem polityka przywiodła je do sali seminaryjnej, ale poczucie, że coś interesującego i ważnego dzieje się w tym czymś, zwanym teorią feministyczną.

Termin teoria feministyczna jest obecnie szeroko rozpowszechniony. Ale czym on jest? Czy oznacza, że istnieje przekonująca perspekty-

<sup>3</sup> Tradycja feministyczna stanowi obecnie zarówno przedmiot studiów, jak też zespół teorii i metodologii służących do studiowania innych przedmiotów, na przykład sztuk wizualnych lub filmu. Program specjalizacji składa się zatem z trzech elementów: Feminizm i kultura: perspektywy teoretyczne; Feminizm: sztuka, historia; Feminizm i praktyka w sztukach wizualnych: konfiguracje kobiecości.

wa we wszystkich obszarach zjednoczonych pod nazwą feminizmu? Tak naprawdę nie możemy powiedzieć, że mamy obecnie do czynienia z *feministyczną* historią sztuki, *feministyczną* socjologią, *feministycznymi* studiami prawniczymi czy *feministycznymi* naukami o kulturze, stanowiącymi każdorazowo działy tych głównych dyscyplin naukowych. Czyż feminizm nie jest bardziej kwestią interwencji, zmieniających każdą z tych dyscyplin i obszarów teoretycznych, dlatego, że stawia na porządku dziennym *stłumiony problem płci/rodzaju*?<sup>4</sup> Jego postawienie przenosi nas raptownie z owego starannie uporządkowanego uniwersum-uniwersytetu wiedzy intelektualnej, charakteryzującego się jasnym podziałem na poszczególne dyscypliny, na grunt praktyki. Problem feminizmu – burzy podziały i masywne mury, powodujące fragmentację wiedzy akademickiej. Czyni to po to, by – pokazując nasycenie wszystkich dyscyplin naukowych ideologicznymi przesłankami systemu płci/rodzaju – ujawnić strukturę różnicy płciowej, rozdzierającej społeczeństwo i kulturę<sup>5</sup>.

Feminizm – taki, jakim go znamy dzisiaj – jest, po części, wytworem historycznego momentu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Rozwijane wtedy nowe teorie polityczne, społeczne i kulturalne miały w lepszy spo-

<sup>4</sup> Zdaję sobie sprawę z istniejących tu trudności z przekładem. Wyraz *gender* stosuje się często w języku angielskim jako termin socjologiczny na określenie wyuczonych zachowań, znaczących zdeterminowaną społecznie różnicę między chłopcami i dziewczynkami. Często rozumie się je w sensie społecznie konstruowanych ról i stereotypów. Z drugiej strony, wyraz *sex* odnosi się do biologicznego faktu bycia mężczyzną i kobietą oraz do podziałów i różnic, zachodzących między mężczyznami i kobietami, na przykład – do społecznego podziału pracy. Poststrukturalistyczne zastosowanie psychoanalizy wprowadza ideę różnicy seksualnej w celu wskazania psychicznego systemu, w obrębie którego wytwarzane są męskość i kobiecość – jako różnicujące pojęcia w ramach fallocentrycznego systemu symbolicznego. Używając wyrażenia *sex/gender*, podążam tutaj za Gayle Rubin. Zaproponowała ona ten termin dla nazwania społecznej produkcji podmiotów ludzkich, służącej społecznej organizacji reprodukcji seksualnej, pokrewieństwa i wymiany kobiet. Czyli systemów, postrzeganych jako wzajemnie zależne, tak, że najmniejsza komórka społeczna składać się powinna przynajmniej z jednego mężczyzny i jednej kobiety, którzy staną się w większości heteroseksualni, właśnie dzięki procesom konstrukcji w sferze seksualności. Tak więc *sex/gender* odnosi się do zespołu formacji społecznych, psychicznych i seksualnych. Feminizm jest zatem dyskursem, który poprzez nazywanie takich systemów i badanie ich strukturalnych operacji demaskuje wszelkie pozory płci (*sex*) jako natury, sugerując nieadekwatność skupiania się wyłącznie na rolach społecznych bez uwzględniania teorii obdarzonego płcią podmiotu. G. Rubin, *The Traffic in Women*, (w:) R. Reiter, (ed.), *Notes Towards an Anthropology of Women* (Boston: Monthly review Press, 1975). Zob. też L. Irigaray, *Women on the Market*, (w:) *This Sex Which Is Not One*, transl. C. Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985). [W języku polskim wyraz *gender* tłumaczy się niekiedy jako płeć kulturowa, wyraz *sex* – jako płeć biologiczna. Taki przekład umożliwia jednoczesne utożsamienie (wspólne słowo „płeć”) i zróżnicowanie („kultura”, „biologia”) obu terminów – przyp. tłum.]

<sup>5</sup> Wyrażenie to zaczerpnięte zostało z: E. Fox-Genovese, *Placing Women's History in History*, „New Left Review” 133 (1982), s. 7.

sób radzić sobie z problemami stwarzanymi przez późny kapitalizm. Spuścizna Nowej Lewicy i innych rodzajów krytyki politycznej, wywodzących się z ruchów walki o prawa obywatelskie, walki przeciw kolonializmowi, z ruchów antyrasistowskich, z ruchu *black power*, a także rewolty studenckiej, nadały nowego impetu studiom nad praktykami ideologicznymi i formami kulturowymi. Te ostatnie pojmowano zarówno jako uprzywilejowane obszary opresji ideologicznej, jak i teren, na którym może rozwinąć się kulturowy opór<sup>6</sup>. Na płaszczyźnie teoretycznej Nowa Lewica rzuciła wyzwanie idei kultury jako Kultury, z jej kategoriami prawdy i piękna, najlepszych idei i wartości cywilizacji. Zaproponowała w zamian koncepcję, w myśl której kultura jest czymś powszednim, „sposobem życia”, „sposobem walki”, terenem społecznych znaczeń i identyfikacji<sup>7</sup>. Takie przemieszczenie tradycyjnej kategorii polityczności, którego celem było włączenie w jej obręb aspektów praktyki kulturalnej, tożsamości i obyczaju, doskonale odpowiadało nowej polityce feministycznej opartej na hasle „to, co osobiste, jest polityczne”. To kulturalistyczne podejście zostało jednak zakwestionowane przez strukturalizm i poststrukturalizm francuski, które zaproponowały lingwistyczno-filozoficzny paradygmat, wywodzący się z semiotyki, zainicjowanej przez de Saussure’a. W konsekwencji nastąpiło nie tylko podniesienie rangi refleksji teoretycznej, ale też wyłonił się twórczy projekt teoretyczny, który przekształcił nauki humanistyczne i studia nad praktykami kulturowymi. Ruch kobiecy, zaangażowany i złączony z tą „rewolucją kulturalną” poprzez obustronną wymianę idei, wytworzył stale rosnące skrzydło teoretyczne: wymiar ruchu kobiecego nazywany teorią feministyczną<sup>8</sup>. Określenie to obejmuje wszakże skrajnie heterogeniczne praktyki i stanowiska. Dzieje się tak właśnie dlatego, że feminizm nierównomiernie zarejestrował wewnętrzne przesunięcia i ewolucję teoretycznych paradygmatów kultury, społeczeństwa, języka i podmiotowości, funkcjonując przy tym jako zewnętrzna, a więc polityczna krytyka wszystkich tych paradygmatów.

Nowe ramy pojęciowe wyprowadziły nas poza oczywiste i konieczne, ale wstępne pytania – takie jak: dlaczego nie było wielkich artystek? – pytania, które dały początek feministycznemu zainteresowaniu przemilczeniem przez historię sztuki kobiet artystek. Już w 1971 roku Linda No-

<sup>6</sup> Zob. J. Mitchell, *Women's Estate* (London: Penguin Boks, 1971).

<sup>7</sup> R. Williams, *Culture and Society* (London: Penguin Books, 1958) i *The Long Revolution* (London: Penguin Books, 1961); E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London: Penguin Books, 1963).

<sup>8</sup> Ch. Delphy, *Pour un matérialisme féministe*, „L'Arc” 61 (1975), dowodzi, że feminizm-jako-ruch ma na celu rewolucję w rzeczywistości społecznej, a feminizm-jako-teoria ma na celu rewolucję wiedzy. Przedruk w: *Elaine Marks i Isabelle de Courtivron*, (eds.), *New French Feminisms* (Brighton: Harvester Press, 1980), s. 198.

chlin trafnie wskazała na niebezpieczeństwo, związane z próbami udzielenia odpowiedzi na podobne pytania, za pomocą elitystycznej kategorii wielkości (*greatness*), stanowiącej przesłankę owych przemilczeń. Przeprowadziła również krytykę niedostrzegania przez historię sztuki problemu społecznej i historycznej konstrukcji sztuki i artysty. Wezwała ona feminizm do dokonania zmiany paradygmatu naszej dyscypliny jako całości, poprzez związanie historii sztuki z innymi obszarami analizy i praktyki kulturowej we wspólnej walce przeciwko władzy<sup>9</sup>. Ta zmiana paradygmatu spowodowała włączenie naszego przedsięwzięcia w dyskusję z teorią krytyczną, kulturalizmem i poststrukturalizmem. Jednak żadna z tych teorii, traktowana oddzielnie, nie umożliwiła nam dokonania postępu w kwestiach podnoszonych właśnie przez feminizm, takich jak: historyczne miejsce kobiet w kulturze, różne relacje kobiet do języka i tożsamości, specyficzne doświadczenie życiowe kobiet odnoszące się do społecznych i psychicznych konstrukcji kobiecej podmiotowości, kobiece „sygnatury” istniejące w tekstach kultury. Feminizm pozostaje głosem z zewnątrz, nawet w obrębie paradygmatów i przedsięwzięć teoretycznych, z którymi feministki mają najwięcej wspólnego<sup>10</sup>. My czytamy dzieła twórców tych teorii i wykorzystujemy tkwiący w nich potencjał; oni natomiast – nie rozbudowują swych teorii w celu zarejestrowania i podjęcia feministycznych problemów płci i rodzaju.

Co więcej, termin feministka funkcjonuje jako nieustanna prowokacja wobec kobiet zaangażowanych w studia feministyczne, podobnie zresztą jak wobec innych naukowców i teoretyków. Feminizm wymaga, by pewne kwestie pozostawały stale w polu widzenia i funkcjonuje na zasadzie oporu wobec każdej tendencji stabilizującej wiedzę lub teorię za pomocą fikcji tego, co ogólnoludzkie, tego, co monolitycznie uniwersalne, lub jakiegokolwiek innego, androcentrycznego, rasistowskiego, seksistowskiego, czy ageistycznego mitu imperialnej kultury zachodniej i jej (często nie tak bardzo) radykalnych dyskursów.

Stanowczo podtrzymuję więc pogląd, że feminizm oznacza zbiór stanowisk, a nie – esencję; że jest praktyką krytyczną, a nie – *doxa*; że stanowi on charakteryzującą się autokrytycyzmem dynamiczną reakcję i interwencję, a nie – platformę. Jest niestałym wytworem paradoksu. Przemaszając w imieniu kobiet, feminizm nieustannie dekonstruuje właśnie ten

---

<sup>9</sup> L. Nochlin, *Why Are There No Great Women Artists?* (w:) V. Gornick i B. K. Moran, (eds.), *Women in Sexist Society* (New York: Mentor Books, 1971), s. 480-510; jest to pierwotna wersja artykułu poprawionego i przedrukowanego w: E. Baker i T. Hess, (eds.), *Art and Sexual Politics* (New York and London: Macmillan Books, 1971).

<sup>10</sup> Jedno z wielu stanowisk w tej trudnej kwestii zawiera krytyka Jamesona i Derridy przeprowadzona przez J. Rose, *Feminism and the Psychic*, (w:) J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso Books, 1986), s. 1-23.

termin, wokół którego sam jest politycznie zorganizowany<sup>11</sup>. Paradoks ten kształtował dzieje ostatnich dwudziestu lat praktyki feministycznej, której dynamikę można chyba scharakteryzować jako przejście od esencji (silne poczucie tożsamości kobiety i wspólnoty kobiet) do różnicy (bolesne rozpoznanie nie tylko tego, co dzieli i niszczy wspólnotę kobiet, ale również strukturalnego uwarunkowania terminu „kobieta” jako efektu psychosymbolicznych systemów, wytwarzających i różnicujących podmiotowości poprzez formacje klasy, rasy i płci). Nie oznacza to jednak linearnego postępu od wczesnych koncepcji do dojrzałych teorii. Mamy raczej do czynienia z synchroniczną konfiguracją debat wewnątrz feminizmu, z których każda ma w sobie coś wartościowego, co przyczynia się do poszerzenia przedsięwzięcia feministycznego. Tym niemniej, wszystkie one są jednak uwikłane w te same systemy różnicy seksualnej, które poddają krytyce. Problem polega na tym, w jaki sposób paradoks ten uczynić warunkiem radykalnej praktyki<sup>12</sup>.

