

# **LISE VOGEL**

Umjetnost,  
feminizam,  
klasa

IZABRANI TEKSTOVI



**LISE VOGEL**

Umjetnost, feminizam, klasa  
IZABRANI TEKSTOVI

*urednica*

Vesna Vuković

BIBLIOTEKA  
TENDENCIJA

*t*

**NASLOV IZVORNIKA:**

**Lillian S. Robinson, Lise Vogel, „Modernism and History”, *New Literary History*, III, 1, (jesen 1971.), 177–199, Copyright © 1971 Lise Vogel.**

**Lise Vogel, „Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness”, *Feminist Studies*, II, 1 (1974.), 3–37, Copyright © 1974 Lise Vogel.**

**Lise Vogel, „Marxism and Feminism: Unhappy Marriage, Trial Separation or Something Else?”, *Woman Questions. Essays for a Materialist Feminism* (New York: Routledge, 1995.), 49–65, Copyright © 1995 Lise Vogel. Tekst je preuzet uz dozvolu nakladnika Taylor and Francis Group LLC, odjela Informa plc.**

# LISE VOGEL

## Umjetnost, feminizam, klasa

IZABRANI TEKSTOVI

priredila Vesna Vuković

BLOK  
Zagreb, prosinac 2023.



Predgovor.....	7
Modernizam i povijest .....	13
Lijepa umjetnost i feminizam: buđenje svijesti .....	40
Marksizam i feminizam: nesretni brak, probna rastava ili nešto treće? .....	99
Bilješke .....	124





# Predgovor

Akademski i politički put Lise Vogel (1938.–), marksističke feministkinje, feminističke sociologinje i povjesničarke umjetnosti, aktivistkinje, izniman je primjer susreta biografije i povijesti. Njezin istraživački rad oblikovali su i vodili politički događaji, a iskustva na terenu bila su presudna za širok teorijski zahvat u pitanje podčinjavanja u kapitalističkom društvu. S druge strane, historijske su se promjene snažno odrazile na recepciju njezina rada; gotovo da bismo iz nje mogli iščitati putanju feminističkog i marksističkog teorijskog razvoja od 1970-ih do danas. Njezini su doprinosi marksističkom i socijalističkom feminizmu ogromni, mada nisu uvijek bili dovoljno prepoznati i priznati, što najzornije ilustrira slučaj knjige *Marxizam i podčinjavanje žena. Prema unitarnoj teoriji*.<sup>\*</sup> Kad je objavljena 1983. kao intervencija u debatu o kućanskom radu koja se među socijalističkim feministkinjama vodila 1970-ih te kao pokušaj da se na otvorena pitanja nađu marksistički odgovori, nije doživjela gotovo nikakvu recepciju.

Biografske i iskustvene momente koji su je usmjeravali i motivirali, ali i vraćali da preispita vlastite uvide, Lise Vogel redovito ističe u predgovorima i javnim nastupima. Svoje će prve političke lekcije steći u roditeljskom domu, i otac i majka bili su pripadnici međuratne ljevice, a majka, komunistkinja, posebno važna figura u odrastanju. Političko iskustvo kojemu najviše duguje bilo je sudjelovanje u Studentskom nenasilnom koordinacijskom odboru (SNCC),

<sup>\*</sup> Lise Vogel, *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1983.).

odnosno dva ljeta provedena na američkom jugu, u Missisippiju, 1964. i 1965. „Dobila sam toliko puno više od toga što sam bila u Missisippiju nego što sam ikada mogla vratiti”, zapisala je na jednom mjestu.\* Rad s crnačkim zajednicama, posebno nastavni angažman u tzv. Freedom Schools, školama nastalima kao odgovor na obrazovnu segregaciju, ali i iskustvo antiratnih demonstracija te dva uhićenja odlučujući su momenti njezina političkog sazrijevanja.

Sve to, kao i iskustvo koje je uslijedilo u okvirima pokreta za oslobođenje žena, presudilo je da svoj interes usmjeri u istraživanje rase, klase i roda, odnosno rasplitanje rasnog, klasnog i rodnog podčinjavanja. Njezin je feministički rad stoga i živi dokaz da je drugovalni feminizam na Zapadu kasnih 1960-ih bio puno heterogenija pojava nego što nam se to iz današnje perspektive njegova razvoja čini, kao što je i njegova veza s pokretom za ljudska prava i borbom protiv rasne segregacije danas zaboravljena. Naime, nakon burnih 1960-ih, feminizam je u SAD-u 1970-ih dobio akademsko priznanje i institucionalizaciju u formi ženskostudijskih kolegija i časopisa. Kako svjedoči Vogel, dok je rad feministkinja u ranijoj fazi bio usmjeren na promjene svakodnevnog života žena, od toga se trenutka prelio u znanstvene članke i knjige. Mlađe feministkinje stasale su bez iskustva terenskog rada i bliske povezanosti teorije i prakse koja je oblikovala nju i pokret za oslobođenje žena u ranoj fazi. Sve se više činilo da je feministička teorija proizvod akademije, na svojim višim stupnjevima naravno bjelačke, i da se razvija u čisto akademske svrhe. Paralelno s tim razvojem priprema se

\* Lise Vogel, *Woman Questions: Essays for a Materialist Feminism* (New York: Routledge, 1995.), 14.

i teren za vehementni nastup neoliberalizma kasnih 1970-ih, ljevica gubi svoj društveni položaj i slabi zajedno sa svojim političkim formacijama, što nije bilo bez posljedica ni na teorijskom planu. Uz dlaku duhu vremena, Vogel se nije teorijski reorijentirala, nastavila je vjerovati u socijalizam i marksizam i onda kad su svi tvrdili da su mrtvi.

Njezin je monumentalni doprinos socijalističkom i marksističkom feminizmu u knjizi *Marksizam i podčinjavanje žena* iz gore opisanih razloga prošao gotovo neopaženo. Jedini osvrt napisala je Johanna Brenner, još jedna od socijalističkih feministkinja, koja je i teorijski i politički radila na povezivanju klase borbe s ostalim oblicima podčinjavanja. Odmičući se od literature koja je tradicionalno dominirala u analizama socijalističkih feministkinja, *Njemačke ideologije* i *Porijekla porodice, privatnog vlasništva i države*, Vogel se okreće Marxovim bazičnim kategorijama iz *Kapitala* kako bi problem podčinjavanja žena smjestila u njegov kategorijski okvir, a kućanski rad sagledala kao integralni dio kapitalističkog načina proizvodnje. Ne samo da je odgovorila na debate o produktivnosti kućanskoga rada i na pitanje proizvodi li on višak vrijednosti (pokazavši da kućanski rad proizvodi upotrebnu, ne razmjensku vrijednost, stoga ne proizvodi direktno višak vrijednosti) već je i uvidom da se „radna snaga ne proizvodi kapitalistički (...), nego u radničkoj obitelji utemeljenoj na rodbinstvu” u analizi obitelji otvorila pitanje njezina strukturnog odnosa s reprodukcijom kapitala. Odmaknuvši se od transhistorijskog koncepta patrijarhata koji se fokusira na internu strukturu obitelji, žensku je podčinjenost analizirala kroz marksistički koncept društvene reprodukcije. Teoretičarke i teoretičari socijalne reprodukcije, koja je zamah dobila nekoliko desetljeća nakon, zaslužni su

za revalorizaciju njezina rada i ponovno izdanje spomenute knjige nakon punih 30 godina, uz opsežan uvod Susan Ferguson i Davida McNallyja.

Njezin doprinos feminističkoj intervenciji u povijest umjetnosti kvantitativno nije bio velik, ali je silno važan. Naime, polje je napustila rano, angažman u pokretu za oslobođenje žena distancirao ju je od kolega i potaknuo da ostavi sigurnu akademsku poziciju i prestižni karijerni put koji joj je otvorila knjiga *Stup Antonina Pia*\*. Bavila se antičkom umjetnosti zagovarajući nove pristupe i metodologiju te kritizirajući formalizam i navodnu neutralnost analitičkih kategorija dosadašnjih pristupa. Kasnih 1960-ih razvija tezu o „polifonom gledanju”, ustanovivši da su „načini gledanja” prije renesanse bili umnogome drugačiji i da se tek od renesanse umjetničkom djelu pristupa kao cjelini. Napustivši sigurnost akademske putanje, angažirala se na uvođenju feminističkog obrazovanja u umjetnost. Na Visokoj školi za umjetnost u Massachusettsu i Sveučilištu Boston držala je neke od prvih tečajeva o ženama i umjetnosti, zacrtavši smjernice za feminističku intervenciju u to polje. U trenutku kad se feministički pokret sve više usmjerava kulturnim pitanjima, Vogel se okreće studiju sociologije, znanstvenom polju u kojem će steći drugi doktorat i ostati do kraja akademske karijere. Povijest umjetnosti ostala joj je na koncu usputna disciplina, izvanjska njezinu intelektualnom i političkom životu.

Njezini doprinosi povijesti umjetnosti okupljeni u ovoj knjizi predstavljaju izdvojenu pojavu u okviru feminističke intervencije u disciplinu i

\* Lise Vogel, *The Column of Antoninus Pius* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.).

drugovalnog, kulturnog feminizma, koji je forsirao politiku razlike tražeći specifične ženske kvalitete, često upravo u sferi umjetnosti. Nasuprot tome Vogel zauzima materijalističku poziciju i u svojim analizama naglasak stavlja na instituciju visoke umjetnosti te na njezinu ideološku izdvojenost i socijalnu izolaciju. U tekstu „Lijepa umjetnost i feminizam: buđenje svijesti” ustvrdila je da kritika umjetničkog *establishmenta* nije uključena u rasprave o feminizmu i umjetnosti, koje su se tada uglavnom vrtjele oko pitanja ženske estetike i posebnosti ženske osjećajnosti. Kritizira liberalne pokušaje da se problem podređenog ženskog položaja u umjetnosti riješi u okvirima kapitalizma, pa pritom – uz priznanje svih zasluga – neće poštediti ni Lindu Nochlin, ustvrdivši kako u svojoj feminističkoj intervenciji u povijest umjetnosti ne prepoznaje klasno i rasno podčinjavanje. Konvergenciju roda, rase i klase u visokoj umjetnosti razrađuje u tekstu „Modernizam i povijest” posebno se fokusirajući na modernističke mistifikacije umjetničkog djela i njegovu izolaciju, zajedno s razdvajanjem umjetnika i gledatelja od njihova društvenog okruženja. Treći tekst „Marksizam i feminizam: nesretni brak, probna rastava ili nešto treće?” prvi je put objavljen 1981. u *Women and Revolution*, zborniku koji okuplja odgovore na utjecajni tekst Heidi Hartmann. U njemu brani marksizam od tadašnjih učestalih feminističkih napada s uvjerenjem da se marksističke kategorije mogu preispitati kroz feminističku optiku, da se marksizam kao istraživački *program* može i mora proširiti. Njezin pokušaj prekinuo je nastup neoliberalizma, „moment pogodan za odbacivanje ‘velikih narativa’ kao ključnog obilježja postmoderne i poststrukturalističke teorije”, kad je „svako nastojanje za unitarnom teorijom glatko odbačeno kao zastarjela potraga fosiliziranih

modernista”\*. Taj mi je prilog bilo važno uvrstiti ne samo kao njezin doprinos raspravi već i kao svojevrsnu teorijsku podlogu prvim dvama tekstovima, a i kako bih istaknula autoričinu centralnu teorijsku i političku preokupaciju: ideju jednakosti i posebno njezine tenzije s razlikama među ljudima, pitanje koje prožima sve njezine radove. Debate o jednakosti i razlikama danas su posebno važne, a marksistički odgovori na njih nasušno potrebni.

Želim zahvaliti svima koji su pomogli u pripremi i realizaciji ovog izdanja: Ankici Čakardić na podršci i savjetima, Ljiljani Kolečnik na suradnji i odobrenju da preuzmemo njezin stariji prijevod, Andreji Gregorini na zajedničkom čitanju, Karolini Hrgi na pomoći pri kontaktiranju autorice, Davidu McNallyju na angažmanu da dobijemo autoričino dopuštenje za objavu, kao i na svem naporu da se prizna i vrednuje njezin doprinos marksističkom feminizmu. Najveća zahvala na svemu ide, dakako, Lise Vogel.

*Vesna Vuković*

\* Susan Ferguson, David McNally, „Capital, Labour-Power, and Gender-Relations: Introduction to the *Historical Materialism Edition of Marxism and the Oppression of Women*”, *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory* (Chicago: Haymarket Books, 2013.), XXI.

# Modernizam i povijest\*

## I.

ZAGOVARATELJI I KRITIČARI modernizma iznenađujuće su složni oko toga što umjetničko ili kritičko djelo čini „modernističkim”. Za Clementa Greenberga, kojemu je taj pojam mjera za kvalitetu, „bit modernizma leži (...) u primjeni karakterističnih disciplinarnih metoda kako bi se kritizirala sama disciplina, ne s namjerom da ju se podriva, već da ju se još čvršće utvrdi u područje njezine nadležnosti”.<sup>1</sup> Oba aspekta te definicije – centripetalnu prirodu modernizma i njegovo gotovo potpuno poistovjećivanje kritike s umjetnošću – prepoznao je Louis Kampf u svojoj manje uglednoj analizi: „Jedan od glavnih razloga dominacije kritike (...) jest dezintegracija svake čvrste ideje o umjetničkoj formi (...). Čin estetske percepcije pretvorio se u kritiku, ali takvu koja

\* Ovaj je članak napisan u suautorstvu s Lillian S. Robinson.

se gotovo isključivo bavi definiranjem objekta i naše percepcije istoga, ukratko, u epistemologiju.”<sup>2</sup>

Bez obzira na to priziva li ga se propovjednički ili pejorativno, „modernizam” pretpostavlja da se naglasak prvenstveno stavlja na autonomiju umjetničkog djela i njegova formalna obilježja, na trajnost modalne promjene te neovisnost kritičkog suda. Osebujan pojam „modernizam” u sebi već utjelovljuje neke od problema koje predstavlja ova konstelacija ideja. To je naziv za razdoblje čiji sufiks konotira istodobno i stil i kredo. *Moderan* tako opisuje svako djelo proizvedeno u zadnjih otprilike stotinu godina, dok dodavanje sufiksa *-izam* implicira školu ili tendenciju kojoj pripada samo određeni dio tih djela. Rezultat je toga – i konceptualno i semantički – odvajanje kulture od povijesti, tako da modernizam postaje kritički stav za umjetnička djela iz svih razdoblja. Umjetničko se djelo tako ne izolira samo od tradicije već i od razmatranja sadržaja, patronata i publike koji su ga stvorili. Štoviše, upravo je integracija kritike u modernističku kulturu razlog da se pretpostavlja da je i svijest kritičara bez historijskih zahtjeva i ograničenja.<sup>3</sup>

Posljednjih je godina bilo više pokušaja da se umjetničko djelo ponovo smjesti u svoju povijest.<sup>4</sup> Ta se nastojanja temelje na pretpostavkama o relevantnosti sadržaja za formu te društvenog ili psihološkog okruženja za kulturnu proizvodnju. Apelirali su na kritičare da svojim formalnim analizama dodaju „kontekstualna” razmatranja te da pri proučavanju umjetnosti iz starijih razdoblja primjenjuju „fleksibilan pristup”. U stvarnosti su svi oni predstavljali produžetak maksime da okolnosti mijenjaju slučajeve, međutim, implicitno su *određene* društvene i materijalne okolnosti prihvatili kao normu, a ostale tek kao iznimke. Unatoč tome što je više pažnje posvetila „povijesti ideja”, takva kritika i dalje umjetničkom



djelu ili njegovu gledištu poriče određena konkretna svojstva. Njezine su osnovne pretpostavke sljedeće: *ako* umjetnost ima rasu, ona je bijela; *ako* ima spol\*, on je muški; *ako* pripada klasi, onda pripada vladajućoj. Ali ta pitanja gotovo nikad nisu dio „društvenog konteksta” koji smo pozvani istraživati. Kad u obzir uzmemo kritičara, situacija je jasnija, jer tu imamo posla s nekim kome sa sigurnošću možemo pripisati rasu, spol, klasu. Pitanje je oblikuju li te različite pripadnosti našu svijest i u kojoj mjeri.

*Jer je ovo [švicarsko] selo, čak i da je neusporedivo udaljenije i nevjerojatno primitivnije, Zapad, onaj Zapad na koji sam tako neobično nakalemmljen. Iz perspektive moći, ovi ljudi ovdje ne mogu biti strancima nigdje u svijetu; oni su praktički stvorili moderni svijet, čak i ako to ne znaju. Onaj najneobrazovaniji među njima povezan je, na način na koji ja nisam, s Danteom, Shakespeareom, Michelangelom, Esbilom, Da Vincijem, Rembrandtom i Racineom; katedrala u Chartresu njima govori nešto što meni ne može reći, kao što bi i Empire State Building u New Yorku, da ga je itko ovdje vidio. Iz njihovih himni i plesova izbijaju Beethoven i Bach. Vratite se nekoliko stoljeća unatrag i oni su u svom punom sjaju – ali ja sam u Africi, gledam kako osvajači nadiru. — James Baldwin*

*„Očito je da dobra umjetnost nema spol”, poručuje mi Art News.<sup>5</sup> Pa sam se naučila slagati. Ali čitanje kategoričkih izjava vraća me mojim starim, „naivnim” pitanjima. Kad smo muž i ja proveli ljeto u Europi, već sam*

\* Skrećem pažnju na to da su tekstovi pisani 1970-ih godina, kad koncept roda još nije bio u cirkulaciji u feminističkoj teoriji i kad se i u socijalističkofeminističkim krugovima operiralo isključivo kategorijom spola. (op. prev.)

*imala diplomu iz povijesti umjetnosti. Jednog poslijepodneva u Staroj pinakoteci u Münchenu zastali smo pred Boucherovom Djevojkom koja se odmara. Leži na trbubu, gola, laktovima podupire gornji dio svog ružičastog tijela, noge su joj širom raskrečene. Moj je muž promatra neko vrijeme pa uz lažnu pedanteriju konstatira: „Ah, da, akt iz škole okreni je i pojebi.” Ali ja je nisam htjela okrenuti i pojebati. Niti sam se željela natjecati s njezinom otvorenom seksualnošću. Osjećala sam njezinu izloženost i ranjivost i to da ih dijelim. Oboje smo trebali vjerovati iskazu da je ovaj portret maloljetne ljubavnice Luja XV. „trijumf jednostavnog i nezaboravnog oblikovanja i da pokazuje Boucherovo uživanje u čistom slikanju puti”<sup>6</sup>. Kako sam napredovala kroz fakultet, čak i takvi kontradiktorni sudovi poput ovoga i meni su se samoj počeli činiti prirodnima. — anonimna*

*Došao sam do točke kad počinjem misliti da ste bili u pravu i da je vaša kultura ona prava. Možda (...) smo još uvijek sanjali s istom jednostavnošću koju ste vi ostavili za sobom prije više stoljeća. Možda naš san o jeziku sačinjenom od običnih riječi, koji će svatko znati čitati, nije bio ništa doli fantazija ispred svog vremena. Za dlaku mi je promaklo da postanem jedan od vas. Poput one djece siromašnih koji promijene rasu kad se uzdignu do sveučilišta. — školarci iz Barbiane\**

\* La scuola di Barbiana – eksperimentalna škola za siromašnu djecu izbačenu iz državnih škola, koju je u tom toskanskom selu osnovao svećenik Lorenzo Carlo Domenico Milani Comparetti (1923.–1967.), socijalno angažirani pedagog i žestoki kritičar klasnog društva i njegovih obrazovnih aparata. Pod njegovim vodstvom, metodom kolektivnog pisanja, osmorica učenika napisali su knjigu *Pismo učiteljici* (*Lettera a una professoressa*, 1967.), u kojoj se osuđuje klasna diskriminacija u obrazovnom sustavu i otvaraju perspektive za moguću revolucionarnu pedagogiju. (op. prev.)

*Dugo sam bio opsjednut emocionalnim mogućnostima barokne arhitekture. Putovao sam, dobivao stipendije, studirao, promatrao i promatrao – i bio duboko ganut. Ali preko čijih je leđa iskustvo Rima produbilo moju osjetilnost? I zašto je radost profinjene estetike emocionalno dostupna meni – srednjeklasnom sveučilišnom profesoru, intelektualcu, ali ne i drugima? Kad sam zadnji put stajao na Piazzzi Navona, promatrajući svoje kompanjone turiste više nego Berninijeve fontane, jedva da sam se usudio pomisliti na zločine i ljudsku patnju koji su omogućili i taj prizor i moje bivanje tamo. Stajao sam okružen objektima neprocjenjive vrijednosti i – cijenio ih. Ipak, mrzim ekonomski sistem koji je fino klesani kamen zaogrnuo cijenom. Naša je estetika ukorijenjena u višku vrijednosti.*  
— Louis Kampf

Gornji citati pokazuju neke od načina na koji su rasa, klasa i spol prisutni u umjetničkom djelu ili kritičkom odgovoru na nj.<sup>7</sup> Daleko od toga da predstavljaju „posebne slučajeve” koji zahtijevaju „fleksibilan pristup”, ti su elementi sama osnova našeg iskustva, koje traži priznanje u umjetničkom djelu koje ga treba izraziti i u kritici koja bi ga trebala interpretirati.

## II.

BITI SVJESTAN RASE, klase ili spola u pogledu visoke kulture znači prije svega biti svjestan isključivanja. Crnac, žena, radnik i seljanka, svi su oni prisiljeni prihvatiti *mainstream* kulturu, koja se samoproglasila cjelokupnom „kulturom”, u kojoj oni ne sudjeluju ili ne sudjeluju u potpunosti. Ali

„isključivanje” nije samo po sebi kritička pozicija; biti Drugi po definiciji znači biti element koji *nije* subjekt, koji je definiran u odnosu na nj, i to samo negativno. Opseg i priroda isključivanja za svaku su od isključениh grupa drugačiji i nalažu drugačiju kritiku i drugačije kulturne alternative.

Rasno isključivanje najjasniji je slučaj. U pogledu i kulturne baštine i društvenog okruženja crnci su isključeni iz bjelačke kulture.<sup>8</sup> Crnci se suočavaju s umjetničkim opusom koji ne priznaje njihovo postojanje ili iskustvo, a izgleda itekako (ili nadmeno) samodostatno. U citiranom ulomku Baldwin sebe vidi kao autsajdera u bijeloj zapadnoj kulturi, kao nekoga tko, bez obzira na svoje talente i obrazovanost, ne može „proći” i asimilirati se u nju. Čak je i narodna umjetnost europskih seljaka dijelom tradicije koja ga isključuje, a narodna umjetnost njegova naroda posve joj je strana. Međutim, Baldwin prihvaća tvrdnju o prevlasti koju je zapadna kultura sama o sebi stvorila, priziva velika imena europske kulture ispunjen očajem zbog vlastite nemogućnosti da u potpunosti shvati njihova djela.

Međutim, tim isključivanjem crnci dobivaju drugu mogućnost: odbiti kulturu bijelog čovjeka i stvoriti kulturu koja će odražavati crnački položaj i obraćati im se. Tamo gdje Baldwin spominje Afriku tek da podsjeti na sram pokorenih, drugi crnci vide afričku civilizaciju kao izvor tradicije i ponosa za autonomnu crnačku američku kulturu. Pa ipak, treba znati da se Baldwin ne srami Afrike, već poraza i nemoći. Ne omalovažava plemensku glazbu i ples kad uviđa da se Bachova glazba razvila iz svog europskog pandana. Ali budući da je „slava” prošlih europskih stoljeća izražena u imperijalnim poduhvatima kao i u veličanstvenoj umjetnosti, ono najvažnije što Baldwin zna o svojim afričkim predcima jest to da su

bili žrtve europskih osvajačkih pohoda. Ne pokušava rekonstruirati njihovu narodnu glazbu zato što mu ju je činjenica ropstva učinila beznačajnom.

Baldwinovi pogledi u tom ranom eseju nisu bili konačni i ovdje nisu u pitanju. Međutim, njegov naglasak na kulturnoj važnosti opresije otvara pitanje o tome u kojoj je mjeri crni Amerikanac ikad slobodan reći: „Ta je kultura stvar bijelaca, ja imam svoju”. Iako blago, u diskusiji o kulturi Baldwin ipak iznosi i problem moći. Ta dva problema povezuje kontrastiranjem svoje pozicije kao prvog crnog čovjeka ikad u jednom švicarskom selu i situacije prvog bijelca u afričkom selu. „Bijelac začuđenost prima kao počast, jer dolazi da pokori i preobradi starosjedioce čiju inferiornost sebi ne treba ni dovoditi u pitanje, dok se ja, ni ne pomišljajući na osvajanje, nalazim među ljudima čija me kultura kontrolira, kultura koja me na neki način i stvorila, među ljudima koji su me stajali više muke i bijesa nego što će ikada znati, koji još ni ne znaju da postojim.”<sup>9</sup>

Crnci koji sudjeluju u zasebnoj crnačkoj kulturi još uvijek žive u društvu kojim dominiraju bijelci. Ignorirati tu činjenicu u crnačkoj umjetnosti značilo bi iskriviti crnačko iskustvo u Americi. Umjetnost koja je to crnačko iskustvo uzela za temu i na njemu se gradila očito žrtvuje autonomiju u modernističkom smislu estetske nepovredivosti. Ali mogla bi biti i snaga za realnu autonomiju u tom realnom svijetu u kojem se iskustvo događa.

Barem nitko ne sumnja u realnost rasnog isključivanja. Onima čija se isključenost iz kulturne tradicije temelji na spolu ili klasi problem svijesti unekoliko je dvojbeneji. Naravno, nijedna od tih triju kategorija nije odvojena, a pojedinac može imati sve tri karakteristike. Bijekinja može dijeliti sve ukuse i interese buržoazije ako je rođena u njoj ili se u nju

udala. Posebno u ovoj zemlji takva je žena rado prihvaćena u kulturnom svijetu u ulozi potrošačice – kao kolekcionarka, poštovateljica, mecena, entuzijastkinja ili „zaštitnica”. Njezino iskustvo nije posve isključeno iz svijeta umjetnosti zato što sudjeluje u iskustvu svoje klase, kao i stoga što je naučila tumačiti to iskustvo na način na koji to radi i dominantna kultura ili, u slučaju da podbaci, osjetiti razmjernu krivnju i nedoraslost.

Ipak, većina se nas ponekad zapitala što je Beatrice mislila o Danteovim svetim i profanim ljubavima ili, kao u epizodi o Boucherovu aktu, kad naš pogled nije ni licemjerno neutralan ni preuzeti muški pogled. U takvim trenucima nemoguće je zaniijekati da kritički um (kakav je oblikovan u našem društvu) ima rod i da je istina iz te perspektive zapravo obrnuta od onoga čemu su nas učili. Odgovor bjelkinje na njezino isključivanje kao žene može se sažeti u sljedećim riječima: „To nije baš tako, moja je stvarnost suprotna”.

Ali takvi su trenuci rijetki, a sve dok žena ne prihvati dosljedno feminističku poziciju, pratit će ih neugoda i posramljenost. Ti osjećaji često je dovode do toga da prihvati kritičarsko podcjenjivanje umjetnosti koja izražava njezinu vlastitu realnost. U svakom slučaju, iz te svijesti ne proizlazi neka odvojena kultura kao odvojeno stajalište, ni za umjetnicu ni za kritičara.

Mora da se čini gotovo nepotrebnim inzistirati na tome da je visoka kultura preokupacija vladajuće klase. Konačno, kad studiraju zadano razdoblje ili školu, povjesničari umjetnosti i književnosti uče o dvorskim intrigama i obrascima mecenatstva, kraljevskim miljenicima i diskriminatornom ponašanju prelata kao o nečemu što se podrazumijeva. Uzimamo zdravo za gotovo da društveni milje

umjetnosti uključuje dvorove i kancelarije, katedrale i primaće sobe, ali ne priznajemo da su to ipak ekskluzivna okruženja.

Očito je teško prihvatiti da zapadna umjetnost i kritika isključuju određene klase, a da ne priznaju da klasni sistem postoji. Prošlost je pritom manji problem: naravno da su u ono vrijeme imali društvene klase, ali naša sofisticiranost traži toleranciju; i opresori i žrtve jednako su mrtvi, a uostalom, kako bi se mogla proučavati kulturna povijest te velike većine kad nije za sobom ostavila trajne spomenike? Ali raspravljajući o sadašnjosti, a posebno kad se radi o kulturi, ružno je spominjati eksploatatorsku i eksploatiranu klasu. Kulturni eufemizam za radničku klasu glasi „slabije obrazovani”. Odgovornost je tako prebačena na pojedinca, a ne na društvene uvjete, a stvarni razlozi i učinci implicitno preokrenuti. Dok su u stvarnosti ljudi slabije obrazovani zato što su radnička klasa, eufemistička formulacija implicira da su radnička klasa zato što su slabije obrazovani. Neobrazovanost objašnjava, primjerice, zašto neki ljudi ne idu u muzeje čak ni onda kad je ulaz besplatan. Ukratko, određeni ljudi nemaju pristup kulturi zato što su nekulturni.

Školarci iz Barbiane umiju artikulirati poziciju koja presijeca egalitarne pretenzije i mistiku „obrazovanja”. Njihov se pogled može formulirati na sljedeći način: „To je vaša kultura, Učiteljice; stvarni život je ovdje”. Prilično ćemo se često referirati na *Pismo učiteljici* zato što je u pitanju rijedak izraz isključivosti radničke klase iz buržujске kulture i samosvjesna alternativa njoj. Barbianska su pisma jedinstvena u sveobuhvatnosti kojom odbijaju buržujsku kulturu. Oni koji klasu što im oblikuje kritiku ne poimaju strogo mogu se donekle prilagoditi. Sve dok ne inzistira na tome da je stvarni život – pa stoga i

umjetnička istina – drugdje, sve dok prihvaća pretpostavke visoke kulture, dobrodošao je prisustvovati. Elementi „naše” kulturne tradicije zapravo su u muzejima i antologijama upakirani za lagan pristup onima koji su je voljni primiti pod njezinim uvjetima. Semantika tog procesa akulturacije puno toga otkriva: kaže se da se osoba iz radničke klase koja stječe „kulturu” bavi „samousavršavanjem” i da dolazi u dodir s „profinjenim stvarima”, s „duhovnim vrijednostima”.<sup>10</sup> Takva osoba sasvim sigurno ne postaje buržuj, već asimilira dio buržujске ideologije umjesto da se protiv nje bori temeljem toga da nerealnost znači neistinu. Takva osoba odbija ono što radnička klasa *zna* da je istina te, u tom smislu, „mijenja rasu”. Trenutno većina radnih ljudi nema povjerenja u vrijednost vlastitog iskustva iz kojega se mogu razviti kulturne alternative. Niti su irelevantnosti umjetnosti dovoljno privlačne da ih kooptiraju. Stoga oni ostaju izvan kulture, nesposobni čak i definirati njezinu funkciju u sistemu koji ih ugnjetava.

### III.

KULTURNOJ TEORIJI problem predstavlja odrediti važnost isključivanja na temelju klase, rase i spola te kritika koje iz njih proizlaze. Modernistu to nije teško zato što se on može skloniti u svoje formalističke brige, siguran u svom uvjerenju da su ostale stvari nebitne. No oni koji priznaju da umjetnost ima društveni i ideološki sadržaj možda će pokušati pronaći mjesto za razmatranje rase, klase i spola. Vjerojatno će vrlo brzo razlučiti dva različita slučaja: djela u kojima su ti elementi prepoznati u temi i ona u kojima nisu. Svojom karakterističnom fleksibilnošću



kontekstualna kritika povremeno širi svoj vokabular posebnih slučajeva kako bi omogućila žensku perspektivu tamo gdje je tema seksualnost, crnačku perspektivu gdje je to rasa, neelitističko gledište gdje je tema klasa. Korisno je ispitati te pojave prije negoli načmemo zamršenije pitanje predstavljaju li one kritičke „iznimke” ili zahtijevaju potpuno novo „pravilo”.

Seksualnost je središnja tema velikog dijela zapadne umjetnosti i književnosti, a žene su često imale istaknuto mjesto među potrošačima kulture, međutim kritika je rijetko kad priznavala da bi žene njihovo specifično iskustvo moglo potaknuti da umjetnost tumače drugačije od muškaraca. „Mi, muškarci, žene i doktorice znanosti, uvijek smo [književnost] čitali (...) kao muškarci.”<sup>11</sup> To je točno zato što je kritika poricala postojanje rodne perspektive ili je, tamo gdje ju je i priznavala, odbacivala žensku perspektivu kao osebujnu, marginalnu i subjektivnu.

Dominantna tendencija poriče to da muškarci i žene imaju zasebne načine percepcije seksualnog sadržaja u umjetnosti. U slučaju vizualnih medija formalna analiza često ide i korak dalje te pokušava ignorirati i samo *postojanje* seksualnog sadržaja. Na primjer, najvjerojatnije su mecene i naručitelji ženskih aktova ulagali u njih barem djelomično stoga što su uživali gledati gole žene. Ali danas će samo naivan ili iznimno otvoren muškarac priznati taj aspekt svog cijenjenja Tiziana, Rubensa ili Bouchera. Majstorska djela zapadnog slikarstva, naposljetku, ne bi trebala služiti istoj funkciji kao duplerice *Playboya*. Od nas se očekuje da aktove gledamo kao vježbu forme i oblikovanja, kako to i Levey radi na pola opisa Boucherova akta koji smo citirali ranije. Seksualni se element dopušta samo u licemjernim frazama kao npr. „Boucherova radost u čistom slikanju ljudskog tijela”. Slikari poput Bouchera i Rubensa nadahnjuju čitav rječnik eufemizama u

kojima riječi kao što su „putena” i „uživanje” poprimaju začudno otuđenu, bestjelesnu kvalitetu.

U manje očitim primjerima čulnog užitka od nas se očekuje da ignoriramo seksualne implikacije ženske golotinje. Poučavanje crtanja akta, na primjer, postalo je tradicionalnim dijelom usavršavanja na umjetničkom studiju, a toj usmjerenosti na golotinju ne treba pridavati nikakvu seksualnu konstrukciju. Ipak, upravo je u vrijeme formaliziranja umjetničkog „kurikuluma” te propagiranja neseksualnog aspekta tijela na djelu bio dvostruki standard. Kako je zabilježila Linda Nochlin u svom nedavnom članku, studenticama umjetnosti obično nije bilo dozvoljeno crtati prema nagom modelu, bez obzira na njegov spol ili čak spol kolega.<sup>12</sup> Nochlin svoju tezu gradi na nejednakosti tehničkih mogućnosti za muškarce i žene koja je u umjetnosti prevladavala sve donedavno. Ali ona ne ističe slijepo licemjerje koje može zagovarati seksualnu neutralnost akta i istodobno ženama braniti pristup učenju crtanja akta upravo zbog njegova seksualnog sadržaja.

Danas smo toliko duboko u formalizmu da nas takav stav šokira. Studenti i studentice umjetnosti mogu raditi zajedno, crtajući isti nagi model, zato što se i od jednih i od drugih očekuje da ga gledaju na isti aseksualan način. Ali što ćemo s onom studenticom umjetnosti koja odbija otuđenost od vlastitog tijela inherentnu tom načinu gledanja? Ili s likovnom kritičarkom koja zna što određeni akt može simbolizirati ili kakvi su koloristički vrhunci ili potezi kistom angažirani u njegovoj izradi, a ipak vidi da promatra akt iz pozicije još jednog takvog simbola? A njezin pandan u književnosti, kritičarka koja se naučila identificirati s trajnim muškim „ja” koje odzvanja zapadnom poezijom, kad otkrije da se udružila s konvencijom koja vrijeđa njezine vlastite reakcije?

Kad je spol tema, očito ne učimo cijelu istinu slušajući samo od onog spola koji dosljedno dominira „našom” kulturom i njezinom ideologijom. Puno značenije Boucherova akta izmiče svakome tko govori o taktilnim vrijednostima ili jednostavnom i smislenom oblikovanju, jednako kao i onome tko samo želi okrenuti i pojebati predložak. Identificirajući subjekt kao jednu od ljubavnica Luja XV., Levey usput neozbiljno dodaje: „(...) ma kako ju to slabo određivalo.” Na tom bismo se mjestu vjerojatno trebali nasmijati čudesno senzualnom monarhu koji je, pored čitavog niza službenih ljubavnica, imao i vlastiti bordel tinejdžerica – ustvari, toliko njih da ih povijest ne može lako pobrojiti ili razlikovati.<sup>13</sup> Ta „nespecificirana” djevojka samo je još jedan objekt za čulno uživanje, pored mirisa dima iz velikog kadila, baršunastih jastuka i svilene draperije, dok leži među njima toliko sugestivno da bi jedino netko nemaštovit vidio potrebu da je okrene. Prisjetiti se De Sadea ili De Laclosa možda je pretjerano impresionistički, ali nazvati tu djevojku žrtvom znači samo utvrditi činjenicu. Suosjećajna reakcija na taj aspekt slike može biti subjektivna, ali *ništa više subjektivna* od inzistiranja na tome da je se promatra kao dio dopadljivog uzorka ili opscenog podražaja, a svakako je bliže onome što ta slika zaista jest.<sup>14</sup>

Kad koristimo izraze poput „istina” ili „što to zaista jest”, sugeriramo da umjetničko djelo obitava u svijetu u kojem ono ne samo da odražava vrijednosti, ideje i djelovanje već i utječe na njih. Ukratko, da postoji u istom svijetu u kojem i mi i da, kao i mi, pripada povijesti. Na primjer, očito je da književnost odražava i kodificira prevladavajuće ideologije o seksualnoj ljubavi. I jednako je jasno da postaje dijelom te ideologije te da vrši utjecaj na društvo, na to kako ljudi vode i tumače svoje živote. Čitanje ljubavne poezije,

dakle, nije samo izlet u pjesnikovu subjektivnost, već prije istraživanje kulture koju čitatelji i pisac dijele. Danas je u toj lirici ljubavnik, ono „ja” koje nam se obraća, gotovo uvijek muškarac. On predstavlja određene ideje – konvencionalne ili ekscentrične – o tome što osjeća, kako se njegova dama ponaša prema njemu, kakva je ona i njezin spol općenito. U pjesmi postoji samo jedan aktivan element, jedna osoba čije su nam misli i osjećaji predočeni. Čitatelji silom prilika usvajaju upravo njegovo gledište, a ne gledište pasivne partnerice. A to svakoj individualnoj čitateljici znači prihvaćanje određenog psihičkog izobličenja i otuđenja. Što je još važnije, prihvaćajući to čitateljica prešutno pristaje i na ulazak pjesme u kulturu u kojoj i sama živi, kao i na trajni učinak pjesme na tu kulturu.

Faktori rase i klase predstavljaju općenito sličnu situaciju: modernistička kritika čini sve što može kako bi porekla da su oni ikad zaista tema umjetnosti, ali nakon što im se dopusti kritički pogled, on mijenja čitavo iskustvo. Na primjer, nekad je bilo moderno čitati crnačke romanopisce kao da je njihova upotreba rase arhetipska, simbol one izolacije i onog otuđenja koje bi trebalo biti univerzalno ljudsko stanje.<sup>15</sup> Ali danas je rasa uglavnom priznata kao tema umjetnosti i crnaca i bijelaca.

Još jednom, kao što je to bio slučaj sa ženama, misli se da manjak objektivnosti grupe koja je predmet reprezentacije poništava njezinu kritiku takve umjetnosti. Ako se crnci žale da su crni ljudi gotovo posve izostali iz europskog i američkog slikarstva osim u podređenim ulogama, protuargument glasi da prikazivanje crnih paževa ili sluškinja u zapadnom slikarstvu samo odražava dvorski život ili kurtizanu kakvi su bili. Stoga je pogrešno, pa i anakronistički, da crnce takvo što vrijeđa. Prigovori oko vječne uloge sluge kakva je pripisana crncima na platnu dugo su se

odbacivali s istim argumentima. Zajedno s pojavom filmova koji su pružali širi raspon crnačkih tipova trebalo je doći i priznanje da stari stereotip sluge nije bio samo realističan već i implicitno normativan, pa je stoga imao učinak i na društvo *izvan* filma.

„Preosjetljivost” onih koji su poniženi svakako je pristrana pozicija, ali isto vrijedi i za prihvaćanje njihove podređenosti. Obje autorice ovog članka obrazovane su u školskom sistemu koji je imao vlastiti indeks lektire uvredljiv za različite etničke grupe. *Huckleberry Finn* je, primjerice, izbačen iz kurikuluma, ali ne zbog rasizma, već zbog rasističkog epiteta koji je ponio, a mnogi su „klasici” zabranjeni stoga što su odražavali antisemitske stavove. Kao židovski adolescenti koji su izvan škole uživali u zabranjenim djelima kao što je *Mletački trgovac*, smatrali smo da to pokazuje svu ludost cenzure. Međutim, godinama kasnije razgovarali smo s ljudima iz starije generacije, koji se još uvijek živo sjećaju osjećaja povrijeđenosti koji su im izazivala neka od tih djela. Majka jednog prijatelja pričala je da je kao djevojčica jako voljela čitati, a kad je pročitala *Ivanhoea*, kako ju je duboko pogodio Rebeccin lik i sudbina. Iako ni približno ne podržavamo cenzuru takvih knjiga, prestale smo odmahivati glavom kad tim čitateljima i čitateljicama nedostaje povijesne tolerancije te smo se počele pitati što to znači. U našim životima antisemitizam nikad nije bio materijalna sila, stoga smo mogli olako prihvatiti određene stavove kod Shakespearea i Scotta kao „način na koji su se tad osjećali” te se fokusirati na pravu poantu djela. Ali još nedavno, u generaciji prije naše, američki su Židovi doživljavali antisemitska iskustva o kojima su i čitali. Njihova se reakcija stoga potvrđivala u njihovoj kulturi i u tom historijskom trenutku. Tolerancija bi značila prešutnu suglasnost s vlastitom opresijom, kao i s onom u knjizi.

Teško je razumljivo govoriti o klasi u društvu u kojem bi trebao prevladavati mehanički egalitarizam upravljani „obrazovanjem”. Iako mnogi prepoznaju i kritiziraju popularni sociološki žargon o siromaštvu, zajedno s njegovim govorom o kulturnoj deprivaciji, obespravljenoj i tome slično, čini se da im slična retorika klasne jednakosti izmiče. Realnosti klasno raslojenog sistema (i potencijal borbe u njemu) prikrivene su frazama poput „prosječni Amerikanac”, „niža srednja klasa” i „radnička srednja klasa”.<sup>16</sup> Čak i sama upotreba termina „radnička klasa” etiketira onoga tko ga koristi i, u nekim krugovima, diskreditira sve što kaže. Sve to otežava identifikaciju klase i raspravu o njoj kao o eksplicitnoj temi novije umjetnosti ili književnosti. Prisutnost joj se općenito priznaje, doduše, u proučavanju prošlih stoljeća, kad je buržoazija bila klasa koja se borila za priznanje i moć.

Poučan je primjer renesansni topos o pravom plemstvu, konvencija koja potječe iz vremena Dantea i njegovih suvremenika iz škole *dolce stil nuovo*. Ti visokoobrazovani mladi muškarci buržujškoga porijekla bili su, razumljivo, zaokupljeni pitanjem vlastitoga statusa. Sebi samima i svojoj publici morali su opravdati „uspjeh” te tako pripomoći i onima koji su ga postigli osobnim naporima, a ne aristokratskim porijeklom. U visoko apstraktnim pjesmama uporno su propitivali je li plemstvo stvar rođenja ili osobnih svojstava, a nužno se priklanjajući potonjem razmatrali su nadalje koje osobne kvalitete i iskustva čine prirodnog *gentleman*a (i „rođenog ljubavnika”), nekoga tko ima „plemenito srce”. Tijekom renesanse to se pitanje nanovo otvaralo u poeziji, drami i teorijskim dijalozima svih vrsta, uz savjete i podršku koja se sa svih strana nudila onima koji su se pokušavali usavršiti bez aristokratske pozadine. Dakako, bilo je tu i pripadnika tradicije koja izriče da „krv nije voda”

i da „rođenog princa ne možeš sakriti”, ali oni su samo tvrdili suprotno, to da aristokrati imaju istinsku plemenitost, nikad i to da je kvaliteta ograničena na taj sloj. U romanu, koji je bio buržujaska književna forma *par excellence*, ta je tema ostala središnja.

Ironično, iako možda ne i iznenađujuće, iste tvrdnje o klasi i pojedincu koje su izražavale aspiracije buržoazije u sponu protiv aristokracije danas služe da učvrste i sačuvaju njezinu moć protiv prodora proletarijata. Iako predstavljaju samo jedan od elemenata u sistemu buržujске ideologije, te su ideje dodatno pojačale zahtjev vladajuće klase za dominacijom. Saznanje da određeni ljudi, bez obzira na svoje klasno porijeklo, imaju osobne kvalitete nužne za uspjeh i da je taj uspjeh uistinu dostižan istodobno i opravdava očuvanje hijerarhije i krivicu za neuspjeh da u njoj napreduje svaljuje na pojedinca. Kad je buržoazija preuzela kontrolu, čak su i najsnažniji antiaristokratski sentiment i u buržujskoj književnosti postali instrumentima dominacije i oružjem reakcije u klasnoj borbi.<sup>17</sup>

## IV.

TAMO GDJE TEMA umjetnosti ima eksplicitno rasni, spolni ili klasni sadržaj, on se mora razumjeti i doživjeti u punoj mjeri u kojoj sudjeluje u značenju. Ali što ćemo s umjetničkim djelima čija se tema čini samo periferno – ako uopće – povezana s pitanjima rase, klase ili spola? Nisu li ta djela imuna na kritičke pristupe koje smo predlagale? Odgovorile bismo da nisu.

Monetove slike lopoča pružaju nam primjer naoko neutralne teme. Svako od tih platana prikazuje površinu jezera s lopočima, Monet je nekoliko

desetljeća istraživao mogućnosti refleksije, svjetla, boje, poteza kistom, teksture, strukture slike i formata (od štafelajne slike do ambijenta). S pravim uvidom kritičari ukazuju na „očito razdvajanje boje i kista od objekta”, opazaju da „površina slike i boje [čini se da] egzistiraju na zasebnim razinama percepcije” te sugeriraju da „[P]riroda, zasječena okom opsjednutim najnaivnijom vrstom egzaktnosti, na koncu odgovara teksturom boje koja se na platnu može izvesti jedino ako se uvedu autonomni zakoni medija – što hoće reći da je Priroda postala odskočna daska za gotovo apstraktnu umjetnost”.<sup>18</sup> Koji bi to klasni ili rasni sadržaj mogao biti integralan iskustvu tih slika? Školarci iz Barbiane odmah bi nam rekli: „Monetove slike lopoča dio su *vaše* kulture, Učiteljice.”

Monetove slike pripadaju zapadnoj tradiciji visoke umjetnosti u njezinoj kapitalističkoj fazi. Ernst Fischer zamijetio je da je „zajedničko obilježje svih značajnih umjetnika i književnika u kapitalističkom svijetu njihova nemogućnost da se pomire s društvenom stvarnosti koja ih okružuje. (...) Jedino je u kapitalizmu *sva* umjetnost iznad određene razine prosječnosti uvijek bila umjetnost protesta, kritike i revolta.”<sup>19</sup> Donekle kontradiktoran razvoj Monet-ova stila od ranijih ka kasnijim radovima to i dokazuje. Impresionisti su 1870-ih pokušavali stvoriti novu viziju svijeta: novu modernu formu koja bi korespondirala s modernom tematikom. Nisu shvaćali da ih je buržujsko društvo za koje su kreirali taj novi stil bilo prinuđeno odbiti: „Buržoazija (...) je nemilosrdno pokidala raznolike (...) spone ne ostavljajući između čovjeka i čovjeka ništa drugo (...) osim golog interesa, osim bezosjećajnog ‘plaćanja u gotovini’. (...) Buržoazija je sa svih dotad poštovanja vrijednih djelatnosti koje se gledalo s pobožnim strahom skinula privid stvarnosti. Ona je



liječnika, pravnika, svećenika, pjesnika, čovjeka znanosti pretvorila u svoje plaćene najamne radnike.”<sup>20</sup>

Takva buržoazija slike impresionista nije mogla promatrati nikako drugačije nego kao čudne i beskorisne artefakte ili pak u njima prepoznavati prijeteće implikacije novoga stila. Umjetnik – koji je, poput svih ostalih, postao najamni radnik – stoga je morao biti „nezaposlen” zato što je za tvornicu bio ili beskoristan ili opasan.<sup>21</sup> Tijekom devetnaestoga stoljeća on je izbačen iz proizvodnih procesa u društvu, postao je dijelom lumpenproletarijata, i tako je rođen umjetnik „boem”. Kriza u impresionističkom pokretu 1880-ih i razvoj raznih novih oblika slikarstva zbivali su se u vrijeme intenzivnih radničkih borbi u Europi i Americi. Društvena kriza nesumnjivo je utjecala na potrebu za promjenom koju su umjetnici osjećali, posebno za proizvodnjom novih stilova u zadnjim desetljećima tog stoljeća.<sup>22</sup>

Monetov kasniji slikarski stil bio je dijelom i odgovor na neprihvatanje ranog impresionizma u društvu. Udaljavajući se od ponavljajućeg devetnaestostoljetnog sna o modernoj umjetnosti za modernu publiku, on predstavlja povlačenje u osamljenički individualizam, u fragmentirani svijet intenzivnih senzacija, u minucioznu analizu privatnog iskustva, pa čak i u – u velikim frizovima lopoča – pokušaj izgradnje alternativnog okruženja kao sredstva da se ja ponovo ujedini sa svijetom.<sup>23</sup> Kako su kritičari koje smo gore citirale zapazili, odavde do apstraktne umjetnosti vrlo je kratak put.

Bez obzira na to koliko je bolna i koliko samotna mogla biti umjetnička egzistencija, školarcima iz Barbiane bilo bi posve jasno koliki luksuz predstavlja mogućnost da se povučemo iz stvarnosti buržujskog društva. Vrlo su dobro znali da nema goreg pritiska od onog koji se nadvija nad radnika

koji stoji „pored svog stroja za kovanje osam sati dnevno u stalnom strahu da će ostati bez ruke”.<sup>24</sup> Mnogi umjetnici kasnog devetnaestog stoljeća pokušali su se povući, uz veliku osobnu žrtvu, no ipak su na koncu stvarali umjetnost za buržoaziju: sretnu, dekorativnu umjetnost, koja treperi svjetlom i bojama, ili pak tjeskobnu umjetnost, punu privatne patnje, ili znanstvenu, strogu umjetnost kakvu „zahtijevaju” moderna vremena. Bila apstraktna ili ne, svaka takva umjetnost ima jasnu klasnu bazu utoliko što je umjetnost dokolice, dekoracije i bijega, dostupna tek malom dijelu društva. U mjeri u kojoj je ona „izraz duhovnih vrijednosti”, „portret unutaršnjeg krajolika” i sl., njezine vrijednosti i krajolici bili su i u osnovi jesu vrijednosti i krajolici tog dijela društva. Monetove slike lopoča obraćaju se otuđenju umjetnika i njegove buržuske publike. To što Monetovu umjetnost možemo u najboljem slučaju smjestiti paralelno s onodobnim društvenim prevratima, svjedoči o njezinoj uspješnoj izolaciji. Grupe koje njihov društveni identitet isključuje iz svijeta visoke kulture isključene su i iz svijeta lopoča.

Određeni tipovi žanr-slikarstva dodatni su primjeri umjetnosti koja je navodno slobodna od potencijalnih referenci na rasu, klasu ili spol. Repräsentacije kućanskih interijera i „svakodnevnih” predmeta, naslikane intenzivnim uključivanjem u materijalnu stvarnost teme, sporadično se pojavljuju tijekom povijesti zapadne umjetnosti. Njihovo pojavljivanje obično se podudara s razdobljima u kojima su se mecene i naručitelji umjetnosti sami posebno interesirali za materijalnu stvarnost objekata. Široka trgovačka mreža i prosperitetni gradski život rimske antike moraju se promatrati kao društvena pozadina ne samo za Petronijev *Satirikon* već i za mrtve prirode, pejzaže, marine i žanr-scene u rimskoj umjetnosti.

Slično tome, razvoj međunarodne trgovine na kraju srednjeg vijeka i brojna „srednja” klasa trgovaca, obrtnika i poduzetnika korespondiraju s pojavom, posebno u sjevernoeuropskom slikarstvu petnaestog stoljeća, posebnog interesa za opipljivost materijalnih objekata. Međutim, sve do sedamnaestog stoljeća u Nizozemskoj taj interes nije dosegao dovoljnu neovisnu vrijednost da bi se izrazio u širokoj proizvodnji slika. Naime, tad su mrtva priroda, žanr i sl. prihvaćeni kao autonomne tematike.

Ovaj kratki pregled nagovještava prisutnost klasnih sadržaja u takvom slikarstvu, sadržaja čija je relevantnost dobro poznata u povijesnim diskusijama o umjetnosti. Ono što se obično slabije priznaje jest postojanje rodnog gledišta u slikama mrtve prirode i kućanskih interijera.

Vizija nizozemskih žanr-slikara koji su proizvodili slike za sedamnaestostoljetno umjetničko tržište, za razliku od vizije svih drugih slikara prije njih, nije bila zaklonjena velom „duhovne” iluzije. Kad su kao temu uzeli kućanski ambijent, on je postao eksplicitno materijalna zbirka opipljivih objekata. Daleko od toga da su otkrili da „postoji veliko slikarstvo bez važne teme”<sup>25</sup>, nizozemski slikari u svojim su djelima prepoznali dubok značaj materijalnih predmeta za svakodnevno iskustvo trgovačke klase u usponu: predmeti su konačno uspostavljeni kao jednostavna roba koju treba proizvesti i koju buržoazija treba prodati na tržištu. Proizvodnja artikala za direktnu upotrebu (a ne za razmjenu na tržištu) bila je na izdisaju, a budućnost u rukama građana. Umjetnici su im prodavali svoje slike koje su spremno slavile predmete u njihovoj novoj biti kao razmjenjivu robu i privatno vlasništvo. Osebjuno zahtjevna jasnoća, nametljiva uključenost u fizičku teksturu te sveprisutni intenzitet naturalizma u tim slikama

uvijek nas iznova tjeraju da se suočimo s objektima kao materijalnom imovinom. Naručitelji slika identificirali su se s nevidljivim građanima koji su posjedovali predmete reprezentirane na njima; i naručitelji i „vlasnici” bili su, dakako, muškarci, normalno, obiteljski ljudi. Predmeti veličanstveno izbijaju iz platna, ravno na nas, a mi shvaćamo da ih trebamo osjetiti kao *svoju* imovinu, *svoje* osvajanje stvarnosti. Ipak, to su samo kućanski predmeti i ambijenti – naša su osvajanja osvajanja muškog građanina koji vodi kućanstvo. „Neutralni” promatrač nema samo klasnu pripadnost već i spol – on je muškarac.

Tijekom sedamnaestog stoljeća promijenila se priroda građanske obitelji. Žene i djeca, iako strogo podređeni, tradicionalno su bili korisni doprinositelji sudjelovanju obitelji u proizvodnji i potrošnji, a sad su se u buržujskim sektorima društva sve više transformirali u nesentimentalno privatno vlasništvo. Žene i djeca postali su, *bez imalo iluzija*, tek supruge koje treba pribaviti, potomstvo koje treba proizvesti, kćeri koje treba razmijeniti – ukratko, postali su roba. Sama njihova egzistencija kao ljudskih bića počela se dovoditi u pitanje. U tom kontekstu priroda smještanja žena i djece u prizore kućnih interijera postaje jasnija. Čudno imobilizirani, oni na slikama često nisu prisutni kao skromni čuvari kućnih dobara, već kao pasivni objekti, dio inventara. Na krajnjem polu nalazi se Vermeer, kojega se često i razumno opisivalo kao umjetnika koji je, „iako uzalud tražimo mrtvu prirodu iz njegove ruke, vjerojatno bio najveći slikar mrtve prirode svih vremena”.<sup>26</sup> Drugim riječima, žene, djeca, objekti i njihovo kućansko okruženje jasno su viđeni i prikazani u svojoj društvenoj stvarnosti kao materijalna dobra, inventar akumuliranog bogatstva koje je potvrđivalo iskustvo građanina.

Redukcija ljudi u umjetnosti, posebno žena, na status objekta završena je dvjesto godina kasnije. Kako u nastavi crtanja tako i u završenim umjetničkim djelima ljudskom je tijelu, iako ponekad dvo-smisleno, negiran njegov stvarni život i seksualnost. Balerine, frizerski saloni i aktovi „kroz ključanicu” na Degasovim slikama daleke su rođakinje žena u sedamnaestostoljetnim nizozemskim interijerima. Međutim, do devetnaestog stoljeća postale su sve više dehumanizirane, ne više privatni posjed jednoga buržuja, njima se manipuliralo kao lutkama i fragmentiralo ih se na njihove sastavne dijelove. Degas je u svoju bilježnicu zapisao sljedeće: „Od plesačice radi samo ruke ili noge ili leđa. Radi cipele – šake – od frizerskih salona – loše očišane frizure, (...) bosa stopala u plesu, akciji itd., itd. Svaku vrstu iznošenog predmeta postavi, poprati na takav način da dobiju život muškarca ili žene; korzeti koji su netom skinuti, na primjer – i koji još uvijek zadržavaju oblik tijela itd., itd.”<sup>27</sup>

Žene su postale objekti, dok se objekti mogu samo hvatati za život.

Sedamnaestostoljetni nizozemski interijeri i devetnaestostoljetne Degasove plesačice, frizerke ili aktovi neobično su jasni primjeri slika u kojima su življeno iskustvo i seksualnost portretiranih žena nagrizeni. Utoliko što rekonstruiramo originalni, dominantno muški kontekst u kojem su slike proizvedene, imamo pravo raspravljati o ženama kao manje ili više neživim objektima. Ali tu, kao što je bio slučaj i s Boucherovim aktom, gledaš žene promatrača izaziva drugačiju reakciju. Ona se u tim slikama ne poistovjećuje s nevidljivim vlasnikom, već s posjedovanim predmetima, ne s voajerom, već sa ženama koje se gleda kroz ključanicu. Ona prepoznaje svoje prethodnice, žene koje su, poput nje, muškarcima

koji su ih promatrali i s njima živjeli obično bile više *stvari* nego *ljudi*. Realnost njezina iskustva i njezine reakcije dio je značenja tih slika.

U književnosti čak ni modernistička kritika nije bila u stanju uvjeriti mnoge čitatelje i čitateljice da ideje nisu relevantne. Naš je problem manje u tome da dokažemo da književnost prenosi ideje, a više u tome da pokažemo da te ideje imaju klasno porijeklo i klasnu funkciju. Kad kažemo da je neka ideja buržajska, mislimo da proizlazi iz okolnosti današnje vladajuće klase i da na neki način pomaže da se opravda ili perpetuira hegemonija te klase.

S naše današnje historijske točke nije teško vidjeti kako su određene ideje služile podupiranju prošlih društava koje su kontrolirali monarsi ili aristokracija. U takvom sistemu ideje o prirodnoj hijerarhiji, poretku i božanskoj potvrdi jasno su podupirale dominantne institucije. Nije teško identificirati književnost koja je izražavala i širila te ideje, iscrtati njezinu društvenu funkciju. Aktualna vladajuća klasa, buržoazija, svoju moć izvodi iz drugačijeg sistema proizvodnje i profita. Stari aristokratski mitovi nisu zadovoljili potrebe nove vladajuće klase, koja svoj legitimitet nije mogla prisvojiti iz permanentne hijerarhije, fiksnog društvenog ili moralnog poretka ili pak iz božje volje. Morao se kodificirati novi set ideja, koje su se razvile tijekom borbe buržoazije za prevlast. Funkcija buržajske kulture bila je i ostala da izražava te ideje u novoj umjetnosti, a funkcija kritike da ih „otkriva” u postojećim spomenicima.

U svojim komentarima o buržajskim definicijama „plemstva” odabrale smo primjer koji je imao veze posebno s temom klase. Naime, elementi ideologije koju nazivamo buržajskom većinom nisu tako direktni. Umjesto toga, oni imaju veze s fiksnim kategorijama u „ljudskoj prirodi” i „ljudskom stanju” koje

ističu ono idealno, apsolutno i privatno nad materijalnim, fluidnim i kolektivnim. Prema buržujskoj književnosti, važni povijesni događaji jesu događaji unutarnje povijesti. Patnja se prikazuje kao osobna borba, koju pojedinac proživljava u izolaciji. Otudjenje postaje herojska bolest, za koju nema društvenog lijeka. Ironija prikriva mirenje sa situacijom koju ne možeš mijenjati ili kontrolirati. Ljudski se položaj promatra kao statičan, uz određene vanjske oblike koji variraju, ali vječna tjeskoba je postojana. Svaki se politički sistem percipira kao onaj koji na vlast postavlja neku malu grupu ljudi, tako da promjena identiteta grupe neće utjecati na naše „stvarne” (to jest privatne) živote. Ako književno djelo ove predodžbe ne predoči dovoljno eksplicitno, kritičar će pomoći da se one lociraju u svom kontekstu „univerzalija”.<sup>28</sup>

Tako jednostavno izraženo, elementi buržujске ideologije imaju jasnu ulogu u održavanju *statusa quo*. Proizlazeći iz sistema koji funkcionira preko korporativnog natjecanja za profitom, ideje buržoazije podrazumijevaju ultimativnu nemoć pojedinca, uzaludnost javnog djelovanja i nužnost očaja.

## V.

NISMO SE USMJERILE tek iznalaženju boljeg načina da se čita poezija ili promatraju slike, već načina da se razumije vlastito iskustvo nas kao historijskih bića. Pritom nadilazimo uobičajene granice kritike – svakako modernističke kritike. Želimo reći da umjetničko djelo postoji u stvarnom, a ne u idealnom svijetu i da kritičar nije ahistorijsko biće – bez roda, rase i klase – ništa više od umjetnika, mecene ili

publike. Zatvaranje očiju pred rasnim, spolnim ili klasnim sadržajima u umjetnosti brutalno razotkriva u kojoj je mjeri svijest oblikovana okolnostima: „Svijest je (...) od samog početka društveni proizvod i ostaje to dokle god ljudi uopće budu postojali.”<sup>29</sup>

Koje su posljedice tvrdnje da je kritičar ljudsko biće koje živi u povijesti i da svijest proizlazi iz stvarnog života? Nažalost, svatko tko pokuša odgovoriti na to pitanje i razraditi taj stav bit će svaki put iznova prisiljen revidirati iste fundamentalne koncepte. Okolnosti i stvarni život u Sjedinjenim Državama stvorili su situaciju u kojoj precizna upotreba takvih kategorija kao što su „kapitalizam”, „buržuj”, „eksploatacija”, ili čak i samo citiranje Marxa, prečesto u čitatelja izazivaju iznenadnu nemogućnost za razumijevanje. Još više frustrira čitateljeva tvrdoglava indiferentnost za prirodu i porijeklo te nemogućnosti, kao i konstantno odbijanje da je se procjenjuje.<sup>30</sup> Ipak, vremena se mijenjaju, a upornost se na kraju možda nadvlada izdržljivošću – počinjemo s onim što smatramo početkom.<sup>31</sup>

Kritika temeljena na takvom pogledu na svijest kakav je razložen u ovom članku još je uvijek rijetka. Razlikuje se od „kontekstualnog” pristupa i od pristupa „socijalne povijesti” utoliko što nadilazi puko pozicioniranje djela u njegov kontekst kao svojevrzne siluete. Takva kritika odbija izolirati umjetničko djelo kao nešto odvojeno od njegova društvenog okruženja, umjesto toga prepoznaje da je djelo samo po sebi dijelom toga okruženja i da funkcionira u njemu.

Modernizam, nasuprot tome, nastoji pojačati izolaciju. Tjera umjetničko djelo, umjetnika, kritičara i publiku izvan povijesti. Modernizam nam poriče mogućnost da sebe razumijemo kao *agente* u materijalnom svijetu, s obzirom na to da je sve protjerano u apstraktni svijet ideja, gdje se interakcije



mogu minimizirati ili isprazniti od značenja i stvarnih posljedica. Manje nego ikad u stanju smo tumačiti svijet – a još manje mijenjati ga.

Kako dvadeseto stoljeće odmiče, umjetnost sve više sudjeluje u održavanju buržajske ideologije. Njezino je glavno pomoćno sredstvo, i u kritici i u umjetnosti, modernizam. „Velika” umjetnost i književnost ulaze u kurikulare srednjih škola za radničku klasu i crnce i u više škole. Pojavljuju se u modernističkom ruhu, oljuštene od svog punog historijskog značenja i otpremljene u carstvo univerzalija. Podučavajući umjetnost i književnost na taj način, obrazovni sistem pokušava učenicima napraviti ono što je već učinio subjektima: implicitno im poriče njihov vlastiti cjeloviti historijski identitet i umjesto toga im sugerira da su previše izolirani, nepovezani i nemoćni. Umjetnost je prisiljena podržavati tu ideološku mistifikaciju, a kritičari su je sve dosad perpe-tuirali. Školarci iz Barbiane joj se odupiru. Naša je zadaća da je smijenimo.

# Lijepa umjetnost i feminizam: buđenje svijesti\*

*Ako se ne može podučiti putem vlastitog gorkog iskustva, onda ju je nemoguće probuditi. — W. Holman Hunt o ponašanju Annie Miller, njegove ljubavnice i modela*

*Rub djevojčine haljine, koji je slikar obradio tako pomno, konac po konac, sam po sebi nosi priču. Pomislimo samo kako brzo ta čista bjelina može biti uprljana prašinom i kišom, ako noga njezine vlasnice poklekne na ulici. — John Ruskin o Huntovoj slici *Buđenje savjesti*, za koju je pozirala Annie Miller.<sup>32</sup>*

\* Prijevod teksta koji potpisuju Ljiljana Kolečnik i Jasenka Zajec preuzet je iz zbornika *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi* (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., 27–63) koji je priredila Ljiljana Kolečnik. Zahvaljujem urednici i izdavaču na ustupanju prijevoda.

FEMINISTIČKI POKRET se u prošlom desetljeću bavio temama koje uistinu dotiču sva područja ljudskog iskustva. Zašto se onda tako malo čuje o umjetnosti? Zašto umjetnost, možda više nego bilo koje drugo područje, toliko zaostaje za sveopćim pokretom promjena koje je započeo moderni feminizam? Posebice: gdje su monografije, članci ili zbirke eseja koji predstavljaju feminističku kritiku umjetnosti? Zašto su tako malobrojne monografije i članci o umjetnicama pisani s feminističkog stajališta? Gdje su reprodukcije i dijapozitivi djela umjetnica? Zašto nema nastavnih planova i bibliografija koje se bave problemima žene, umjetnosti i feminizma? Što znači gotovo potpuno nepostojanje predmeta feminističke povijesti umjetnosti na fakultetima? Zašto ima tako malo feminističkih povjesničarki umjetnosti i kritičarki? Što danas rade umjetnice? A što rade one umjetnice koje se smatraju feministkinjama i zašto? Što bi trebala raditi feministička umjetnica, kritičarka ili povjesničarka umjetnosti? Što jest feminističko stajalište u likovnoj umjetnosti?