Dlatego nie dziwi mnie, że po trwającym ponad dwadzieścia lat okresie zaangażowania w ruch kobiecym znalazłam się obecnie w obliczu pytania dotyczącego teoretycznej definicji: czym jest feminizm? Pytanie to różni się znacznie od innego, na które łatwiej znaleźć odpowiedź: czy jesteś feministką? To ostatnie jest bowiem sprawą osobistego akcesu; poprzednie natomiast wymaga zarówno wiedzy historycznej, jak i krytycznego dystansu wobec samej siebie oraz wobec kulturowej i społecznej niższości kobiet jako zbiorowości. Szczęśliwie, mogłam się odwołać do zbiorowej pracy pod redakcją wybitnych feministek brytyjskich, Juliet Mitchell i Ann Oakley, również pytających, czym jest feminizm. Taki tytuł nosi – zamieszczony w tym tomie – ważny artykuł Rosalind Delmar<sup>13</sup>.

Delmar rozpoczyna od wskazania, jak bardzo feminizm – a raczej to wszystko, co współistnieje w chwili obecnej pod tym pojęciem-workiem – jest zróżnicowane i niejednolite. Autorka dowodzi, że samo ujmowanie owej różnorodności społecznych i politycznych inicjatyw kobiet za pomocą pojęcia „feminizm” stanowi rezultat późniejszego rozwoju. Albowiem fala aktywizmu, która rozlała się pod koniec lat sześćdziesiątych, była pierwotnie określana jako ruch (wyzwolenia) kobiet. Z uwagi na dystans istniejący między tymi dwoma terminami, Delmar kwestionuje automatyczną identyczność obu, mimo że ich wzajemna relacja stanowi cechę

---

<sup>11</sup> Instruktywną dyskusję na temat tego paradoksu zawiera artykuł D. Riley, *Does Sex Have a History*, w jej książce *Am I That Name? Feminism and the Category of 'Women' in History* (London: Macmillan Press, 1988), s. 1-17.

<sup>12</sup> T. de Lauretis, *Technologies of Gender*, (w:) *Technologies of Gender* (Macmillan Press, 1987).

<sup>13</sup> R. Delmar, *What Is Feminism?* (w:) J. Mitchell i A. Oakley, (eds.), *What Is Feminism?* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), s. 8-33.

współczesnego feminizmu, określającego się niekiedy jako „druga fala”, na wzór aktywizmu XIX-wiecznych kampanii kobiecych na rzecz praw wyborczych. Fakt, że feminizm może być oddzielony od ruchu kobiecego, posiada swój aspekt zarówno teoretyczny, który zamierzam rozważyć poniżej, jak i historyczny. Podczas gdy dekada lat siedemdziesiątych tworzyła feminizm organizując kampanie i konferencje, ostatnia dekada częściej była świadkiem feminizmu zadomowionego w czasopiśmie i nauczaniu akademickim<sup>14</sup>. Na tę zmianę akcentów wskazuje pojawienie się jawnie wieloznacznego terminu teoria feministyczna. Jednakże Delmar przeciwstawia się popularnemu utożsamianiu feminizmu wyłącznie z aktywizmem społecznym. Argumentuje, że – *historycznie rzecz biorąc* – feminizm reprezentuje tradycję idei na temat „kwestii kobiecych”, nie zawsze zbieżnej z politycznie motywowaną walką o zmianę społecznej pozycji kobiet. Feminizm stanowi odpowiedź na filozoficzny problem płci/rodzaju. Jego historia charakteryzuje się jednak brakiem ciągłości, albowiem sposoby, w jakich formułowano ten problem, kształtowane były przez współcześnie panujące polityczne/filozoficzne dyskursy. Tak więc, w XVIII wieku, podczas Rewolucji, problem feministyczny artykułowano w ramach oświeceniowego dyskursu praw naturalnych. Ideologiczna rama dla kampanii sufrażystek w połowie XIX wieku, niezależnie od tego, jak bardzo one same by się nie czuły spadkobierczyniami swych osiemnastowiecznych poprzedniczek, w rzeczywistości wywodziła się z burżuazyjnej koncepcji praw własności. Skutkiem tego było wpisanie hierarchii klasowej w argumentację na rzecz prawa kobiet do głosowania. Jakkolwiek burżuazyjne feministki niekoniecznie zgadzały się z powszechnym prawem wyborczym, głosiły jednak, podobnie jak ich burżuazyjni ojcowie i bracia, prawo do reprezentowania swoich sióstr z klasy robotniczej. W równie istotny i zniekształcający sposób burżuazyjne ideologie feministyczne kształtowane były przez rasizm, co prowadziło do obojętności, a nawet do czynnego oporu białych kobiet wobec walki prowadzonej przez czarne kobiety jako kobiety i jako część – poddanej opresji – czarnej mniejszości<sup>15</sup>.

Powyższy argument wymaga od nas refleksji nad ideologicznymi ramami, wewnątrz których ukształtowała się obecna sytuacja – poszerzonego i stojącego wobec wewnętrznych wyzwań – feminizmu. Feminizm schyłku XX wieku spogląda wstecz, poszukując odnowienia swych sił w historycznej tradycji kampanii kobiecych i walk politycznych. Sam siebie

<sup>14</sup> Jestem wdzięczna Mary Kelly za to spostrzeżenie, które włączyła ona do swego projektu *Interim*. Zob. katalog: *Mary Kelly Interim* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1990).

<sup>15</sup> A. Davis, *Women, Race and Class* (New York: Random House, 1981); H. V. Carby, *Reconstructing Womanhood* (New York: Oxford University Press, 1987).



organizuje jednak całkiem odmiennie. Na przykład, zmienił się język. Wyzwolenie zastępuje emancypację, kolektywizm zajmuje miejsce indywidualizmu, radykalne teorie polityczne i socjologiczne prowadzą do przymierza z kampaniami lewicowymi i antyrasistowskimi. Dalekie od koncentracji na tradycyjnie definiowanych celach politycznych, nasze feminizmy stworzyły termin polityka seksualna oraz hasło „to, co osobiste, jest polityczne”.

Nowa fala feminizmów stanowi reakcję na fakt, że wywalczone przez XIX-wieczne bojowniczkę reformy ekonomiczne i polityczne w istocie nie odmieniły głębokich struktur podziałów seksualnych. Wezwano zatem do psychologicznej, a raczej – kulturalnej rewolucji. Wywodziła się ona – zarazem wnosząc do niego swój wkład – z zainteresowania tym, co kulturowe, ideologiczne i podmiotowe, które charakteryzowało radykalną teorię krytyczną i praktykę kulturalną ostatnich trzydziestu lat. Kluczowym terminem specyficznie feministycznej wersji tego szerszego dyskursu jest ciało. Rosalind Delmar stwierdza: „Rozważanie kwestii dotyczących kobiecego ciała i jego seksualnych potrzeb stało się wyróżnikiem współczesnego feminizmu”<sup>16</sup>. Nowe feminizmy w znaczący sposób stanowią politykę ciała – poprzez kampanie na rzecz zdrowia i żądanie uznania kobiecej seksualności, walkę przeciw przemocy, gwałtowi i pornografii oraz zwrócenie uwagi na problem macierzyństwa i starzenia się. Nowa polityka artykułuje specyfikę kobiecości poprzez akcentowanie szczególnego stosunku do problematyki ciała. Ciało rozumiane jest przy tym nie jako byt biologiczny, ale jako obraz, konstruowany psychologicznie, który zapewnia miejsce dla procesów nieświadomości, dla pragnień i fantazji oraz dostarcza wyobrażeń o tych procesach. Ciało jest konstrukcją, przedstawieniem, miejscem w języku, gdzie zaznacza się różnicę seksualną. Albowiem ciało jest znakiem, w który polityka feministyczna zainwestowała tak wiele, traktując je jako obszar naszego oporu. Dla tego typu teorii feministycznej właśnie ciało stanowi punkt transakcji między systemem społecznym i podmiotem, między tym, co klasycznie określa się jako wnętrze i tym, co określa się jako zewnętrżność. Nacechowane semiotycznie ciało, jako trop języka politycznego, znosi dystynkcję między tymi dwoma elementami, kształtującą dotąd koncepcję polityki wyzwolenia.

W XIX wieku społeczeństwo burżuazyjne uczyniło rodzaj (*gender*) kryterium jednego z głównych podziałów społecznych, przedstawiając go jako absolutny rozdział między tym, co publiczne i tym, co prywatne. To rozdzienie upostaciowane było przez dwa – zróżnicowane w sposób nieodwołalny – ciała: mężczyznę i kobietę. Polaryzacja ta popychała burżuazyj-

<sup>16</sup> Delmar, *What Is Feminism?* s. 27.

ne kobiety – ideologicznie i praktycznie zacieśnione do „wnętrza”, prywatnej, domowej sfery – do walki o wejście do sfery publicznej, w której zresztą znajdowały się już kobiety z klasy robotniczej, płacąc przy tym cenę ekonomicznej i seksualnej eksploatacji za to jawne przekroczenie podziału między rodzajami (*genders*) na sferę prywatną i publiczną. Popychała je również do walki o prawo do posiadania własnej reprezentacji w sferze „zewnątrznej”: jako obywatelki, konsumentki, użytkowniczkii sfery publicznej. Zupełnie odmienne od tego stanowiska jest – przywoływane już tutaj – hasło feminizmu XX-wiecznego: „to, co osobiste, jest polityczne”. Zgodnie z nim, to, co określa się jako prywatne, w rzeczywistości stanowi już przestrzeń publiczną i tym samym nie jest wolne od infiltracji struktur władzy. Nie stanowi miejsca osobistej ucieczki, ale obszar przemocy i eksploatacji, penetrujących najintymniejsze sfery kobiecego ciała. Feminizm, przyjmując założenie o wzajemnym przenikaniu się sfery publicznej i prywatnej, dokonał skutecznej dekonstrukcji tych opozycji. Stworzył w ten sposób specyficzne terytorium dla swego własnego – politycznego i teoretycznego – projektu.

Rozważmy to zagadnienie z innego punktu widzenia. Pierwszoplanowa rola ciała seksualnego i języka wyzwolenia nie stanowi wyłącznej cechy feminizmu. Dzieli on ją z szerokim spektrum radykalnych ruchów studenckich lat 60., a także z antyrasizmem i antykolonializmem. U podstaw zachodnich rewolucji kulturalnych lat 60. znajdowały się istotne, rewizjonistyczne ujęcia kategorii „ja” (*self*), które inspirowały politykę tożsamości i dokonały przesunięcia wokół pojęć konsumpcji i przyjemności. Dyskurs wyzwolenia prowadzony był w kategoriach klasycznej burżuazyjnej teorii politycznej, to znaczy w kategoriach „ja”, szukającego wyzwolenia z zewnętrznych społecznych więzów oraz w terminach wnętrza, „ja” stłumionego i uciskanego przez społeczną zewnętrzność. Teoria krytyczna i poststrukturalizm odrzuciły tego rodzaju sformułowania na rzecz argumentacji, zgodnie z którą język, dyskurs i podmiotowość są kluczowymi kategoriami dla teoretycznego ujęcia procesu nakładania się „ja” i tego, co społeczne. Chodzi tu mianowicie o ideę pozbawionego centrum mówiącego podmiotu, w rzeczywistości zarówno mówionego, jak i uprzedmiotowionego w systemach społecznych i symbolicznych. Język stanowi zatem obszar, w którym wytwarzane jest zarówno to, co społeczne, jak i podmiot. Przeciwno władzy metafory lingwistycznej i jej tendencji do współpracy z porządkiem społecznym, wykorzystano ustalenia psychoanalizy. Podważały one *status quo* właśnie poprzez twierdzenie, że ów zdecentrowany podmiot jest w rzeczywistości podmiotem podzielonym czy rozszczepionym, uformowanym jako świadomość i nieświadomość przez traumatyczne przeżycia, związane ze stawaniem się człowiekiem dzięki akcesowi do języka poddanego fallocentrycz-

nemu prawu. Psychoanaliza jednak, jako teoria i instytucja, niepokojona jest przez kobiecość, która wydaje się destabilizować system stworzony przez prawo fallusa. Z tego właśnie powodu feminizm skorzystał chętnie z psychoanalizy, ponieważ oferowała ona możliwość teoretycznego ujęcia kobiecości zarówno jako odwiecznego elementu systemów społecznych i symbolicznych, jak i ich nieustannego transgresora<sup>17</sup>. Zatem semiotyka, poststrukturalizm i psychoanaliza posiadają historyczny i teoretyczny związek z feminizmem, ponieważ wszystkie kwestionują dominację polityki burżuazyjnej („ja” autonomiczne, „ja” definiowane przez rozdwojenie publiczne/prywatne, „ja” z założenia burżuazyjne i męskie), w ramach której nie można już dłużej stawiać aktualnych problemów feministycznych. Teorię feministyczną, odwołującą się często w ujmowaniu zagadnienia płci/rodzaju do powyższych trzech paradygmatów analitycznych, należy zatem rozumieć jako politycznie niekompatybilną z tymi współczesnymi formami myśli i praktyki feministycznej, które nadal zamieszkują XIX stulecie z jego burżuazyjną problematyką równych praw, co w istocie powoduje nie tylko wyparcie problemu władzy klasowej i rasowej, ale też – poprzez represję jakiegokolwiek pojęcia podmiotowości – zaniechanie właściwego problemu feminizmu: problemu różnicy seksualnej.