Umjetnice, kritičarke, povjesničarke umjetnosti i radnice u muzejima počele su se organizirati tek u nekoliko proteklih godina, unutar drugoga vala feminističkog pokreta, a njihovi su se protesti uglavnom usmjerili na problem radne diskriminacije, nejednakih plaća, nejednakih uvjeta napredovanja, nemogućnosti umjetnica da izlažu svoje radove i tome slično. Iako su spomenuti problemi od izuzetne važnosti, djelovanje koje je na njima utemeljeno pripada vrlo umjerenoj struji feminističkog pokreta. Širok spektar feminističkih problema još uvijek nije prisutan među ženama koje se bave umjetnošću.

Kako bi se potpuno shvatio odnos umjetnosti i feminizma, potrebno ga je analizirati s više stajališta, a u tekstu što slijedi mogu tek naznačiti pitanja

koja valja postaviti kako bi se, prema mom mišljenju, razvila neophodna feministička umjetnička kritika. Najprije ću ukratko obrazložiti kako očita zaostalost odnosa umjetničkog *establishmenta* prema socijalnim pitanjima, uključujući i feminizam, nije slučajna i kako relativna plahost feminističkog umjetničkog pokreta odražava stvarnost današnjeg umjetničkog svijeta. Potom ću donijeti pažljiv i iscrpan prikaz prve i zasad, jedine knjige koja se bavi problemima žene i umjetnosti, zbirke eseja pod naslovom *Woman as Sex Object* objavljene 1973. godine. Na koncu ću razmotriti smjerove u kojima bi se, prema mom mišljenju, moralo razvijati pravo feminističko proučavanje umjetnosti.

## Uvod: problemi, prošli i sadašnji

KOMPLEKS OSOBA, PREDMETA i odnosa koji zovemo umjetničkim *establishmentom* obilježen je velikim brojem specifičnosti, a vjerojatno najizraženija od njih jest izolacija – i umjetničkog svijeta kao socijalnog entiteta i umjetnosti kao predmeta proučavanja i iskustva. Prodor u bilo koji segment umjetnosti vrlo je složen: uvjeti za dobivanje „putovnice” su različiti, ponekad uključuju određenu vrstu stručnosti, talenta ili ukusa, spolne, etničke ili klasne pripadnosti, taktičnost i odgovarajuće socijalne manire ili posjedovanje osobnog bogatstva. I umjetničko djelo mora proći niz prijemnih ispita, uglavnom temeljenih na njegovim svojstvima predmeta u društvenoj i takozvanoj estetskoj izolaciji. Pripadnici umjetničkog svijeta skloni su doživljavanju, stvaranju, predstavljanju i raspravljanju o umjetnosti kao da ova postoji u sferi bitno različitoj od svakidašnjeg života i svijesti većine ljudi.

Smatra se, također, da je umjetnost vjerno odražavanje stvarnosti, te da je umjetnička predodžba stvari identična ili čak „istinitija” od stvarnog predmeta. Stoga se umjetnost često predstavlja ne samo kao autonomna već i kao stvarnija od socijalnog iskustva koje bi trebala predstavljati. Mogućnost postojanja procijepa između predodžbe nečega u umjetnosti i načina na koji predočeno jest ili je bilo u cjelovitom društvenom kontekstu ponekad se priznaje, ali (uglavnom) ne istražuje.

Dvostruka izolacija čistog i uzvišenog umjetničkog svijeta – od neke stvarnije, vjerojatno prljavije realnosti, te od popularnih predodžbi i socijalnog okruženja u kojem nastaju – može završiti u razvodnjenosti i izobličenoj reakciji na samu umjetnost, a ona se redovito javlja u situaciji kad se napetosti i suprotnosti nekog društva počnu otvoreno odražavati u njegovoj umjetnosti. Tako, na primjer, klasni, spolni i rasni problemi predstavljaju aktualna polja sukoba koji odjekuju modernim društvom i izravno se šire na umjetnost. Očitom izoliranost umjetničkog *establishmenta* valja shvatiti i kao povijesnu pojavu koju je sobom donio razvoj kapitalizma, posebnu posljedicu promijenjenih klasnih odnosa između umjetnika, umjetnosti i publike. Zanimljiva je pritom činjenica da upravo „žena” postaje jednim od glavnih motiva umjetnosti kapitalističkog društva, kao i činjenica da je bujanje različitih umjetničkih predodžbi žene (pored spolnih u njihovoj se strukturi sve češće javljaju i rasni elementi) praćeno i vrlo eksplicitnim govorenjem o promjenama u odnosima među spolovima.

Umjetnički *establishment* već tradicionalno zanemaruje pitanja spola, klase ili rase i uglavnom ih priznaje kao elemente konteksta. Štoviše, pretpostavlja se zapravo postojanje jedinstvene ljudske

norme, univerzalne, ahistorijske, bez spolnog, klasnog ili rasnog identiteta, iako je, u stvari, potpuno jasno kako je ona muška, bijela i vezana uz pripadnost određenoj (višoj) klasi.<sup>33</sup> Tako umjetnički svijet odbacuje i negira svu složenost, poteškoće i proturječja modernog društva, osnažujući lažnu podjelu između umjetnosti i socijalnog iskustva.

Radikalna sociološka kritika, koja se već cijelo desetljeće otvoreno bavi kritičkom analizom većine glavnih američkih kulturnih institucija, tek je nedavno dotaknula probleme umjetničkog *establishmenta*. Razlozi kašnjenja zasigurno leže u njegovim specifičnim značajkama i neuobičajenoj zatvorenosti njegove socijalne strukture. Ponajprije, umjetnički *establishment* je danas čvrsto utemeljen na bogatstvu, potvrdi socijalnog statusa i specifičnom estetskom senzibilitetu kao oznaci klasne pozicije. Drugo – krug ljudi koji mu pripada je u odnosu prema drugim, sličnim kulturnim segmentima – izuzetno uzak. I treće, samo njegovo postojanje i održanje uglavnom je oslonjeno na privatno bogatstvo i osobne kontakte. Nasuprot tome, u pozadini većine istraživanja, poučavanja i napisa o umjetnosti uglavnom leže interesi velikih tvrtki, vlada i zaklada – predstavnika izrazito apersonalnog, materijalnog bogatstva u njegovom skupnom ili apstraktnom obliku.

Naglašeno elitistička socijalna osnova umjetničkog *establishmenta* manifestira se i u njegovoj ideološkoj izdvojenosti. Zahvaljujući gotovo mističnom obožavanju umjetničkog djela kao „višeg” oblika robe, niti jedno područje ljudske djelatnosti nije toliko fetišizirano i tako potpuno izolirano od popularnih oblika masovne kulturne potrošnje, kao što je to likovna umjetnost. U usporedbi s njom čak i „ozbiljna” glazba, velikom broju ljudi nerazgovijetna i nepristupačna, ima puno širu publiku

i čitav niz prilično ozbiljno shvaćenih popularnih inačica s dugom tradicijom (*jazz, blues, folk*). Nadalje, glazba se ne može materijalno posjedovati kao umjetnički predmet.

Umjetnicima, kritičarima, povjesničarima umjetnosti, muzejskom osoblju, prodavačima umjetnina i svim ostalim pripadnicima skupine „umjetničkih radnika” zadaća je pokušati prenijeti norme takve, fetišizirane i izolirane „visoke” umjetnosti studentima, posjetiteljima muzeja, kupcima umjetničkih djela i takozvanoj širokoj publici. Budući da su spomenuti umjetnički radnici često i osobno uključeni u zadovoljavanje potreba uske klase što osigurava novac od kojega se umjetnički svijet održava na životu, prirodno je da internaliziraju njezine vrijednosti. Nije stoga čudo da samo mali broj uspijeva jasno vidjeti stvarnost svoje situacije (još manji se usudi o njoj govoriti ili javno istupati) niti da je umjetnički svijet uspio sve do danas ostati tako skučen, čvrsto zatvoren i relativno imun na kritiku.

Ovakav opis osobnih i usko skupnih interesa, jedva prikrivenih iza fasade naizgled čistog svijeta umjetnosti i ljepote, ne bi nikoga trebao posebno iznenaditi. Vrlo je mali broj istraživanja koja se bave posljedicama ovisnosti umjetnosti o privatnom, statusno usmjerenom bogatstvu više klase, koja je *spiritus movens* tržišta umjetnina, a nekolicina pripada i povjesničarima umjetnosti koji su se odvažili upustiti u nužnu analizu specifičnih aspekata ovoga problema. Bilo je i pokušaja organiziranja radikalnih ženskih interesnih skupina unutar struke, a one ranjivije – posebice umjetnice – pokušale su protestirati, udruživati se i organizirati, uspostaviti kooperativne galerije, pokrenuti izdavanje neovisnih publikacija, govoriti na okruglim stolovima i općenito – izraziti potrebu drukčijeg djelovanja.<sup>34</sup>

Gdje je u čitavoj ovoj priči pitanje žene, umjetnosti i feminizma? Prvo, začuđujuće je mali broj žena koje se ozbiljno bave umjetnošću aktivno sudjelovao u feminističkom pokretu šezdesetih godina. Tek početkom sedamdesetih bilježimo i u umjetnosti prve, oprezne naznake javljanja feminističke samosvijesti da bi se do 1972. godine broj umjetnica (i drugih umjetničkih radnica) što se legitimiraju kao feministkinje već znatno povećao, no artikulacija ženskih problema u ovoj sferi i dalje ostaje prilično nemušta. Ženski aktivizam u umjetnosti prepoznaje se po gotovo potpunoj usredotočenosti na jednostavne reforme, po pretpostavci da se ženski zahtjevi i ženska očekivanja mogu ostvariti unutar struktura naprednog kapitalizma i po općoj nemogućnosti određenja onoga što bi feministička umjetnost i feministička likovna kritika mogle i trebale biti. Čini mi se da je situacija još gora među povjesničarkama umjetnosti. One malobrojne koje se deklariraju kao feministkinje prisiljene su raditi posve usamljeno. Prošle godine [1973.] slika se nešto popravila, no većina povjesničarki umjetnosti (i umjetnica) uglavnom još uvijek pristaje uz umjeren, ograničen pristup rješavanju ženskih problema, a tek njih nekoliko se okušalo u radikalnoj umjetničkoj kritici.

Glavni izvor ove prilično depresivne situacije, uzrok plahosti i relativnog konzervativizma umjetnica nedvojbeno su već spomenuta specifična obilježja umjetničkog *establishmenta* – njegova financijska ovisnost i socijalna izolacija. Istodobno, postojanje i jačanje općeg, nacionalnog feminističkog pokreta, izvora podrške pojedinačnim naporima žena da pokušaju stvari promijeniti iznutra – stvorilo je u Americi atmosferu koja se nadvila i nad umjetnost. Konkretno posljedice ove situacije još nisu potpuno jasne, ali čini se da, unatoč oprezu, stvari počinju



kretati s mrtve točke i već sad je moguće navesti veliki broj postignuća koja su posljedica djelovanja feminističkog pokreta.

Možda je jedno od najočitijih – lagani porast broja izložbi posvećenih umjetnicama (današnjim i prošlim). Prate ih problemske prezentacije, prije svega one koje se bave načinima prikazivanja žene u umjetnosti, a koje su, barem dosad, završavale potpunim neuspjehom, jer se razina interpretacije odabrane građe uglavnom kretala u rasponu od ekstremne nesuvislosti do izravnog seksizma. Još neki od znakova mogućih promjena mogli bi se pronaći i u činjenici da se odnedavno članci o umjetnicama i o feminističkom umjetničkom pokretu počinju javljati u značajnim umjetničkim *mainstream* časopisima, da je pokrenuto nekoliko novih feminističkih publikacija: „Women and Art”, „Feminist Art Journal”, „Womanspace Journal”; osnovan je niz kooperativnih galerija; u okvirima tek pokrenutih ženskih studija nude se tečajevi o „ženama i umjetnosti”, a otvaraju se i ženski atelijeri unutar redovitih studijskih programa na akademijama likovnih umjetnosti. Održano je nekoliko konferencija na temu „žene i umjetnost”, a College Art Association na svojim godišnjim sastancima sada pokorno posvećuje termine razgovorima o tom problemu. Promatranje umjetnosti u njezinu društvenom kontekstu – trend u akademskoj povijesti umjetnosti što je obilježio proteklo desetljeće – sretno se, i s vrlo korisnim rezultatima, preklopilo s polemikom feminizma. Međutim, još uvijek se vrlo mali broj umjetnica, kritičarki i povjesničarki umjetnosti pokušava pozabaviti posljedicama i značenjem koje bi primjena feminističkog stajališta mogla imati za umjetnost, za kulturološku kritiku i za samu povijest umjetnosti.

Svi navedeni pomaci mnogo obećavaju i uvjerena sam da umjetnički svijet više nikada neće biti isti. Ipak, i dalje ostaje nerazriješeno središnje i vječno pitanje umjetnosti, umjetničke kritike i povijesti umjetnosti tko, u stvari, čini umjetničku publiku? Dok god umjetnički radnici budu ovisili o umjetničkom *establishmentu* organiziranom kao što je ovaj sada – a naročito dok se ne formira alternativna umjetnička publika – broj ostalih, mogućih pitanja na čijem se istinskom razrješenju može poraditi, bit će vrlo ograničen.

## Žena kao seksualni objekt

SVAKI PUT KADA POKUŠAM držati predavanja koja se bave odnosom feminizma i umjetnosti, ponovno se suočavam s nedostatkom nastavnih sredstava dijapozitiva, članaka, knjiga, nastavnih planova, bibliografija ... Ono nekoliko značajnih i (nekim čudom) objavljenih tekstova razasuto je po različitim knjigama, časopisima i novinama, a očito je da izdavači niti ne razmišljaju o potencijalnoj veličini tržišta zainteresiranog za takva izdanja ili ga, ako si i priušte takav napor, vide kao područje koje (zasad) nije vrijedno prevelikog truda. I, kao zadnja kap u čaši nastavničkog očaja – relativno kasna pojava feminizma u umjetničkom svijetu rezultirala je izostankom povijesno-umjetničkih tema iz bibliografija i nastavnih planova ženskih studija na većini američkih sveučilišta.<sup>35</sup> S obzirom na takvu situaciju, najava svake nove knjige u kojoj se umjetnosti pristupa s feminističkog stajališta, izaziva velika očekivanja. Na žalost, daljnji slijed događaja uglavnom pokazuje kako su ona bila posve uzaludna.

## **Erotika, akademija i umjetničko izdavaštvo**

Potpuno prozaična povijest zbirke od dvanaest kratkih eseja, *Woman as Sex Object*,<sup>36</sup> više je model komercijalnog oportunitizma nego feminističkog ili znanstvenog pristupa povijesti umjetnosti. Svi eseji, osim jednog, prethodno su predstavljani na simpoziju pod naslovom „Eroticism and Female Imagery in the Art of the 19th Century”, održanom u College Art Association siječnja 1972. godine. Iako obično prođu dvije do pet godina prije nego se neka već dovršena povjesničarsko-umjetnička studija uopće tiska, ova skupina tekstova imala je sasvim drukčiju sudbinu i predstavljena je kao cjelina u božićnom izdanju „Art News Annuala” 1973. godine. Prilično opisni naslov spomenutog simpozija pretvoren je u privlačniji – *Woman as Sex Object*, dok je podnaslov „Studies in Erotic Art”, 1730.–1970., nagovještavao da se radi o ozbiljnim i analitičkim radovima. (Funkciju podnaslova možemo samo nagađati. Je li namijenjen onima koje bi naslov zbunio ili odvratio ili je riječ o neobičnom pokušaju sudjelovanja u konvencijama obrazovane pornografije čijom se pseudo-akademsom pedanterijom pokušava stvoriti provokativna atmosfera potisnute seksualnosti?) Izvorni naslovi većine predavanja čudesno su prerađeni, upućujući prije na erotikom nabijene sadržaje nego na ozbiljna znanstvena razmatranja.<sup>37</sup>

Najave za godišnjak *Woman as Sex Object* počele su se pojavljivati u „Art News” već u jesen 1972. godine. Tako oglas objavljen u rujnu 1972. donosi četiri ilustracije iz knjige (poster Betty Grable, Ingresovu *Veliku odalisku*, pornografsku fotografiju iz 19. stoljeća i satirički bakropis sa sadomazohističkom temom), koje uokviruju središnju reprodukciju vanjskog omota knjige – povećane detalje ženskih ruku,

grudi i isprepletenih tijela uzetih s Ingresove *Turske kupelji*. Neukusna izravnost sadržaja odabranih ilustracija osnažena je tekstom oglasa pisanog karikiranim akademskim tonom, koji knjigu predstavlja kao rijedak primjer visoke erotike:

*„Art News Annual” za 1973. godinu, pod naslovom Woman as Sex Object, istražuje slikovitu i kontroverznu temu prikazivanja žene u erotskoj umjetnosti 18. i 19. stoljeća. Odražavajući seksualna potiskivanja onoga vremena, donosi muškarčeve predodžbe o ženi u rasponu od moralističke pouke do bestidne perversije. U bilo kojem umjetničkom mediju ona je utjelovljenje osobne predodžbe doma, požude – i straba.*

*Preko stotinu primjera erotске umjetnosti, od toga 24 u boji, ilustrira ove eseje. Prikazana je Žena – kako je vide Manet, Ingres, Courbet, Renoir, Picasso, de Kooning, Klimt, Fuseli i drugi – u radovima čija interpretacija varira od izravne senzualnosti do remek-djela podsvjesne seksualnosti.*

Dvosmislenost gornje poruke i ono što vizualna, ilustrativna građa knjige izravno nudi, u nastavku je pažljivo ublažena znanstvenijim tonom:

*Autori su skupili niz poučnih, pronicljivih eseja o erotskim elementima u umjetničkim prikazima Žene: utjecaj popularne pornografske fotografije na Manetovu Olimpiju... steznik kao modni bir i fetiš ... učestale teme služavke, ljubavnice i prostitutke... Fuselijeva Noćna mora otkrivena kao „remek-djelo psiho-seksualne projekcije”... Renoir kao muški šovinist... „ljepši spol” u ulozi fatalne žene, zloduba, i djevice... ljepotice s postera kao moderne ikone. Već sami eseji – očaravajući i inteligentni – razveselit će svakog ljubitelja umjetnosti. Izvanredne reprodukcije i lijep uvez čine knjigu*

*WOMAN AS SEX OBJECT* vrijednim i zanimljivim dodatkom svakoj zbirci umjetničkih knjiga – podjednako prikladnim za čitanje i za užitak.

Oglas očito nije polučio očekivane rezultate, a oslonac na tržišni potencijal dijalektičkog odnosa između otvorenog izazivanja i poluozbiljnog uvjeravanja u akademsku vrijednost, izdavaču se učinio očito previše suptilnim, pa tako već u sljedećem broju „Art News” nalazimo pojašnjenje poruke iz prethodnog oglasa. Krupna slova preko fotografije obećavaju da „ZA SAMO 7,95 DOLARA MOŽETE DOBITI KNJIGU PUNU NAJBOLJIH EROTSKIH I SENZUALNIH UMJETNIČKIH RADOVA KOJE SU NAČINILI PICASSO, RENOIR, MANET, RUBENS, COURBET, INGRES I GAUGUIN”. Mali odlomak ispod toga, sitnim slovima razuvjerava sramežljive ponavljajući znanstvenije dijelove prvoga oglasa, a svoj vrhunac dostiže tvrdnjom da se ovdje ne radi o „samo još jednoj umjetničkoj knjizi koju kupujete kako biste je čuvali na polici kako bi je vidjeli vaši prijatelji. To je knjiga koju ćete s užitkom čitati od korica do korica”. Ukratko, njezino čitanje bit će iskustvo što će oživjeti i nadahnuti čak i najobeshrabbrenije i najzbunjenije.

Na temelju takvih oglasa, otisnutih i u časopisu poput „Playboya”, valja se zapitati kakvoj je publici knjiga uistinu namijenjena? Tržištu seksualnog izražavanja? Zašto onda gubiti vrijeme s dosadnim tekstovima? Umjetničkom svijetu iz kafića? Zašto onda stavljati naglasak na povijest umjetnosti? Povjesničarima umjetnosti? Odakle onda relativna plitkost i prosječnost velikog broja eseja? Feministkinjama? Zašto onda uključiti samo jedan i to blago feministički članak? Čini se, zapravo, da je riječ o konfuznom i proturječnom pokušaju obraćanja svim ovim skupinama potencijalnih čitatelja. Doista, knjiga *Woman as Sex*

*Object* je s pravom ocijenjena kao „istinski prostačka knjiga” i vjerojatna komercijalna „bomba” na tržištu knjiga i tržištu povijesti umjetnosti.<sup>38</sup> No, gotovo i ne htijući, objavljeni tekstovi postavljaju niz feminističkih pitanja, dok izostavljeni nagovještavaju ostala. Kako bi pojasnili teme i pitanja potaknuta ovim izdanjem, nužan je kritički osvrt.

## Pregled

Raspon tema koje pokriva knjiga *Woman as Sex Object* doista je neobičan i to iz više razloga. Usprkos njezinu agresivnom reklamiranju i općenitom erotsko-pornografskom izgledu, radi se o potpuno konvencionalnom izdavačkom pothvatu s područja povijesti umjetnosti. Autori su obučeni povjesničari umjetnosti koji koriste tradicionalne metode pristupa likovnoj građi, a rezultat su tekstovi vrlo različite razine mjerodavnosti, rječitosti, humora i seksizma. Glavna strukturalna slabost, ove kao i mnogih drugih sličnih zbirki, je posvemašnji izostanak jasnog cilja i izrazita nekoherentnost izloženih teza; knjiga kao cjelina čak ne uspijeva održati niti najavljeno opredjeljenje za istraživački pristup „erotskoj umjetnosti”. Povrh svega, *Woman as Sex Object* je sve prije nego zbirka feminističkih eseja o umjetnosti, iako je tako najavljivana.

Vremensko razdoblje koje pokriva također je prilično neodređeno. Iako podnaslov upućuje na razdoblje od 1730. do 1970. godine, glavnina se eseja, u stvari, bavi 19. stoljećem, dok je 20. prilično nespretno predstavljeno tek s dva članka o suvremenom slikarstvu, što sve upućuje na želju izdavača da stvori „relevantnu” književnu robu – onu koja se sigurno može prodati – pa bilo to i na uštrb suvislosti.

Većina odabranih eseja usmjerena je stoga na „visoku” umjetnost. Analize popularnih motiva masovne kulture, oblika suvremene društvene i seksualne prakse, te drugih vidova socijalnog konteksta, javljaju se u gotovo polovini izabranih tekstova, no i one polaze od pretpostavki koje pripadaju tradicionalnoj povijesti umjetnosti. Štoviše, budući da se zbirka usredotočuje na ženu kao seksualni objekt, nije se moglo izbjeći da svi analizirani umjetnici budu muškarci. Nekoliko pokušaja istraživanja veze između umjetničkih djela i ljudskog iskustva su, prema tome, zapravo istraživanja muškog, najčešće erotskog iskustva. Ukratko, utjecaj modernog feminističkog pokreta na povijest umjetnosti rezultirao je knjigom koja zanemaruje priznate umjetnice poput M. Cassatt ili K. Kollwitz, ali zato uključuje velik broj posve marginalnih umjetnika. Odgovornost za naglasak na muškoj predodžbi žene u „visokoj” umjetnosti pripada dakako urednicima, ali, konsekvntno i čitavoj struci povjesničara umjetnosti.

Dvanaest objavljenih eseja možemo podijeliti u tri kategorije: prvo, nekoliko potpuno tradicionalnih studija, koje uopće nisu od koristi za razvoj feminističkog pristupa temama koje obrađuju; drugo, skupina eseja koji, iako nisu izravno feministički, daju niz uvida i mnogo korisnog materijala što čine nužni temelj stvaranju feminističke povijesti umjetnosti i feminističke likovne kritike. I napokon, članak Linde Nochlin, jedini rad u cijeloj knjizi koji se može staviti u malu, ali rastuću kategoriju feminističkog pisanja o umjetnosti.

### **Autonomna predodžba**

Članak o Ingresovoj slici *Antioh i Stratonika* (1840.) Johna Connollyja Jr., na gotovo karikaturalan način predstavlja tipičan esej ove zbirke, koji je mogao biti

objavljen bilo gdje (ili, možda bolje – nigdje). Connollyjev je cilj dokazati kako je Ingresovo djelo alegorični prikaz slikarevog mecene i njegove žene, i zato, na određeni način, „najčišći primjer autorova specifičnog poimanja erotike”. Unatoč (rutinski provedenoj) analizi erotskih motiva, Connolly, u stvari, potpuno zanemaruje seksističku dimenziju Ingresovih prizora iz harema i, umjesto toga, pokušava ih obrazložiti kao pomno oblikovane alegorije osjetila. Članak je nepovezan, nigdje se ne iznose čvrsti argumenti, kratka je rasprava o ikonografiji slike *Antioh i Stratonika* prilično slabašna, a esej u cjelini neuvjerljiv. Najviše razočarava osjećaj zaludu uložena truda. Connollyjev naslov – „Ingres and the Erotic Intellect” – nagovještava da bismo mogli očekivati analizu barem nekog vida umjetnikova osebujnog načina obrade erotskih sadržaja, pa makar bila i prividna, zastrta velom poput Ingresovih portreta, ili naizgled otvorena kao prizori iz harema. Ingres obje teme slika s istim erotskim senzibilitetom i doista je šteta što je propuštena izuzetna prilika da slijedimo njegovo podrobno ispitivanje spolne svijesti muških pripadnika francuske više klase u ranom 19. stoljeću.<sup>39</sup>

Kratka studija Marcie Allentuck pod naslovom „Henry Fuseli’s ‘Nightmare’: Eroticism or Pornography?” počiva na iznenađujućoj hipotezi da se Fuselijeva slika odnosi na *femina erotica* – to jest, na žensko seksualno iskustvo – štoviše, da topos slike nije noćna mora već početna faza ženskog orgazma. M. Allentuck pokušava pritom analizirati orgazam jezikom medicine, što je prilično smiješno, ali istodobno i oprečno njezinoj metodi argumentiranja i inače glatkom, aluzivnom stilu pisanja. Moramo joj predbaciti i upitne pretpostavke, zaključke koji se ne temelje u povijesnom iskustvu, te evidentno pomanjkanje vizualnih dokaza. Na primjer, M. Allentuck



projicira dvadesetostoljetne interpretacije ženske seksualnosti na prošlost koja je obilježena potpuno različitim oblicima mistifikacije tog predmeta, a kako likovna građa ne pruža argumente za iznesene hipoteze, i sama mora priznati kako je Fuselijeve opis seksualnosti na spomenutu platnu izveden stilom atipičnim za njegovo slikarstvo. Štoviše, cijela se studija temelji na autoričinom nekritičkom prihvaćanju Freudovih stajališta. Frojdizam, posebno u obliku nedovoljno shvaćenih i bitno populariziranih pretpostavki, može biti posebno razoran za pokušaj razvoja feminističkog pristupa, što članak M. Allentuck čini ne samo smiješnim ili osrednjim već na neki način i opasnim.<sup>40</sup>

Blagi frojdizam karakterizira i studiju Gerta Schiffa „Picasso's Suite 347, or Painting as an Act of Love”. Schiff kombinira frojdotske pretpostavke s pseudo-suvremenim, ali, u stvari, potpuno konvencionalnim poistovjećivanjem umjetnika, povjesničara umjetnosti i čitatelja, a svi oni su – naravno muškarci. Koristeći tradicionalni i prilično demodirani stil kritičkog pisanja, Schiff nas na prilično kaotičan način vodi kroz Picassovu *Suite 347*, grafičku mapu s temom umjetnost-kao-kreativno-silovanje-modela, nastalu 1968. godine. Uvjerava nas, sebe, Picassa, čitatelja – da je „voajer obožavatelj” jer „Picassovi prizori voajerizma ne posjeduju ništa od kombinacije mržnje, bojazni i kastracijskog straha koji zajedno tvore kliničku sliku ovog sindroma. Nasuprot tome, predstavljaju izraz gorljivog poštovanja prema životu”, jer u Picassovoj umjetnosti „slikanje, vođenje ljubavi i ‘rađanje’ doslovno postaju jedno”. Schiffov pristup gotovo da predstavlja karikaturu modernog viđenja stvaralačkog rada (Picassove umjetnosti, Schiffove interpretacije, našeg vrednovanja) kao ekvivalenta seksu s muškog stajališta uz stalno prisutnu implikaciju da možda i nije toliko vrijedan, toliko muževan kao dobra ševa.

Schiff ne uspijeva vidjeti *Suite 347* u pravom svjetlu. Na primjer, njegov opis rada *Number 314* (varijacije teme Ingresova djela *Raphael slika Fornarinu*) potpuno zanemaruje složenost i ambivalenost Picassova prikaza. Više od tri četvrtine bakropisa zauzima niz neobičnih i zasigurno značajnih likova i predmeta: na lijevoj strani sjedi Papa – najveći lik kompozicije – pogleda upravljenog na prizor isprepletenih tijela umjetnika i njegova modela (Rafael je upravo porinuo svoj izuzetno velik organ u izobličene i potpuno raskrečene odgovarajuće dijelove modelova tijela). Papa je žalostan, napet, ali istodobno i očito zloban. Ispod kreveta na kojemu se par nalazi, izviruje plosnato lice flankirano dvjema velikim, nepovezanim i beskorisnim rukama – ljubomorni muž koji očajno gledajući izravno u nas, traži da razriješimo ovu situaciju. Prema nama je okrenuta i Rafaelova Fornarina, sada reducirana na mali ovalni memento što visi na suprotnom zidu; djelomično zrcalni odraz, djelomično portret, djelomično Bogorodica, djelomično ljepotica s postera – u svakom slučaju manje važna od događanja u atelijeru. Napokon tu je – stisnut u gornjem desnom kutu – i ljubavni par. Picasso ne ostavlja mjesta dvojbi tko kontrolira ritam i oblik njihove seksualne aktivnosti i doista – model sliči bespomoćnoj, krhkoj životinjici koju je neko zločesto dijete nabolo na kolac. Iako možda više podsjeća na Mailera i Hemingwaya, nego na Geneta ili Muncha, Picasso je očito svjestan poteškoća i zbrke u ljudskim odnosima koje gleda iz muške perspektive. Međutim, Schiff ne vidi ništa od spomenutoga. Za njega Picasso jednostavno prikazuje „krajnju ekstazu [slikarovog] sjedinjenja s modelom” i „konačnu konzumaciju ljubavi [ovog para]”.

Picassov pristup odnosima spolova posebno je zanimljiv u svjetlu njegove dugotrajne političke

djelatnosti. Sve su do nedavno socijalistički i komunistički pokreti uglavnom prihvaćali otuđenje koje nameće organizacija kapitalističkih društvenih odnosa. Na primjer, tradicionalno se smatralo da je područje „privatnog” ili „osobnog” iskustva odvojeno od sfere rada i političkog života. Picasso je, slično kao i socijalist Courbet stotinu godina ranije, postao žrtvom boli koje su rezultati fragmentiranja onoga što bi moglo i trebalo biti cjelinom. Svjesno ili nesvjesno, svoje je iskustvo pretočio u umjetnost. Schiff, međutim, piše svoj esej kao da ništa ne zna ili kao da je posve ravnodušan prema prirodi suvremenih društvenih odnosa i odnosa među spolovima. Nije mu neugodno kad žensko iskustvo doslovno stavlja u zagradu i podređuje muškarčevu: „Picassova slika predstavlja temeljne muške (i ženske) instinkte i strasti”.

Kategoriji relativno razočaravajućih članaka pripada i esej Roberta Rosenbluma – pregled brojnih prikaza dojenja na kojima žena doji odraslog muškarca, obično vlastitog oca („Caritas Romana after 1760: Some Romantic Lactations”). Rosenblum pristupa ovoj krypto-seksualnoj temi pedantnim popisivanjem njezinih različitih ikonografskih inačica, a s obzirom na očito provokativne implikacije motiva, njegov se tekst doima iznenađujuće neutralnim i bezličnim. Odabrana tema pruža niz različitih i zanimljivih mogućnosti daljnjeg istraživanja. Na primjer, znanost 18. stoljeća pronašla je verziju u kojoj kćer doji svoju majku, a Rosenblumu je to otkriće ili nepoznato ili jednostavno ne želi istraživati zašto umjetnici slijede paternalnu tradiciju i, umjesto toga, samo usputno primjećuje da postoje „razlozi koji možda nalažu i psiho-seksualno razmatranje”. U američkoj se umjetnosti Rosenblumova tema pojavila oko 1800. godine, a likovi su američki domoroci i europski osvajači. Analizirajući njezinu ikonografiju u Novom

svijetu (naravno, gdje god se pojavljuje bijelac, njega mlijekom hrane egzotični domoroci), Rosenblum je napravio još jednu bitnu pogrešku – propustio je uočiti društvene i političke implikacije prizora sa „zahvalnim divljacima” koji spašavaju živote svojih tlačitelja.