Kombinacja semiotyki i psychoanalizy, którą Julia Kristeva określiła jako semianaliza, opiera się na odrzuceniu zarówno kartezjańskiego „ja”, znajdującego się na zewnątrz języka/społeczeństwa na mocy suwerennej świadomości, jak i marksistowskiej tradycji podmiotu, tak niezbywalnie społecznego, że aż całkowicie zdeterminowanego w swej (fałszywej) świadomości przez siły strukturalne, takie jak stosunki społeczne i warunki ekonomiczne. Według Kristewej, heterogeniczne formowanie się rozszczępionego podmiotu ludzkiego w języku, historycznego i mówiącego cielesnego podmiotu, tworzy warunki zarówno dla sił spajających porządek społeczny, jak i dla sił destabilizujących porządek symboliczny, przekraczających go w celu odnowienia lub zmiany. W artykule, który w sposób najbardziej zawołowany wyraża tę myśl, Kristeva zachowuje jednak obojętność wobec problemu rodzaju i podmiotowości<sup>18</sup>. W większości jej wcześniejszych pism, występują – jako określające tryby języka – w znacznym stopniu odcieleśnione pojęcia męskości i kobiecości, nie zaś pojęcia – obdarzonych ciałem – mężczyzn i kobiet. Dzieje się tak aż do artykułu *Women's Time* z 1979 roku, w którym rozważa ona także historię feminizmu i pojawiające się w niej różnorodne ujęcia kobiecości i na temat

<sup>17</sup> Zob. J. Rose, *Feminism and the Psychic*, oraz prace Julii Kristewej, na przykład w: T. Moi, (ed.), *The Kristeva Reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

<sup>18</sup> J. Kristeva, *The System and the Speaking Subject* (1973), (w:) Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, s. 24-33.

kobiecości. Różnicę historyczną, dostrzeżoną przez Delmar między intelektualną historią feminizmu i historią ruchów kobiecych, Kristeva przetwarza używając alegorii pokoleniowej<sup>19</sup>. Zastosowana przez nią idea czasu ma ważne reperkusje dla nas wszystkich, a szczególnie dla osób zaangażowanych w ową specyficzną praktykę produkowania historycznych studiów kultury, historii sztuki.

Kristeva rozpoczyna swój artykuł od analizy trybów czasu, zarówno zamieszkiwanych, jak i modyfikowanych przez feministki. Istnieje linearne biegnący czas historyczny, czas narodów i ich historii, czas polityki i prawa. Kristeva wyróżnia pierwsze pokolenie feministek, wywodzące się z XIX stulecia, jednak ciągle jeszcze aktywne we współczesnym feminizmie równych praw. Ich ambicję wkroczenia jako podmioty polityczne do sfery publicznej, w celu polepszenia społecznego i politycznego położenia kobiet, określa Kristeva jako pragnienie wejścia do czasu linearnego, czasu historii. Stanowi ono element kobiecej logiki utożsamienia, polegającej na pragnieniu bycia – jeśli nawet nie takimi samymi, jak wyposażeni w prawa mężczyźni – to przynajmniej na pragnieniu równego traktowania w ramach obowiązujących definicji władzy.

Z drugiej strony, istnieje – jak go nazywa Kristeva – czas monumentalny, ściśle związany ze specyficznym kobiecym doświadczeniem cykli, nawrotów, czas długiego trwania (*durée*), właściwy dla relacji kobiet do reprodukcji i jej przedstawiania. W naszej epoce możemy wyróżnić pokolenie feministek „post-68”, które odrzuciły politykę tożsamości i wejścia w obszar publiczny i jego historyczno-narodowy czas, a zamiast tego zwróciły się ku specyfice psychologii kobiecej i jej symbolicznym przedstawieniom, poszukując „odpowiedniego języka dla intersubiektywnych i cielesnych doświadczeń, skazanych na milczenie przez kulturę w przeszłości”<sup>20</sup>. Kristeva bez wątpienia ma tutaj na myśli takie autorki i pisarki, jak Monique Wittig, Annie Leclerc, H elene Cixous. Specyficznie nową jakość w tym typie feminizmu stanowią – dotychczas pomijane – obszary dla radykalnych lub przeformuowanych idei „politycznej” praktyki, obszary kultury, *psyche* oraz kobiecego, lesbijskiego lub matczynego ciała.

Wychodząc poza ogólną historię feminizmu, można zapytać: czy w tym modelu konfliktu pokoleniowego i różnicy czasowej w feminizmie nie odnajdujemy również dylematów feministycznej historii sztuki? Feministyczne historyczki sztuki pragną ponownie wprowadzić zapomniane kobiety artystki do rejestru historii sztuki, operującego linearnymi i narodowymi całościami (szkoła francuska, sztuka amerykańska, kultura niemiecka, etc.) i typami dyskursu (rozwój cywilizacji zachodniej, styl,

<sup>19</sup> J. Kristeva, *Women's Time* (1979), (w:) *Moi* (ed.), *Kristeva Reader*, s. 188-213.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 194.

periodyzacja, etc.). Usiłujemy wyposażyć kobiety artystki w skanonizowaną podmiotowość artysty, którą cieszą się mężczyźni. Posługujemy się logiką utożsamienia, by z powodzeniem uczynić kobiety artystki, jeśli nie takimi samymi, jak mężczyźni, to przynajmniej równymi im w kategoriach uznania i szacunku. Jednak znaczenia dzieł stworzonych przez kobiety staną się dla nas istotne tylko wtedy, gdy będziemy zdolne do wyartykułowania różnicy i zdefiniowania znaczących „okoliczności czasu” (*temporalities*), zupełnie innych od stylu, ruchów, innowacji awangardowych itd. Poszukujemy sposobów uznania „przestrzeni kobiecości” i jej subiektywnych „okoliczności czasu” w rytmach kobiecego doświadczenia życiowego, w obrębie i przeciw hierarchiom różnic seksualnych, które są elementami złożonych społecznych formacji klasy, rasy i seksualności. Czy jesteśmy w stanie adekwatnie wyrazić specyfikę różnorodnych kobiecych „sygnatur” we wszystkich kulturach, posługując się kategoriami dotychczasowego linearnego dyskursu historii sztuki o historii? Nie sądzę. Jednakże akcentowanie specyfiki kobiecej poza kategoriami czasu historycznego związane jest z ryzykiem trwałego przypisania kobiet do obszarów marginalnych jako zwyczajnych symboli ahistorycznej czy esencjalnej „różnicy”. Musimy zatem do końca podążyć za Kristevą ku jej dialektycznemu rozwiązaniu, by odkryć feministyczną podstawę feministycznej praktyki historii sztuki. Pomimo tytułu *Women's Time* i stosowania metafory pokoleniowej, konkluzja Kristevej przesuwają się z „okoliczności czasu”, właściwych dla kobiecości i feminizmu, ku ich nowej konceptualizacji w kategoriach przestrzeni: „Moje użycie słowa «pokolenie» implikuje w mniejszym stopniu chronologię, niż przestrzeń oznaczania, zarówno cielesną, jak i mentalną przestrzeń pragnień. Można zatem argumentować za możliwością istnienia również trzeciego nastawienia, i co za tym idzie trzeciego pokolenia, co nie wyklucza, a wręcz przeciwnie zakłada, równoległe istnienie wszystkich trzech w tym samym czasie historycznym, a nawet ich wzajemny splót”<sup>21</sup>.

Nie zamierzam w tym miejscu zagłębiać się dalej w trzecią przestrzeń Kristevej na właściwym dla niej poziomie teoretycznym. Chciałabym jedynie przez chwilę posłużyć się metaforami czasu i przestrzeni, traktując to jako drogę do zrozumienia feminizmów, których jesteśmy częścią, i które ucieleśniamy w naszej heterogenicznej praktyce „jako feministki”. Specyfika ujęcia przestrzeni przez Kristevą polega na jej semiotyczności. Wyposażona we wpisane w nią znaczenia, jest zarazem miejscem produkcji znaczeń, przekraczających istniejący porządek społeczny i symboliczny. Feminizm nie stanowi zatem po prostu z jednej strony, nieciągłej historii kulturowych ekspresji, z drugiej zaś, historii ruchów i kampanii na

<sup>21</sup> Ibidem, s. 209.

rzecz zmiany społecznej. Może być natomiast ujęty na nowo jako przestrzeń oznaczania, w której – dzięki imperatywowi feministycznemu – zarówno negujemy istniejące porządki znaczenia fallocentrycznego, jak i tocząc walkę ze sposobami przedstawiania, wytwarzamy krytyczne, a nawet zupełnie nowe znaczenia.

Feminizm wyłonił się na nowo jako fragment przestrzeni oznaczania wytwarzanych od 1968 roku, które ukształtowały nowe pojęcia „ja”, rodzaju (*gender*) i różnicy seksualnej, a także twórczości, sztuki i przedstawiania. Kristeva wprowadza w polityczny dyskurs pojęcie sposobów produkcji jako znaczących „okoliczności czasu”, właściwych dla stosunków produkcji, podczas gdy istnieją także – nie zachowujące z nimi ciągłości – „okoliczności czasu”, właściwe dla procesu sygnifikacji i dla podmiotu, a więc różnicy seksualnej. Zatem płeć/rodzaj nie są ahisteryczne, apolityczne lub zwyczajnie prywatne. Jakkolwiek mogą być ujmowane historycznie i teoretycznie jedynie poprzez uznanie właściwych dla nich „okoliczności czasu” i obszarów, na których funkcjonują w sposób najbardziej formatywny – języka i obdarzonej płcią podmiotowości.