U daljnjem tekstu nastoji ispitati temu dojenja kao jednu od predodžbi materinstva i usmjerava je na raspravu o umjetnicama (slučajno objavljuje dva od ukupno pet radova žena koji su uvršteni među više od dvjesto ilustracija u ovoj knjizi), očito nesretno brkajući subjekt i objekt. Kao što se moglo i očekivati, korijeni njegove konfuzije leže u seksističkim pretpostavkama koje ga navode i na ozbiljne netočnosti. Tako, na primjer, naglašava da je tema dojenja nakon njezine sekularizacije „ponovno privukla brojne umjetnice, od Mary Cassatt koja dojenje prikazuje s izvjesnom sramežljivošću protivnom potencijalnoj osjećajnosti i senzualnosti te radnje, do Paule Modersohn-Becker, koja je istu temu prigrlila s očitim divljenjem prikazujući je na nizu svojih slika”. Vidimo kako je Rosenbluma zaslijepila vlastita seksistička afektiranost i spriječila ga da shvati stvarno značenje umjetnosti ovih dviju slikarica. Slijedno tome opisat će (pretpostavljenu) sramežljivost neudate M. Cassatt umjesto njezina rada; a P. Modersohn-Becker predstaviti kao obožavateljicu teme majke-hraniteljice, ne zbog onoga što nalazimo u njezinim djelima već zbog jednostavne činjenice da je bila udata i imala dijete. Radu M. Cassatt ili P. Modersohn-Becker pristupat će se na tako stereotipne načine sve dok feministički pokret ne unese potrebne promjene u umjetnički *establishment* i dokaže potrebu adekvatnijeg i argumentiranijeg prikaza njihova djelovanja.<sup>41</sup>

Esej Davida Kunzlea – pokušaj interpretacije fetišizma steznika u francuskoj i engleskoj umjetnosti („The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo

Galanterie to Montaut's Physiologies") – predstavlja, pak, pravi i provokativni primjer mizoginije. Članak koji, možda ne bez razloga, zauzima gotovo trećinu knjige *Woman as Sex Object*, još je jedan primjer obrade važne teme načinom koji rezultate uložena napora čini praktički neiskoristivima – osim popratnih ilustracija. Kunzleov pristup je u biti deskriptivan, a nedostaju mu podjednako i hipoteze i zaključci. Riječ je o jednostavnom i nespretnom isprepletanju velikog broja tema, čije su međusobne veze obrađene nepovezanim i hermetičnim stilom pisanja zbog kojeg je članak vrlo teško pratiti.

Čini se da prava Kunzleova tema i nije steznik, već muškarac prošlog stoljeća, opčinjen vizijom žene u stezniku kao nečim „što će uskoro prsnuti, provali iz ljuštore poput mekog trbuha kuhanog jastoga”. Prema njemu, muškarci 19. stoljeća stalno žele otkriti „sivu stvarnost u sjajnoj erotskoj školjci, tužnu istinu iza kričave izvještačenosti moderne odjeće”, i naročito „ženu kao fiziološko i društveno proturječje, kao perverzno njegovanu, sado-mazohističku iluziju, očaravajuću, opasnu, fatalnu”. Kunzle ulaže veliki napor da za sebe i svoje čitatelje rekonstruira mentalni sklop autora što se kriju iza priloga u „La Vie Parisienne”, a koji „su uspjeli prozrijeti tu žensku varku, tu sugestiju supersenzualne i superzavodljive realnosti i prodrijeti do njezine istinske, skrivene, unutarnje stvarnosti – prljave i odbojne”. Kunzle ili nije svjestan ili prezire izvor i značenje ovako šizoidnog poimanja žene. Štoviše, ne vidi, niti pokušava vidjeti, steznik kao simbol spolne potlačenosti, odjeću kao amblem klasnog statusa i reformu odijevanja u 19. stoljeću, kao odgovor na stvarne društvene kontradikcije. Njegov pokušaj da u ovom članku ispita odnos između predodžbi socijalnih fenomena koje se javljaju i u visokoj i u popularnoj umjetnosti i kulture

u kojoj su stvorene, potpuno je iskrivljen zato što je, prema vlastitu izboru, zatočenik gledišta muškarca više klase, kojoj očito i sam pripada.

## **Predodžba nasuprot stvarnosti**

Druga, korisnija skupina članaka u knjizi *Woman as Sex Object* obilježena je zanimanjem za istraživanje dijalektičkog odnosa između visoke i popularne kulture, te između slike i stvarnosti. Iako se pristupom, namjerom i kakvoćom ovi eseji međusobno značajno razlikuju, svi zajedno čine neophodnu osnovu feminističke interpretacije načina prikazivanja žene u muškoj umjetnosti.

Krajnje sažet članak Beatrice Farwell „Courbet's *Baigneuses* and the Rhetorical Feminine Image” pokriva vrlo široko tematsko područje i postavlja niz vrlo važnih pitanja, iako je njegov zadatak naoko vrlo jednostavan – otkriti što je Courbet namjeravao reći svojim *Kupačicama*. Da bi mogla odgovoriti na to pitanje, autorica je istražila i niz drugih problema, što njezin članak čini posebno zanimljivim. U fascinantnom, ali prekratkome prikazu motiva žene koja se u pratnji svoje sluškinje kupa u rijeci, Farwellova naglašava razvoj teme od polazišta u mitološkim i biblijskim izvorima do prizora iz 18. stoljeća u kojima protagonistice – gospodarica i služavka – postaju anonimne suvremenice, a motiv žene u intimnom trenutku kupanja ili obavljanja toaleta (voajer je ili prisutan ili se pretpostavlja gledatelj u njegovoj ulozi) polagano se premješta iz područja visoke umjetnosti u područje popularnih erotskih i pornografskih gravira. B. Farwell dokumentira i promjene u prikazivanju teme na prijelazu 19. stoljeća, te ukazuje na sve veću popularnost litografije kao sredstva koje

je erotske prizore učinilo dostupnim široj javnosti. Tako u jednoj od navedenih inačica služavka „hotimice pokazuje svoju gospodaricu, i, poput podvodačice, retorički se okreće gledatelju – potencijalnom kupcu – tražeći njegovo odobravanje. Prikaz je sada već degenerirao u predodžbu prostitutke – žene koja svoje čari daruje za novac”. U tematski repertoar erotskih prikaza toga razdoblja uključuju se i novi motivi: lezbijska ljubav, odijevanje i skidanje žena, fetišističko naglašavanje čarapa na nagoj ženi, itd. Građa koju je autorica članka podastrla doista je fascinantna i zaslužuje duži osvrt.

Meyer Schapiro i Linda Nochlin su ranijim istraživanjem pokazali da je Courbet bio ne samo duboko svjestan ukusa svoje publike već i duboko zainteresiran za motive popularne umjetnosti. B. Farwell stoga ispituje veze između popularnih erotskih grafika i Courbetova rada, a kao primjer uzima slike *Čarape* (1861.) i *San* (1866.). Kao vjerojatni odgovor na sve rašireniju erotsku fotografiju i litografiju iz sredine 19. stoljeća, zapazit ćemo kako slikar svoje prikaze sve češće smješta u vanjski prostor, što pokazuje i kompozicija slike *Ležaljka* iz 1844. godine. U konačnici autorica povezuje različite smjere svojih istraživanja s područjem visoke umjetnosti, popularne litografije i erotske fotografije kako bi objasnila neke zbunjujuće vidove Courbetovih *Kupačica* iz 1853. godine.

Iako se pojedini zaključci B. Farwell mogu kritizirati, njezin pristup je iznimno inteligentan, a primjedbe vrijedne. Iako je najviše zanima način na koji su francuski realisti ugradili popularne erotske motive u svoja umjetnička djela, s velikom osjetljivošću reagira i na druge važne probleme. Tako će se, na primjer, zajedljivo osvrnuti na artikulaciju klasnih i rasnih razlika u slikovnoj strukturi erotskih motiva:

služavke se općenito „mogu razlikovati od svojih gazdarica ‘Olimpija’ po tome što su ili potpuno odjevene ili pripadnice crne rase (ili oboje)”; u jednom prizoru „služavke štovateljice su i orijentalke i crkinje – jednom riječju – služinčad iz Trećeg svijeta”; u drugom umjetnik pažljivo „uključuje orijentalni prizvuk, tako čest u erotici iz razdoblja turskih osvajanja, jednako kao što je tema crne služavke zadivljene ljepotom bijele gospodarice česta u doba kolonijalizma”. Nužna je potpunija analitička studija tradicije i značenja ovih motiva. Kao što primjećuje B. Farwell, očito su, uz ostalo, i oni jedan od brojnih elemenata uključenih u nastanak Manetove *Olimpije*.

Zanimanje 19. stoljeća za lezbijske prizore još je jedna važna tema B. Farwell. Pritom daje naslutiti da iza razlike plavuša – brineta, koju često nalazimo na voajerističkim prizorima lezbijske ljubavi tog razdoblja, stoje složene predodžbe spola, klasnih i rasnih razlika. I ova tema zaslužuje širu i detaljniju analizu.

Treće, vrlo zanimljivo područje kojega se autorica samo površno dotiče, jest neobičan način manifestiranja djelomične i nepotpune političke svijesti u umjetnosti 19. stoljeća. B. Farwell pretpostavlja da „je ponešto ironično misliti kako je Courbetovo preuzimanje motiva popularne umjetnosti inspirirano društvenim reformama koje su išle u smjeru ravnopravnosti spolova, jer upravo popularni motivi – u ovom slučaju erotski – predstavljaju aspekt socijalne realnosti koji ne samo da nije dotaknut novim idejama, već je po svemu retrogradan. Feministički pokret [*sic!*] je bio još vrlo daleko”. U stvari, ne radi se toliko o „ironiji” koliko o indikaciji ograničenosti većine francuskih reformatora-socijalista 19. stoljeća i njihova nerazumijevanja problema koje pokušavaju razriješiti. Courbetove *Kupačice* su dobar primjer kako predodžba žene prečesto biva samo sredstvom,



objektom prijenosa značenja – u ovom slučaju ideja što se odnose na socijalna pitanja i stavove.

Članak Geralda Needhama „Manet, ‘Olympia’ and Pornographic Photography” još je jedna od sve brojnijih studija u kojima se motivi visoke umjetnosti suprotstavljaju svojim popularnim ekvivalentima. Needham si je postavio zadatak povezati Manetovu *Olimpiju* s ondašnjom modom pornografskih fotografija, pa iako nije toliko ambiciozan kao B. Farwell, uspio je napraviti izravan, uvjerljiv i lako čitljiv članak. Njegova likovna građa su pornografske fotografije 19. stoljeća klasificirane prema temama, slikovnoj organizaciji, formalnim karakteristikama, stilu i inovativnoj upotrebi fotografskog medija. Nakon pedantne analize Needham će zaključiti kako „publiku Manetove *Olimpije* nije uzбудila samo besramna sugestivnost prikaza već i izravna asocijacija na porno fotografije kojima se naslađivala muška publika 19. stoljeća”. Odlazi i korak dalje od istraživanja iskustava onodobnog gledatelja, te poput B. Farwell pokušava razumjeti osobne motive Manetove umjetnosti. Ukazuje, tako, na proturječja u svijesti francuskih realista koji „iako vjeruju u časnu svrhu onoga što čine, ipak ne mogu odoljeti erotskoj privlačnosti prostitucije i pornografije – kombinacije draži zabranjenog voća i oslobođenosti od osobne odgovornosti – pokazujući da napredan stav u umjetnosti ne znači nužno i prekid s konvencionalnim stavovima o seksualnosti”.

Iako su Needhamovi dokazi i zaključci koristan doprinos razumijevanju načina prikazivanja žena i seksualnosti u visokoj umjetnosti sredine 19. stoljeća, moramo primijetiti kako ni on sam ne razumije potpuno posljedice svojih otkrića. Tumačeći Manetovu *Olimpiju* kao „primjer prikaza žene u obličju primamljivog seksualnog objekta”, dokazuje kako uopće

ne shvaća da Manetovo djelo predstavlja i stilistički integriranu predodžbu autonomije, samodostatnosti i agresivne nezavisnosti – vizualnu protutežu socijalnoj svijesti 19. stoljeća da se građanski brak i prostitucija nalaze u licemjernom odnosu međusobnog nadopunjavanja, te feminističkom viđenju te institucije kao legaliziranog i često vrlo neugodnog oblika prostitucije. Socijalni kontekst Drugog carstva nije jasno odredio koja je od dviju predodžbi – spolni objekt ili samostalna osoba – uistinu dominantna unutar teme i formalne strukture Manetove *Olimpije*. Zasigurno je šokirana pariška publika Olimpijinu sposobnost da bude socijalno i formalno autonomna, dok istodobno funkcionira kao seksualni objekt, doživjela barem jednako prijetećom kao i njezinu objektivaciju.

Needham nas dalje uvjerava kako Manetov kasniji „koncept ženstvenosti” evoluirao dijeleći s impresionistima „otvorenost i izravnost, nedostatak klasne svijesti i jednostavne sreće”, te postupno postaje „potpuno seksualiziran, ali nikada kao iskorištavanje. Suprotno *Olimpiji*, on sad pokazuje ‘novu ženu’ devedesetih godina 19. stoljeća kao inteligentnu i samostalnu osobu”. Tako se Needhamova interpretacija pravog značenja analiziranog motiva, ali i položaja žene u kasnom 19. stoljeću, ukazuje u svojoj naivnosti i ograničenosti.

Rasprava Alessandre Comini pod naslovom „Vampires, Virgins, and Voyeurs in Imperial Vienna” izuzetno je vrijedna, iako kratka i teško razumljiva analiza promjena u načinu prikazivanja žene i tema vezanih uz seksualnost na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Započinje kratkim osvrtom na upadljiv porast tema koje u tom razdoblju donose različite prikaze žena: s jedne je strane djevice, a s druge ženski zloduh kao „sjajna i zastrašujuća podloga za koncept djevice, koja se sa svojim nevinim sestrama nadmeće za

poetsku i umjetničku pozornost". Prokletstvo tog prijetećeg ženskog lika, uvijek spremnog da „ljubomorno [ispije] mušku stvaralačku sposobnosti do posljednje kapi krvi” može se razumjeti samo u kontekstu jačanja feminističkog pokreta. Ista bi se primjedba mogla staviti i pokušajima bečkih ekspresionista da s izuzetnom izravnošću ispituju različite oblike seksualnih iskustava što uključuju mušku i žensku adolescenciju, žensku nevinost, voajerizam, hetero- i homoseksualnost, te masturbaciju. Umjetnici poput Schielea upuštaju se u avanturu samootkrivanja, istraživanja vlastite (muške) seksualnosti. Štoviše, „kao umjetnici okrenuti sebi, daleko od žena, bile one zlodusi ili djevice, zaprepašteno uočavaju da je neprijatelj odmah tu, u blizini u njima samima. Otkrivaju tajanstvene, strane, takozvane ‘ženstvene’ značajke vlastitih osobnosti, ono što Weininger i Freud nazivaju ‘dvospolnošću’ čime im konačni uvid biva zajamčen; susrećemo se s narcističkim voajerizmom u kojem antipodi muških razmišljanja o seksu, ženi i sebi samom traže konačno razrješenje”.

Među autorima priloga u knjizi *Woman as Sex Object* A. Comini se ističe razumijevanjem dvostrukosti uobičajenih predodžbi što se koriste pri prikazivanju žene, po osjećaju da su krajnosti te podvojenosti u dijalektičkom odnosu koji odražava društvene pojave, po svijesti da je u društvu i umjetnosti 19. stoljeća napetost među njima izražena do krajnjih granica i po stalno prisutnoj svijesti da se tijekom cijelog tog razdoblja podrazumijeva muški spol gledatelja. Iako pristup A. Comini nije u potpunosti feministički, u temu kojom se bavi unijela je nužni osjećaj za problem rodne pripadnosti.

Druga se dva članka u knjizi *Woman as Sex Object* pokušavaju baviti motivom žene u umjetnosti kasnog 19. stoljeća. Kako nisu dovoljno shvatili

posebne napetosti u odnosu umjetnosti i društva 19. stoljeća, nisu ništa više do površni prikaz odabranih tema. No s obzirom na to da donose znatni broj zanimljivih podataka možemo ih, ipak, smatrati korisnim, iako ograničenim, doprinosom razvoju feminističkog pristupa.

Martha Kingsbury raspravlja o temi „The Femme Fatale and Her Sisters” u visokoj i popularnoj umjetnosti te u stvarnom životu. *Femme fatale* doživljena je kao posebna vizualna konfiguracija visoke umjetnosti koja savršeno predstavlja društvene odnose, a ne kao socijalni fenomen. Sukladno tome, članak započinje nizanjem Klimtovih i Munchovih motiva i analizom nešto manje zahtjevne umjetnosti von Lenbacha i Sargenta. Primjeri socijalnog strukturiranja kategorije *femme fatale* u stvarnom životu (glumice), kao i načini njezina oblikovanja u popularnoj umjetnosti (modna fotografija i reklama) obrađeni su samo kao verzije modela čije je rodno mjesto visoka umjetnost. Članak završava kratkom diskusijom o načinima na koji Carrière i kasni Renoir ugrađuju sadržaje erotskog tipa u prikaze majčinstva.

M. Kingsbury ne pristupa temi *femme fatale* kao povijesnom fenomenu koji u kasnom 19. stoljeću poprima poseban oblik. Štoviše, njezinoj raspravi nedostaje analiza odnosa između prikaza ovoga motiva i njegove suprotnosti, motiva djevice. No ipak najviše uznemiruje to što M. Kingsbury ne prepoznaje *femme fatale* kao oblik umjetničke interpretacije socijalnog iskustva i umjesto toga nekritički prihvaća frejdrovsku viziju žene kao bića u potpunosti određenog vlastitom seksualnošću. Govori tako o ženama „koje umjesto ljubavnika posjeduju vlastitu djecu, ali uzorak je sličan, vizualno i psihološki, a i temelj je isti – spolni nagon i erotska snaga koja je njegov alat”. Suprotnost *femme fatale* nalazi u umjetniku, koji „je

po zaokupljenosti i strasti prema onome što stvara svojom kreativnom snagom, blizak i ima nešto zajedničko s glumicama ili ženama uopće”. Tema M. Kingsbury je dobra, ali je obrađena na pogrešan način, obilježena prešutnim pristajanjem uz psihoanalitički koncept žene i nedovoljnim razumijevanjem odnosa između umjetnosti i društva.<sup>42</sup>

Članak Barbare White pod naslovom „Renoir’s Sensuous Women” slijedi promjene u načinu prikazivanja žene u Renoirovu slikarstvu od sedamdesetih godina 19. stoljeća do njegovih posljednjih radova. Riječ je o konvencionalnom kronološkom prikazu dobro poznatog i jednog od glavnih motiva kojima se umjetnik bavi u većem dijelu svoga opusa. Tema je u stvari vrlo zahvalna jer pruža mogućnost za izbjegavanje tako česte, klišeizirane interpretacije Renoirovih prikaza i razvijanje novih oblika feministički argumentirane prosudbe. Iako B. White kreće u tom smjeru, njezina je analiza ograničena. Na primjer, iako uviđa da „Renoir stvara umjetnost o ženama za muški užitek”, ipak tvrdi da na njegovim slikama iz sedamdesetih godina 19. stoljeća „slobodno druženje muškaraca i žena omogućuje povezivanje u užitku koji isključuje posjedovanje, uz osjećaj jednakosti među spolovima”. Ovo je svakako malo vjerojatno. I doista, već u sljedećem odlomku B. White s odobravanjem navodi komentar iz onoga vremena kako bi te žene „bile idealne ljubavnice – uvijek drage, vesele, nasmiješene ... prave idealne žene!” Prikladniji pristup Renoirovim slikama iz tog vremena bila bi analiza njegovih senzibilnih ispitivanja podvojenosti i teškoća u klasnim odnosima i odnosima među spolovima (prisjetimo se slike *Ples u Bougivalu*). I sva su daljnja obrazloženja varijacija Renoirova stila osamdesetih godina 19. stoljeća bez ikakve dubine, a bave se gotove isključivo pretpostavljenim promjenama

umjetnikove psihologije. Tako njegov tadašnji način pristupa motivu ženskog tijela objašnjava hipotezom da se „Renoir vjerojatno osjećao istisnut pojavom vlastitog djeteta koje je tražilo puno Alinine [njegova žena i model] pažnje... možda ga je mučila zavist prema ženama – posebno zavist prema ženskoj mogućnosti rađanja”, B. White zapravo uopće ne istražuje zašto se u burnim osamdesetim godinama 19. stoljeća Renoir povukao i postao društveno i umjetnički konzervativan, slikajući idealizirane aktove koji su izgledali kao da su „samo tijelo bez uma ili osjećaja i pišući rasprave „protiv modernosti, protiv industrijalizacije i sve veće navale feminizma”.

Kroz cijeli se članak osjeća kako je, usprkos dobrim namjerama, B. White sputana naslijeđem tradicionalnog pristupa povijesti umjetnosti, što njezine ocjene često i opasno približava laudama koje je konvencionalna likovna kritika ispjevala Renoirovu djelu. Oslanja se na površna i često popularizirana freudovska nagađanja i, ono što najviše razočarava, iako je očito svjesna problema seksizma, u njezinim tumačenjima nema niti traga feminističke osviještenosti.

Članak Thomasa Hessa ima vrlo privlačan naslov „Pinup and Icon” i najavljuje raspravu o međusobnom približavanju popularnih motiva ljepotica s postera i razvoja apstraktnog ekspresionizma pedesetih godina 20. stoljeća u kontekstu položaja žena toga doba. U stvari, Hess se usredotočuje na ulogu ljepotica s postera u nastanku de Kooningovog slikarskog ciklusa pod nazivom *Žene*. Divlje prizore s tih velikih slika ispunjenih ženskim likovima – nemanima Hess točno tumači kao muški pogled na društvene i ideološke pritiske na američke žene nakon Drugoga svjetskog rata, a s kojima se ove moraju nositi ako uopće žele preživjeti. S tog stano- višta de Kooningovo ugrađivanje motiva ljepotica s

plakata potpuno je suvislo. Ipak, feministički pokret nas je učinio osjetljivima na seksistički sadržaj takve umjetnosti. Povrh toga, čak i više nego u Schiffovim analizama Picassovih otisaka, de Kooningov niz *Žene* predstavlja dio suvremenog umjetničkog svijeta i umjetničke politike, te ga zbog toga ne doživljavamo samo ekspresivno već i opresivno.

Svjestan ove situacije Hess osjeća kako mora braniti de Kooninga od mogućih optužbi za muški šovinizam – kao da je to ono o čemu se u stvari radi! U žaru nastojanja da izvrši svoju svetu kritičarsku zadaću, upada u niz nedosljednosti tvrdeći najprije kako su se „anonimne, sveprisutne ljepotice s plakata” posebno svidjele de Kooningu upravo zbog njihove „nehumanosti” i „izvještačenosti”. No već u sljedećoj rečenici iznosi proturječnu hipotezu da umjetnikove skice „prikazuju ljepotice s plakata nježno kao prijateljski seks simbol iz susjedstva koji su Amerikanci zavoljeli”. Iako se ne može zaniijekati da ta ljupka bića u konačnici, na de Kooningovim slikama, doista pre-rastaju u „ponešto prijeteće predodžbe”, do transformacije dolazi samo zbog „pritiska pikturnalnih nužnosti”. Drugim riječima, de Kooningovi su razlozi prvenstveno formalni, čisti i nepristrani, a „objektivna substruktura ženskog tijela daje mu slobodu da slika kako želi, dok su slikari koji koriste apstraktne oblike... prisiljeni izmišljati ih, biti subjektivni”. Hess nam, međutim, ne pokušava reći zašto muško tijelo ili stari automobil ili bilo što drugo ne bi moglo poslužiti istoj svrsi.

Čudno je što on u ovom eseju odbija priznati činjenicu o kojoj je koncem šezdesetih nadugo i naširoko raspravljao u brojnim napisima o tom umjetniku: naime, ono što de Kooning uistinu radi je korištenje motiva ženskog tijela kako bi svojim slikama dao ne samo formalnu strukturu već i značenje. A ono

uključuje, uz ostalo, i mušku podvojenost, zbunjenost pred ženom koja je viđena kao divlja, zla, uporna, ikona, majka, romantična, vulgarna, banalna i tako dalje (sve su ovo riječi iz Hessovih ranijih napisa). Osjećajući da njegovi novi i u biti formalistički razlozi možda neće biti uvjerljivi, Hess se neodređeno osvrće na podsvijest i Jungove arhetipove. Zaključuje kako „Manetova *Olimpija* promatraču nudi gotovo samo vanjsku opnu teme; de Kooningov niz *Žena* otkriva tjeskobu koja se nalazi unutar nje”. (Hess, svjestan tendencija u suvremenoj likovnoj kritici, priznaje kako je riječ o tjeskobama nesigurnog muškog promatrača, iako ne razumije u potpunosti izvor tih nesigurnosti). Napokon, sažima svoju obranu: „Kao sve velike slike [de Kooningov] niz *Žena* je dvosmislen i tumači se kao napad na žene, ali i kao njihovo veličanje – a oba su ova tumačenja na neki način istinita”. Osjeća se, ipak, da nas, sad kada je feministički pokret našao svoje mjesto, Hess želi uvjeriti kako je de Kooning sklon veličanju Božice, iako mora priznati da umjetnik „nikad nije pružio javnu potporu temama vezanim uz feminizam ili feministički pokret [*sic!*]”. Drugim riječima, de Kooning je (a ovdje se pitam do koje mjere Hess ulazi u tradiciju identifikacije kritičara sa svojim predmetom) zapravo samo žrtveno janje – umjetnik dobrih nakana, nepravedno ocrnjen samo zato što se odazvao čisto pikturalnim potrebama svog zanata.

Hessov se esej može prihvatiti i kao primjer pristupa kakav su i B. Farwell i G. Needham odabrali za obradu tema umjetnosti 19. stoljeća. Hessove rasprave su (i sam će to u jednom trenutku priznati) bilo da se radi o popularnom motivu ljepotica s plakata ili društvenoj povijesti žene, na žalost samo površne konstrukcije. Čak ga, u stvari, ne zanima ni kako njegova pojednostavljena stajališta i nedovoljno



razumijevanje ovog područja utječu na raspravu o apstraktnom ekspresionizmu, a valja dodati kako i niz drugih, neizgovorenih teza iskrivljuje obradu odabranog materijala. Prvo, Hess želi naglasiti vlastito uvjerenje da je de Kooning veliki majstor u istoj ravni s, recimo, Manetom. Drugo, želi nekako pokazati da je de Kooning i neka vrst kriptofeministe. I treće, sam bi se želio postaviti kao simpatizer koji razumije i adekvatno interpretira ono što zove „ženskim pokretom”.<sup>43</sup> Nije uspio ostvariti niti jedan od ova tri cilja i usprkos velikom broju elegantno sročeni i uistinu korisnih uvida, njegov je članak samo kričava i nedosljedna pozlata izuzetno zanimljive i važne teme.

## L. Nochlin i pokret za oslobođenje žena

Kratka rasprava Linde Nochlin „*Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art*” jedini je članak u zborniku *Women as Sex Object* koji je samosvjesno feministički, a začudo, to je i najkraći prilog u zbirci. L. Nochlin donosi samo nekoliko osnovnih natuknica na odabranu temu, no njihova britkost i duhovitost ima snažan učinak.

Ponajprije, primjećuje kako likovni kritičari i znanstvenici tradicionalno zanemaruju (samo u tiskanom obliku, mogli bismo dodati) erotske naznake umjetničkih djela. Iako je postalo dopušteno razglabati o psihologiji i spolnosti umjetnika, sama umjetnička djela su sve donedavno analizirana kao kreposna. Takav pristup, za koji tvrdim da je samo jedna od manifestacija modernističke tendencije da se umjetnost izolira od života, posebno je neprikladan za 19. stoljeće, kad „se društvena osnova spolnog mita ističe kao najčišći reljef na pozadini ‘osobnih’ erotskih predodžbi pojedinih umjetnika”.

L. Nochlin ukazuje i na činjenicu da naziv „erotski” u stvari znači „erotski-za-muškarce”, te dokazuje kako su „predodžbe seksualnog užitka muškarci uvijek stvarali o ženama – za muškarce”. Moguća alternativa bila bi neka vrsta obrnute situacije – umjetnost čija bi tema i motiv bio muškarac, a koju bi žene stvarale za užitak drugim ženama. Nochlinova isti čas odbacuje takvu ideju kao posve nemoguću u 19. stoljeću jer je njezino ostvarenje blokirano „nedostatkom ženina vlastitog erotskog teritorija u stvarnosti tog vremena ... One koje ne posjeduju teritorij, nemaju ni jezik. Ženama nisu dostupni nikakvi posebni motivi – nemaju nikakva priručnog javnog jezika – kojim bi mogle izraziti svoja specifična stajališta”. Kao primjer predodžbi usmjerenih pretpostavljenom muškom gledatelju, L. Nochlin razmatra dugu tradiciju metafore „dojka-kao-jabuka” u visokoj i popularnoj umjetnosti, ilustrirajući je fotografijom iz časopisa 19. stoljeća koja prikazuje pažljivo počeshljanu nagu ženu – odjevenu samo u čarape i ulaštene visoke čizme, s bisernom ogrlicom oko vrata i pladnjem jabuka podignutim visoko ispred grudi. Okrugle ženine dojke leže na pladnju pomiješane s drugim voćem, a ona, bivajući očito na raspolaganju, gleda prema nama (pretpostavljenoj muškoj publici) pogledom što zove da učinimo ono na što nas poziva tekst u dnu fotografije: „Achetez des pommes!” [„Kupite jabuke!”].

L. Nochlin daje naslutiti kako nema ustaljenih analognih pravila koja omogućuju povezivanje voća i muške seksualnosti, usprkos „čestom, potajnom ženskom [*sic!*] običaju povezivanja hrane – posebice banana – s muškim spolnim organom”. Kao neku vrstu povijesnog dokaza ženske nemogućnosti pristupa neovisnim predodžbama, L. Nochlin konstruira svoju, suvremenu, žensku protutežu prikazu fotografije iz

19. stoljeća. Njezin odabir, namjerno smiješna fotografija pod naslovom *Kupite banane* prikazuje izrazito dlakava muškarca s bujnom bradom (kojemu u bilješci pažljivo zahvaljuje kao modelu iz Vassar Collegea) u stavu koji sličići stavu žene s prve fotografije. I on je potpuno gol osim sportskih čarapa i starih tenisica, oko polovice bedara drži pladanj s bananama i isprazno gleda prema gore. Potpuni erotski neuspjeh fotografije *Kupite banane* L. Nochlin objašnjava stalnim nedostatkom uvjerljivih predodžbi: „Čak i danas, metafora hrana-penis nema, da tako kažemo – mogućnost vertikalne mobilnosti (...) povezivanje muškog organa s hranom uvijek je izraz mejoze – predodžba prezira, omalovažavanja ili ruganja: ona ponižava i ocrnjuje predmet metafore umjesto da ga uzdigne i učini univerzalnim”. Neosporni humor ove usporedbe ne smije nas učiniti slijepima za propuste u autoričnim tvrdnjama. Prvo, srami se odabrati odgovarajući muški model koji bi povukao doista istinite i gorke paralele o ulozi klase, seksa i spola, te doslovno slijedio ideju svog prototipa iz 19. stoljeća: model koji bi trebao imati identifikacijsku ogrlicu oko vrata ili tetovažu na ramenu i visoko držao pladanj kako bi se njegov penis, po mogućnosti u erekciji, mogao smjestiti među banane; a trebao bi i agresivno gledati prema gledatelju, umjesto nevino prema gore. Uz to, ne radi se o nedostatku ustaljenih pravila ili motiva koji bi onemogućili da fotografija *Kupite banane* bude ženama erotski privlačna, čak i uz predložena poboljšanja. Upravo zbog politike suvremenih odnosa među spolovima, ne može se načiniti takav mehanički obrat kojim bi muškarac postao seksualnim objektom s određenom cijenom. Erotske naznake što ih pružaju čarape i cipele specifične su za žensku spolnu ulogu i zbog toga su sportske čarape i tenisice muškog modela L. Nochlin samo izuzetno smiješne.

Napokon, razmatranja budućnosti L. Nochlin još uvijek su neraskidivo vezana uz nemaštovitu ideju zamjene spolnih uloga kao jedinog izlaza za žene. Iako je potpuno svjesna problema spolne politike i duge tradicije predodžbi žene kao raspoložive, podložne i pasivne, znakovi promjene na koju ukazuje uključuju nedvosmislen opis muškarca kao seksualnog objekta. S odobravanjem komentira sliku „muške odaliske teških kapaka”, pogrešno čitajući rad Alice Neel *Joe Gould* iz 1933. godine kao rani iskorak u tom smjeru i raduje se filmovima u kojima redateljice okreću tradicionalne spolne uloge. Ukratko, logična posljedica njezinih komentara je jednostavno proširenje važećih spolnih pravila – veća objektivacija muškarca i sudjelovanje žena u seksualnom iskorištavanju u ulozima tlačitelja. L. Nochlin naglašava nedvojbeno privlačne strane ovakva rješenja, ne hajući što time sve nas – muškarce i žene – svodi na objekte i ostavlja utamničene u svijetu otuđenih rodnih odnosa. Prava alternativa sadašnjoj situaciji bila bi ipak nešto drugo – stvaranje novih modela rodnog, pa čak i ljudskog izraza.

Nemogućnosti L. Nochlin da transcendirava važeće oblike odnosa među spolovima leži, prema mom mišljenju, u relativno površnom razumijevanju feminističkog pokreta, te svojevrsnom pristajanju na *status quo*. Samo je vlastita nesenzibilnost sprječava da uoči kako u ovom trenutku postoji već niz predodžbi putem kojih žena može progovoriti o sebi, što je opet navodi na pogrešan zaključak da one zapravo – ne postoje.<sup>44</sup> Pored toga, u većini svojih radova L. Nochlin pokazuje da, usprkos ozbiljnom proučavanju umjetnosti 19. stoljeća kao povijesnog kompleksa društvenih i umjetničkih odnosa, ne razumije ili čak ne primjećuje klasne i rasne probleme. Pretpostavlja, na primjer, nedostatak ženskog „erotskog

područja” u iskustvu i motivima 19. i 20. stoljeća, a da problem klase niti ne spominje; projekciju građanske klase širi na sve žene i čvrsto ugrađuje u sve svoje rasprave, iako dokazi socijalnih povjesničara i sociologa jasno pokazuju netočnost takve interpretacije. Erotske implikacije fotografije *Kupite jabuke* ili Ingresovih prizora iz harema ojačane su gledateljevom samosvjesnom pretpostavkom vlastite nadmoći i kontrole nad vlastitom klasnom, rasnom, i rodnom pozicijom. Nasuprot tome, Toulouse-Lautrecovi prizori iz bordela nemaju tu vrstu erotske snage upravo zbog toga što umjetnik pretpostavlja da njegovi subjekti imaju pravo na neku vrstu ljudske ravnopravnosti. I kao i uvijek, Manetova *Olimpija* je središnji i možda najsloženiji izraz teškoća i očaja koje francusko društvo 19. stoljeća osjeća pred problemima kojima se uzalud pokušava suprotstaviti.