Na podstawie tej pozornie oderwanej dyskusji na temat Kristevej i pokrewnych teorii, chciałabym sformułować ważną konkluzję odnoszącą się do przygotowywanego przeze mnie programu specjalizacji – Feminizm i Sztuki Wizualne. Taki program nie może się rozpoczynać od bezkrytycznej prezentacji historii idei lub historii wydarzeń i kampanii lub artystów i ruchów. Musi się natomiast zaczynać od zarysowania mapy historycznie specyficznych i zmiennych wypowiedzi o feminizmie. Kartografia znana jest rzecz jasna jako istotne narzędzie, wykorzystywane do produkcji służącej pewnym interesom wiedzy, dzięki swym względnym projekcjom przestrzennym i każdorazowemu wyznaczeniu określonej perspektywy. Świat jest zawsze przedstawiany na mapie z perspektywy prób zapanowania nad nim<sup>22</sup>. Sporządzanie mapy teorii feministycznej wydaje się już z góry zakładać swą własną konkretną geografę. Istnieją tradycje feminizmu amerykańskiego, całkiem oddzielne od tradycji francuskich, skandynawskich, niemieckich, włoskich, japońskich, chilijskich i brytyjskich. Konflikty polityczne i teoretyczne jawią się pod postacią odrębności narodowych. Silna jest jednak hegemonia północnoatlantycka – problem wpływowych języków europejskich. Francusko- i anglojęzyczne feminizmy stały się bardziej międzynarodowe niż tendencje skandynawskie lub niemieckie. W swym artykule *Feminism, Postmodernism, and Style: Recent Feminism Criticism in the United States* Toril Moi odpowiada na krytykę jej książki *Sexual/Textual Politics* (1985) za pominięcie przez nią specyficznie transatlantyckiej tendencji w amerykańskiej krytyce

<sup>22</sup> B. Barnes, *Interests and the Growth of Knowledge* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977).

feministycznej, zwracającej się ku francuskiemu poststrukturalizmowi. Stworzyła ona termin „postfeminizm atlantycki” jako określenie na miejsce „pomiędzy”, zajmowane przez takie pisarki, jak na przykład Alice Jardine. W swej książce *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1985), zdaje się ona unosić nad Atlantykiem, spogląda na Francję, a przemawia do Ameryki. Pozorna łatwość, z jaką możemy sporządzić mapę takiej geografii feminizmu kryje bardziej fundamentalne konflikty, niż tylko poprawne umiejscowienie tendencji teoretycznych pod względem narodowym czy międzynarodowym. Niebezpieczeństwo, argumentuje Moi, polega na tym, że feminizmy zostaną zredukowane do kwestii stylu, a feministyczna teoria zmieni polityczne analizy języka i podmiotowości w debatę na temat stylów pisania i autoprezentacji. Toril Moi słusznie obstaje przy tym, że feminizm stawia w zamian problem polityki i teorii. O swej własnej pozycji jako feministki skandynawskiej z silnymi związkami z socjalistycznym feminizmem brytyjskim, Toril Moi pisze: „Swoj projekt, zarówno tutaj, jak i w *Sexual/Textual Politics*, scharakteryzowałabym ogólnie jako próbę argumentacji na rzecz upolitycznionego rozumienia feminizmu w opozycji do rozumienia odpolityzowanego”<sup>23</sup>. W konkluzji swego artykułu, pisząc o innej środkowoatlantyckiej postfeministce, Jane Gallop, najsilniej redukującej treść feminizmu do problemu stylu, Toril Moi stwierdza:

Jane Gallop ma rację głosząc, że wybór stylu oznacza wybór pozycji, ale popełnia błąd, rekomendując jednostkowy chwyt stylistyczny jako unikalnie feministyczny. Podobnie jak myli się, przyjmując, że styl może być analizowany bez względu na treści i specyficzną przestrzeń historyczną, w której dokonuje on swej interwencji. Dowodziłam już, że wybór politycznej pozycji zawiera w sobie ryzyko popełnienia błędu. W ten sposób może się okazać, że posługujemy się niewłaściwym stylem w niewłaściwych okolicznościach. Ryzyko stylu wiąże się także z ryzykiem zaangażowania politycznego<sup>24</sup>.

Dlatego rozwój teoretyczny w obecnym momencie intelektualnej historii feminizmu należy poddać sprawdzeniu i prześwietlić pod kątem jego efektów politycznych. Wybór argumentu lub teorii nie polega po prostu na zamianie stylów historii sztuki, albowiem zawsze będą one posiadały swe – niezależnie od tego, czy zamierzone czy nawet rozpoznawane – konsekwencje polityczne. Feministyczna historia sztuki jest również podatna na krytykę, którą Toril Moi sformułowała wobec literaturoznawstwa. Ujęłabym to tak: nie wszystkie przedsięwzięcia feministek są w sposób automatyczny feministyczne, jeżeli feminizm pojmujemy jako interwencje w praktyki

<sup>23</sup> T. Moi, *Feminism, Postmodernism, and Style: Recent Feminist Criticism in the United States*, „Cultural Critique” 1 (Spring 1988), s. 4.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 22.

oznaczania, politycznie efektywne w sytuacji, w której sam feminizm zmienił definicję polityczności, zamieniając kwestię dostępu do praw publicznych na problem rozumienia uwarunkowań i efektów działań naszej formacji jako obdarzonych płcią, mówiących podmiotów.

Ta ogólna dyskusja ponownie prowadzi do moich własnych dylematów związanych z formułą specjalizacji akademickiej w zakresie feminizmu i sztuk wizualnych. Chciałabym w tym miejscu podać nieco informacji biograficznych, jednak nie w celu wyznania wiary lub egoistycznej auto-reklamy. Powinny one natomiast świadczyć o stopniu rozpoznania przeze mnie siebie samej jako wytworu procesów i uwarunkowań historycznych. Jako wykładowca akademicki i feministka, byłam kształtowana przez rekonfigurację feminizmu jako ruchu wyzwolenia kobiet w końcu lat 60. Proces mojego zaangażowania się w feminizm przebiegał powoli i z przerwami. W wieku 14 lat przeczytałam książkę Betty Friedan *Feminine Mystique* (1962), którą mój ojciec przywiózł z jednej ze swych zagranicznych podróży w interesach, przekonany, że jest ona odpowiednim podręcznikiem dla młodej dziewczyny, wprowadzającym w tajemnice kobiecości. Byłam zafascynowana tym feministycznym tekstem. Pomimo że nie znalazłam się jeszcze w pułapce, ukazanej tak poruszająco przez Friedan, mogłam pośrednio utożsamić się z bohaterką, poprzez swoją niedawno zmarłą matkę, która „zmarowała się” w taki właśnie, opisany w książce sposób, w przeciwieństwie do niektórych jej niezamężnych przyjaciółek, które – walcząc skutecznie o możliwość studiowania i robienia kariery zawodowej – zmuszone były do rezygnacji z małżeństwa i z posiadania dzieci. Ich pokolenie stanowiło rodzaj ogniwa w łańcuchu prowadzącym wstecz do XIX-wiecznych feministek sufrażystek.

Na uniwersytecie szybko i negatywnie zaczęto mnie identyfikować jako feministkę, a to z powodu moich zainteresowań intelektualnych oraz odmowy sabotowania swojej inteligencji w pogoni za swym „własnym” mężczyzną. Intelkt i kobiecość nie dawały się uzgodnić w ramach hierarchii społecznego czy seksualnego sukcesu. Dlatego przez moment usilnie próbowałam nie być „feministką”. Ale w 1970 roku studenci mojego uniwersytetu, zainspirowani przez wydarzenia 1968 roku, zorganizowali strajk okupacyjny. Okazał się on pierwszą wielką akcją polityczną, w której wzięłam udział. Nasz strajk zbiegł się w czasie z pierwszą w Wielkiej Brytanii konferencją ruchu kobiecego (na temat, co było istotne, historii), która miała miejsce w Ruskin College w Oxfordzie w marcu 1970 roku<sup>25</sup>. Uczestniczki konferencji przybyły, by wyrazić swą solidarność z naszą

---

<sup>25</sup> M. Wandor, *Once a Feminist: Stories of a Generation* (London: Virago Press, 1990) przynosi wywiady z kobietami, które uczestniczyły w tym historycznym wydarzeniu dla brytyjskiego feminizmu.



akcją. Pamiętam, jak z mieszanymi uczuciami patrzyłam przez okno na te „wyzwolicielki”.

Jednak gdy tego lata opuściłam uniwersytet, zdecydowałam przyłączyć się do grupy kobiecej. Ruch kobiet nadawał autentyczność mojemu zaangażowaniu politycznemu jako kobiecie radykalnej, ale wywodzącej się ze średniej klasy. Mogłam działać i mówić własnym głosem, poszukując sojuszy i powiązań między odmiennymi, ale też powszechnymi doświadczeniami opresji. Najwyraźniej był to moment białego, burżuazyjnego, walczącego o równe prawa feminizmu, ukrytego pod maską nowych dyskursów, dotyczących podnoszenia świadomości kobiet oraz polityki tożsamości. Dziedzictwo wcześniejszego ruchu sufrażystek pozostało silne w grupie, do której się przyłączyłam, a która zdecydowała zaangażować się i walczyć o ustawowe gwarancje równych praw. Organizowano publiczne zebrania, grupy kobiece wywierały presję w parlamencie, założono i wydawano gazetę kobiecą.

Wszystko to działo się w momencie, w którym rozpoczęłam studia historii sztuki w Courtauld Institute of Art. Traktowałam to jako akt protestu wobec możliwości wykorzystania wysokiego wykształcenia jedynie na stanowisku sekretarki w wydawnictwie lub w instytucji badającej rynek – takim rodzaju kariery, jaki radzono mi wybrać. Znalazłam się w grupie studentów z bardzo silną motywacją. Pewnego razu wszyscy zdaliśmy test wizualny, udzielając dziewięciu poprawnych odpowiedzi na dziesięć pytań. Jeden jedyny obraz nas pokonał. Potrafililiśmy go zadatować, mogliśmy określić jako postimpresjonistyczne dzieło stworzone w Paryżu, itd.itp. Nikt z nas nie podał jednak nazwiska jego autorki, Suzanne Valadon. Nigdy dotąd nie zdarzyło nam się przecież przeszukiwać owego obszernego, będącego w naszej dyspozycji, zasobu faktów z historii sztuki w celu odnalezienia w nim nazwiska kobiety artystki.

Przeżyłam szok, nie tylko z powodu mojej ignorancji wobec kobiet artystek, ignorancji usprawiedliwionej zresztą całkowicie przez program studiów, ale przede wszystkim z powodu niemożności samego wyobrażenia sobie w ramach istniejącej historii sztuki kobiet jako artystek. Szok ten wpłynął na moją decyzję zaproszenia Lindy Nochlin do wygłoszenia odczytu w Courtauld Institute w 1973 roku. Był to pierwszy feministyczny wykład tam wygłoszony. Pierwszy raz kobiety artystki zostały obdarzone własnymi imionami i nazwiskami, a ich twórczość poddana została w poważny sposób analizie. Wydarzenie to uświadomiło mi istnienie polityki, w którą należy się zaangażować, zarówno na „prywatnym” obszarze mojej profesji, jak i w typowo publicznych sferach parlamentu i mediów.

Zbieżna w czasie z tym wydarzeniem była próba wytoczenia w Londynie szwedzkiej aktorce Monice Sjöo procesu o obsceniczną wystawie-

nie obrazu *God Giving Birth*<sup>26</sup>. Zorganizowano publiczne spotkanie, w wyniku którego powstała nowa grupa, Women's Art History Collective. Była to typowa dla tego czasu grupa feministyczna, nieformalny zespół samokształceniowy. Przystąpiliśmy do Women's Workshop of the Artists' Union nie po to, by znaleźć sobie miejsce jako zawodowa grupa nacisku, ale by stać się częścią ruchu politycznego i społecznego. Ruchu, w którym kobiety – organizując się dla swoich własnych celów – postrzegały siebie również jako sojuszniczki innych radykalnych ruchów w i poza obszarem artystycznym. Co znamienne, artystki organizowały się politycznie, zwracając uwagę na polityczne zaangażowanie sztuki pod względem instytucjonalnym, ekonomicznym i ideologicznym.

Poprzez te różne przestrzenie – twierdząc akademickiej historii sztuki, nieformalne spotkania zespołu w którymś pokoiku, galerię dla publiczności w Parlamencie – zaczęłam stopniowo, od wewnątrz przestrzeni oznaczania ruchu kobiecego, rozwijać praktykę nie *w* historii sztuki, ale *o* historii sztuki. Na długo przed systematyczną lekturą dzieł Michaela Foucaulta, wiele kobiet uświadamiało sobie fakt, że wiedza jest bliskim współnikiem władzy. Historia sztuki jako forma wiedzy stanowi zatem artykulację władzy. To, co mówi, jak też to, czego zakazuje, wywiera wpływ na los wielu żyjących artystek. Neguje się je tylko dlatego, że są kobietami – termin, funkcjonujący w historii sztuki jako antagonistyczny wobec pojęcia artysty.

Mój projekt dotyczący historii sztuki polegał zatem na pisaniu historii współczesności i dla współczesności; pisaniu w rzeczywistej i symbolicznej obecności kobiet, które, żyjąc pod znakiem Kobieta w kulturze fallocentrycznej, właśnie poprzez konfiguracje rodzajowe (*gender*) doświadczają realnych i materialnych krzywd klasowych i rasowych. Podejmowane przeze mnie podróże teoretyczne posiadają stały punkt odniesienia. Są testowane ze względu na kwestie i priorytety polityczne: dlaczego ważne jest – z uwagi na aktualną konfigurację władzy – podjęcie tych właśnie badań, napisanie właśnie tego referatu, właśnie tej książki? W ten sposób odrzucam jedno z kluczowych dla historii sztuki rozróżnień, dzięki któremu wytycza ona granice między przeszłością i terażniejszością.