L. Nochlin pokazuje isti nedostatak senzibiliteta i kad su u pitanju različiti oblici alternativnog djelovanja u suvremenoj umjetnosti. U jednom drugom, već nekoliko puta objavljenom eseju („Why There Haven’t Been Great Women Artists?”), Nochlinova daje naslutiti kako u prošlosti nije bilo, a niti sada ima „velikih” umjetnica.<sup>45</sup> Usprkos odbacivanju tradicionalnog značenja atributa „velik” može se zapaziti kako za nju umjetnice poput M. Cassatt, B. Morisot, S. Valadon, K. Kollwitz, P. Modersohn-Becker, G. O’Keeffe, B. Hepworth, H. Frankenthaler, L. Nevelson ne samo da nisu „velike” već (blago rečeno) ni previše dobre ili vrijedne ozbiljnijih istraživanja. Doduše, tvrdi da se ta situacija može i da će se promijeniti (ako umjetničke institucije na to budu prisiljene), no u međuvremenu se, zajedno sa svojim studentima, ipak usredotočila na predodžbu žene u umjetnosti „velikih” i ne-tako-velikih muškaraca. Sve to samo znači da, ako se radi bez ženske

samosvijesti i jasnog feminističkog pristupa, problem ženske umjetnosti postaje samo još jednom novom temom koju valja istražiti tradicionalnim metodama povijesti umjetnosti. Drugim riječima, radi se o povijesti umjetnosti koja može biti korisna, ali u načelu održava *status quo*; njezin logični produžetak je loša umjetnička kritika i osrednje izložbe.

Linda Nochlin je prva poznata povjesničarka umjetnosti koja je počela poučavati i pisati o mjestu žene u likovnim umjetnostima i ne želim umanjiti njezin stvarni i stalni doprinos ovom području. Ipak, uznemirava me što su njezini tekstovi o ovim problemima dosad jedini koji se isponova objavljuju i kojima se pridaje velika pozornost. Sigurno je vrijeme da se široke feminističke perspektive što su ih već razvile znanstvenice u drugim područjima primijene i na likovnu umjetnost. Radi se o velikom, ozbiljnom zadatku i u napomenama koje slijede mogu samo naznačiti njegove osnovne obrise.

## Zadaci za budućnost

PAŽLJIVO I KRITIČKO čitanje knjige *Woman as Sex Object* može tek potaknuti pitanja, ukazati na potencijalno plodna područja istraživanja ili deprimirati čitateljicu upornim naglašavanjem motiva u kojima je žena samo i isključivo objekt. Pitanje je dakle, što trebamo učiniti. Postoji nekoliko različitih feminističkih ili potencijalno feminističkih skupina koje se bave umjetnošću i djelomično se poklapaju u svojim nastojanjima. Postoje feminističke umjetnice. Postoje kritičarke i povjesničarke umjetnosti koje pišu o umjetnosti s feminističkog aspekta. A postoje i nastavnice koje likovnoj građi žele pristupiti na isti

način. Pritom su neposredne potrebe svake od ovih skupina umjetničkih radnica različite. Razmotrit ću ih u komentarima što slijede, a moj osobni status nalaže mi da se usredotočim na situaciju nastavnice i feminističke povjesničarke umjetnosti.

## **Suvremena umjetnost i umjetnička kritika**

Umjetnice sve ozbiljnije traže raspravu o ženama, umjetnosti i feminizmu. U okviru feminističkog umjetničkog pokreta iskristaliziralo se već nekoliko mogućih pristupa problemu s posebnim naglaskom na postojanje svojevrsne ženske estetike ili ženske osjećajnosti koja podrazumijeva motive i formalni stil karakterističan za ženski oblik izražavanja. Zagovornice takvih stavova dokazuju autentičnost već izgrađenog umjetničkog jezika koji odgovara posebnom ženskom socijalnom iskustvu, a s obzirom na to da je neovisan o umjetnosti „kako je definiraju muškarci”, u biti je oslobađajući. Druge tvrde kako izmišljanje neke posebne ženske estetike zapravo sputava i ograničava žene na dvojbene predodžbe, oblike i boje. Drugim riječima, ženska estetika izgleda nije ništa više od rehabilitacije umjetničkog geta, neukusno opskrbljenog površnim odgovorima na složena pitanja. Štoviše, neke smatraju kako je razvoj moderne „ženske osjećajnosti” oportun i naglašavaju da takozvana ženska estetika neobično podsjeća na ustaljena pravila trenutačno aktualnog minimalizma, te predviđaju daljnje promjene koje će ići u korak s mijenama mode u umjetničkom svijetu.

Teorija ženske osjećajnosti temelji se na dvjema pretpostavkama. Prvo, smatra se kako je individualno iskustvo primarno i možda u potpunosti rodno određeno. Žene i muškarci žive u dva

odvojena svijeta, a varijacije klasnog i etničkog iskustva podređene su iskustvu razlika među spolovima. Druga pretpostavka jest da današnja situacija mora ostati takvom kakva jest – drugim riječima, sukob između spolova je vječan i ahistorijski. Iz toga, dakle, slijedi kako je jedini prihvatljiv način umjetničkog djelovanja (barem za žene) mirenje s takvim stanjem stvari i autonomno razvijanje vlastitih snaga u očitoj i stalnoj opoziciji prema muškarcima.

Alternativan pristup se zalaže za transcendentnije viđenje i društvenog iskustva i umjetnosti. Takvo gledište odgovara stavu nekih predstavnica feminističkog pokreta koje tvrde da su nečija osobnost i priroda rodnih odnosa fenomeni koji se razvijaju, koji se mogu obuhvatiti i na temelju kojih se može djelovati. Pat Mainardi je iznijela jednu od interpretacija mogućeg utjecaja koje takvo shvaćanje stvari može izvršiti na žensku umjetnost.

Jedina ženska estetika koja se ima pravo takvom zvati je ona koja proizlazi iz umjetničke prakse obilježene slobodnim istraživanjem cijelog spektra umjetničkih mogućnosti. Mi, koje smo označene, stereotipizirane i izigrane samim određenjem umjetnosti, moramo biti slobodne kako bismo je same definirale, a ne skupljale mrvice s Muškarčeva stola... Moramo početi određivati žensku umjetnost time što umjetnice rade, umjesto da se provlačimo kroz ušicu muškog umjetničkog svijeta.

Iako rasprava o ženskoj estetici oduzima mnogo energije, najvažnija su ona pitanja koja se odnose na prirodu događaja u umjetničkom svijetu i analizu današnje umjetničke publike. Neke umjetnice zagovaraju razvoj eksplicitno politički angažirane umjetnosti, posve izvan sustava nagrađivanja u suvremenom umjetničkom svijetu. P. Mainardi je i ovdje jasno artikulirala moguće rješenje ove dileme:



*Feministička umjetnost se razlikuje od ženske osjećajnosti. Feministička umjetnost je politička, propagandna umjetnost koja kao i sva ostala politički angažirana umjetnost mora ponajprije ostati vjerna pokretu čiju ideologiju zastupa, a ne muzeju ili galeriji. Kako je feminizam ponajprije ideološki stav (ekonomska, politička i društvena jednakost žena i muškaraca) i feministička umjetnost neminovno odražava tu ideologiju. Mogu je stvarati i muškarci, iako je malo vjerojatno da je muška politika za to sposobna u ovom trenutku... U stvari, apsurdno je govoriti o bilo kojem obliku političke umjetnosti u kontekstu ovako ograničenog umjetničkog svijeta i njegove publike. Raditi političku umjetnost za Rockefellerovu MOMA-u! Blagi Bože!*<sup>46</sup>

Ozbiljna kritika umjetničkog *establishmenta* nije dosad bila uključena u rasprave o feminizmu i umjetnosti kao njihov integralni dio. Umjesto toga javila se tendencija odvajanja „dobre” od „feminističke” umjetnosti. Na primjer, Cindy Nemser tvrdi kako je feministička umjetnost politička, ali i sasvim drukčiji oblik „ljudske umjetnosti [to jest, prave umjetnosti] koja je ono što muškarci i žene u stvari stvaraju i uvijek su stvarali”.<sup>47</sup> Navedena distinkcija u biti je razlika između političke umjetnosti i nečega što je bolje, čistije, istinitije, uzvišenije, vječno, tko zna što. Mislim, međutim, da se radi o razlici koja je artifičijelna, netočna i – opasna.

Konačno, a to je možda i najvažnije, u cijeloj Americi postoje umjetnice što stvaraju umjetnost upravo na temelju izuzetno jakog i sigurnog osjećaja vlastitog ženstva. Budući da rade u društvu koje je moralo prepoznati feministički pokret kao stvarnu društvenu snagu, svoje žensko iskustvo mogu unijeti u umjetnost bez obrana i isprika na koje su bile prisiljene prije nastanka suvremenog feminizma.

Možda i nisu svjesne različitih feminističkih tema i aktualnih rasprava, možda se na njihovim fakultetima ne nude tečajevi o ženskoj umjetnosti, iako se možda ne smatraju i uistinu nisu pristalice feminističkog pokreta mislim da njihovu umjetnost treba vidjeti kao feminističku u širem smislu. Ove žene i njihov rad moraju dobiti podršku i ohrabrenje, ako uopće želimo vidjeti naprednu i transcendentnu feminističku umjetnost koja će uistinu izraziti žensku potrebu za oslobođenjem.

Na području suvremene feminističke umjetničke kritike nije se dosad pojavilo ništa doista bitnoga.<sup>48</sup> Ono što je i objavljeno nije dovoljno, naginje nerealnom utopizmu, a na vrlo različite, često posve kontradiktorne načine i reformizmu, te nečemu što bih nazvala kulturnim feminizmom. Na primjer, Elizabeth Baker i Lucy Lippard definirale su ženski problem kao jednostavno pitanje jednakih prava unutar današnjeg svijeta. Cindy Nemser je otišla i korak dalje, napadajući seksistički rječnik suvremene likovne kritike, zalažući se za njezinu „androginost” i dajući pritom naslutiti kako je „androginost” stvar individualnog izbora koji ne mora biti kontradiktoran životu u seksističkom društvu – stav koji je u cijelosti utopistički i idealistički. Napokon, nedavno se javio još jedan trend, naročito u izložbama i napisima što se bave takozvanom ženskom osjećajnošću, temeljen uglavnom na sveobuhvatnoj pretpostavci „žensko-je-lijepo”, a najbolje mu pristaje naziv kulturnog feminizma. Mislim da će feministička kritika suvremene umjetničke scene nužno ostati slaba i ograničena sve dok feministička umjetnost i feministička povijest umjetnosti ostanu nerazvijene.

## Umjetnički tečajevi

Feminističke nastavnice studijskih tečajeva povijesti umjetnosti ili tečajeva likovne kritike imaju vrlo važnu zadaću izgradnje konteksta nužnog za stvaranje feminističke umjetnosti, kritike i znanosti. Općenito se pojavljuju tri, djelomično preklapajuća područja, koja su najprikladnija za kolegije s temom ženske umjetnosti. Ponajprije se valja upoznati s radom suvremenih umjetnica, odnosno, s onim što su žene stvorile u povijesti umjetnosti, a uvijek kada govorimo o umjetnicama iz prošlosti, moramo se zapitati je li se i kako se posebno žensko iskustvo materijaliziralo u njihovu radu. Štoviše, unutar te teme jasno se ističu dva pitanja: Kako je organizacija umjetnosti u različitim društvenim formacijama utjecala na mjesto i ulogu umjetnica; i što znači razlika između „visoke” umjetnosti (koju obično proizvode muškarci) i „popularne” umjetnosti (koju obično proizvode žene, barem u prekapitalističkim društvima)? U slučaju suvremenih umjetnica pitanja su malo drukčija: Što rade umjetnice? Što rade samosvjesne, feministički osviještene umjetnice? Sudionice takvog tečaja mogu pitati i što svaka umjetnica, pripadnica feminističkog pokreta, želi raditi ili misli da trenutačno radi.

Drugo područje koje valja uzeti u obzir je predodžba žene u visokoj umjetnosti. Moramo istražiti kakve mogućnosti novih spoznaja pruža feministički pristup tradicionalnim temama povijesti umjetnosti. I ovdje moramo napraviti, ili barem biti svjesne, razlike između visoke i popularne umjetnosti, između umjetnosti muškaraca i žena. Kako su žene bile portretirane i kako ih se sada portretira? Kako umjetnost definira – „biti žena”? Kako vidi ulogu žene u društvu? Tko su portretirane žene i zašto? Kakav je odnos

umjetničkih predodžbi prema stvarnom životu žene? Do koje mjere i zašto predodžba žene u umjetnosti ne odražava društvenu stvarnost? Koje su posljedice uzimanja predodžbe „muškarca” kao ljudske norme?

Napokon, tu je i općenito pitanje postoji li posebno žensko gledište na umjetnost, umjetničko stvaralaštvo, interpretaciju i vrednovanje umjetnosti? Imaju li žene danas, i jesu li imale u prošlosti, drukčije iskustvo od muškaraca i unose li u umjetnost bitno drukčiju perspektivu? Ako je tako – koje su to posebnosti pojedinih razdoblja u povijesti umjetnosti? Kad žene gledaju umjetnost muškaraca, pruža li im njihovo iskustvo uvide koje muškarci nemaju i ne mogu imati? Koje? Kad stvaramo umjetnost, radimo li to drukčije? Trebamo li raditi drukčije?

Pretjerana koncentracija na bilo koje od ovih područja – žene umjetnice, predodžbe žena, žensko gledište – završit će u neuspješnom pristupu i neadekvatnom tečaju. Preintenzivno, predetaljno bavljenje umjetnicama može se razviti u ono što sam nazvala kulturnim feminizmom – nekritičkim, pretjeranim naglašavanjem ženske uloge koja zamagljuje i umanjuje druga pitanja, naročito ona koja se odnose na klasu i rasu. Takav pristup ne samo da izobličuje; on je reakcionaran jer zadržava i ograničava energiju umjesto da je oslobađa. Ekskluzivna studija predodžbe žene u umjetnosti obično demoralizira i obeshrabruje, naročito ako je obojena naglašeno feminističkim stavom i u najgorem slučaju može prerasti u površni pregled šovinizma muških umjetnika, a zadaća dobrog kolegija nije otkriti i popisati različite oblike i grijehe seksizma, već ih razumjeti i shodno tome djelovati. Prevelik naglasak na predodžbi žene u umjetnosti može biti relativno reformistički, ali i konvencionalan, da ne kažemo – dosadan. Napokon, koncentracija na isključivo žensko

gledište vjerojatno će biti previše apstraktna i ahistorijska. Sve ovo možemo sažeti kako slijedi: dobar feministički tečaj o ženama i umjetnosti može nastati samo povezivanjem ovih triju područja istraživanja unutar čvrstog povijesnog okvira i jasne, integrirane perspektive iz koje se sagledavaju rasni i klasni problemi. Povrh svega, čitavo vrijeme moramo bit potpuno svjesne složenosti i posebnosti određenih povijesnih trenutaka o kojima govorimo.

### **Povijest umjetnosti i feminizam: osnove**

Možda najhitniji, a zasigurno jedan od temeljnih poslova kojeg se trebaju prihvatiti znanstvenice-feministkinje, jest otkrivanje, dokumentiranje i interpretacija radova i gotovih opusa i suvremenih i umjetnica prethodnih stoljeća. Radi se, naime, o području koje je dosad bilo posve zanemareno i koje iziskuje obavljanje brojnih fundamentalnih i gotovo arheoloških istraživanja. No samo unutar takvih projekata mogu se osigurati potrebna nastavna sredstva za obrazovne tečajeve o ženama i umjetnosti: reprodukcije, dijapozitivi, bibliografije, članci, čak i knjige. U ovom su trenutku važna i korisna sva istraživanja koja se tiču djelovanja umjetnica, čak ako se radi samo o prikupljanju podataka i pitanjima koja iz njih neminovno proizlaze. U konačnici, feminističke znanstvenice morat će pristupiti istraživanjima ženskih opusa na isti način na koji pristupaju kritici umjetničkih djela muškaraca. Do sada, do početka sedamdesetih, bilježimo tek skroman broj sličnih pokušaja.<sup>49</sup>

Feminističke znanstvenice se moraju suočiti i s puno težim problemom mijenjanja i popravljanja tradicionalne povijesti umjetnosti, izbjegavajući pritom zamke jednodimenzionalne potrage za seksizmom u

muškoj umjetnosti. Potrebno je zapravo naučiti koristiti dosadašnje spoznaje i dosadašnja postignuća feminizma, kako bismo doslovno još jednom pregledale umjetnost – ponovno vrednovale i razvile nove uvide. Da bismo u tome uspjele, potrebno je nužno usvojiti i neke nove metodološke pristupe te shvatiti glavne tipove predodžbi koje se koriste u prikazivanju žene.

Već sam nekoliko puta spomenula da je središnje pitanje s kojim se umjetnice i povjesničarke umjetnosti susreću – pitanje publike. Iako je istraživanje institucije mecenatstva u određenom društvu i određenom vremenu problem s kojim se, pogotovo u zadnje vrijeme, povijest umjetnosti često i intenzivno bavi, feminističke znanstvenice moraju u svojim istraživanjima polaziti od pretpostavke da su pokrovitelj, kupac ili gledatelj gotovo uvijek bijelci, pripadnici više klase i muškarci.

Sljedeće ključno pitanje unutar feminističkog pristupa povijesti umjetnosti je odnos između umjetnosti i stvarnosti. Već nakon površnog uvida u način prikazivanja žene, obiteljskog života ili seksualnosti, postaje jasna težnja brojnih povjesničara umjetnosti da se visoka umjetnost izjednači sa životom i da se umjetničke predodžbe interpretiraju kao adekvatan nadomjestak stvarnosti. To je posve krivi pristup. Feminističke znanstvenice ne smiju pristati na izjednačavanje već se moraju usmjeriti na istraživanje dijalektičkog odnosa između predodžbe i stvarnosti, te razviti dubinsku i detaljnu kritiku tradicionalističkog razlikovanja „visoke” i „popularne” umjetnosti. Potojnja tema već je dugo obilježje radikalne kulturološke kritike, no dosad su samo feministkinje u nju uključile i razmatranje klasnih i spolnih problema.

Feminističke povjesničarke umjetnosti morale bi jasno iskazati i naglasiti svoju skepsu prema tradicionalnim frojdovskim egzegezama o umjetnosti,

kao i prema bilo kakvom površnom psihologiziranju. S feminističke točke gledišta, gotovo sve psihološke teorije daju iskrivljene interpretacije jer pojednostavljaju društvene pojave svodeći ih na problem individualnog shvaćanja spolnosti, istodobno pretpostavljajući mušku, kao jedinu ljudsku normu. Štoviše, njihova društvena pristranost ide tako daleko da ih se nužno mora posve odbaciti i razviti alternativne pristupe.<sup>50</sup> Ograničenja konvencionalno utemeljenih psiholoških teorija postaju očita kad se krene u istraživanje velike i vječne teme o načinima prikazivanja žene u umjetnosti putem dvostrukih, značenjski suprotstavljenih predodžbi. Pretpostavlja se kako su dvojne predodžbe jednostavne projekcije „ljudskih” (to jest muških) strahova i maštanja: djeвица nasuprot kurve, kraljica nasuprot ropkinje, Bogorodica nasuprot Furiје, a propušta se uvidjeti da je, u stvari, riječ o dvojnostima ukorijenjenima u velikom broju društvenih pojava.

Kada je riječ o umjetnosti posljednjih nekoliko stoljeća, mora nam biti jasno da je izvor spomenutih dvojnosti u klasnim i pratećim psihičkim strukturalama kapitalističkog društva. Pokazat će se tako, na primjer, da je spolnu dvojbu građanstva 19. stoljeća, gledano iz posebne muške perspektive, prvi posve jasno postavio Francisco Goya u svom slikarskom paru *Odjevene* i *Nage Maje*, suočavajući pritom gledatelja s nizom zanimljivih pitanja: Koja je od ove dvije žene prava osoba? Koja je prava Maja? Koja je od njih dvije seksualno izazovnija? Koja je pasivnija – objekt što se nudi prisvajajućem pogledu (muškog) promatrača? Mogu li se ove dvije žene (predodžbe) zamijeniti? I konačno, nisu li sve žene zapravo kurve koje po svom mentalitetu (uvijek i neizbježno) pripadaju nižim klasama? Odabirom dvojnog načina prikazivanja Goya posredno nudi vlastite odgovore. Svaka

je žena fragment, djelomično biće. Iako je agresivna, jaka, prividno autonomna, puna stvarnog života, niti jedna nije sasvim cjelovita osoba. Ukratko, strahovi koji se skrivaju u ovim pitanjima imaju stvarni uzrok. Bilo je potrebno cijelo 19. stoljeće da bi Goyini proročanski nagovještaji sazreli. Samopouzdana pogledi koje podupire sve snažnija i revolucionarnija građanska kultura uzmaknuli su potkraj 19. stoljeća pred uznemirujućom introspekcijom otuđenog umjetnika koji živi izoliran od nabujalih klasnih sukoba. Kao posljedicu takvih povijesnih uvjeta pratimo sve veću učestalost motiva djevičanskih žrtava s jedne, i deklasiranih kurvi-zloduha, s druge strane, te prikrivenu prijetnju moguće zamjene mjesta tih dvaju tipova predodžbi. Iako se suvremena povijest umjetnosti odnedavno i sama sramežljivo uputila u istraživanje određenih vidova povijesti dvojnih predodžbi žene, nužno je dati i njezinu feminističku interpretaciju temeljenu na analizi društvene stvarnosti koja proizvodi dvojne predodžbe.<sup>51</sup>

Drugi najčešći oblik u kojem se predodžba žene javlja u likovnim umjetnostima je „žena kao nadomjestak” – žensko obličje poprima simboličko značenje i postaje motiv putem kojega umjetnik izražava svoje (i društvene) stavove i ideje o brojnim pitanjima. Moguće je navesti bezbroj takvih primjera – prikaze različitih vrlina, mana, metafora s prostačkim aluzijama, didaktičkih slogana, strahova, i tko zna čega sve ne. Ženi se u tom slučaju obično ne oduzimaju njezina spolna obilježja, već bivaju socijalno i spolno objektivirana. B. Farwell i G. Needham su u svojoj analizi francuskog realističkog slikarstva pokazali kako se u tom razdoblju progresivne težnje ka socijalnoj [objektivaciji] nalaze u ozbiljnoj kontradikciji prema reakcionarnoj prirodi spolne objektivacije. Njihova tvrdnja obeshrabruje jer se odnosi na gotovo



sve umjetnike koji na bilo koji način pokušavaju svojoj umjetnosti dati značenje socijalne kritike, to jest svjesno stvarati političku umjetnost, a istodobno učestalo koriste predodžbu žene kao više-manje komični simbol niza građanskih grijehova. Time ne samo da objektiviraju ženu već odražavaju i tragičnu neadekvatnost vlastite političke analize koja, zalažući se za socijalne promjene, posve zanemaruje ženu. Feminističke povjesničarke umjetnosti i feminističke kritičarke morale bi pažljivo i detaljno dokumentirati takve prikaze prema njihovom stvarnom značenju – zbunjenom neprepoznavanju istinskog neprijatelja. Žene danas više neće pasivno stajati izvan procesa socijalnih promjena, pa pretpostavljam kako će se i u umjetnosti sve manje pojavljivati u ulozi objekta.

### **Povijest umjetnosti i feminizam: posebnosti**

Postoji niz tema kojima bi feministička analiza posebno koristila. Na primjer, proučavanje „erotske umjetnosti” uglavnom je iskrivljeno zbog ignoriranja njezina specifičnog, rodno određenog aspekta i njezinog povijesnog značaja. Posljedice perspektive „ono-što-je-erotsko-muškarcima” tek su se počele istraživati, a istraživanja s početka sedamdesetih godina koja pokušavaju uzeti u obzir posebnu, povijesno specifičnu prirodu pornografije upućuju da je pornografija, nasuprot „erotici”, tipičan kapitalistički fenomen nastao u kontekstu životne ideologije „slobode i traženja sreće za sve ljude” (*sic!* usporedi i koncept slobodnog seksualnog ponašanja...). No razvoj kapitalizma je pokazao nesposobnost te društvene formacije da ispuni obećanja o slobodi i spriječi sve otuđene odnose među spolovima – pornografija se javila samo kao odraz i potvrda takvog stanja stvari. Može

li se, uostalom, pronaći bolji primjer preobrazbe ljudi u robu, od onoga što se događa u fantastičnom svijetu konvencionalne pornografije – visoke i niske, podjednako. U tim „pornotopijama”, kako ih naziva Steven Marcus, atmosfera osjećajne anestezije lebdi nad sveukupnom seksualizacijom iskustva: odnosi među ljudima postaju odnosi među dijelovima fragmentiranog ljudskog tijela; ljudska norma postaje penis na koji se, nezgrapno, veže osoba; žene postaju prirodni objekti ili potrošna roba. Pedesetih godina ovoga stoljeća pojavila se „nova pornografija”, a sedamdesetih se čini kako se, zajedno sa samim kapitalističkim društvom, počinju lomiti i društvene strukture koje podržavaju supkulturu pornografije. Sve ovo je potrebno ponovno procijeniti i analizirati s feminističkog stajališta.<sup>52</sup>

Zanimljivije od teme erotske umjetnosti jest pitanje kako je muška rodna pripadnost, kao specifično stajalište, ugrađena u umjetnost. Većinu radova Gauguina, Muncha ili Schielea trebalo bi tako gledati kao izraze posebnih tipova spolne svijesti. Na primjer, kad Gauguin načini pakleni vizualni katalog ženskog životnog ciklusa i nazove ga *Budite zaljubljeni, bit ćete sretni!*, čini puno više no što je samo nametanje svoje osobne vizije romantičnih konvencija vremena ili besramno izlaganje druge strane ljubavi.<sup>53</sup> Gauguin u stvari istražuje i prikazuje prirodu svoje vlastite, specifično muške iluzije ljubavi (kao i seksa, smrti, itd.) te, poput Picassa u 20. stoljeću, naglašava agresivno muževne i površno neupitne motive muških spolnih uloga svoga vremena. Nasuprot njemu, Schiele i Munch naznačavaju zebnje i strahove ugrađene u spolne uloge. Jasan primjer je bilo koja verzija Munchove *Ljubomora*: ljubomora je očito muška i rad valja interpretirati kao govorenje o posebno stima te složene emocije u muškoj svijesti. U svim

spomenutim slučajevima velika osjećajnost i dubina kojom ovi umjetnici daju vizualni oblik svijesti i stvarnosti na kraju 19. stoljeća – upravo onoj koja je predmet i ranih Freudovih studija – može se u potpunosti istražiti jedino pristupom koji odbija nekritičko poistovjećivanje s umjetnikom i njegovim iskustvom. Takav pristup kritičkoj interpretaciji (bez obzira poduzima li je muškarac ili žena) nije samo feministički, to je doslovno jedini način na koji se može vidjeti rad umjetnika onakav kakav on uistinu jest. Drugim riječima, motivi seksualnosti, više od bilo koje druge teme, ukazuju na feminističku povijest umjetnosti i feminističku kritiku kao jedini adekvatan način pristupa.

Posebno zanimljiv aspekt muških seksualnih fantazija vrijedan daljnjeg istraživanja jest – fascinacija lezbijskim prizorima. Zašto prikaz žena koje međusobno vode ljubav tako snažno djeluje na psihičku strukturu muškaraca u kapitalističkom društvu? Riječ je o vrlo složenom pitanju i pri njegovu razmatranju valja uzeti u obzir niz čimbenika. Prvo, takvi prizori daju muškarcu mogućnost da se projicira u intenzivan erotski svijet koji od njega ne traži trošenje dragocjene spolne energije i istodobno mu omogućuju uživanje u senzualnim maštarijama u kojima po vlastitoj volji preuzima ulogu subjekta ili objekta. Prizori lezbijske ljubavi privlačni su i stoga što sugeriraju ulazak u skrivene tajne „ženske sfere”, jednog drukčijeg, muškarcima nepoznatog svijeta i zato (naročito u 19. stoljeću) egzotičnog i erotizirano. Napokon, situacija koja podrazumijeva samo žene kao protagonistice ljubavnog čina, predstavlja pravi izazov muškom voajerizmu jer isključuje svako suparništvo, krivnju i strah. Općenito, tema ljubavi između pripadnica/ka istog spola jedna je od brojnih posebnih tema koje zahtijevaju detaljnije

proučavanje. Budući da je u ženskoj umjetnosti susrećemo sve češće i u sve različitim oblicima, mogla bi nam pomoći da razumijemo neke konkretne načine očitavanja rodnog iskustva.

Što je sa ženskom umjetnošću čijem se stvaranju pristupa s aspekta svijesti o rodnoj pripadnosti? Zbog razloga koji su prilično jasni, puno je manje žena nego muškaraca izrazilo svoja seksualna iskustva putem umjetnosti ili barem ne izravno. Ipak, jednom, kad budemo započele ozbiljan rad na proučavanju i dokumentiranju ženske umjetnosti, otkrića te vrste bi nas mogla prilično iznenaditi. Ma koliko bivalo potisnuto, iskustvo rodne pripadnosti nedvojbeno se ugrađuje u umjetnost žena – od Artemisije Gentileschi u 17. stoljeću do današnjih dana. No, pri interpretaciji oblika u kojima se manifestira, moramo imati na umu svu složenost i raznolikost spolnih izbora dostupnih ženama određenih povijesnih razdoblja te činjenicu povijesne promjenjivosti ženskog spolnog iskustva.

Razlika između ženskog i muškog iskustva značajno nadilazi rodne specifičnosti. Feministički pristup umjetnosti morao bi istražiti pojavne oblike tih različitosti, u umjetnosti i u većini drugih životnih područja. Kad se radi o umjetnicama i percepciji stvarnosti iz vizure ženskog iskustva, sve pretpostavke o spolnoj neutralnosti padaju u vodu, čak i onda kad je umjetnica prošla tradicionalni proces obrazovanja i zauzela svoje mjesto u krilu „visoke” umjetnosti. Najočitiji primjer je M. Cassatt. Njezin rad je oduvijek bio priznat, ali istodobno omalovažavan i izdvajan jer se ili previše bavila ženskim iskustvom („svi ti prizori majki s djecom”) ili je bila njime pretjerano ograničena („modeli ograničeni na obiteljski krug”). Feminističko vrednovanje opusa M. Cassatt prikazuje njezinu umjetnost u drukčijem

svjetlu – kao sjajan primjer istraživanja ženskog svijeta viših društvenih slojeva u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća. Tako je na slici *Popodnevni čaj* (1880.) srebrnom priboru za čaj dodijeljen jednak prostor i jednaka važnost kao i dvjema prikazanim ženama, što u početku iznenađuje, međutim, razlozi takva rješenja postaju jasni kad se uzmu u obzir pretpostavke spola i klase kojima umjetnica pripada. Ako radovi čak i tako priznate i, na određeni način konvencionalne, umjetnice poput M. Cassatt mogu biti pravilno protumačeni samo feminističkom analizom, postavlja se pitanje što je onda s brojnim umjetnicama čiji je rad još izrazitije obilježen rodom pripadnošću? Što je sa slikaricama portreta, specijalisticama za *genre*, fotografkinjama i (opet i opet) ženama koje rade u „popularnim medijima”? Gledano s tog aspekta, unutar discipline povijesti umjetnosti sigurno ima posla za naraštaje i naraštaje budućih feminističkih znanstvenica.

## **Zaključak: feministička kritika i klasni odnosi**

U OVOM SAM SE ČLANKU usredotočila na odnos roda i spola prema likovnim umjetnostima. Baveći se tim problemom primijetila sam da se uvijek kad se napadnu stavovi o spolnoj neutralnosti, pojave pitanja klasne pripadnosti i rasizma koja neminovno prate promjenu kapitalizma u dominantnu društvenu formaciju. Kako bi se naglasila važnost ovih problema, korisno ih je razmotriti kao integralni izraz stvarnosti društvenih odnosa u kapitalističkom društvu.

Kultura je u 19. stoljeću bila najuže uključena u razvoj imperijalizma. Kolonijalnom ekspanzijom

Zapada pojačavaju se antagonizmi spola, klase i rase i odražavaju u svim područjima ljudskog iskustva – uključujući i umjetnost. Početkom 19. stoljeća nalazimo tako izuzetno kompleksne prikaze žene u Ingresovom slikarstvu kao sjajnu osnovu za analizu načina na koji francusko društvo toga doba spaja spol, klasu i rasu u niz posve zbrkanih predodžbi, te izvanredan primjer kako one funkcioniraju u umjetničkom djelu. Ingres je (kao i Goya, iako možda manje svjesno) posve jasno i čak bolno svjestan fragmentiranja i objektivacije žene u nizu nerealnih i dualnih prikaza i projekcija. Izraženije od ostalih francuskih umjetnika onoga doba, razrađuje taj dualitet putem dva niza predodžbi: portreta odsutnih, zadivljujuće lijepih i krajnje izazovnih žena iz visokog društva, te niza „zamrznutih” haremskih prizora, čije je izvorište – iako, navodno, potječu s dalekog i erotskog Orijenta – prije u njegovoj mašti no iskustvu. Ingresova umjetnost se može tako shvatiti i kao svojevrsni katalog seksualnih maštarija muškog dijela francuskog građanskog društva ranog 19. stoljeća.