Historia sztuki utrzymuje, że jedynie oddalenie w czasie uzasadnia badania historyczne. „Jedynym dobrym artystą jest nieżyjący mężczyzna”. Współczesność – argumentuje historia sztuki – jest zbyt bliska i nie może być obiektywnie oceniona. Moim zdaniem, całe piśmiennictwo historyczne jest formowane we współczesności. Polityczność praktyki historiograficznej należy do ideologicznych momentów jej własnej produkcji. Co więcej, niezwykle istotne jest uświadomienie sobie faktu, że współ-

<sup>26</sup> Dokumentację tego wydarzenia zob. R. Parker i G. Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85* (London: Pandora Books, 1987).

czesność formowana jest historycznie. Różnica seksualna i podziały seksualne w społeczeństwie nie są naturalne, ale historyczne, i to powoduje, że mogą być krytykowane i zmieniane. Przeszłość jako Tradycja w historii sztuki stała się Kanonem i wykorzystywana jest do usprawiedliwiania aktualnego *status quo*. Uprawomocniony przez czas, kanon wielkiej sztuki nie dopuszcza dyskusji czy ponownego poważnego rozważania. Interwencje feministyczne muszą podważyć kanoniczność i tradycję, przedstawiając przeszłość nie w postaci strumienia lub w kategoriach rozwoju, ale jako konflikt, politykę, jako stałą walkę toczoną na polu bi-twy przedstawiania, walkę o władzę w strukturalnych relacjach, takich jak: klasa, rodzaj i rasa<sup>27</sup>.

Tak więc konkluzję *Old Mistresses* (1981) stanowiła dyskusja na temat współczesnej artystki feministycznej. Wspólnie z Rozsiką Parker wyjaśniałyśmy feministyczną naturę jej przedsięwzięcia w kategoriach historii sztuki, które poddałyśmy rewizji z uwagi na nasze rozumienie sztuki jako ideologii i historii sztuki jako dyskursu. We wstępie do naszej późniejszej książki na temat sztuki i ruchu kobiecego od 1970 roku, *Framing Feminism* (1987), stwierdzałyśmy, że to nie akademicki impuls zdecydował o jej napisaniu. Nasze przyjaciółki cierpiały ubóstwo, ponieważ jako kobiety artystki nie były uznawane w stopniu, na jaki zasługiwały. Zmuszone były do podejmowania prac dorywczych, a ich rozwój profesjonalny pozostawał bądź niedoceniony przez operującą stereotypami krytykę, bądź zupełnie pozbawiony adekwatnego oddźwięku krytycznego. To, co pisałyśmy, było w sposób oczywisty stronnicze. Nie pretendowałyśmy do tak zwanego obiektywnego dystansu zawodowego historyka, do perspektywy panowania, w celu sporządzenia autorytatywnej mapy. Nasze stanowisko, taką miałyśmy nadzieję, nie wynikało z niespójności naszej perspektywy, czy też z braku kompetencji, ale z zaangażowania się przez nas w historię, które próbowałyśmy zachować dla feministycznego archiwum. Nie obawiałyśmy się zajęcia wyraźnej pozycji, ponieważ to, o co nam chodziło, było czymś rzeczywistym, a nie kwestią stylu akademickiego. Oczywiście musiałyśmy być bezstronne w naszym opisie wszystkich działań, wydarzeń i tendencji, tak, by archiwum było kompletne, nie zakładałyśmy jednak jakiegoś indyferentyzmu<sup>28</sup>. Zdaniem Toril Moi, zajęcie stanowiska oznacza narażenie samego siebie

<sup>27</sup> Piszę obecnie książkę, która bezpośrednio dotyczy tego problemu: *Differencing the Canon: Feminism and the Politics of Art's Histories* (London: Routledge, 1993).

<sup>28</sup> Książka została poddana słusznej krytyce za jedynie symboliczne miejsce, jakie przyznano czarnym artystkom i ich marginalizację w tym przeglądzie, który w związku z tym w sposób nieunikniony umieścił w centrum sztukę i problemy białych kobiet. *Passion: Discourses on Blackwomen's Creativity* (Hebden Bridge, U.K.: Urban Fox Press, 1990) M. Sulter dostarcza obszernego materiału na temat sztuki czarnych kobiet w Wielkiej Brytanii.

na ryzyko, ale jest to niewielka cena za uniknięcie relatywizmu i eklektyzmu, charakterystycznych oznak postmodernistycznego zamachu na historię.

W ciągu ostatnich kilku lat ukazało się wiele artykułów i analiz dotyczących feminizmu w sztuce, krytyce artystycznej i historii sztuki. Publikowane głównie w czasopismach feministycznych, dostarczają cennej dokumentacji owych rozproszonych często i nie związanych ze sobą działań. Ich znaczenie nie polega jednak wyłącznie na zawartości informacyjnej. Jako (re)prezentacje feministycznej praktyki historii sztuki, one same są tekstami historycznymi, ukształtowanymi – teoretycznie i politycznie – przez zajmowaną przez autorki pozycję ideologiczną. W 1987 roku prestiżowe amerykańskie czasopismo z zakresu historii sztuki, „Art Bulletin”, ostatecznie włączyło feminizm do kanonu historii sztuki, publikując – w ramach cyklu omówień poświęconych stanowi dyscypliny – artykuł Thalii Goumy Peterson i Patricii Matthews *The Feminist Critique of Art and Art History*<sup>29</sup>. Ich studium o charakterze kompendium jest nieocenione jako tekst bibliograficzny. Ponadto, w znaczący sposób stawia sobie ono za cel zarysowanie mapy głównych tendencji i debat w feministycznej historii sztuki i krytyce artystycznej od 1971 roku.

Muszę przyznać, że podoba mi się ten esej, gdyż zawiera wiele bardzo pochlebnych uwag na temat brytyjskiej feministycznej historii sztuki, a moich prac w szczególności. Zamierzam jednak dokonać lektury tego artykułu jako tekstu symptomatycznego ze względu na jego obszar problemowy – na ramę, wewnątrz której powstał. Nie chodzi tu o ukrytą krytykę, o sposób wyrażenia braku zgody na konkluzje autorek. Powinno się dyskutować problemy naszego obszaru badawczego i odpowiadać na wszystkie projekty, szczególnie wtedy, gdy ich wartość jako zapisu historycznego musi być oceniana przy wyraźnej świadomości posiadanego przez nie statusu (re)prezentacji. Artykuł w „Art Bulletin” wykazuje pewne zbieżności z tekstami Toril Moi i Julii Kristevej, zwłaszcza w zastosowaniu do feminizmu metafory pokoleniowej i idei geografii. Najwięcej wątpliwości budzi on jednak wtedy, gdy określa polityczną naturę różnic między pokoleniami i geografiami. Terminom tym nie udaje się uzyskać mocy wyjaśniającej i stają się instrumentem „spłaszczania”, depolityzacji walki między feminizmami w (i przeciw) historii sztuki.

Zdaniem Thalii Goumy Peterson i Patricii Matthews, geografia feministycznej historii sztuki łączy obie strony Atlantyku. Opozycja Ameryka *versus* Wielka Brytania stanowi główną oś różnicy. Istnieją ponadto dwa pokolenia feministek, cechujące się odmiennymi stanowiskami i projektami teoretycznymi, które przekraczają symboliczny ocean. Te geografi-

<sup>29</sup> T. G. Peterson i P. Matthews, *The Feminist Critique of Art and Art History*, „Art Bulletin” 69, nr 3 (1987), s. 326-357.

czne i pokoleniowe podziały nakładają się jednak na siebie, gdy chodzi o końcową argumentację autorek na temat amerykańskich pramatek i brytyjskich córek. Rozpoznajemy w tym osobliwe odwrócenie podziału Stary Świat/Nowy Świat, w którym pewne białe Amerykanki nazwały się kiedyś Córkami Rewolucji Francuskiej. Pomimo podejścia dynastycznego, nie istnieje realna genealogia w Foucaultowskim sensie odkrywania uwarunkowań formacji dyskursywnych i systematycznego rozproszenia przedmiotów nowych dyskursów.

Różnica pokoleniowa wydaje się polityczna. Pierwsze, pokolenie amerykańskie, prezentowane jest jako definitywnie konserwatywne, rewizjonistyczne i empiryczne. Drugie, pokolenie brytyjskie, jest „radykalne” (termin eufemistyczny), interwencyjone i przede wszystkim teoretyczne. Znany nam już podział na feminizm jako zespół idei i feminizm jako ruch ponownie zostaje tutaj umieszczony w czasie i przestrzeni. Tworzące fundament, amerykańskie feministyczne historyczki sztuki stanowią w większym stopniu ruch, podczas gdy późniejsze feministki brytyjskie uosabiają teorię.

Podział ten pojawia się, jak sądzę, ponieważ istnieje spore zamieszanie, spowodowane przez częste stosowanie terminu *metodologia*, przewijającego się stale w ostatnich fragmentach eseju. Feministyczna krytyka artystyczna drugiego pokolenia wykazuje „bardziej konsekwentnie radykalną krytykę tradycyjnych metodologii” (s. 346); „debata dotycząca metodologii wybuchła ostatnio między tymi dwiema grupami w kręgach krytyki artystycznej” (s. 347); „współcześni krytycy sztuki, należący do drugiego pokolenia, przyczynili się do wykorzystania przez perspektywę feministyczną nowych postmodernistycznych metodologii: krytyki poststrukturalistycznej, semiotycznej i psychoanalitycznej” (s. 349); i w końcu: „podobnie jak w przypadku metodologii krytyczno-artystycznych, tak też feministyczne metodologie historyczno-artystyczne różnią się między sobą ze względu na przyjętą pozycję ideologiczną, która z kolei uwarunkowana jest często przez narodowość” (s. 350).

Zarówno polityka, jak teorie znikają we wspólnym pojęciu-worku „*metodologia*”, który określa procedurę uprawiania krytyki historii sztuki. Nie padają tutaj ważne pytania o to, co ujmuje w ramy lub motywuje owo „*uprawianie*”. Nie mam zamiaru proponować tutaj opozycji: teoria *versus* praktyka. Nie istnieje praktyka bez podbudowy teoretycznej, nawet jeśli nie jest ona w pełni rozpoznana lub akceptowana; teorie zaś – realizowane są wyłącznie w praktyce. Metodologia ujawnia się – to znaczy manifestuje jako odmienna od znormalizowanych procedur dyscypliny – tylko wówczas, gdy padają odmienne pytania, które wymuszają odmienny sposób dochodzenia do odpowiedzi. Zanim pojawił się zatem feminizm, wespół ze społecznymi i materialistycznymi historiami sztuki, metodologia

rzeczywiście nie stanowiła istotnego problemu dla historii sztuki. Historia sztuki była praktykowana w ramach szkół poszczególnych mistrzów – Panofsky i ikonografia, i tak dalej.

Jeśli jednak stawiam pytanie dotyczące oczywistej nieobecności kobiet w zapisie historii sztuki, pytanie; które wywodzi się z zainteresowań sprzecznych ze *status quo* w historii sztuki, to – by udzielić na nie odpowiedzi – muszę przyjąć odmienny sposób myślenia i badania, jako że obecna praktyka historii sztuki nie tylko wypiera wiedzę na temat kobiet artystek, ale nie dopuszcza samej idei kobiety jako „artysty” w kanonicznym sensie tego słowa. Ideologiczny wymiar dyskursu historii sztuki polega na naturalnej synonimizacji pojęć męskości i twórczości<sup>30</sup>. A zatem w *Old Mistresses*, wspólnie z Rozsiką Parker byłyśmy zmuszone samą historię sztuki uczynić przedmiotem ideologicznej krytyki, ukazując sposób, w jaki służyła ona interesom nierozpoznanej hierarchii seksualnej. Dlatego metodologiczne nowatorstwo jest jedynie symptomem, a nie rzeczywistą siłą zmieniającą krytykę i praktykę artystyczną.

Problemy metodologiczne stanowią symptom politycznego konfliktu toczącego się na poziomie zarówno dyskursu kulturowego, jak i reprezentacji kultury. Autorki artykułu z „Art Bulletin” faktycznie cytują Lisę Tickner – „feminizm to polityka, nie – metodologia” – w tym samym zdaniu, w którym uznają feministyczne „zaangażowanie się w teorię” (podkr. – G.P.)<sup>31</sup>. Nie dane jest im jednak sprawdzenie implikacji tego stwierdzenia. Feminizm w ich tekście nie posiada bowiem wymiaru politycznego, ale jest nieświadomie odpolityzowany przez swą historię, przedstawianą w kategoriach różnic pokoleniowych i narodowych.