Dvadeset godina mlađi Eugène Delacroix doživio je europsko kolonijalno širenje izravnije i s jednakom izravnošću ga ugradio u svoju umjetnost. I dok je Ingres improvizirao svoju egzotičnu orijentalnu scenografiju, Delacroix daje relativno realističnu sliku nedavno pripojenih francuskih kolonija u sjevernoj Africi. Ingres je proizveo čiste, idealizirane i jasne dvojne predodžbe žena. Delacroix, koji djeluje izvan institucije mecenatstva, može slobodno istraživati sve naglašeniju opčinjenost muških pripadnika francuske više klase dualnom, dvo-smislenom predodžbom žene. Koristeći orijentalni kontekst samo kao izgovor, usredotočuje se uglavnom na „ženu-robinju-žrtvu”. Ponekad se odlučuje i za kontekst zapadnjačke kulture smještajući u nju

povijesne, mitološke i suvremene prizore, a ponekad u njegovu djelu izranja još jedna prijeteća predodžba žene – „žena-kao-opasni-osvetnik”.

Podjela planeta između kolonijalnih sila završena je potkraj 19. stoljeća, čime imperijalizam dobiva svoje konačne obrise. Upravo tada pojavio se i u likovnim umjetnostima izraz tog novog svjetskog poretka – „međunarodni” stil secesije koji se široko i eklektički utemeljio na površnim odjecima kultura dalekih kolonijalnih posjeda. Nove dvojne predodžbe žena, polariziranije no ikada i ispunjene refleksima društvenih sukoba i njihovih posljedica – pojavom feminističkog i drugih socijalnih pokreta – ugrađene su i u secesiju i u većinu umjetničkih „izama” kasnog 19. stoljeća. Tako se, na primjer, već Gauguinovi kompleksni prikazi Tahitija obilježeni snažnim, detaljnim predodžbama seksizma i rasizma, mogu shvatiti i kao izuzetno precizan i senzitivan izraz osobne boli prisutne pri svakom obliku sudjelovanja u klasnoj prirodi zapadnjačkog društva.

Umjetnički izraz klasne pristranosti teže je razlučiti od spolne ili rasne, no ona ipak postoji. U jednom od svojih prijašnjih radova analizirala sam nizozemsko žanr-slikarstvo 17. stoljeća kao jedinstvo spolnih i klasnih pretpostavki i ustvrdila kako se činjenica da je kupac-vlasnik-gledatelj više ili manje uspješan građanin jasno materijalizira u stilskom karakteru opisa njegove osobe i života u njegovu domu.<sup>54</sup> Pripadnice radničke klase, a naročito mnoštvo sluškinja i pralja koje predstavljaju više od polovice proletarijata 19. stoljeća, često su bile tema umjetničkih djela. Na primjer, slika Toulouse-Lautreca *Crvenokosa žena u bijeloj podsuknji* (1888.) najznačajniji dio svog učinka može zahvaliti preciznom prikazu supoloženosti klase i spola. Odjeća Lautrecova modela – žene u prilično nezgrapnoj pozi

– govori da se radi o dvorkinji ili pralji. Smještena na sjedalo u prednjem planu, pogledom ispituje atelijer ispunjen slikama krajolika, portretima žena iz više klase, prizorima parova koji plešu, očito se ne osjećajući ugodno u tom prostoru. Da stvar bude još gora, s obližnjeg se platna prema njoj naginje i prijeko je gleda satir koji neodoljivo podsjeća na Lautreca. Na ovoj slici, kao na brojnim ranijim slikama i grafikama, nalazimo Lautreca izravno suočenog s temom žene-kao-žrtve i potvrdu da umjetnik njezino izvorište nalazi u neraskidivoj vezi klasne i rodne pripadnosti svoga modela. Slično tome, spol i klasa su integrirani i na većini portreta žena s djecom u 19. stoljeću, a često je umjesto majke prikazana sluškinja ili odgajateljica. Na primjer, kod interpretacije radova M. Cassatt na kojima se žene kupaju, oblače ili drže djecu, valja imati na umu da je zadaća sluškinja, redovitih pratilja ovih prizora, brinuti se za djecu, te da se njihova pozicija na tim prikazima bitno ne razlikuje od pozicije koju imaju unutar sličnih prizora u djelima muških autora.

Klasni sadržaj umjetnosti znanstvenici uglavnom zanemaruju ili ne razumiju, pa čak i oni kojima se ne može zanijekati izvjestan osjećaj za probleme rasne i rodne pripadnosti. Umjetničkom djelu se uglavnom pristupa kao predmetu oslobođenom svake socijalne funkcije, konteksta ili sadržaja – kao mrtvom predmetu i luksuznoj robi izoliranoj u galeriji, muzeju ili privatnoj zbirci. Feminističke povjesničarke umjetnosti i kritičarke mogu oživjeti umjetnost onakvu kakva je bila i kakva još može biti: integralni odgovor na stvarnost i istinsku prirodu odnosa u ljudskom društvu. Ne radi se samo o razvoju feminističke povijesti umjetnosti i feminističke likovne kritike već o doista novom viđenju koje u potpunosti odgovara stvarnosti, značenju i ljepoti umjetnosti.



## Dodatak

PODNASLOV I EPIGRAF OVOGA članka odnose se na dobro poznatu priču o Annie Miller, djevojci iz predgrađa, modelu i ljubavnici slikara W. Holmana Hunta. Odnos između A. Miller i Hunta je predložak načina na koji se spolne i klasne napetosti ugrađuju u umjetnost i socijalno iskustvo. Iako se radi o priči staroj više od jednog stoljeća, ona, na žalost, u velikoj mjeri predstavlja i današnju situaciju.

Hunt je pronašao Annie Miller, mladu ženu iz radničkih predgrađa Londona, u četvrti Chelsea, gdje je ponekad radila kao model, a ponekad (vjerojatno) i kao prostitutka. Poslovi kojima se Annie bavila nisu pretjerano kolidirali u očima preraphaelitskih slikara jer za njih zapravo i nije postojala neka bitna razlika između poziranja i prostitucije. I tako je A. Miller, postajući Huntovim modelom i ljubavnicom, ušla u odnos tipičan za Englesku 19. stoljeća. No Hunt njime nije bio zadovoljan, jer je iskušenja viktorijanskog društva sam doživljavao s velikom tjeskobom, ali kao i brojni drugi reformatori srednje klase, mogao je izraziti samo svoje pojedinačno nezadovoljstvo. U slučaju Annie Miller pokušao je izvršiti neku vrstu osobnog iskupljenja nastojeći je pretvoriti u živu protutežu protagonistici vlastite slike *Buđenje savijesti*, za koju je Annie doista i pozirala.

Izdržavana mlada žena na slici ustaje iz muškarčeva krila i, odjednom se kajući, odlučuje pobjeći od nemoralnog života kojim je dotad živjela; motiviraju je uspomene na neviniji život i nevine mladalačke ljubavi, a vjerojatno je nadahnuta i sentimentalnim stihovima pjesme koju su njih dvoje (pretpostavlja se) čas ranije pjevali. Hunt je u stvarnom životu pokušao sve učiniti kako bi pretvorio Annie Miller u „damu”

i napokon – svoju buduću suprugu. No nije mogao upravljati savješću ili, točnije – sviješću A. Miller. Savršeno artikulirano bogatstvo pojedinosti s ljubavlju upletenih u tkivo slike *Buđenje savijesti* nije se moglo ponoviti u stvarnom iskustvu njegova modela. Dok je umjetnost uspjela izdvojiti trenutak nostalgije podrobno opisan obiljem ikonografskih detalja – naslikanim notnim zapisima melankolične glazbe, alegorijskim uzorkom tapeta ili napadno odabranim namještajem – „odgovarajuće” obrazovanje i društvo koje je Hunt pružio A. Miller nisu bili dovoljni kako bi sliku oživjeli i u stvarnom životu. Svijest A. Miller o suprotnostima viktorijanskog društva vjerojatno je bila identična, ako ne i izraženija od Huntove. Njihovi su se interesi – temeljeni na spolu i klasi – sukobljavali i A. Miller se tvrdoglavo i samostalno odbila pokoriti umjetnikovu megalomanskom izigravanju modernog Pigmaliona. Živjela je onako kako je mislila da je potrebno, razmatrajući pružene mogućnosti i odabirući najbolje od onoga što se nudilo – prema njezinu mišljenju. Nakon burnog odnosa s Huntom godinama je bila ljubavnica sedmog vikonta Ranelagha i napokon se udala za sjajnu partiju – vikontova rođaka.

I dok Huntov opis *Buđenja savijesti* utjelovljuje njegovo viđenje odnosa s Annie Miller, njezino se viđenje može iščitati samo između redaka. Uhvaćena je u gotovo nemogućoj situaciji. S obzirom na to da je bila žena, teoretski se pretpostavljalo da je moguće ponovno „probuditi” njezinu „čistu bjelinu” i njezinu „savijest”, bez obzira kako duboko pala. No kao pripadnica britanskog proletarijata 19. stoljeća, Annie je po definiciji „izopćenica” u doslovnom smislu riječi, a njezina „čista bjelina, [nepovratno] uprljana prašinom i kišom”. Prema tome, u trenutku kad je stupila u vezu s Huntom, postojeće suprotnosti su se samo pojačale.

Otpor i samostalnost Annie Miller valja gledati i kao pojedinačni odgovor na općenitu situaciju. Isti uvjeti su drugdje prouzročili kolektivni odgovor u obliku feminizma, jačanja klasne borbe i razvoja različitih društvenih pokreta. Tijekom 19. stoljeća, naoko čvrsto oblikovan odnos predodžbe i stvarnosti – u stvari uvijek problematičan i ranjiv, čak i u najboljim uvjetima – izložen je velikim napetostima i počinje pucati. Ideološke norme više ne odgovaraju stvarnom životu, građanska kultura lebdi u sferama stranim ljudskom iskustvu, umjetnost i život su se pretvorili u nepomirljive suprotnosti, a pojačavanje društvenih sukoba koji prate razvoj kapitalizma odražava se kulturološkim i ideološkim lomovima, praćenim bolnim promjenama u svakidašnjem životu pojedinca. To je, dakle, pozadina nevolje Annie Miller, pozadina njezine borbe za pravo izbora i pozadina nastanka Huntove slike *Buđenje savijesti*.<sup>55</sup>

Priča o pokušaju muškarca da preoblikuje drugo, živo ljudsko biće prema vlastitoj predodžbi nije nepoznata. Huntova sredstva su možda karikaturalna i patetična, ali sam postupak je paradigma spolnih i klasnih suprotnosti kapitalističkog društva. Štoviše, Huntovo ponašanje slijedi romantičnu, građansku predodžbu umjetnika obilježenu analognim nizom suprotnosti. Umjetnik je naizgled svemoćni Pigmalion, stvaratelj čiji generativni estetski čin posjeduje prizvuke agresivne seksualnosti što graniči sa silovanjem. Istodobno, on je i jadan, impotentan, odbačen muškarac kojem je uskraćeno sudjelovanje u oblicima socijalno produktivnog rada iz kojih proizlazi istinska moć; na prvi pogled arogantno, samovoljno izoliran, na kraju je, ipak, usamljen, neučinkovit i ovisan.

Huntovo nastojanje da premosti jaz između života i onoga što je vidio kao umjetnost – nije urodilo plodom. Pokušao je sastaviti cjelinu od fragmenata

socijalne matrice, iskrivljene i rastrgane snagama koje nije razumio. Iako je njegov pokušaj bio osuđen na propast, nikako nije bio usamljen. Gotovo u istom trenutku kad razvoj kapitalizma počinje ugrožavati tradicionalne odnose između umjetnosti, umjetnika, umjetničkog obrazovanja, pokrovitelja umjetnosti i publike, počela je i potraga za novim odnosima koji odražavaju pozitivnije aspekte situacije: oslobađanje pojedinca, vrednovanje važnosti privatnih osjećaja, demokratizacija umjetnosti i uloge umjetnika u društvu, širenje umjetničke publike, mogućnost neposredne i masovne distribucije umjetnosti, i tako dalje. Umjetnici su se počeli baviti problemom stvaranja moderne umjetnosti za modernu publiku. Doista, razvoj umjetnosti tijekom posljednjih dvjesto godina može se promatrati i prema tome kako se kategorije ili koncepti – „moderno”, „umjetnost” i „publika” – različito tumače ili uvjetuju različite oblike umjetničkog ponašanja. Želja da se naše razlomljeno iskustvo transcendirira i ponovno objedini i dalje traje, zapravo je jedan od najsnažnijih čimbenika koji motiviraju suvremene socijalne i umjetničke pokrete – uključujući i feministički.

# Marksizam i feminizam: nesretni brak, probna rastava ili nešto treće?

*Socijalističke feministkinje krenule su od pretpostavke da se marksizam i feminizam mogu ujediniti. Međutim, nekoliko godina kasnije mnoge su se složile s ekonomistkinjom Heidi Hartmann, koja je taj odnos opisala kao nesretni brak.<sup>56</sup> Hartmann je ustvrdila da su spolno neosjetljive marksističke kategorije onemogućile da se postave feministička pitanja, bilo teorijska bilo politička. Opisujući kapitalizam i patrijarhat kao odvojene sisteme, podržavala je novu vrstu politike utemeljenu na savezima među autonomnim grupama s različitim interesima: „Moramo imati svoje vlastite organizacije i svoje vlastito političko uporište.”<sup>57</sup>*

*Metafora nesretnog braka snažno je privlačila američke feministkinje kasnijih 1970-ih. Činilo se da je ekonomija u stalnom padu, desnica je skupljala snagu za napad, a ljevica postajala sve marginalnija. Praktični politički odgovori, posebno oni koji se tiču*

*važnosti autonomnih ženskih organizacija, značili su više od nade u teoriju koja bi mogla združiti feminizam i marksizam.*

*U ovom eseju, originalno objavljenom 1981. u zborniku koji okuplja odgovore na Hartmanninu poziciju, odbijam dualizam metafore braka, kao i široko rasprostranjeno uvjerenje da je feministički razvod od marksizma bio nužnost. Iako priznajem propuste velikog dijela socijalističke tradicije – rigidne, ekonomističke, neosjetljive na spolne i rasne razlike – ostajem pri uvjerenju da je moguće razviti materijalističku teoriju i politiku, takvu koja će postati jača zato što je istodobno feministička i marksistička. Argumente temeljim na kritičkom čitanju socijalističko-feminističke teorije.*

PRVA VERZIJA ČLANKA „Nesretni brak marksizma i feminizma” počela je cirkulirati socijalističkofeminističkim krilom sjevernoameričkog ženskog pokreta 1975. godine. I naslov eseja i njegova argumentacija dočekani su entuzijastično, određivši okvire rasprave koja se nastavlja do danas. Autorice Heidi Hartmann i Amy Bridges shvatile su trenutno raspoloženje socijalističkofeminističkog pokreta i artikulirale ga. U svjetlu događanja i aktivizma kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih socijalističke su feministkinje sve više sumnjale u to da se socijalistička teorija i praksa mogu transformirati u skladu s njihovom vizijom oslobođenja žena. Pored Hartmann i Bridges, i mnoge druge zaključile su da je „brak” marksizma i feminizma poput braka muškarca i žene kakav je opisan u engleskom običajnom pravu: marksizam i feminizam su jedno, a to jedno je marksizam”. I složile su se, štoviše, sa strateškim

imperativom sadržanim u članku: da „nam treba ili zdraviji brak ili razvod”.<sup>58</sup>

Kasnijim verzijama eseja, koje potpisuje samo Hartmann, dodan je podnaslov koji budi nadu: „Prema progresivnijem savezu”. Druge su otada neformalno uljepšavale sliku, umjesto metafore nesretnoga braka ponudile su niz šaljivih, premda pomalo ogorčenih alternativa: nedopušteni randevu, tinejdžerska zaludenost, veza sa starijim muškarcem, dječja simpatija, slijepa strast, platonska veza, jalov savez, brak iz interesa, prisilni brak i tako dalje. Kao što naslov ovoga eseja ukazuje, opisat ću taj odnos kao svojevrsnu probnu rastavu. Odnosno, u mjeri u kojoj su marksizam i feminizam zasebni entiteti čiji savez može dovesti do konflikta kao i do međusobnog nadopunjavanja i zdravog potomstva, socijalističkofeministički pokret uglavnom ih je držao u situaciji probne rastave. Međutim, slika braka između autonomnih osoba teorijski ne odgovara zadatku reprezentacije odnosa između marksizma i feminizma. Slažem se s prijedlogom Rosalind Petchesky da je cilj prije u tome „da se dokine rastavnica” između marksizma i feminizma, kao i s Joan Kelly i njezinim projektom „udvostručene slike” koja će nas odvesti prema jedinstvenom društvenom gledištu.<sup>59</sup>

Na stranicama koje slijede pratim razvoj socijalističkofeminističkog teorijskog rada kako bih ocijenila njegove doprinose. To moje razmatranje predstavlja implicitnu kritiku Hartmannine analize nedostatnosti socijalističkofeminističke literature. Hartmannin pesimizam počiva na uvjerenju da marksizam nužno mora ostati spolno neosjetljiv i da stoga ne može proizvesti adekvatno razumijevanje položaja žena. Hartmann nadalje sugerira da su socijalističke feministkinje općenito svoj

feminizam podredile svom marksizmu te da stoga nisu mogle prijeći preko pretpostavljenih ograničenja marksizma. Suprotno Hartmanninu razmišljanju, tvrdim da problem nije ni u ograničenosti marksističke teorije ni u nedostatku političke neovisnosti socijalističkih feministkinja, nego u tome da su socijalističke feministkinje operirale koncepcijom marksizma koja je sama po sebi neadekvatna i uvelike ekonomistička. Istodobno, bile su relativno slabo upoznate s recentnim razvojem marksističke teorije i njezinom potencijalnom primjenom na pitanje opresije žena.

U svojim kritikama socijalističkofeminističke literature Hartmann i ja se u mnogočemu slažemo. Međutim, ja smatram da problem ne leži u kvaliteti nekakvog braka između marksizma i feminizma, već u stanju marksizma samog. Kako Hartmann primjećuje: „Mnogi su marksisti zadovoljni tradicionalnom marksističkom analizom ženskog pitanja. Klasu smatraju ispravnim okvirom u kojem treba sagledati položaj žena. Žene treba razumjeti kao dio radničke klase, a radnička borba protiv kapitalizma treba imati prednost pred svakim sukobom između muškaraca i žena. Ne smije se dopustiti da spolni sukob ometa klasnu solidarnost.”<sup>60</sup> Poput Hartmann, i ja oštro odbijam tezu da je takav marksistički rad na takozvanom ženskom pitanju adekvatan stoga što on osporava specifičnost opresije žena te je podređuje ekonomističkom pogledu na razvoj povijesti. No, za razliku od nje, držim da se problem opresije žena može rješavati u okvirima marksističke teorije. Ne treba nam nikakva nova sinteza između marksizma ili socijalizma i feminizma. Umjesto toga, moramo razvijati samu marksističku teoriju, kao i transformirati socijalističku praksu.



## Mitchell i strukture opresije žena

POČETNI NAPORI da se razvije socijalističkofeministička teorijska perspektiva usmjerili su se na obiteljsku zajednicu te na rad u kućanstvu i odgoj djece u suvremenim kapitalističkim društvima. Uvod u temu, članak Juliet Mitchell pod naslovom „Žene: najduža revolucija”<sup>61</sup>, pojavio se zapravo puno prije razvoja socijalističkofeminističkog pokreta u pravom smislu. Prvi put tiskan 1966. u britanskom marksističkom časopisu *New Left Review*, Mitchellin je tekst dvije godine kasnije počeo cirkulirati u širokim krugovima diljem Sjedinjenih Država. Vrlo je brzo postao glavno teorijsko uporište u novonastalom socijalističkofeminističkom pravcu u okvirima pokreta za oslobođenje žena. Objavljivanje Mitchelline knjige *Ženski posjed* 1971., koja se temelji na ranijem članku, dodatno je osnažilo djelovanje njezinih ideja.<sup>62</sup>

Članak „Žene: najduža revolucija” Mitchell otvara kritikom klasične marksističke literature o pitanju žena. Za Marxa, Engelsa, Bebelu i Lenjina oslobođenje žena jest „normativni ideal, dodatak socijalističkoj teoriji, nije strukturno integrirano u nju”. Recentnije, *Drugi spol* Simone de Beauvoir na sličan je način ograničen u pokušaju da spoji „idealističko psihološko objašnjenje [s] ortodoksnim ekonomističkim pristupom”. Općenito gledano, socijalistička tradicija po pitanju žena „težište stavlja pretežno na ekonomiju”.<sup>63</sup>

Prema Mitchell, izlaz iz te slijepe ulice leži u diferencijaciji ženskog položaja u četiri odvojene strukture: proizvodnja, reprodukcija, socijalizacija i seksualnost. Svaka se od ovih struktura razvija zasebno i zahtijeva vlastitu analizu. Zajedno one čine „kompleksno jedinstvo” ženske pozicije. Mitchell u

proizvodnju uključuje različite aktivnosti, izvanjske onome što bismo možda intuitivno nazvali kućanskom ili obiteljskom sferom; na primjer, sudjelovanje u najamnom radu u kapitalističkom društvu. Nasuprot tome, preostale tri kategorije, opresivno sjedinjene u instituciji znanoj kao obitelj, pokrivaju žensko iskustvo izvan proizvodnje, kao supruge i majke. Proizvodnja, reprodukcija i socijalizacija trenutno pokazuju malo dinamike, ali je struktura seksualnosti zato izložena velikom pritisku. Prema tome, seksualnost predstavlja strateški slabu kariku – to jest, strukturu najranjiviju na neposredni napad.

I dok jedna struktura može biti najslabija karika, socijalistička će se strategija na duže staze morati uhvatiti ukoštac sa svim četirima strukturama ženskog položaja. Mitchell stoga artikulira praktični skup zahtjeva. U području najamnoga rada „najelegantniji zahtjev nije pravo na rad ili pravo na primanje jednake plaće za jednaki rad – što su dva tradicionalna reformistička zahtjeva – već *samo pravo na jednaki rad*”. U pogledu obitelji „revolucionarni zahtjev treba biti onaj za oslobođenjem [njezinih] funkcija od opresivne monolitne fuzije”.<sup>64</sup>

Pitanja u vezi s Mitchellinom analizom ženskog položaja javljaju se u četirima područjima. Kao prvo, rasprava o empirijskom stanju odvojenih struktura izuzetno je slaba, i taj neuspjeh ima – ili bi trebao imati – posljedice u domeni strategije. Tvrdnja da su „proizvodnja, reprodukcija i socijalizacija na Zapadu danas sve manje-više u stanju mirovanja zato što se nisu promijenile zadnjih tri ili više desetljeća” posve izokreće ne samo poslijeratnu povijest već i evoluciju dvadesetostoljetnog kapitalizma. Osim toga, kao što i Mitchell sama povremeno prepoznaje, kontradikcije koje su proizvod brzih pomaka u svim četirima njezinim strukturama oblikovale su kontekst iz kojega

je izrastao pokret za oslobođenje žena. Općenito neadekvatnu viziju povijesti prati i Mitchellin neuspjeh da identificira suvremene promjene u strukturama, pa njezin rad u cjelini pokazuje određeno zanemari- vanje konkretne analize.

Kao drugo, može se kritizirati i Mitchellino stajalište o odnosu žena prema proizvodnji. Ona proizvodnju predstavlja kao strukturu u koju je ženama zapriječen pristup od početka klasnog društva. Čak i kapitalizam uspostavlja obitelj kao „triptih seksual- nih, reproduktivnih i socijalizacijskih funkcija (žen- ski svijet) pod okriljem proizvodnje (muški svijet)”.<sup>65</sup> Ukratko, Mitchell proizvodnju promatra kao aspekt iskustva koji je ženama u biti izvanjski. Još jednom pogrešno tumači povijest, s obzirom na to da je žen- sko sudjelovanje u proizvodnji središnji element mnogih klasnih društava, uključujući i kapitalizam. Pored toga, Mitchell implicitno obezvređuje ženski kućanski rad i ne dodjeljuje mu jasan teorijski status.

Treći problem u Mitchellinoj analizi njezino je poimanje obitelji. Premda je spominje na svakom koraku, Mitchell kategoriji obitelji poriče svako eksplicitno teorijsko postojanje. Na njezino mjesto sjeda triptih struktura koje sačinjavaju ženski svijet: reprodukcija, socijalizacija i seksualnost. Istodobno, stvarni je sadržaj tih triju struktura proizvoljan, a Mitchell ne uspijeva uspostaviti jasne linije demar- kacije među njima. Žene promatra kao zatočene u njihovoj „ograničenosti na monolitnu kondenzaciju funkcija u cjelinu – obitelj”, ali ta cjelina sama nema artikuliranu analitičku egzistenciju.<sup>66</sup>

Naposljetku, način na koji Mitchell uspostavlja strukturni okvir za analizu problema opresije žena zahtijeva kritičko preispitivanje. Četiri strukture koje čine „kompleksno jedinstvo” ženske pozicije djeluju na razini apstrakcije koja društvenu analizu

čini gotovo nemogućom. One osiguravaju univerzalnu rešetku u koju se žene – i, implicitno, obitelj – mogu smjestiti bez obzira na način proizvodnje ili klasnu poziciju. Društvene varijacije i klasna borba pritom se, ako i uopće, ukazuju prije kao naknadna razmišljanja nego kao središnje determinante. Nadalje, način na koji se četiri strukture spajaju kako bi stvorile kompleksno jedinstvo ostaje u velikoj mjeri neodređen, apstraktan i ahistorijski. Kao posljedica toga, Mitchellin teorijski pristup nalikuje funkcionalizmu *mainstreama* društvenih znanosti, koji postavlja prilično slične modele kompleksnih interakcija među varijablama. Uistinu, sadržaj njezinih četiriju struktura proizlazi iz funkcionalističkih hipoteza, posebno onih Georgea Murdocka. Usprkos njezinim čvrstim marksističkim namjerama, Mitchellina teorijska perspektiva pokazuje se neadekvatnom da podrži njezinu analizu.<sup>67</sup>

I uza sve svoje probleme, koje je lakše prepoznati s distance, Mitchellin članak iz 1966. odigrao je iznimno pozitivnu ulogu u okvirima socijalističkofeminističkog pokreta u razvoju. Njezina diferencijacija sadržaja ženskih života u konstitutivne kategorije pomogla je pripadnicama pokreta za oslobođenje žena da artikuliraju svoje iskustvo i da počnu djelovati u skladu s tim. Njezin pronicljivi pregled klasične marksističke literature o ženama stvorio je bazu s koje se može suprotstaviti i mehanicističkim verzijama marksizma i rastućem utjecaju radikalnog feminizma. Njezino inzistiranje, unutar marksističkih okvira, na presudnoj važnosti društvenih fenomena koje se ne može olako okarakterizirati kao ekonomske anticipiralo je socijalističkofeminističku kritiku ekonomskog determinizma. A politička oštroumnost njezinih specifičnih strateških komentara postavila je standard koji je postao modelom. „Ako socijalizam misli

povratiti svoj status *ključne* revolucionarne politike”, Mitchell zaključuje, „on mora ispraviti svoje praktične grijehе činjenja protiv žena i svoj veliki grijeh nečinjenja – odsustvo adekvatnog mjesta za žene u svojoj teoriji.”<sup>68</sup> Središnji doprinos Juliet Mitchell u teorijskoj areni leži u legitimaciji perspektive koja prepoznaje krajnje prvenstvo ekonomskih fenomena, ali ipak uzima u obzir i činjenicu da su i drugi aspekti položaja žena ne samo važni, nego bi u određenim prilikama mogli igrati i ključnu ulogu.

## **Benston, Morton i Dalla Costa: materijalističko utemeljenje**

DO 1969. GODINE sjevernoamerički pokret za oslobođenje žena dosegao je visoku razinu aktivnosti, a njegovu borbenost podupirao je i procvat literature, kako objavljene tako i neobjavljene. U toj su atmosferi dvije Kanadanke, Margaret Benston i Peggy Morton, distribuirale te potom i objavile važne eseje. Svaki je od njih nudio marksističku analizu prirode ženskog neplaćenog rada u obiteljskom kućanstvu te razmatrao njegov odnos prema postojećim društvenim kontradikcijama, kao i mogućnosti za promjenu.<sup>69</sup>

Benston polazi od problema da se odredi ishodište ženskog sekundarnog statusa u kapitalističkom društvu. Tvrdi da je to ishodište „ekonomsko” ili „materijalno” i da se može locirati u ženskom neplaćenom kućanskom radu. Žene odrađuju velik dio ekonomske aktivnosti – kuhaju obroke, prišivaju dugmad na odjeću, peru rublje, brinu se o djeci i tako dalje – ali proizvodi i usluge koji nastaju tim radom konzumiraju se odmah, direktno te nikad ne dospijevaju

na tržište. Marksističkim rječnikom, ti proizvodi i usluge imaju upotrebnu, ali ne i razmjensku vrijednost. Prema Benston, dakle, žene imaju određeni odnos prema sredstvima za proizvodnju, ali drugačiji od onog koji imaju muškarci. One predstavljaju „grupu ljudi odgovornih za proizvodnju jednostavnih upotrebničkih vrijednosti u onim djelatnostima koje su povezane s kućom i obitelji”. Primarna funkcija obitelji kao ekonomske jedinice nije potrošnja, kako su feministkinje u to vrijeme uglavnom smatrale, već proizvodnja. Obiteljsko kućanstvo u suštini je predindustrijska i pretkapitalistička „proizvodna jedinica za kućanski rad i odgoj djece”, a žene se neće osloboditi sve dok kućanski rad ostane privatn i tehnološki zaostao. Benstonine strateške sugestije usredotočene su na potrebu da se rad koji se trenutno obavlja kod kuće pretvori u javnu proizvodnju. To jest, društvo mora poduzeti korake prema socijalizaciji kućanskoga rada i brige o djeci. Na taj način oživljava tradicionalnu socijalističku temu, ne kao kliše, već kao snažan argument izgrađen u kontekstu razvoja rasprave unutar suvremenog ženskog pokreta.<sup>70</sup>

Članak Peggy Morton, prvi put objavljen 1970., nastavlja se na Benstoninu analizu obiteljskog kućanstva kao materijalno ukorijenjene društvene jedinice u kapitalističkom društvu. Prema Morton, Benstonina rasprava ostavlja čitav niz pitanja otvorenim. Čine li žene posebnu klasu? Trebaju li se žene organizirati jedino preko svoga rada u kućanstvu? Kako se i zašto priroda obitelji kao ekonomske institucije promijenila u kapitalističkom društvu? Morton obitelj promatra kao „jedinicu čija je funkcija održavanje radne snage i njezina reprodukcija”, što znači da je „zadaca obitelji da održava sadašnju radnu snagu i da osigura sljedeću generaciju radnika, opremljenu vještinama i vrijednostima koje su im nužne da budu

produktivni članovi radne snage”.<sup>71</sup> Taj je pristup Morton omogućio da poveže obitelj s djelovanjem kapitalističkoga načina proizvodnje i da se usredotoči na kontradikcije koje žene iz radničke klase proživljavaju u okviru obitelji, kao dio radne snage i između tih dviju uloga. Posebno važno, pokazala je da su žene kao članice rezervne armije rada za ekonomiju centralne, a ne periferne, zato što omogućuju funkcioniranje onih proizvodnih, uslužnih i državnih sektora u kojima su niske nadnice prioritet. I dok je strateška perspektiva u nekoliko verzija Mortonina članka samo labavo povezana s analizom, fluktuirajući od radničke uprave do izgradnje revolucionarnih kadrova, njezina rasprava o kontradiktornim tendencijama u položaju žena uvodi dinamički element koji je nedostajao u Benstoninu radu.

I Benstonin i Mortonin članak odišu određenom jednostavnošću koja je već tada pozivala na kritiku. U žarkom svjetlu naknadne pameti njihovo razumijevanje marksističke teorije i njihova argumentacijska sposobnost djeluju strašno ograničeni. Benstonino označavanje ženskog kućanskog rada kao prežitka pretkapitalističkih načina proizvodnje, koji je nekako preživio i u kapitalističkoj sadašnjosti, teorijski je neodrživo.<sup>72</sup> Mortonina pozicija, iako analitički preciznija, prelazi preko pitanja specifične opresije svih žena kao grupe te prijeti da će problem opresije žena pretvoriti u isključivo pitanje radničke klase.

Benston i Morton ustvrdile su materijalni karakter ženskog neplaćenog rada u obiteljskom kućanstvu. Svaka je od njih ponudila analizu načina na koji taj rad funkcionira kao materijalna baza za mnoge kontradikcije ženskog iskustva u kapitalističkom društvu. Povrh toga, Morton je formulirala probleme u pogledu koncepta reprodukcije radne snage te istaknula specifičnu prirodu kontradikcija u

radničkoj klasi. Ti teorijski uvidi imali su dugotrajan utjecaj na kasnije socijalističkofeminističko djelovanje i još uvijek predstavljaju važan doprinos. Štoviše, oni su definitivno proširili okvire diskusije o opresiji žena. Tamo gdje je Mitchell analizirala položaj žena u pogledu uloga, funkcija i struktura, Benston i Morton usredotočile su se na problem neplaćenog ženskog rada u kućanstvu i njegove veze s reprodukcijom radne snage. U tom su smislu problem opresije žena smjestile na teorijski teren materijalizma.