W niniejszym artykule, chciałabym wykazać, że feministyczne zaangażowanie rozpięte między feminizmem i semiotyką, poststrukturalizmem i psychoanalizą nie powstało niczym metodologiczny lukier na torcie dyscypliny, ale zrodziło się z konieczności pojęciowego sprostania rzeczywistym problemom, napotykanym przez nas w praktyce społecznej i we współczesnych studiach nad kulturą. Formułowanie teorii nie stanowi intelektualnego ćwiczenia, dalekiego od politycznych konieczności i przeznaczonego do terroryzowania niewtajemniczonych. Przeciwnie, jest ono niezbywalnym elementem praktyki politycznej. W jaki sposób powinniśmy rozumieć problemy, z którymi spotykamy się jako kobiety w całej konkretnej różnorodności tego pojęcia, i jak powinniśmy rozumieć historycznie opresję „kobiet”? W jaki sposób mamy rozumieć kondycję ko-

<sup>30</sup> Richard Easton pokazał, że ta synonimiczność jest ograniczana dalej aż do kanonizowanej heteroseksualności, *Canonical Criminalisations*, Leeds University, MA thesis, 1990, w specjalnym numerze „Differences”, *Trouble in the Archives*, 4, nr 3 (Fall 1992).

<sup>31</sup> T. G. Peterson i P. Matthews, *The Feminist Critique*, s. 350.

biety, różnicę seksualną, niesprawiedliwość społeczną, etc., tak, by możliwy był opór i zmiana? W jaki sposób te struktury wpływają na reprezentacje kultury? Jaka rolę odgrywają kulturowe reprezentacje w funkcjonowaniu tych struktur oraz produkcji i reprodukcji stosunków władzy i różnicy? Określanie takich przedsięwzięć teoretycznych „metodologią” równoznaczne jest z ponownym odcięciem historii sztuki od szerszego kontekstu praktyki społecznej i historii kultury, od feminizmu jako czegoś szerszego niż feministyczna krytyka czy historia sztuki. Zatrzymuje to nas na poziomie pytania: „czy jesteś feministką (feministyczną historyczką sztuki)?” jako opozycyjnego wobec pytania: „co to jest feminizm?” oraz pytania o to, jak feminizm wpływa na historię sztuki i inne istniejące formacje wiedzy?

Co więcej, autorki artykułu w „Art Bulletin” mają znaczne problemy z ramami, w które proponują ująć feminizm. Lucy Lippard należy zarówno do pokolenia pierwszego, jak i drugiego. Podobnie Lisa Tickner pojawia się w obu kontekstach. Modelowa jest tutaj dyskusja na temat różnych odczytań twórczości Nancy Spero. Najpierw przedstawia się ją jako artystkę pierwszego pokolenia, krytykowaną przez krytyka drugiego pokolenia, Jane Weinstock. Następnie Spero broni się, powołując się na swoje zainteresowania francuską teorią feministyczną i – faktycznie – jest interpretowana przez Lisę Tickner właśnie w terminach drugiego pokolenia. Same autorki nie są zaangażowane w poststrukturalistyczne teorie lektury i autorstwa, dlatego też nie są w stanie zaradzić widocznemu tutaj zamieszaniu – co mogłoby się dokonać poprzez uznanie, że bytowe odniesienie nazwiska „Spero” zmienia się w zależności od tekstu/krytyka (włączając w to samą artystkę).

W typowej historii sztuki, która często jest esencjalistyczna w stosowanych przez siebie pojęciach natury ludzkiej i natury sztuki, zachodzi elizja między osobą, społecznym wytwórcą i autorem produkowanym przez tekst, elizja znaczone nazwiskiem artysty. Z poststrukturalistycznego punktu widzenia nie istnieje esencjalna „Spero-watość”, nadana dziełom dzięki ich nazwaniu imieniem własnym „Nancy Spero”. Istnieją natomiast odczytania tej twórczości, uprawomocnione przez radykalnie odmienne zainteresowania i zaplecze teoretyczne. Tak więc Tickner może „czytać” Spero – w kontekście jej wystawy w londyńskim ICA w 1987 roku – w świetle francuskiej teorii feministycznej na temat *écriture féminine*, przywołując drugie pokolenie Kristevej: „kobiety te poszukują odpowiedniego języka dla intersubiektywnych i cielesnych doświadczeń, skazanych na milczenie przez kulturę w przeszłości”<sup>32</sup>.

Po części jest to rezultat historycznego rozwoju teorii feministycznej, wywołanego przez historyczno-polityczno-kulturalny moment 1968 roku,

<sup>32</sup> J. Kristeva, *Women's Time*, s. 194.

który ogniskował uwagę na problemach ciała i podmiotowości. Obecnie dysponujemy pojęciami, zdolnymi do ujmowania kobiecych „sygnatur” w kulturze, w sposób, który oddając specyfikę cielesnych i psychicznych uwarunkowań kobiecości, nie daje się pochwyć w filozoficzną pułapkę esencjalizmu; esencjalizmu, który Weinstock – amerykańska krytyczka francuskiej orientacji, gorliwie stosująca psychoanalizę – odczytuje w stwierdzeniach samej Spero na temat jej twórczości.

Zatem różnica między użyciem metafory pokoleniowej przez Kristewę i przez Goumę Peterson i Matthews polega właśnie na niezdolności tych ostatnich do postrzegania teorii jako materialnie zmieniającej to, co możemy aktualnie robić dzięki temu, co możemy aktualnie myśleć. Autorki przedstawiają feministyczną krytykę sztuki i historii sztuki jako sekwencję różnych idei lub tradycji, spośród których pewne są odczytywane jako jawnie teoretyczne, inne zaś – także teoretyczne, ale w mniejszym stopniu. W ich artykule termin teoretyczny funkcjonuje – wobec braku adekwatnego teoretycznego ujęcia sposobu, w jaki zmieniamy wiedzę dzięki zdolności do kontestowania sygnifikacji kobiecości – jako eufemizm dla terminu ideologiczny. W ten sposób pokoleniowe wyobrażenia ostatecznie konstytuują tutaj – w miejsce zmagania z teoretyczną różnicą jako konfliktem polityk – linearną historię z ukrytymi przesłankami na temat postępu, ewolucji i rozwoju.

Metafory pierwszego i drugiego pokolenia, amerykańskiego i brytyjskiego, nakładają się na metafory starszego i młodszego pokolenia, stwarzając fałszywe wrażenie. Jakkolwiek nie ośmieliłabym się nie doceniać ogromnej odwagi i wpływu Lindy Nochlin na powstanie sytuacji, w której możliwe stały się feministyczne interwencje w historii sztuki, to sądzę jednak, iż nieporozumieniem jest stwarzanie wrażenia, że wspólnie z Lisą Tickner nie byłyśmy tak bardzo zaangażowane w początki projektu feministycznego we wczesnych latach 70., nawet jeśli ja byłam wtedy młodą studentką, a Linda Nochlin profesorem w Vassar.

Radykalne przejście od historii sztuki do feminizmu było dla nas wszystkich czymś niezależnym od wieku lub pozycji. Było ono możliwe dzięki otwarciu przestrzeni przez ruch kobiecy. Co więcej, nie dostrzegam pęknięcia między – zdominowaną przez Amerykanki – pozytywistyczną feministyczną historią sztuki w latach 70. a – zdominowaną przez Brytyjki – teoretyzującą historią sztuki w latach osiemdziesiątych. Moją pracę z 1977 roku cytuje się w ramach dyskusji o krytyce artystycznej pierwszego pokolenia, natomiast – jako historyk sztuki – jestem sytuowana na końcu drugiego pokolenia. Co więcej, inspirują mnie w dużym stopniu prace Carol Duncan, publikującej swe feministyczno-marksistowskie analizy od 1973 roku. Jej artykuł *Virility and Male Domination in Early Twentieth Century Vanguard Art* w „Art Forum” (December 1973) sta-



nowił kompleksową analizę reprezentacji i seksualności, przeprowadzoną w kategoriach zachowujących do dzisiaj tę samą adekwatność i siłę, jaka cechowała je w chwili publikacji. Skąd wynika uprzywilejowanie teorii, których nazwy funkcjonują jako fetysze, takich jak semiotyka i psychoanaliza, w stosunku do – ujętej w polityczne ramy – myśli analitycznej, wywodzącej się z innej teorii, tj. z marksizmu, jeśli nie z faktu, że aktualny szacunek do teorii na amerykańskich uniwersytetach wywodzi się właśnie z jej depolityzacji z chwilą przeniesienia z Francji i Wielkiej Brytanii? Mam wrażenie, że moda odgrywa tutaj zgubną rolę, sprawiając, że dekonstrukcja i psychoanaliza stają się łatwiejsze do zaakceptowania jako „teorie”, aniżeli tradycja materialistycznej społecznej historii sztuki wywodząca się z okresu przed zimną wojną, z lat 30., i odnowiona w latach 70. Kurs MA w zakresie społecznej historii sztuki na Uniwersytecie w Leeds, utworzony w 1978 roku przez T. J. Clarka, został specjalnie tak zatytułowany w celu przywołania owej amerykańskiej (z Meyerem Schapiro) i europejskiej spuścizny marksizmu lat trzydziestych.

Gdy wspólnie z Rozsiką Parker pisałyśmy *Old Mistresses* (rozpoczęte w 1976, ukończone w 1978, choć opublikowane dopiero w 1981), formalnie nie byłyśmy jeszcze zaznajomione z dekonstrukcją. Jednak książka ta została napisana w duchu dekonstrukcyjnej lektury dyskursów historii sztuki: miała odsłaniać to, o czym komunikują pod powierzchnią tego, co jest napisane. Nasz tekst wykorzystywał Althusserowski model symptomatycznej lektury historii sztuki z uwagi na strukturyzujące jej dyskurs nieobecności i określające ją ramy ideologiczne. Nasz projekt był stymulowany nie przez teorie, ale przez specyficzne problemy wniesione przez feminizm do praktyki badawczej, do praktyki nauczania i pisanie o sztuce.

Spoglądając wstecz, jesteście w stanie rozpoznać coraz więcej źródeł, z jakich czerpała nasza książka. Możemy rozpoznać sposób, w jaki idee – choć nie znałyśmy ich bezpośrednio – dotarły do nas jako elementy dyskursu, właściwego dla radykalnych i feministycznych autorek. Książka ta stanowiła próbę wypowiedzenia społecznych sprzeczności rodzaju (*gender*) na konkretnym obszarze: historii sztuki. Była rezultatem znaczącej przestrzeni ruchu kobiecego, który stworzył sposoby artykułowania problemów seksualności, podmiotowości, władzy rodzajowej (*gender power*) i przyjemności. Sytuując się wewnątrz ruchu kobiecego, argumentowałyśmy, że kobiety nigdy nie znajdowały się na zewnątrz obszaru sztuki, to znaczy, naszej wersji sfery publicznej, ale zawsze były w niej obecne, chociaż strukturalnie zajmowały pozycję negatywu, w opozycji do którego ustalała się męska pozytywność i dominacja. Stereotypowa konstrukcja kobiecości nie jest esencjalna w sensie biologicznym, ale, by użyć tego słowa odmiennie, jest esencjalna, to znaczy konieczna dla wytwarzania i podtrzymywania hierarchii, którą określamy jako różnicę seksualną.

Podstawą pojęciową dla *Old Mistresses*, które miały słowo ideologia w podtytule, były sformułowania Althussera na temat ideologii, zgodnie z którymi idee ani nie unoszą się w wolnej przestrzeni idealizmu, ani nie stanowią problemu świadomości, fałszywej czy jakiegokolwiek innej<sup>33</sup>. Althusser wyróżnił ideologię jako praktykę materialną o tyle, o ile wytwarzanie znaczeń oraz podmiotów dla znaczeń i społecznych pozycji odbywa się w społecznych praktykach i instytucjach, takich jak rodzina, szkoła, kościół, media. Althusserowskie rozumienie ideologii, zespolone z Foucaultowską definicją dyskursu i formacji dyskursywnych, również posiadających instytucjonalne miejsce, poprzez które konstytuowane są przedmioty i podmioty dyskursu, umożliwiło zidentyfikowanie historii sztuki jako dyskursu praktykowanego w specyficznych instytucjach, od departamentów historii sztuki do oficyn wydawniczych, od muzeów do sklepów z upominkami.