Članak Mariarose Dalla Costa objavljen 1972. istodobno u Italiji i Sjedinjenim Državama odveo je raspravu nekoliko koraka dalje.<sup>73</sup> Složivši se s tim da žene čine posebnu grupu čija se opresija temelji na materijalnom karakteru neplaćenog kućanskog rada, Dalla Costa tvrdi da su, globalno gledano, sve žene kućanice. Bez obzira na to radi li žena izvan doma ili ne, „(...) upravo je ta osobitost kućanskog rada, vrednovana ne samo kao broj sati i priroda posla, već kao kvaliteta života i kvaliteta odnosa koje generira, to što određuje ženino mjesto gdje god se nalazila i kojoj god klasi pripadala.”<sup>74</sup> Istodobno, Dalla Costa svoju pažnju usmjerava na kućanicu iz radničke klase, koju smatra nužnom za kapitalističku proizvodnju.

Kao kućanice, žene iz radničke klase isključene su iz kapitalističke proizvodnje, izolirane u rutinama kućanskoga rada koje imaju tehnološki karakter pretkapitalističkih radnih procesa. Dalla Costa osporava da su te kućanice puke isporučiteljice upotrebničkih vrijednosti kod kuće. Polemizirajući i s tradicionalnim ljevičarskim stajalištima i s literaturom ženskog pokreta, ona tvrdi da je kućanski rad samo prividno personalna usluga izvan arene kapitalističke proizvodnje. U stvarnosti on proizvodi ne samo upotrebne vrijednosti za direktnu potrošnju u obitelji nego i osnovnu robu radnu snagu – sposobnost radnika da



radi. Uistinu, tvrdi ona, kućanice su eksploatirane „produktivne radnice” u strogo marksističkom smislu zato što proizvode višak vrijednosti. Do prisvajanja tog viška vrijednosti dolazi kad kapitalist isplati nadnicu mužu radniku, koji tako postaje instrument za eksploataciju žene. Preživljavanje radničke klase ovisi o radničkoj obitelji, „ali *po cijenu okretanja žene protiv iste te klase*. Žena je ropkinja najamnog roba, a njezino ropstvo osigurava ropstvo njezina muža... I upravo je stoga borba žena iz radničke klase protiv obitelji ključna.”<sup>75</sup>

Budući da su kućanice iz radničke klase produktivne radnice koje su na osebujan način isključene iz sfere kapitalističke proizvodnje, demistifikacija kućanskog rada kao „maskiranog oblika produktivnog rada” postaje središnja zadaća. Dalla Costa predlaže dvije glavne strateške alternative. Kao prvo, socijalizirati borbu – ne rad – izoliranih kućanskih radnica mobiliziranjem kućanica iz radničke klase oko problema u lokalnoj zajednici, neplaćenosti kućanskog rada, uskraćivanja seksualnosti, odvajanja obitelji od izvanjskog svijeta i tome slično. Kao drugo, odbaciti rad u potpunosti. U suprotnosti s tradicionalnim ljevičarskim odobravanjem sudjelovanja žena u društvenom radu, Dalla Costa smatra da se moderni ženski pokret zasniva na odbacivanju rada. Žene su dovoljno radile i sad se moraju „oduprijeti mitu o oslobođenju kroz rad”.<sup>76</sup>

Polemička snaga i politički raspon Dalla Costina članka imao je značajan učinak na ženski pokret s obje strane Atlantika. Za razliku od Benton, Morton i drugih sjevernoameričkih aktivistkinja, Dalla Costa, čini se, ima sofisticiranije razumijevanje marksističke teorije i socijalističke politike. Njezina argumentacija i strateški prijedlozi pozitivno su odjeknuli u pokretu, koji se već odlučio na

to da opresiju žena promatra uglavnom kroz optiku njihove obiteljske situacije. Nekolicina je primijetila da Dalla Costa, poput Morton, govori isključivo o radničkoj klasi te da nikad ne specificira odnos između opresije kućanica iz radničke klase i opresije svih žena. No najvažnije od svega, čini se da je Dalla Costa, i više nego Benston i Morton, pitanje opresije žena smjestila u okvire analize uloge njihova neplaćenog kućanskog rada u reprodukciji kapitalističkih društvenih odnosa. Štoviše, budući da je njezin članak funkcionirao kao teorijsko utemeljenje za malen ali agresivan pokret koji je procvjetao nakratko ranih 1970-ih zahtijevajući nadnice za kućanski rad, stekao je jasnu političku ulogu kakva je bila uskraćena većini teorijskih napora za oslobođenjem žena.

## Debata o kućanskom radu

DALLA COSTINO INZISTIRANJE na tome da je „kućanski rad kao rad produktivan u Marxovu smislu, to jest da proizvodi višak vrijednosti”, produbilo je prijepor koji je već tinjao u socijalističkofeminističkom pokretu. Rasprava, koja je postala poznata kao debata o kućanskom radu, kretala se oko teorijskog statusa ženskog neplaćenog kućanskog rada i njegova proizvoda. Objavljeni prilozi, najčešće u britanskim ili sjevernoameričkim ljevičarskim časopisima, svoje su posebne pozicije zamršenom argumentacijom temeljili u marksističkoj ekonomskoj teoriji – apstraktnoj, teško razumljivoj te, u atmosferi toga razdoblja, naizgled udaljenoj od svake praktične primjene. Donekle opravdano, mnoge u ženskom pokretu na debatu su gledale kao na opskurnu

vježbu u marksističkoj pedanteriji. Međutim, radilo se o ključnim pitanjima, čak i ako su uglavnom ostala neprepoznata.

Kao prvo, debata o kućanskom radu pokušala je tadašnji feministički uvid da su rađanje i odgoj djece i kućanski rad materijalne aktivnosti koje rezultiraju proizvodima staviti u teorijski kontekst, ukazujući tako na materijalističku analizu temelja opresije žena. Istodobno, debata je pažnju usmjerila na pitanja pozicije žena kao kućanica i doprinosa kućanskoga rada reprodukciji društvenih odnosa. Raznovrsne su interpretacije, u većoj ili manjoj mjeri, korespondirale s različitim političkim i strateškim pogledima na odnos opresije žena prema klasnoj eksploataciji i revolucionarnoj borbi, iako su teoretičari rijetko jasno iznosili takve implikacije. Naposljetku, a možda i s najvećim posljedicama na razvoj teorije, debata o kućanskom radu koristila se kategorijama izvedenima iz *Kapitala*, time iskazujući povjerenje u to da se opresija žena može analizirati u marksističkim okvirima.

Sporno je pitanje u debati o kućanskom radu bilo kako se roba radna snaga proizvodi i reproducira u kapitalističkim društvima. Razlike su se javljale oko preciznog značenja i primjene marksističkih kategorija u analizi tog problema. Diskusija se posebno usredotočila na prirodu proizvoda kućanskoga rada, na njegov teorijski status kao produktivni ili neproduktivni rad te na njegov odnos s nadnicom i s radom koji se obavlja za nadnicu.

Deset godina nakon izbijanja debate određena su se pitanja činila riješenima. Kako se pokazalo, bilo je relativno lako teorijski dokazati da kućanski rad u kapitalističkim društvima ne poprima društveni oblik rada koji stvara vrijednost.<sup>77</sup> Benstonin originalni uvid da kućanski rad proizvodi upotrebne vrijednosti za direktnu potrošnju bio je u osnovi

ispravan. Kućanski rad ne može biti ni produktivan ni neproduktivan, a žene nisu eksploatirane kao kućanske radnice. Istodobno, kućanski je rad neophodan za reprodukciju kapitalističkih društvenih odnosa. No sporno pitanje što kućanski rad jest, a ne što on nije, sudionici u debati o kućanskom radu tek su površno adresirali. Neki su dokazivali da on predstavlja zaseban način proizvodnje, koji je izvan kapitalističkog načina proizvodnje, ali mu je podređen. Druge su pak implicirale da je kućanski rad naprosto poseban oblik rada unutar kapitalističkog načina proizvodnje. Većina ih je pitanje ostavila neodgovorenim. Problem određivanja karaktera kućanskoga rada, kao i pitanja koja se tiču nadnice i najamnoga rada žena, danas predstavljaju glavne preokupacije većine teoretičarki i teoretičara koji se služe marksističkim ekonomskim kategorijama. Što se tiče politike i strategije, rijetki bi danas svoju analizu materijalnih osnova opresije žena upregnuli da izvuku jednostavne zaključke o ulozi žena u revolucionarnoj borbi.

Benston, Morton, Dalla Costa i sudionice i sudionici u debati o kućanskom radu postavile su važnu agendu za proučavanje pozicije žena kao kućanica i za ulogu kućanskoga rada u reprodukciji društvenih odnosa. Njihov se rad nastavio, doduše unutar ozbiljnih ograničenja koja nisu bila jasno utvrđena. Kao prvo, pretežno su se usredotočile na kapitalistički način proizvodnje. Kao drugo, koncentrirale su se gotovo isključivo na kućanski rad i opresiju žena u radničkoj klasi. Kao treće, svoju su analizu općenito ograničile na ekonomsku razinu. Kao četvrto, kućanski su rad uglavnom izjednačavale s kućanskim poslovima i brigom o djeci, ostavljajući status rađanja djece nedefiniranim. Neka od ovih ograničenja možda bi se mogla obraniti kao nužni koraci u razvoju teorijske argumentacije, mada su rijetko to i bila. Iako je

debata o kućanskom radu pokrenuta kao odgovor na potrebu za materijalističkom teorijom opresije žena, njezina su obećanja ostala neispunjena.

U svakom slučaju, do sredine 1970-ih socijalističkofeminističke teoretičarke okretale su se drugim problemima. Primjerice, debata o kućanskom radu preslabo je zahvatila pitanje je li kućanski rad analitički isti u različitim klasama u kapitalističkom društvu, a još i slabije ono o teorijskom statusu kućanskoga rada u nekapitalističkim društvima. Socijalističke su feministkinje također svoju pažnju usmjerile na rađanje i odgoj djece kao komponente kućanskoga rada te istraživale zamršeno pitanje zašto je kućanski rad općenito pao na žene. Nadalje, budući da opresija žena nije specifična za kapitalistička društva, mnoge su se pitale kako pomiriti njezin osobiti suvremeni karakter s činjenicom da su žene bile podređene tisućama godina. Isto tako, pitale su se jesu li žene oslobođene u socijalističkim državama, a ako nisu, koje ih prepreke u tome koče. I konačno, odnos između materijalnih procesa kućanskog rada i raspona fenomena koji sačinjavaju opresiju žena, posebno onih ideološke i psihološke prirode, postao je središnji problem. Općenito, ta su se pitanja obraćala iskustvu i političkim zadacima aktivistkinja u ženskom pokretu direktnije nego problemi iz debate o kućanskom radu te su ubrzo dospjela u fokus socijalističkofeminističkog teoretiziranja.

## **Patrijarhat i način reprodukcije**

DOK JE JULIET MITCHELL sugerirala da „trebamo postavljati feministička pitanja, ali pokušati domisliti pokoji marksistički odgovor”, mnoge se

socijalističke feministkinje već zarana nisu složile s tim prijedlogom.<sup>78</sup> Tvrđile su da potraga za marksističkim odgovorima vodi u slijepu ulicu, u kojoj je feministička borba uronjena u socijalističku borbu protiv kapitalizma. Bile su uvjerenе u to da marksistička teorija nije u stanju uključiti fenomen spolnih razlika. Kako bi nastavio dalje, socijalistički feminizam morao je preuzeti zadatak izgradnje alternativnog okvira. I tako je započela probna rastava marksizma i feminizma.

U potrazi za konceptima kojima bi mogle razjasniti dubinu i rasprostranjenost opresije žena u svim društvima socijalističke feministkinje najprije su se okrenule radikalnom feminizmu kasnih 1960-ih. Radikalne feministkinje tipično su smatrale da su muška nadmoć i sukob među spolovima univerzalni i da, štoviše, uspostavljaju osnovnu dinamiku koja je u podlozi sveg društvenog razvoja. Istodobno, tekstovi nekih radikalnih feministkinja djelovali su kao proširenja ili produbljanja uvida koje su ponudili Marx i Engels. U *Dijalektici spola* Shulamith Firestone, na primjer, tvrdi da će nadići puku ekonomsku razinu koju su razmatrali Marx i Engels ne bi li razotkrila fundamentalniji problem spolne opresije. Predlažući dijalektiku spola, Firestone tvrdi da je „pokušala klasnu analizu odvesti korak dalje k njezinim korijenima u biološkoj podjeli spolova. Nismo odbacile uvide socijalista, naprotiv, radikalni feminizam može proširiti njihovu analizu, dajući joj još dublje utemeljenje u objektivnim okolnostima te time objašnjavajući mnoge od njezinih nerazriješenosti.” Slično tome, Kate Millett u *Spolnoj politici* priznaje Engelsa kao glavnog teoretičara, iako je njegov rad u svojoj razradi preoblikovala do neprepoznatljivosti i svela na sasvim sporedni doprinos onome što naziva spolnom revolucijom. Prema Millett, spolna revolucija ne

zahtijeva samo razumijevanje spolne politike već i razvoj sveobuhvatne teorije patrijarhata.<sup>79</sup>

Knjige Firestone i Millett, obje objavljene 1970. godine, imale su ogroman utjecaj na stasajuću socijalističkofeminističku struju u okviru ženskog pokreta. Njihov fokus na seksualnost, na psihološke i ideološke fenomene te na nepopustljivu postojanost društvenih praksi opresivnih prema ženama pobudio je veliko zanimanje. Koncept patrijarhata ušao je u socijalističkofeministički diskurs praktički bez prigovora. Onih nekoliko kritika uokvirenih ortodoksnijom marksističkom perspektivom, poput one Juliet Mitchell, prošlo je nezamijećeno. Iako su priznavale ograničenja radikalnog feminizma, mnoge su socijalističke feministkinje, posebice u Sjedinjenim Državama, naprosto prihvatile da, kako je to formulirala Zillah Eisenstein, „sinteza radikalnog feminizma i marksističke analize predstavlja nužan prvi korak u artikuliranju koherentne socijalističkofeminističke političke teorije, takve koja te dvije teorije moći neće tek staviti jednu do druge, već ih promatra kao međusobno zavisne kroz spolnu podjelu rada.”<sup>80</sup> Iz te perspektive problem nije bio u tome da se pronade način kako marksističke kategorije upregnuti u izgradnju teorijskog okvira za analizu opresije žena. Poput radikalnih feministkinja, te su socijalističke feministkinje marksizam uzele manje ili više kao datost i nisu ga pokušavale razraditi ili produbiti.

Zadaća je, dakle, bila razviti sintezu koja predstavlja socijalistički feminizam. Da bi je ispunile, socijalističke feministkinje istraživale su dva povezana koncepta: patrijarhat i reprodukciju. Pojam patrijarhata, preuzet iz radikalnog feminizma, zahtijevao je odgovarajuću transformaciju. Millett je taj termin koristila da uputi na univerzalni sistem političkih, ekonomskih, ideoloških i – prije svega – psiholoških

struktura pomoću kojih muškarci podčinjavaju žene. Socijalističke feministkinje morale su razviti koncept patrijarhata koji bi se mogao povezati s teorijom klasne borbe, koja svaki način proizvodnje predstavlja kao specifični sistem struktura pomoću kojih jedna klasa eksploatira i podčinjava drugu.

Socijalističkofeminističke teoretičarke nisu bile suglasne oko značenja koncepta patrijarhata. Za neke je on predstavljao prije svega ideološku silu ili sistem, dok su druge tvrdile da njegovo glavno materijalno utemeljenje leži u mogućnosti muškaraca da kontroliraju rad žena, njihov pristup resursima i njihovom seksualnosti. Recimo, Sheila Rowbotham piše da je „patrijarhalni autoritet utemeljen na muškoj kontroli ženskih proizvodnih kapaciteta i ženske osobnosti”. Na površinu su izbili i različiti pristupi problemima porijekla podjele rada prema spolu te odnosa između patrijarhata i djelovanja pojedinih načina proizvodnje.<sup>81</sup>

Na koncept reprodukcije pozivalo se kao na način da se opresija žena čvršće veže uz razumijevanje proizvodnje i klasne borbe. Socijalističkofeminističke teoretičarke analizirale su procese reprodukcije kao usporedive s proizvodnjom koja karakterizira određeno društvo, ali relativno autonomne od nje. Često su koristile sintagmu *način reprodukcije*, analognu načinu proizvodnje. Kao što je bio slučaj s konceptom patrijarhata, postojalo je malo suglasnosti oko suštinskog značenja pojma reprodukcija. Neke su naprosto izjednačavale reprodukciju s onim što se čini kao očigledne funkcije obitelji. Nekoliko je sudionica u debati o kućanskom radu postavilo tezu o postojanju „kućanskog rada” ili „obiteljskog” načina proizvodnje, koji je paralelan s kapitalističkim načinom proizvodnje, ali mu je podređen. Koncept načina reprodukcije konvergirao je, nadalje, s prijedlogom



marksističkih antropologa da obitelji služe kao nepresušan izvor jeftine radne snage i u Trećem svijetu i u razvijenim kapitalističkim zemljama. Sličan koncept načina reprodukcije implicitno je prisutan i u radu socijalističkih feministkinja koje su proučavale odnos između imperijalizma i obitelji.<sup>82</sup>

Nedavna socijalističkofeministička rasprava dovela je u pitanje upotrebu pojmova patrijarhata i reprodukcije, tvrdeći da postojeći teorijski naponi nisu uspjeli razviti zadovoljavajuće načine njihove konceptualizacije. Kao prvo, ni patrijarhat ni reprodukcija nisu definirani nimalo dosljedno. Koncept patrijarhata često ostaje zaglavljen u svoje radikalno feminističko porijeklo kao u srži ideološki i psihološki sistem. Tamo gdje se i koristi u više materijalističkom smislu, nije adekvatno integriran u marksistički prikaz proizvodnih odnosa. Također, socijalističkofeministička primjena koncepta reprodukcije nije precizna stoga što upućuje na razne stvari: na reprodukciju proizvodnih uvjeta, reprodukciju radne snage te na ljudsku ili biološku reprodukciju.<sup>83</sup>

Druga tema u recentnim kritikama jest problem dualizma.<sup>84</sup> Teoretičarke koje koriste koncepte patrijarhata i reprodukcije uvijek iznova analiziraju opresiju žena s obzirom na dva odvojena sistema – na primjer, kapitalizam i patrijarhat, način proizvodnje i način reprodukcije, klasni sistem i rodni sistem. Te dvosistemske teorije, kako ih naziva Iris Young, ne uspijevaju povezati te sisteme na koherentan nemehanicistički način, te stoga stvaraju misterioznu koegzistenciju razdvojenih tumačenja društvenoga razvoja. Dualnost općenito ponavlja opoziciju između feminizma i marksizma koju je socijalističkofeministička teorija pokušala nadići.

Nadalje, problem nije samo dualizam. Socijalističkofeministička teorija usredotočila se na odnos

između feminizma i socijalizma te između spolne i klase opresije, u velikoj mjeri isključivši probleme rasne ili nacionalne opresije. U najboljem slučaju, spol, rasa i klasa opisuju se kao usporedivi izvori opresije, čije paralelne manifestacije pogađaju svoje žrtve manje ili više podjednako. Strateški, socijalističke feministkinje pozivaju na sestrinstvo i ženski pokret koji ujedinjuje žene iz svih društvenih sektora. Pa ipak, njihove ne-bijele sestre često izražavaju nepovjerenje u suvremeni ženski pokret te su uglavnom i dalje predane djelovanju u svojim vlastitim zajednicama. Socijalističkofeministički pokret nije se bio u stanju suočiti s tim fenomenom ni teorijski ni praktično.

## Prema unitarnoj teoriji opresije žena

PREGLED TEORIJSKIH radova nastalih u kontekstu socijalističkofeminističkoga pokreta otkriva mnoge značajne teme. Zajedno oni ukazuju na značajan doprinos socijalističkih feministkinja razvoju teorije o ženskom pitanju.

Socijalističkofeministička teorija polazi od tvrdnje da je u podlozi važnih društvenih, psiholoških i ideoloških fenomena opresije žena materijalni korijen. Ukazuje na to da marksizam nikad nije adekvatno analizirao prirodu i poziciju tog korijena te postavlja hipotezu da obitelj predstavlja značajan, ako ne i glavni teren koji ga hrani. Takvim stajalištem socijalistički feminizam implicitno istiskuje dvije struje iz nasljeđa socijalističke teorije i prakse o ženskom pitanju. Kao prvo, socijalističkofeministički naglasak na materijalnom korijenu opresije suprotstavlja se idealističkoj tendenciji na ljevici, koja trivializira problem opresije žena kao puko pitanje

neimanja prava i ideološkog šovinizma. Kao drugo, naročit interes socijalističkih feministkinja za psihološka i ideološka pitanja, posebno za ona koja se javljaju u obitelji, suprotstavlja se ekonomski determinističkom tumačenju položaja žena, koji je također uobičajen u socijalističkom pokretu. Te perspektive postavljaju smjernice za socijalističkofeminističko razmatranje opresije i oslobođenja žena.

Socijalističke feministkinje prepoznaju nedostatnosti, kao i doprinose Engelsove rasprave o obitelji i vlasničkim odnosima u *Porijeklu porodice, privatnog vlasništva i države*. Poput Engelsa, i one opresiju žena smještaju u dinamiku društvenog razvoja, ali nastoje njezinu bazu odrediti kao više dijalektički fenomen nego što je to Engels mogao uvidjeti. Takav fenomen mora zadovoljiti više implicitnih kriterija. Najprije, mora biti materijalni proces specifičan za određeni način proizvodnje. Pa ipak, njegova bi identifikacija trebala naznačiti zašto su žene podčinjene u svim klasnim društvima – ili, prema nekima, u svim znanim nam društvima. Kao najvažnije, mora ponuditi bolje razumijevanje opresije žena kako u podčinjenim tako i u vladajućim klasama nego što je dala Engelsova kritika vlasništva. Socijalističkofeminističke analize dijele stajalište da rađanje, odgoj djece i kućanski rad zadovoljavaju te kriterije, iako nude široku paletu teorijskih interpretacija odnosa između tih aktivnosti i opresije žena.

Neke socijalističke feministkinje pokušavaju rad u kućanstvu smjestiti u okvire širih koncepata koji pokrivaju procese održavanja i reprodukcije radne snage. Navode da ti procesi imaju materijalni karakter i da se mogu analizirati u pogledu društvene reprodukcije u cjelini. Kako bi razradile tu poziciju, koja neposredni teorijski fokus odvraća od opresije žena *per se* i okreće k širim društvenim fenomenima,

one se obraćaju Marxovim radovima, a posebno *Kapitalu*. Istodobno, one se najbolje što mogu odupiru kontradiktornoj privlačnosti ekonomskog determinizma i idealizma baštinjenog iz socijalističke tradicije.

Odnos između kapitalističke nadnice i kućanstva koje ona uzdržava još je jedna važna tema. Socijalističke feministkinje ističu da marksizam nikad nije jasno odgovorio na pitanje koga nadnica pokriva. Koncept historijskog egzistencijalnog minimuma nadnice ponekad se odnosi na pojedince, a ponekad na radnika „i njegovu obitelj”. Prepoznavanje te neodređenosti potaknulo je čitav niz pokušaja da se iznova formuliše i odgovori na pitanja u vezi s podjelom rada prema spolu, kako u obitelji tako i u najamnom radu. I dok neki od tih pokušaja ističu koncepte autoriteta i patrijarhata, drugi se fokusiraju na pitanja koja uključuju određivanje razine nadnice, konkurenciju na tržištu rada i strukturu industrijske rezervne armije. Bez obzira na pristup, prepoznavanje problema samo po sebi značajan je teorijski korak naprijed.

Socijalističkofeministička teorija naglašava i to da žene u kapitalističkom društvu imaju dvostruku vezu s najamnim radom, i kao plaćene i kao neplaćene radnice. Ta teorija na aktivnost žena kao potrošačica i neplaćenih kućanskih radnica općenito gleda kao na odlučujući faktor koji oblikuje svijest žena, bez obzira na to sudjeluju li u najamnom radu ili ne. To stajalište prati i važna strateška orijentacija. Nasuprot nekim mišljenjima na ljevici, socijalističke feministkinje smatraju da se žene može uspješno organizirati te naglašavaju potrebu za organizacijama koje bi uključivale žene iz svih društvenih sektora. U prilog svom stajalištu one upućuju na dugu povijest borbene djelovanja žena u radničkom pokretu, u lokalnoj zajednici i u društvenim revolucijama. Štoviše, napominju da mobilizacija iziskuje svojevrstu osjetljivost

na iskustvo žena kao žena te zagovaraju opravdanost i važnost organizacija sastavljenih isključivo od žena. Dakle, poseban karakter položaja žena zahtijeva i njihovo zasebno organiziranje. Na tom se mjestu socijalističke feministkinje često nađu u opoziciji prema velikom dijelu tradicije socijalističke teorije i prakse. Socijalističkofeministička teorija preuzima najvažniju zadaću – da razvije okvire koji mogu voditi proces organiziranja žena iz različitih klasa i sektora u autonomni ženski pokret.

Snaga, bogatstvo i stvarni doprinosi teorijskog rada socijalističkih feministkinja otežali su pogled na marksizam kao kompaktni korpus dogmi koji brutalno nadjačava vitalnu snagu feminizma u njihovu nesretnom braku. Pa ipak, socijalističkofeminističku teoriju ograničilo je to što njezine praktičarke nisu razumjele marksizam u dovoljnoj mjeri. S temeljima u praktičnoj predanosti oslobođenju žena i razvoju široko zasnovanog autonomnog ženskog pokreta, socijalističke feministkinje tek su otnedavno krenule istraživati svoj odnos prema strujama i prijedporima na lijevu. Na teorijskoj razini to je istraživanje poprimilo oblik nekoliko valova publikacija, koje s jedne strane nastoje jasnije ocrtati srž socijalističkoga feminizma, a s druge preciznije smjestiti opresiju žena u okvire marksističke teorije socijalne reprodukcije, a ne tek njoj uz bok.<sup>85</sup> Drugim riječima, probna rastava marksizma i feminizma postupno se bliži kraju – ne u braku, bilo sretnom bilo nesretnom, ili u razvodu, već u nadilaženju kontradikcija koje se među njima roje već više od stoljeća.

## Modernizam i povijest

- 1 — Clement Greenberg, „Modernist Painting”, *Arts Yearbook*, IV (1961.), 103.
- 2 — Louis Kampf, „The Permanence of Modernism”, *On Modernism: The Prospects for Literature and Freedom* (Cambridge, Massachusetts, 1967.), 6, 8.
- 3 — „Pripisati kritičaru poziciju ili liniju znači, zapravo, poželjeti ograničiti njegovu slobodu. Jer dragocjena sloboda leži u samoj nehotičnosti estetskog suda: sloboda da se iznenadimo, prenerazimo, da nam se pomute očekivanja, ukratko: sloboda da umjetnost (*sic*) ostavimo otvorenom.” Clement Greenberg, „Complaints of an Art Critic”, *Artforum*, VI, 2 (listopad 1967.), 38.
- 4 — To uključuje sljedeće naslove iz teorije povijesti umjetnosti: Erwin Panofsky, „The History of Art as a Humanistic Discipline”, 1940. i „Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art”, 1939., oba u *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, New York, 1955.), 1–54; F. Antal, „Remarks on the Method of Art History”, *Burlington Magazine*, XCI (1949.), 49–52, 73–75, ponovo objavljeno u Frederick Antal, *Classicism and Romanticism* (New York, 1966.), 175–189; Otto Paecht, „Panofsky’s ‘Early Netherlandish Painting’ – II”, *Burlington Magazine*, XCVIII (1956.), 275–277; Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History* (New York, 1959.), 13–15, 119–276; James Ackerman, „Western Art History”, *Art and Archaeology, The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1963.); Jan Bialostocki, Review of *The Shape of Time* by George Kubler, *Art Bulletin*, XLVII (1965.), 135–139; Lise Vogel, „Flexibility Versus Formalism”, *Art*

*Journal*, XXVII (1968.), 271–278; „Symposium: The State of Art History”, *American Art Journal*, III (1971.), 83–104, a posebno E. H. Gombrich, „A Plea for Pluralism”, 83–87, Victor Lasareff, „Many Directions ... No Synthesis”, 101–104. Vjerojatno zbog prirode medija, formalistička kritika u proučavanju književnosti nikad nije bila tako utjecajna kao što je bila u vizualnoj umjetnosti. Kao što ni rasprava u književnosti nije očuvala vitalnost koju ima u povijesti umjetnosti, gdje je još uvijek vrlo živa. U književnosti smo imali paradoksalnu tendenciju da se određeni formalistički uvidi i tehnike priznaju i primjenjuju osobito u dodiplomskoj nastavi, dok se na diplomskom studiju podučava historijska kritika, koju prakticira i značajan dio profesije. Neki od članaka istovremenih s metodološkom diskusijom u povijesti umjetnosti: Douglas Bush, „The New Criticism: Some Old-Fashioned Queries”, *PMLA*, LXIV, 2 (Supplement, drugi dio, 1949.), 13–21; Robert Gorham Davis, „The New Criticism and the Democratic Tradition”, *American Scholar*, XIX, I (zima 1949/50.), 9–19; Robert Gorham Davis, *et al.*, „American Scholar Forum: The New Criticism”, *American Scholar*, XX, I (zima 1950/51.), 86–104, i 2 (proljeće 1951.), 218–231; Randall Jarrell, „The Age of Criticism”, *Partisan Review*, XIX, 2 (1952.), 185–201; Randall Stewart, „New Critic and Old Scholar”, *College English*, XV, 2 (1953.), 105–110; Frederick A. Pottle, „The New Critics and the Historical Method”, *Yale Review*, XLIII, I (1953.), 14–23; Alexander E. Jones, „The Poet as Victim”, *College English*, XVI, 3 (prosinac 1954.), 167–171. Međutim, potpunu kritiku književnog formalizma omogućio je tek nedavno razvoj samosvjesnog radikalnog pokreta u struci.

- 5 — *Art News*, LXIX, 9 (siječanj 1971.), 60.
- 6 — Michael Levey, *A Concise History of Painting from Giotto to Cezanne* (New York, 1960.), 218.

- 7 — Citirani ulomci iz sljedećih izvora: James Baldwin, „Strangers in the Village”, *Notes of a Native Son* (Boston, 1955.), 165; iz privatne komunikacije s kolegicom, kolovoz 1971.; *The Schoolboys of Barbiana*, *Letter to a Teacher* (New York, 1970.), 128; Louis Kampf, „Notes Toward a Radical Culture”, *The New Left*, comp. Priscilla Long (Boston, 1969.), 424.
- 8 — Kroz čitav ovaj tekst na umu nam je kulturni položaj crnaca u Sjedinjenim Državama. Velika većina svijeta nije bijela, a kulturni je problem za kolonizirane ljude unekoliko drugačiji. Frantz Fanon opisao je kompleksnost te svijesti, primjerice predloživši „sljedeći eksperiment. (...) Prisustvujte projekciji filma o Tarzanu na Antilima i u Europi. Na Antilima se mladi crnac *de facto* identificira s Tarzanom protiv crnaca. U europskom kinu to mu je puno teže jer ga ostatak publike, koji je bijel, automatski identificira s divljacima na platnu. To je iskustvo odlučujuće. Crnac uči da ne možeš biti crn i nemati problema. Dokumentarni film o Africi izaziva slične reakcije kad se prikazuje u nekom francuskom gradu ili u Fort-de-Franceu. Učinit ću korak dalje i reći da Bušmani i Zului još više nasmijavaju mlade Antilce. Bilo bi zanimljivo pokazati kako u ovom slučaju pretjerana reakcija daje naznake prepoznavanja. Crnac koji u Francuskoj gleda ovaj dokumentarac praktički je skamenjen. Ondje nema više nade u bijeg: on je istovremeno Antilac, Bušman, Zulu (...). Mogu posve doslovno, bez rizika pogreške, reći da će Antilac koji ode u Francusku kako bi sebe uvjerio da je bijel ondje naći svoje pravo lice.” Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, 1952. (New York, 1967.), 152–153, nn. 15 i 16.
- 9 — James Baldwin, 164.
- 10 — „Kao što je primijetio Jan Myrdal, duhovne su vrijednosti ideologija vladajuće klase.” Louis Kampf, „Notes”, 427.