Znamienne, że do swego wyliczenia teorii, błędnie przedstawionych jako metodologie, Gouma Peterson i Matthews nie włączają ani teorii ideologii Althussera, ani teorii dyskursu Foucaulta. Jedyne faktyczne odniesienie do ideologii ogranicza się do cytatu z *Old Mistresses*. Pod tym względem tekst charakteryzuje naprawdę symptomatyczna represyjność. Wskazuje ona ideologiczne ograniczenia tekstu, zaznaczając to, co nie może zostać wypowiedziane. W ten właśnie sposób, tekst jest – używając terminologii Althussera – strukturyzowany przez to, czego nie zawiera. Wobec nieobecności wymiaru ideologicznego, artykuł strukturyzują dominujące formacje dyskursywne narracji akademickiej, wśród których paradygmatyczne są historie opowiedane przez historię sztuki. Tekst ten konstruuje historię feminizmu i historii sztuki, stosując typową dla historii sztuki narrację opartą na kategorii rozwoju i postępu. Autorki opowiadają historię, która zaczyna się w 1971 roku i przebiega od prostych początków do skomplikowanych stadiów rozwojowych, od emocjonalnego i spersonalizowanego, właściwego dla kobiet piśmiennictwa na temat wrażliwości i doświadczenia kobiecego do intelektualnych, analitycznych i ukierunkowanych na różnicę tekstów teoretycznych. Można by dalej sugerować, że przejścia te dają się interpretować jako ruchy od matczynej przestrzeni wspólnoty i solidarności do bardziej niespokojnej, surowszej, a nawet męskiej przestrzeni, która wiąże się z ryzykiem polityki wykluczania i autorytaryzmu: „Niestety, tego rodzaju feministyczne, postmodernistyczne umiejscawianie często samo może przybierać formę autorytaryzmu”<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> L. Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1969), (w:) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, transl. Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), s. 121-170.

<sup>34</sup> T. G. Peterson i P. Matthews, *The Feminist Critique*, s. 350.

Z perspektywy reprezentowanej przez autorki, opozycje takie przedstawia się jako linearny postęp. W ten sposób kartografia – amerykański styl feminizmu *versus* brytyjski styl feminizmu – przekształca się w narrację czasową, w pełni symptomatyczną dla sposobu, w jaki historia sztuki pisze swoje historie. W linearno-rozwojowym strumieniu czasu nie ma miejsca dla konfliktu, ideologii i polityki, które przełamują rozwijającą się diachronię i konstytuują kompleksowe, spolityzowane synchronie. Feminizmu nie można rozumieć czy definiować, biorąc pod uwagę wyłącznie jego wymiar diachroniczny, jako historię idei lub następstwo ruchów społecznych. W momencie, w którym się obecnie znajdujemy, wyłoniła się rozproszona i sfragmentaryzowana przestrzeń feministyczna, w której konfliktowe ideologie i polityki współistnieją równocześnie w różnych grupach, tendencjach i wspólnotach. Te konflikty lojalności i polityki współistnieją często w świadomości poszczególnych osób. Zawsze argumentowałam na rzecz konieczności rozumienia różnic między różnymi pozycjami i praktykami feministycznymi, wskazując, że żadna z nich nie może być uznana za jedynie słuszną. Zawsze jednak przeciwstawiać się będę sugestiom, iż oznacza to przyzwolenie na radosny postmodernistyczny eklektyzm. Przeciwnie, będę podkreślać potrzebę popartego argumentacją wyraźnego określenia swojego stanowiska<sup>35</sup>. Poprzez włączenie się w debatę – w tym eseju – chcę podkreślić potrzebę wewnętrznej analizy i dyskusji w obrębie feminizmu. Celem nie powinno być jednak szufladkowanie, przyklejanie etykietek czy sporządzenie zgrabnej klasyfikacji, nawet jeśli często się nam zdaje, iż tego właśnie wymagają – by ułatwić wprowadzenie studentów w ten, w przeciwnym razie, zagmatwany obszar – nasze programy studiów i materiały kursowe. Łatwiej jest oczywiście oswoić feminizm jako problem narodowych szkół idei i kolejnych generacji metod, aniżeli rzeczywiście zmierzyć się z istotą rzeczy, czyli określić system władzy i interesy, którym pewne sposoby myślenia o sztuce i historii sztuki nadal służą i które wzmacniają. Określenie twórczości brytyjskich feministycznych historyczek sztuki jako zaawansowanej, wyrafinowanej czy teoretycznej, oznacza odarcie jej z motywującego ją wymiaru politycznego. Oznacza wyeliminowanie konfliktu, generującego feminizm i jednocześnie nieustannie przez feminizm kwestionowanego – właśnie dzięki przymierzom z antyburżuazyjnymi stanowiskami materializmu historycznego, socjalizmu, antyrasizmu oraz polityki gejowskiej i lesbijskiej.

Autorki artykułu z „Art Bulletin” same postępują jednak na przekór tej tendencji. W końcowym fragmencie dają polityczną glossę do debaty

<sup>35</sup> Obszerniej na ten temat zob. moją recenzję z książki M. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Baroque Art*, „Art Bulletin” 72, nr 3 (1990), s. 499-503.

i czerpią z prac Olive Banks, by potwierdzić swoje obserwacje na temat istniejącej w brytyjskim feminizmie tradycji zainteresowania kwestiami klasowymi i problematyką kultury popularnej. Następnie cytują Lisę Tickner, która faktycznie pokazuje, że krytyka artystyczna nie polega na obecności bądź nieobecności teorii, ale na różnych wyborach teoretycznych. Kwestie postmodernistyczne były formułowane w ten sposób w Stanach Zjednoczonych raczej pod wpływem Baudrillarda i Deborda, aniżeli Brechta, Althussera, Barthesa i Lacana.

Jednak podane przez Goumę Peterson i Matthews przyczyny braku ciągłości rozwoju teoretycznego w amerykańskiej feministycznej historii sztuki, tracą nagle swą wiarygodność: „Pierwsze, amerykańskie historyczki sztuki, nie otrzymały na studiach podstaw radykalnej teorii i metodologii, na przykład marksizmu, jak to miało miejsce w przypadku Brytyjek, i dlatego nie potrafią tak szybko odpowiedzieć feministyczną transformacją tej teorii. Faktycznie, amerykańskie historyczki sztuki nie są zachęcane do stosowania jakiegś konkretnej metodologii, z wyjątkiem 'tradycyjnej', tj. empirycznej, czegokolwiek by ona nie obejmowała”<sup>36</sup>. Druga przyczyna tkwi, zdaniem autorek, w tym, że feministyczne historyczki sztuki w USA jako pierwsze przyjęły perspektywę historii społecznej, a ponieważ prezentowała się ona całkiem radykalnie w kontekście tradycyjnej historii sztuki, tylko nieliczne z nich wykroczyły poza tę perspektywę. (Twierdzenie takie jest jednak wątpliwe, z uwagi na wyraźne zróżnicowanie w obrębie praktyk, określających siebie mianem historii społecznej. Dlatego sądzę, że bez większego ryzyka popełnienia błędu, możemy założyć, iż autorki nie mają tutaj na myśli marksistowskiej historii społecznej, reprezentowanej przez Carol Duncan.) Po trzecie, autorki wspominają o nieufności wobec metodologii pochodzących z Europy.

Raz jeszcze istotne staje się odnotowanie faktu dokonanej tu substytucji teorii przez metodologię i płynnego przechodzenia od jednej do drugiej. Takie postępowanie ratuje tożsamość historii sztuki jako profesji. Kwestia polityczna, odnosząca się do tego, jakie pytania powinnyśmy stawiać historiom wizualnych reprezentacji i kultur, do których należą – pytania, które wyprowadziłyby nas poza historię sztuki – zostaje zastąpiona bardziej bezpieczną debatą na temat, które metodologie należy stosować w jej obrębie. Lecz dekonstrukcja, semiotyka i psychoanaliza nie są metodami. Oczywiście operują metodami, ale wynikają one z teorii, czyli ujmowania w ramę aktu wytwarzania wiedzy na temat tego, co stanowi przedmiot danej teorii – odpowiednio: literatury, systemów znakowych i nieświadomości. Metoda wynika z systemu teoretycznego. Właśnie ta prawda znika z tekstu Goumy Peterson i Matthews, wraz z kontekstami

<sup>36</sup> T. G. Peterson i P. Matthews, *The Feminist Critique*, s. 350.

historycznymi, w których polityczna walka między systemami teoretycznymi pojawiła się w końcu lat 50. i w latach sześćdziesiątych.

Założenia poczynione przez Goumę Peterson i Matthews na temat Wielkiej Brytanii jako kontekstu dla działalności feministycznej powinny zostać skorygowane. Mieszają one fakt nieugruntowania się brytyjskiej politycznej tradycji myśli socjalistycznej i pojawienia Nowej Lewicy, z którą początkowo związane były ważne przedstawicielki feminizmu (Rosalind Delmar, Juliet Mitchell, Michelle Barrett, Sheila Rowbotham, Elizabeth Wilson, by wymienić tylko kilka nazwisk) z procesami zachodzącymi wewnątrz brytyjskich uniwersytetów i departamentów historii sztuki, gdzie prawie nikt nie otrzymywał automatycznie jakichkolwiek akademickich podstaw teoretycznych i metodologicznych, a szczególnie podstaw marksizmu. (Uniwersytet Leeds jest tutaj wyjątkiem, i nasza specjalizacja w zakresie społecznej historii sztuki, zapoczątkowana w 1978 roku, zaspokajała potrzebę – odczuwaną przez wielu artystów i historyków sztuki – studiowania materializmu historycznego)<sup>37</sup>.

O taką wiedzę, jaką zdobyliśmy na początku lat 70., postarałyśmy się same, formując grupy i wspólnoty czytelnicze, zakorzenione w radykalnej tradycji robotniczych grup samopomocy i ruchu podnoszenia świadomości feministycznej. Przyłączyłyśmy się do czytelniczych grup samopomocy, by studiować Marksa, Lacana i Foucaulta. Chodziłyśmy na konferencje organizowane przez kluby filmowe, by zмагаć się tam z psychoanalizą. Czytałyśmy czasopisma, takie jak „Screen”, „New Left Review” i „Red Rag”. Połączenie kolektywnej samopomocy i intelektualnego *bricolage'u* umożliwiło reedukację wielu aktywistek i intelektualistek, poszukujących narzędzi pomocnych w usunięciu rozdziewu między tym, co oficjalnie oferowano jako wiedzę, czy to o sztuce, historii, czy społeczeństwie, a tym, czego – z powodu kryzysowej sytuacji, w której żyłyśmy – potrzebowałyśmy, by móc mówić i rozumieć. Jakkolwiek książek było niewiele, było ich jednak dosyć, by doprowadzić nas do innych książek i do kulturalno-intelektualnej rewolucji, dokonującej się, szczególnie we Francji, pod wpływem strukturalizmu i innych zmian w zachodnim marksizmie. Wszystko to przywiodło mnie do wyłaniającej się wówczas krytycznej

<sup>37</sup> Obecnie mamy do czynienia ze stale rosnącą liczbą programów studiów magisterskich, ogniskujących się wokół relacji teorii krytycznej i teorii kultury do historii sztuki. Takie innowacje stanowią rezultat rzeczywistych i nieustannych bojów, w których akademickie feministki odgrywają rolę pierwszoplanową, a energia w naszej dyscyplinie pochodzi bez wątplenia od studentek, które uczestniczą w tych programach. Musimy jednak zachować ostrożność, by ustrzec się przed postrzeganiem tego jako „sukcesu” lub „przyjęcia przez główny nurt”. Oznaczałoby to ponowną depolityzację procesu i zapłacenie ceny, której konsekwencją byłoby wyraźne osłabienie feministycznego wyzwania wobec hegemonistycznych pojęć kultury i nauk humanistycznych.

przestrzeni społecznej historii sztuki, związanej z pracami T. J. Clarka, Lindy Nochlin, Klause Herdinga, i innych. Tak więc amerykańska wymówka nie wytrzymuje konfrontacji z faktami, wskazuje wszakże na rzeczywistą różnicę.

Nie powinniśmy nie doceniać wpływu zimnej wojny i wypalenia przez nią tradycji marksistowskiej, tak na amerykańskich uniwersytetach, jak i w społeczeństwie. Co więcej, historia sztuki w Stanach Zjednoczonych jest dyscypliną o większym stopniu profesjonalizacji i instytucjonalizacji niż w Wielkiej Brytanii. Historia sztuki została ugruntowana w Stanach Zjednoczonych wraz z katedrami historii sztuki w połowie XIX wieku. Uniwersytecka instytucjonalizacja nauczania historii sztuki – ograniczona zresztą do instytutów Courtaulda i Warburga (z tym ostatnim jako „uchodźcą” z Niemiec) – nastąpiła w Wielkiej Brytanii, gdy na dobre trwało już nasze stulecie.

Ekspansja brytyjskiego szkolnictwa artystycznego w latach 60. prowadziła do zwiększonego zapotrzebowania na historyków sztuki, przed którymi stawało zadanie prowadzenia kursów sztuk pięknych w nowo powstałych politechnikach. Rozbudowując się, politechniki tworzyły całkowicie nowy dział edukacji, w którym przedmioty takie, jak grafika, historia projektowania, studia nad kulturą, filmem i mediami, mogły się rozwijać w obustronnie płodnej wymianie z tą historią sztuki, która dostosowywała się do priorytetów studentów sztuk pięknych.