- 11 — Carolyn Heilbrun, „Millett's *Sexual Politics*: A Year Later”, *Apbra*, II, 3 (ljetno 1971.), 39.
- 12 — Linda Nochlin, „Why Are There No Great Women Artists?”, *Art News*, LXIX, 9 (siječanj 1971.), 23 ff. Posebno vidi 32–36. U prijevodu na hrvatski „Zašto nije bilo velikih umjetnica”, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.), 1–25.
- 13 — Subjekt ove slike često se identificira kao Gospođica O'Murphy. Međutim, Levey nije jedini koji je povezuje s anonimnim sestrama iz Kraljeva harema, koje se uvijek tako ironično označava kao njegove „ljubavnice”.
- 14 — Za diskusiju o feminističkom gledištu u književnoj kritici vidi: Lillian S. Robinson, „Dwelling in Decencies: Radical Criticism and the Feminist Perspective”, *College English*, XXXII, 8 (svibanj 1971.), 879–889. Treba jasno naglasiti da nismo nas dvije izmislile rodno gledište dosad neutralne kritike. Preciznije, mi joj dodajemo gledište ženskog roda. Korisne analize muškog gledišta koje dominira kritikom mogu se naći u: Mary Ellmann, *Thinking About Women* (New York, 1968.) i Carol Ohmann, „Emily Brontë in the Hands of Male Critics”, u broju *College English* citiranom iznad, 906–913.
- 15 — Vidi, na primjer, Ellin Horowitz, „The Rebirth of the Artist”, *On Contemporary Literature*, comp. Richard Kostelanetz (New York, 1964.), 337.
- 16 — Ta se grotesknost javlja u prikazu romana *Between the Hills and the Sea* (New York, 1971.) autorskog dvojca K. i B. Gilden u Literary Guildu. Izgleda da čak i u opisivanju romana o sindikalnim borbama autori blurbova ne mogu priznati da su njihovi protagonisti članovi radničke klase.
- 17 — Nijedno od ovih opažanja nije novo. Ali većina komentatora smješta taj klasni preokret paralelno

- s onim u književnom polju, umjesto da ih uzročno poveže. Na primjer, „porast puritanizma” *povezuje se* s porastom srednje klase i individualizma, ali uzročnost je, ako je uopće uspostavljena, obično obrnuta.
- 18 — George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880–1940* (Baltimore, 1967.), 18; Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston, 1961.), 43, 42.
- 19 — Ernst Fischer, *The Necessity of Art* (Baltimore, 1963.), 101–102.
- 20 — Karl Marx i Friedrich Engels, *Komunistički manifest* (Zagreb: Arkzin, 1998.), 88–89.
- 21 — Komparativna prihvatljivost „avangardne” umjetnosti i umjetnika za buržoaziju sredinom dvadesetog stoljeća korespondira s naprednijim stadijem kapitalizma, onim kojemu za opstanak treba puno jača doza ideološke mistifikacije u širem društvu.
- 22 — Za kratke upute o toj korelaciji između zbivanja u društvu i umjetnosti (percipiranoj kao jedna od umjetnosti s „izvanumjetničkim” faktorima) vidi Hamilton, citirano u fusnoti 18, str. 41, ili John Reward, *The History of Impressionism* (New York, 1961.), 467–468, 481. Relativni uspjeh Monetova slikarstva ne čini ga imunim na to da osjeća učinak društvene krize.
- 23 — Vidi diskusiju kod Fischera, str. 75.
- 24 — Školarci iz Barbiane, str. 82. Školarci ovdje uspoređuju pritiske kojima su izloženi učitelji s onima koje trpe industrijski radnici. „Čitamo (...) da su vaši nastavni sati ‘dostatni da iscrpe psihofizičke kapacitete svakog normalnog ljudskog bića’. Radnik stoji uz svoj stroj za kovanje osam sati dnevno, u stalnom strahu od gubitka ruke. Ne biste se usudili takvo što izgovoriti u njegovom prisustvu.”
- 25 — E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London, 1950.), 323. Ovdje citiramo lako dostupnu popularizaciju široko rasprostranjenog i karakteristično modernističkog

- uvjerenja da su „nizozemski stručnjaci (...) završili dokazujući da je tematika bila od sekundarne važnosti”.
- 26 — Tipično opažanje o Vermeeru. Ovo je citat Vitalea Blocha, *Burlington Magazine*, XCIV (srpanj 1952.), 208. „Rehabilitacija” Vermeera kao jednog od slikarskih majstora dogodila se, što je zanimljivo, tek u posljednjih stotinu godina, to jest u modernizmu.
- 27 — Citirano u Linda Nochlin, *Impressionism and Post-Impressionism 1874–1904* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.), 63.
- 28 — Namjerno smo čitavu tradiciju reducirale na njezine najjednostavnije komponente. Smatramo da je pritom ne vulgariziramo ništa manje od njezinih vlastitih poklonika.
- 29 — Karl Marx i Friedrich Engels, *Njemačka ideologija*, citirano prema *Glavni radovi Marxa i Engelsa* (Stvarnost, Zagreb, 1978.), 310. Za bibliografiju marksističkih pristupa estetici na engleskom jeziku vidi: Lee Baxandall, *Marxism and Aesthetics: A Selective Annotated Bibliography* (New York, 1968.). Vidi i svježija ponovljena izdanja, prijevode i rasprave o Georgu Lukácsu, Maxu Raphaelu, Ernstu Fischeru i drugima.
- 30 — „Nikoga od nas ne treba kriviti za našu izloženost određenom obrazovanju, uključujući i uvjetovanu odbojnost prema retorici klasnog rata. Krivi smo samo ako inzistiramo da je – usprkos obilju dokaza – kraljevstvo uma iznad te borbe, da je to neka apstraktna agora gdje se ideje međusobno bore otmjeno, posve nesvjesne toga čijim interesima služe.” Robinson, *op. cit.*, 880.
- 31 — Naše razumijevanje odnosa između ideja i materijalnih uvjeta, to jest prirode formiranja svijesti, materijalističko je i dijalektičko. Marx i Engels tu su analizu povijesti formulirali u *Njemačkoj ideologiji* (*op. cit.*, 308):

„(...) moramo početi s konstatacijom prve pretpostavke svake ljudske egzistencije, a prema tome i cijele historije, naime, s pretpostavkom da ljudi moraju imati mogućnost da žive da bi mogli 'stvarati historiju'. Ali za život su prije svega potrebni hrana i piće, stan, odijelo i još štošta drugo. Prvo historijsko djelo jest, dakle, proizvodnja sredstava za zadovoljavanje ovih potreba, proizvodnja samog materijalnog života.”

Svijest je utemeljena u tim materijalnim faktorima. Kako kaže poznata fraza, „ne određuje svijest život, nego život određuje svijest” (str. 307). Nekih petnaest godina kasnije, u „Predgovoru za Prilog kritici političke ekonomije” (1859.) Marx je te ideje formulirao trezvenije i utemeljenije:

„U društvenoj proizvodnji svoga života ljudi stupaju u određene, nužne odnose, nezavisne od njihove volje, odnose proizvodnje, koji odgovaraju određenom stupnju razvitka njihovih materijalnih proizvodnih snaga. Cjelokupnost tih odnosa proizvodnje sačinjava ekonomsku strukturu društva, realnu osnovu, na kojoj se diže pravna i politička nadgradnja i kojoj odgovaraju određeni oblici društvene svijesti. Način proizvodnje materijalnog života uvjetuje proces socijalnog, političkog i duhovnog života uopće. Ne određuje svijest ljudi njihovo biće, već obrnuto, njihovo društveno biće određuje njihovu svijest.” (*Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Stvarnost, Zagreb, 1978., 700)

U pismu Josephu Blochu od 21. rujna 1890., napisanom pred kraj njegova života, Engels je ponovio, posebno naglašavajući da je „[p]rema materijalističkom shvaćanju historije, određujući moment u historiji u posljednjoj instanci produkcija i reprodukcija stvarnog života. Ni Marx ni ja nismo nikada tvrdili nešto više.” (*Glavni radovi Marxa i Engelsa*,

Stvarnost, Zagreb, 1978., 1413). Njegovo je inzistiranje evidentno raslo iz nestrpljivosti prema pojednostavljenim iskrivljenjima njegove i Marxove formulacije odnosa između svijesti i materijalnih uvjeta.

„Čija je ‘svijest’ ugrađena u umjetnička djela?

Klasa, kojoj stoje na raspolaganju sredstva za materijalnu proizvodnju, raspolaže samim tim i sredstvima za duhovnu proizvodnju, tako da su joj zbog toga, uzevši u prosjeku, podređene misli onih, koji su lišeni sredstava za duhovnu proizvodnju.” (*Njemačka ideologija, op. cit., 321*)

Kako to *točno* vladajuća klasa uspijeva proizvesti i širiti ideje? I što je s idejama drugih klasa? Marx i Engels tek povremeno nagovještavaju odgovore na ta pitanja. Opisuju kako ideologija funkcionira da očuva vladajuću klasu:

„(...) u samoj vladajućoj klasi (...) jedan njen dio istupa u svojstvu mislilaca te klase (njeni aktivni konceptivni ideolozi, koji čine glavnim izvorom svoje prehrane stvaranje iluzija te klase o samoj sebi), dok se drugi prema tim mislima i iluzijama drže više pasivno i receptivno, jer su oni u stvarnosti aktivni članovi te klase i imaju manje vremena za to da stvaraju iluzije i misli o samima sebi.” (*Njemačka ideologija, op. cit., 321–322*)

Što se tiče problema ideja ostalih klasa, oni zapažaju da „postojanje revolucionarnih misli u određenoj epohi pretpostavlja već postojanje jedne revolucionarne klase”. Ti pogledi daju polazište za kulturnu kritiku; oni jedva da počinju odgovarati na naša specifična pitanja.

Marksisti su tradicionalno smatrali da je materijalna baza „ekonomska struktura”, kako navodi Marx, a da je sve ostalo nadgradnja. Želimo sugerirati da se koncept baze mora proširiti na način da uključi spolni identitet; kako Engels kaže,

„određujući moment u historiji u posljednjoj instanci je produkcija i reprodukcija stvarnog života”. To nije puka igra riječi. Kroz sve svoje spise Marx i Engels približavaju se ovom zaključku, a da zapravo nikad ne dođu do njega. Na primjer, u *Njemačkoj ideologiji* oni uz dozu nelagode navode reprodukciju kao jedan od nekoliko ravnopravnih faktora na ishodištima historijskog razvoja, a očite su i dvojbene Engelsonove formulacije u njegovu *Porijeklu porodice, privatnog vlasništva i države*. U svakom slučaju, nepobitna je činjenica da je reprodukcija ljudske radne snage jedan aspekt proizvodnje, ono što treba razraditi jest značenje i posljedice te činjenice za marksističku teoriju i strategiju. To pitanje namjeravamo istražiti na drugom mjestu.

## Lijepa umjetnost i feminizam: buđenje svijesti

- 32 — Za priču iza podnaslova i epigrafa vidi „Dodatak”. Željela bih zahvaliti Pat Mainardi, Carol Duncan i Lillian Robinson za komentare i kritiku članka. Moram spomenuti i studente mojih tečajeva o ženama, umjetnosti i feminizmu na Massachusetts College of Art; inteligencija i uzbuđenje s kojima su sudjelovali u našim raspravama o ovim temama izuzetno su vrijedni.
- 33 — Za ranije rasprave o spolu, klasi i rasi kao problemima umjetnosti vidi, Lillian S. Robinson i Lise Vogel, „Modernism and History”, *New Literary History*, 3 (1971.), 177–199, pretisnuto kao br. 88 u seriji M.I.T. Publications in the Humanities; Lillian Robinson ga je prepravila za objavljivanje u zborniku *Sex, Class, and Culture*, New York: Methuen, 1986. Rad L. Robinson o toj temi uključen je u predavanje pod naslovom *Criticism – Self-Criticism*, održano na

32. sastanku English Institute u rujnu 1973. godine.; članak objavljen u časopisu *College English*.
- 34 — Napomene o relativnom nepostojanju umjetničke kritike odnose se na situaciju u posljednjih dvadeset pet godina. Društvena svijest u umjetnosti kao i u drugim područjima života, okrutno je ugušena u razdoblju prije Hladnog rata, usprkos navodnoj izoliranosti umjetnosti od političke stvarnosti. Posljednjih nekoliko godina, u mnogim stručnim i znanstvenim raspravama nailazimo na ozbiljne i kritičke analize umjetničkog *establishmenta*, no koliko je meni poznato jedine, iako dostupne kritike na ovu temu su: Kurt W. Forster, „Critical History of Art or Transfiguration of Values?“, *New Literary History*, 3 (1972.), 459–470, i Carol Duncan, „Teaching the Rich“, *New Ideas in Art Education: A Critical Anthology*, ur. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1973.), 128–139. Vidi i, L. S. Robinson i L. Vogel, 196–199. Tijekom prošle godine pojavio se niz članaka i studija koje uključuju i više ili manje kritički stav autora, a obnovljeno je i zanimanje za marksistički pristup likovnim umjetnostima.
- 35 — Samo jedan umjetnički tečaj o načinu prikazivanja žene u umjetnosti – seminar Linde Nochlin na Vassar Collegeu – uključen je u najobuhvatniju dostupnu kompilaciju nastavnih planova i bibliografija o toj temi: *Female Studies*, II/III (prosinac 1970. i prosinac 1971.; može se nabaviti kod KNOW, Inc., Pittsburgh, Pa.). Skroman prijedlog od jedne i pol stranice teksta koji prikazuje različite pristupe temi umjetnosti i feminizma pojavljuje se u *Female Studies*, V (1972.). Iako je jasno da se tečajevi o ženama i umjetnosti ipak nude u okviru klasičnih sveučilišnih programa (vidi nastavne planove u godišnjem vodiču *Guide to Current Female Studies*, isto KNOW, Inc.), tečaj koji je objavljen u *Female Studies*, II i dalje je jedini relativno

- dostupan model podučavanja tog predmeta. Vidi i autoričin nastavni plan i program, odabranu bibliografiju i esej, „Women, Art and Feminism”, *Female Studies, VIII. Going Strong. New Courses/New Programs*, ur. Deborah Rosenfelt (Old Westbury, NY: The Feminist Press, 1973.), 42–53.
- 36 — Thomas B. Hess i Linda Nochlin, ur., *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730–1970* (New York: Newsweek, Inc. 1972.).
- 37 — Promjenu naslova svakako valja zabilježiti: „Antiochus and Stratonice: Passion and Protocol in the Reign of Louis Philippe” („Antioh i Stratonika: Strast i protokol za vladavine Luja Filipa”) postao je „Ingres and the Erotic Intellect” („Ingres i erotski intelekt”). „Eroticism and Female Imagery in Renoir’s Paintings and Drawings of 1884–1887” („Erotizam i motiv žene na Renoirovim slikama i crtežima u razdoblju 1884.–1887.”) postade „Renoir’s Sensuous Women” („Renoirove senzualne žene”), a „Fashion, Art, and Women: The Sexual Transformation of the Female Body in the Illustrations of Henri de Montaut for ‘La Vie Parisienne’ ca. 1870–1885” („Moda, umjetnost i žene. Spolna transformacija ženskog tijela u ilustracijama Henrija de Montauta za ‘La Vie Parisienne’ oko 1870.–1885.”) je sada naslovljen kao „The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut’s Physiologies” („Steznik kao erotska alkemija: od uljudnosti rokokoja do Montautovih fiziologija”).
- 38 — Corinne Robins nazvala ju je u recenziji za *The New York Times Book Review* 18 (ožujak 1973.) „istinski prostačkom knjigom”, primjećujući kako „u njoj umjetnost i feministički pokret služe samo kao izdavački trik”, s obzirom na to da se „seks prodaje, a literatura o navodnom [feminističkom] pokretu predstavlja siguran prihod”. Usput, u knjizi se nigdje



ne spominje simpozij u CAA. Sredinom 1973. godine, pojavila se i druga knjiga, *Art and Sexual Politics* s pretencioznim podnaslovom *Women's Liberation, Women Artists, and Art History* (New York: Collier Books, 1973.), na čijem omotu je otisnut demoralizirajući upit, „Zašto nema velikih umjetnica?” Knjiga je na žalost skraćena i prerađena verzija zanimljivog, ali ne i fascinantnog, siječanjskog broja časopisa *Art News* (siječanj 1971.). Oba izdanja uredio je Thomas B. Hess, koji se očito pokušava obratiti dijelu tržišta koji ne razumije.

- 39 — Za raspravu o Ingresovim portretima i scenama iz harema vidi, na primjer, Robert Rosenblum, *Ingres* (New York: Abrams, 1967.), 64, 104–107, 142–145, 164, 170–172. Rosenblum osjeća povezanost formalnih, spolnih, rasnih, pa čak i klasnih napetosti, ali se kloni njihova otvorenog istraživanja.
- 40 — M. Allentuck ne navodi izvor detaljnih opisa tjelesnih promjena koje prate ženski orgazam (na primjer: „Zajedno s ponešto natečenim licem, nagovještaj osipa sličnog ospicama karakterističan je za posljednje faze orgazma u brojnih žena”). Očito je, međutim, kako se oslanja na rad Mastersa i Johnsove, istraživača koji su uvjerljivo dokazali da je klitoralni orgazam nemoguće fiziološki razlikovati od tajanstvenog i neuhvatljivog vaginalnog orgazma, što ga toliko cijene Freudove pristaše. Možemo se zapitati je li možda opredjeljenje M. Allentuck za frojdizam dovelo do toga da joj se gadi navesti radove Mastersa i Johnsove kao svoj izvor.
- 41 — Postoji već zanačajan broj temeljitih analiza opusa M. Cassatt, spomenimo pogotovo onu Adelyn B. Breeskin. Ta zanimljiva feministička rasprava kritizira obradu teme majke i djeteta u M. Cassatt zbog njezine „saharinske” sentimentalnosti i pratećeg slikovnog nereda, koji pogotovo dolazi do

izražaja usporedimo li ga sa strožom kompozicijskom arhitekturom drugih tema; vidi, Ann Gabhart i Elizabeth Broun „Old Mistresses: Women Artists of the Past”, *Walters Art Gallery Bulletin*, 24, 7 (travanj 1972.), koji je pretisnut i u *Women: A Journal of Liberation* 3, 2 (1973.), 64–67. Do sada nije objavljena još niti jedna knjiga o P. Modersohn-Becker na engleskom jeziku. Alfred Werner je nedavno (tko zna zašto!) ukazao na relativan nedostatak zanimanja za njezin rad u članku „Paula Modersohn-Becker: A Short Creative Life”, *American Artist*, 37, 371 (1973.), 16–23. Prvi pokušaji ponovnog vrednovanja rada M. Cassatt i ostalih žena javljaju se u svescima časopisa *Women and Art*, *Feminist Art Journal* i *Womanspace Journal*.

- 42 — Za neke probleme o kojima se ovdje raspravlja vidi, Dora Jane Janson, „From Slave to Siren”, *Art News*, 173 (svibanj 1971.), 49–53, i posebno Jan Thompson, „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau”, *Art Journal*, 131 (1971.–1972.), 158–167.
- 43 — Za više informacija o Hessovu radu u ovom području vidi bilješku 7; uz puki oportunitizam, jedan od razloga Hessova naglog zanimanja za feminizam je svakako i pokušaj da se prodre u područje izdavaštva u kojem žene još nisu uspjele sklopiti komercijalne ugovore za knjige.
- 44 — Na primjer, L. Nochlin čita roman Silvije Plath *Stakleno zvonu* bez traga ženske samosvijesti i autoričinu usporedbu penisa s purećom iznutricom posve pogrešno shvaća kao jednostavnu oznaku razočaranja. Naime, u tom dijelu romana jedan od muških likova se razmeće, a pripovjedačica bilježi svoju reakciju: „On je stajao tu ispred mene i ja sam ga netremice gledala. Nisam mogla misliti ni na što drugo osim purećeg vrata i purećeg želuca i bila sam jako potištena.” Na kraju briljantnog opisa zbunjenih

- i otupjelih emocionalnih odnosa između dva adolescenta, primjedba S. Plath je potpuno na mjestu – pošten odgovor mlade djevojke koja govori iz svojeg društvenog iskustva, iz upućenosti u ustaljena pravila i predodžbe koje dijeli s mnogim ženama odraslim u Americi ranih pedesetih godina.
- 45 — Linda Nochlin, „Why There Haven’t Been Great Women Artists?“, *Women in Sexist Society*, ur. Vivian Gornick i Barbara K. Moran (New York: Signet, 1971.), 480–510. Pretisnuto i u *Art News*, 69, 9 (siječanj 1971.), 23–39 (malo izmijenjeno), i u *Art and Sexual Politics*, 1–39 (skraćeno).
- 46 — Pat Mainardi, „A Feminine Sensibility?“, *Feminist Art Journal*, 1, 1 (travanj 1972.), 4, i *passim*; izvorna izjava je iz sredine veljače 1972. godine, i „Women Artists Speak Out“, fotokopija, siječanj 1973. Navela sam izjavu P. Mainardi jer je ona najviše i najjasnije pisala o odnosu između žene, umjetnosti i feminizma. Vidi Marjorie Kramer, „Some Thoughts on Feminist Art“, *Women and Art* (zima 1971.), 3.
- 47 — Cindy Nemser, „Art Criticism and Gender Prejudice“, *Arts Magazine*, 46, 5 (ožujak 1972.), 44–46.
- 48 — Elizabeth C. Baker, „Sexual Art-Politics“, *Art News*, 69, 9 (siječanj 1971.), 47–48, i *passim*, prepravljeno u Hess i Baker, *Art and Sexual Politics*, 108–119. Lucy R. Lippard, „Sexual Politics Art Style“, *Art in America*, 59, 5 (rujan – listopad 1971.), 19–20. Cindy Nemser, „Art Criticism“; vidi i „Stereotypes and Women Artists“, u *Feminist Art Journal*, 1, 1 (travanj 1972.), 1, i *passim*. U ovoj sam raspravi preuzimala samo navode iz lako dostupnih časopisa umjetničkog *establishmenta*; sličan spektar kritičkih stavova može se pronaći u publikacijama *Women and Art*, *Feminist Art Journal*, *Womanspace Journal*.
- 49 — Vidi, na primjer, diskusiju o Artemisiji Gentileschi, Adélaïde Labille-Guiard, Lilly Martin Spencer i

Mary Cassatt u radu „Old Mistresses” A. Gabhart i E. Broun (verzija iz *Women: A Journal of Liberation* je izrazito skraćena, nedostaju joj napomene, a rasprava o američkom slikaru „amateru” Spenceru potpuno je izostavljena). Drugi posebno korištan članak je onaj Patricie Mainardi, „Quilts: The Great American Art”, *Feminist Art Journal*, 2, 1 (zima 1973.), 1, i *passim*, pretisnuto u *Radical America*, 7, 1 (1973.), 36–68.; Vidi i članak L. Vogel, „Women, Art and Feminism”.

Potrebno je posebno naglasiti važnost proučavanja umjetnica, već i zbog toga što ih L. Nochlin uporno podcjenjuje – čak i M. Cassatt i K. Kollwitz, koje su uglavnom priznate (iako ih se često ocjenjuje drukčijim kriterijima – prema njima bi se, na prvi pogled moglo čak pomisliti kako je M. Cassatt značajnija od, recimo, Pissarroa ili Sisleyja, no ona je obično izdvojena u posebnu kategoriju „velikali-posebna”). Pristup L. Nochlin umjetnicama vidi u članku „Why Have There Been No Great Women Artists?”; valja zabilježiti i izostavljanje ženskih imena u njezinoj studiji *Realism* (Baltimore: Penguin, 1971.).

U ovom i sljedećim odlomcima naglasak će biti na umjetnosti posljednjih nekoliko stoljeća, mislim da će feministički pristup upravo tako ostvariti bitno nove uvide, obogatiti povijest umjetnosti novom građom, te dokazati svoju važnost u kontekstu različitih suvremenih pristupa umjetničkim temama.

- 50 — Kad se radi o umjetnicama, potreba i razlozi odbijanja ustaljenih psiholoških gledišta trebali bi biti očiti, no nedostatak adekvatne psihološke teorije odražava se na sve kulturološke interpretacije. Čak kad se umjetnik i uklapa u spolne i klasne pretpostavke većine popularnih psiholoških teorija ili kada

- svjesno, radom potvrđuje vlastito uvjerenje u njihovu ispravnost, moramo mu pristupiti kritički se osvrćući na neadekvatnosti svakog psihologiziranja.
- 51 — Članak „From Slave to Siren” D. J. Janson je dobra, iako kratka primjena ovakve analize vizualnih motiva 19. stoljeća u (uglavnom) literarnom pregledu Maria Praza *The Romantic Agony* (London: Oxford University Press, 1933.). Svojom feminističkom i društveno utemeljenom perspektivom slično područje pokriva i rad J. Thompson „The Role of Women”. Druge relevantne studije su djela A. Comini, B. Farwell i G. Needhama u knjizi *Woman as Sex Object* i L. Vogel, „Women, Art, and Feminism”.
- 52 — Rasprava o pornografiji temelji se djelomično na radu Davida Foxona, *Libertine Literature in England 1660–1745* (New York: University Books, 1965.) i Stevena Marcusa, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (New York: Bantam, 1966.). Za razmatranje „nove pornografije” iz pedesetih godina vidi i, Susan Sontag, „The Pornographic Imagination” (1967.), *Styles of Radical Will* (New York: Delta, 1969.), 35–73; za analizu najnovijih promjena na području erotike vidi rad Phyllis i Eberharda Kronhausena.
- 53 — Wayne Andersen, *Gauguin’s Paradise Lost* (New York: Viking, 1971.), 116. Knjiga je značajna zbog izuzetno nekritičkog usvajanja Freudove analize i autorovog neumornog poistovjećivanja s umjetnikom; no, mislim kako će ipak biti vrlo korisna ako je podvrgnemo feminističkom tumačenju.
- 54 — L. S. Robinson i L. Vogel, „Modernism and History”, 192–195.
- 55 — Korisne rasprave o spomenutoj Huntovoj slici mogu se pronaći u radu Helen E. Roberts, „Marriage, Redundancy or Sin: The Painter’s View of Women in the First Twenty-Five Years of Victoria’s Reign”

(*Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, ur. Martha Vicinus, Bloomington: Indiana University Press, 1972., 45–76); D. J. Janson, „From Slave to Siren”, 201; L. Nochlin, *Realism*, 268–269. Odnos između A. Miller i Hunta opširno je opisan u: Diana Holman-Hunt, *My Grandfather, His Wives and Loves* (London: Hamilton, 1969.) i G. H. Fleming, *That Ne'er Shall Meet Again: Rossetti, Millais, Hunt* (London: Joseph, 1971.). Huntovo pigmalionsko ponašanje prema A. Miller nije uopće izdvojen slučaj; vidi, D. Holman-Hunt, 69 i Fleming, 127. Fotografije objavljene u knjizi Grahama Ovendena *Pre-Raphaelite Photography* (London: St. Martin's Press, 1972.) pružaju dobru ilustraciju odnosa između slikara i njihovih modela; podsjećam na primjedbu Nell Kimball kako umjetnost predstavlja „način na koji pro-sječan muškarac vidi osobe o kojima nema pojma i svjestan je jedino snova koje bi mu one trebale ostvariti”. (Nell Kimball, *Her Life as an American Madam, by Herself*, ur. Stephen Longstreet, New York: Berkeley, 1970., 21)

## **Marksizam i feminizam: nesretni brak, probna rastava ili nešto treće?**

- 56 — Heidi Hartmann, „The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Toward a More Progressive Union”, *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, ur. Lydia Sargent, (Boston, MA: South End Press, 1981.), 1–41.
- 57 — Ibid., 32.
- 58 — Ibid., 2. Prva verzija eseja cirkulirala je bez podnaslova; Heidi Hartmann i Amy Bridges, „The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism”, radna verzija, srpanj 1975.

- 59 — Rosalind Petchesky, „Dissolving the Hyphen: Report on Marxist-Feminist Groups 1–5”, *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, ur. Zillah Eisenstein (New York: Monthly Review Press, 1979.).  
Joan Kelly, „The Doubled Vision of Feminist Theory”, *Feminist Studies* 5 (1979.), 216–227.
- 60 — Hartmann, „Unhappy Marriage”, 31.
- 61 — Juliet Mitchell, „Women: The Longest Revolution”, *New Left Review* 40 (studeni – prosinac 1966.), 11–37.
- 62 — Juliet Mitchell, *Woman's Estate* (Baltimore, MD: Penguin Books, 1971.).
- 63 — Mitchell, „Women: The Longest Revolution”, 15–16.
- 64 — Ibid., 35; idem, *Woman's Estate*, 150.
- 65 — Mitchell, „Women”, 34.
- 66 — Ibid.
- 67 — Murdock tvrdi da univerzalna nuklearna obitelj uključuje „četiri funkcije fundamentalne za društveni život ljudi – seksualnu, ekonomsku, reproduktivnu i obrazovnu [tj. onu koja se odnosi na socijalizaciju]”. George Murdock, *Social Structure* (New York: Macmillan, 1949.), 10.
- 68 — Mitchell, *Woman's Estate*, 86.
- 69 — Margaret Benston, „The Political Economy of Women's Liberation”, *Monthly Review* 21, br. 4 (rujan 1969.), 13–27; Peggy Morton, „A Woman's Work Is Never Done”, *From Feminism to Liberation*, ur. Edith Altbach (Cambridge, MA: Schenkman Publishing, 1971.), 211–227.
- 70 — Benston, „Political Economy”, 16, 20, 22.
- 71 — Morton, „Woman's Work”, 214, 215–216.
- 72 — Za ranu kritiku Benston vidi: Morton, „Woman's Work”; Mickey i John Rowntree, „Notes on the Political Economy of Women's Liberation”, *Monthly Review* 21, br. 7 (prosinac 1969.), 26–32; Roberta Salper, „The Development of the American Women's Liberation Movement, 1967–1971”, *Female Liberation*,

- ur. Roberta Salper (New York: Alfred A. Knopf, 1972.), 169–184.
- 73 — Mariarosa Dalla Costa, „Women and the Subversion of the Community”, *The Power of Women and the Subversion of the Community* (Bristol: Falling Wall Press, 1972.), 19–54.
- 74 — Ibid., 19.
- 75 — Ibid., 52, br. 12; 39.
- 76 — Ibid., 34, 47.
- 77 — Paul Smith, „Domestic Labour and Marx’s Theory of Value”, *Feminism and Materialism: Women and Modes of Production*, ur. Annette Kuhn i Annemarie Wolpe (Boston, MA: Routledge and Kegan Paul, 1978.), 198–219; Ira Gerstein, „Domestic Work and Capitalism”, *Radical America* 7, br. 4–5 (srpanj–listopad 1973.), 101–128; Maxine Molyneux, „Beyond the Domestic Labour Debate”, *New Left Review* 116 (srpanj–kolovoz 1979.), 3–27.
- 78 — Mitchell, *Woman’s Estate*, 99.
- 79 — Shulamith Firestone, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution* (New York: William Morrow, 1970.), 12; Kate Millett, *Sexual Politics* (New York: Doubleday, 1970.).
- 80 — Eisenstein, *Capitalist Patriarchy*, 6. Za Mitchellinu kritiku radikalnog feminizma vidi njezinu knjigu *Woman’s Estate*, 82–96.
- 81 — Sheila Rowbotham, *Man’s World, Woman’s Consciousness* (Baltimore, MD: Penguin Books, 1973.), 117. Ranije i utjecajne rasprave o patrijarhatu uključuju: Hartmann i Bridges, „Unhappy Marriage”; Joan Kelly-Gadol, „The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women’s History”, *Signs* 1 (ljetu 1976.), 809–823; Gayle Rubin, „The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, *Toward an Anthropology of Women*, ur. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975.), 157–210.



- 82 — Mitchell je koncept načina reprodukcije koristila već 1966., „Women”, 21. Za druge primjere vidi: Renate Bridenthal, „The Dialectics of Production and Reproduction in History”, *Radical America* 10, br. 2 (ožujak – travanj 1976.), 3–11; Jean Gardiner, „The Political Economy of Domestic Labour in Capitalist Society”, *Dependence and Exploitation in Work and Marriage*, ur. Diana Leonard Barker i Sheila Allen (New York: Longman, 1976.), 109–120; Bridget O’Laughlin, „Marxist Approaches in Anthropology”, *Annual Review of Anthropology* 4 (1975.), 341–370, posebno 365–366.
- 83 — Veronica Beechey, „On Patriarchy”, *Feminist Review* 3 (1979.), 66–82; Val Burris, „The Dialectic of Women’s Oppression: Notes on the Relation Between Capitalism and Patriarchy”, *Berkeley Journal of Sociology* 27 (1982.), 51–74; Roisin McDonough i Rachel Harrison, „Patriarchy and Relations of Production”, Kuhn i Wolpe, *Feminism and Materialism*, 153–172; Felicity Edholm, Olivia Harris i Kate Young, „Conceptualizing Women”, *Critique of Anthropology* br. 9–10 (1977.), 101–130.
- 84 — Iris Young, „Socialist Feminism and the Limits of Dual Systems Theory”, *Socialist Review* br. 50–51 (ožujak – lipanj 1980.), 169–188; Beechey, „On Patriarchy”.
- 85 — Vidi, na primjer, sljedeće zbornike: „Women’s Issue”, *Critique of Anthropology* 9–10 (1977.); Eisenstein, *Capitalist Patriarchy*; Kuhn i Wolpe, *Feminism and Materialism*; Sargent, *Women and Revolution*. Vidi i djela citirana iznad, u fusnotama 27. i 28.

**LISE VOGEL**

**Umjetnost, feminizam, klasa – izabrani tekstovi**  
**Zagreb, prosinac 2023.**

**izdavač: BLOK**

**Nova cesta 66, 10 000 Zagreb**

**urednica biblioteke: Vesna Vuković**

**urednica izdanja i autorica predgovora: Vesna Vuković**

**izvršna urednica: Dunja Kučinac**

**prijevod: Vesna Vuković („Marksizam i feminizam: nesretni brak, probna rastava ili nešto treće?“, „Modernizam i povijest“), Ljiljana Kolečnik i Jasenka Zajec („Lijepa umjetnost i feminizam: buđenje svijesti“)**

**lektura i korektura: Jana Pamuković**

**dizajn i prijelom: Hrvoje Živčić**

**tisak: Sveučilišna tiskara Zagreb**

**naklada: 500 primjeraka**

**CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001209703.**

**ISBN: 978-953-8240-12-6**

**Publikacija je objavljena u okviru projekta**

***Kongres umjetnika i kulturnih radnica 2023.***

**Izdavanje publikacije financijski podupire Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe iz sredstava Ministarstva vanjskih poslova Savezne Republike Njemačke. Ova publikacija ili njezini dijelovi mogu se koristiti bez naknade uz obavezno navođenje izvora.**

**Sadržaj publikacije isključiva je odgovornost izdavača i ne odražava stavove Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.**

**BLOK**

  
**ROSA  
LUXEMBURG  
STIFTUNG  
SOUTHEAST  
EUROPE**



Doprinosi Lise Vogel povijesti umjetnosti predstavljaju izdvojenu pojavu u okviru feminističke intervencije u disciplinu i drugovalnog feminizma, koji je forsirao politiku razlike. Zauzimajući materijalističku poziciju Vogel u svojim analizama naglasak stavlja na instituciju visoke umjetnosti te njezinu ideološku izdvojenost i socijalnu izolaciju.

*t*