Historia sztuki, daleka od statusu elitarnego członka nauk humanistycznych, rozszerzała się w Wielkiej Brytanii w klimacie, który błyskawicznie doprowadził do sojuszu tej świeżo upieczonej dyscypliny z teorią krytyczną i teorią kultury, które często współistniały w świadomości jednej i tej samej osoby. Wiele z nas zaczęło prowadzić zajęcia z filmu i badać całą bogatą sferę zjawisk wizualnych, które nie posiadając imprimatur sztuki pięknej czy wielkiej, nie były włączane do kanonu lub tradycji cywilizacji zachodniej. Fotografia, ilustracja, karykatura, i całe mnóstwo współczesnych przedstawień wizualnych zastąpiło hierarchie tradycyjnej historii sztuki i – oczywiście – również modernistycznej sztuki i historii sztuki. Teoria i praktyka feministyczna kreowała od 1968 roku przestrzenie marginalne i nowe obszary, w których brak rygorystycznie wytyczonych granic dyscypliny pozwolił na rozwinięcie nowych rodzajów praktyk intelektualnych, których feministyczna praktyka w obszarze wiedzy i teorii była zarówno jednym z przykładów, jak i istotnym źródłem wpływów.

Choć takie kierunki, jak kulturoznawstwo i filmoznawstwo, studia nad mediami i komunikacją społeczną, znalazły schronienie nawet w brytyjskich uniwersytetach i politechnikach, to jednak feminizm pozostaje w dalszym ciągu *outsiderem*. Istnieje oczywiście kilka ośrodków prowa-

dzących specjalizacje magisterskie w zakresie studiów kobiecych, ale nie istnieją instytuty lub programy studiów, które byłyby porównywalne ze skalą przedsięwzięć tego typu na uniwersytetach amerykańskich lub gdzie indziej<sup>38</sup>. Feminizm zachowuje status *outsidera* – nie zintegrowany z dyscyplinami uniwersyteckimi, pozostaje stale czymś obcym, nie tworząc sobą nawet spójnej alternatywy<sup>39</sup>. Jest heterogeniczny i konfliktowy. Oferuje on jednak co najmniej archimedesowy punkt, z którego można oceniać, penetrować i przeformułowywać cały szereg współczesnych debat toczonych w obrębie teorii kultury i teorii społecznej. Jest to punkt, z którego można dokonywać interwencji, odmieniających poszczególne dyscypliny, ale też rozpocząć formułowanie niedyscyplinarnego obszaru wiedzy, w którym obalone zostaną podziały między wiedzą społeczną, historyczną, polityczną i kulturalną, tak że można będzie uchwycić ich konkretne interakcje w tekstach – tych, które studiujemy i tych, które piszemy. Feminizm stanowi zatem – instytucjonalnie i teoretycznie – „wolną przestrzeń”, jak to określiła Teresa de Lauretis. Na tym właśnie polega wartość traktowania feminizmu jako przestrzeni oznaczania: prezentuje się on w takim ujęciu zarówno jako ruch, jak i będący w ruchu, a zatem – również jako projektujący przyszłość<sup>40</sup>.

Definicję feminizmu Rosalindy Delmar jako historii idei odizolowanej od ruchów kobiecych można przeformułować nawiązując do Julii Kristej: feminizm to – zakorzeniona historycznie dialektyka. Chciałabym zachować moją osobistą historię w ramach ruchu kobiecego, albowiem jego polityki i praktyki nadal kształtują moją obecną działalność, gdy znała-

<sup>38</sup> J. Johnson z R. College aktualnie bada ten obszar. Referat przedstawiony na konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Association of Art Historians) w Londynie w 1991 roku.

<sup>39</sup> Nie chodzi tu o jakieś uromantycznienie sytuacji bądź udawanie, że nie ma obecnie feministycznych historyczek sztuki na prominentnych stanowiskach i w dobrze płatnych zawodach. Fakt zajmowania przez nie takich stanowisk wcale nie musi wynikać z instytucjonalnego uznania prawomocności feminizmu lub z uznania jego obecności za niezbędną intelektualnie. Znacznie częściej dzieje się tak pomimo jawnej polityczności i zaangażowania intelektualnego. Przyczynia się do tego uznanie za obojętne i przyjęcie takich wartości rynkowych, jak produktywność, umiejętność przyciągnięcia studentów, powierzchowne posługiwanie się hasłami. Pozwalają one feministkom osiągać stanowiska, które umożliwiają im z kolei konsolidację projektu feministycznego jako materiału akademickiego. Staje się on w ten sposób dostępny kolejnym pokoleniom studentek, pozwalając im uczestniczyć w studiowaniu i tworzeniu sztuki, nie jako – odbiegającym od normy – „innym” lub transwestytom, ale „jako kobietom”, które mówią swoimi własnymi, różnorodnymi, specyficznymi – rasowo, klasowo i płciowo – głosami. Status i profesjonalne uznanie feministek i ich dyskursu nie stanowi pochodnej głębokiego uznania kobiet. Ujawnia ono raczej chwilową i nietrwałą „tolerancję” liberalnego państwa burżuazyjnego, w coraz większym stopniu rządzonego przez rynek.

<sup>40</sup> T. de Lauretis, *Technologies of Gender*, s. 25-26.

złam własne miejsce w obrębie instytucji. Chciałabym, podobnie, zachować żywotność specyficznej interakcji teorii i ruchu, charakteryzującej współczesny feminizm, pojmowany zarówno jako ponowne odrodzenie aktywizmu, dążącego do zmiany społecznej, jak i głęboki, lecz silnie polityczny, filozoficzny powrót do problemu różnicy płci. Jedynie feminizm zapewnia zewnętrzny punkt oparcia, tak wobec materializmu historycznego, jak i historii sztuki, punkt, który umożliwia mi opracowanie projektu feministycznego w zakresie studiów nad przedstawieniami wizualnymi oraz ich praktykami, dyskursami i instytucjami. Projekt feministyczny, który łączy podejście materialistyczne z uznaniem roli domeny psychosymbolicznej. W tym właśnie sensie, jakkolwiek mogłabym odpowiedzieć twierdząco na pytanie: czy jesteś feministką?, nie mogłabym udzielić takiej samej odpowiedzi, zapytana: czy jesteś historyczką sztuki? Kusi mnie wówczas zawsze, by postawić to samo pytanie, które zadałam na Konwentyklu Kobiet w 1990 roku: „Czy historia sztuki może przetrwać presję feminizmu”?

Z historykami sztuki dzielę wspólny obszar badań. Studiuję te same artefakty lub obrazy, czytam te same dokumenty. Ale przedmiotem mojego dyskursu nie jest „sztuka”, a jego celu nie stanowi waloryzacja sztuki jako kategorii i wartości. Przedmiotem dyskursu feministycznego jest psychospołeczne wytwarzanie różnicy seksualnej oraz relacje władzy. Badany jest sposób, w jaki przekraczają one granice bliskich sobie formacji rasy i klasy. Formacje te, zarówno kształtują warunki reprezentacji wizualnej, jak i ustanawiane są i podtrzymywane przez jej ekonomie.

Naszego projektu nie powinny determinować ani moda, ani styl, ani geografia, ani pokolenie. Nie podróżuję z metodologiczną walizką, w którą pakuję semiotykę, psychoanalizę, etc. Stosowanie strukturalizmu i poststrukturalizmu oznacza uczestnictwo w rewizji kluczowych kategorii, zgodnie z którymi organizowane były dotychczas studia w naukach humanistycznych, włączając w to historię sztuki. Jeśli zniesiemy ideę jednostkowego i ekspresyjnego autora i postawimy sobie za cel umiejscowioną historycznie lekturę tekstów, podobnie historycznie skontekstualizowanych, wówczas tradycja monograficznego celebrowania „ojców modernizmu” lub inne wielkie błędy fallocentryzmu (*phallicies*) nie będą już dłużej możliwe. Modele takie, jak strukturalizm czy poststrukturalizm, same są testowane z punktu widzenia teorii podmiotowości, które wbrew sobie umożliwiły wyrażenie się formacji kobiecości i męskości jako konstruktów ustanowionych społecznie i psychicznie. Każdy system teoretyczny dostarcza pewnych instrumentów, przydatnych do zajmowania się kwestiami feministycznymi. Każdy z nich zapewnia narzędzia krytyki ograniczeń, właściwych dla pozostałych systemów. W sytuacji, w której jedna teoria walczy z pozostałymi, zamiast usadowić się wygodnie na



wózku w intelektualnym supermarkecie, projekt feministyczny zapewnia przestrzeń dla chwilowych związków i twórczych konfliktów, co określam jako *bricolage*. Przestrzeń, którą otwiera feminizm, prezentuje się jako ów pojęciowy rynsztunek i nieustannie negocjowany konflikt, ponieważ stale jeszcze musimy wkładać wiele wysiłku, by ująć dyskursywnie kulturową i społeczną niższość kobiet oraz skutecznie formułować rozszerzające się feministyczne wyzwania. Takie przeglądy, jak Thalii Goumy Peterson i Patricii Matthews, niezamierzenie „spłaszczają” ten konflikt i jego historie, otrzymując w ten sposób dwuwymiarową mapę jednostek i ich idei, dla której autorki są w stanie dostarczyć jedynie rozwijające się linearnie, czasowe *itinerarium*.

Konstruując program MA w zakresie feminizmu i sztuk wizualnych, czuję się zobowiązana do określenia problematyki tego obszaru i – w związku z tym – do zasugerowania, że właściwe podejście do tematu wymaga uwzględnienia przynajmniej pięciu obszarów teoretycznych: teorii tego, co społeczne, w jaki sposób możemy myśleć o totalności stosunków społecznych; teorii tego, co historyczne; teorii tego, co ideologiczne; teorii tego, co tekstualne oraz teorii podmiotu. Zapewniają one dostęp do przedmiotów analizy, odpowiednio: władzy, dominacji, reprezentacji, pragnienia i różnicy. Polityka teorii jest polityką oporu wobec represji faktu opresji i wobec tłumienia narzędzi analizy opresji i jej transformacji. Jeśli płeć/rodzaj jako oś władzy stanowi w naszej kulturze problem tłumiony, to jego steoretyzowanie tłumione jest nieustannie – świadomie – przez tych, którzy sprzeciwiają się w ogóle poruszaniu tego tematu i – nieświadomie – przez tych, którzy nie potrafią steoretyzować faktu jego tłumienia. Dlatego tak wielką krytyczną wagę posiada to, że staramy się teoretycznie ująć sposób, w jaki badamy kobiety, ich kondycję i historię, ich miejsce w reprezentacji i ich reprezentacje, że zastanawiamy się, w jaki sposób uczynić studia kobiece feministycznymi. To znaczy, by po raz ostatni odwołać się do Toril Moi, w jaki sposób te studia upolitycznić – praktykować politykę teorii. Dzieje sztuki i historia sztuki pozostają niezbędnym terenem tej debaty, ponieważ poprzez swe widoczne oddalenie – jako uprzywilejowane wnętrze – od sfery społecznej i politycznej, dzięki sprowadzeniu kultury do prywatności, z dala od brudnych interesów polityki i władzy, dyskursy sztuki i historii sztuki chronią dominującą strukturę władzy, z jej eurocentrycznymi, homofobicznymi i patriarchalnymi narracjami o sztuce.

Wyzwania, jakie stawiane są historii czy historii sztuki jako narracjom, wynikają z bardziej złożonego i konfliktowego sensu procesów społecznych i historycznych. Mogę się jedynie zgodzić z Elizabeth Fox-Genovese, która kończy swoje własne studium, *Placing Women's History in*

*History*, następującą uwagą: „Historia kobiet kwestionuje historię głównego nurtu nie po to, by zastąpić kronikę podmiotu męskiego kroniką podmiotu kobiecego, ale – by ponownie umieścić w centrum procesu historycznego konflikt, dwuznaczność i tragizm. Po to, by badać różnorodne i niejednolite terminy, w których rodzaje (*genders*), klasy i rasy uczestniczą w wykuwaniu wspólnego losu”<sup>41</sup>. A jako że jesteśmy częścią procesu historycznego, musimy poddać nasze własne historie takiemu rozpoznaniu.

*Przełożył z języka angielskiego  
Mariusz Bryl*

---

<sup>41</sup> E. Fox-Genovese, *Placing Women's History in History*, „New Left Review” 133 (1982), s. 29.