

AGATA JAKUBOWSKA
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA

FEMINISTYCZNE INTERWENCJE GRISELDY POLLOCK

To, co określamy mianem feministycznej historii sztuki ma już przeszło trzydziestoletnią historię. Na tyle długą, że da się w niej zauważyć pewną dynamikę przemian postaw. Na tyle krótką, że można wskazać kilkanaście teoretyczek towarzyszących jej nieomal od początku. Jedną z nich jest Griselda Pollock. Studiowała ona historię sztuki w Oksfordzie i w Courtauld Institute of Art w Londynie, gdzie w 1972 r. uzyskała stopień magistra, a w 1980 doktora. Od roku 1977 związana jest z uniwersytetem w Leeds, w którym zajmuje dziś stanowisko profesora Social and Critical Histories of Art. W 1992 r. utworzyła na tej uczelni program magisterski „Feminizm i sztuki wizualne”, a w 2001 powołała Centre for Cultural Analysis, Theory and History.

Pollock jest bardziej interesująca od innych przedstawicielek feministycznej historii sztuki, bo czytając jej teksty można wyraźnie prześledzić przemiany dokonujące się na obszarze związków feminizmu z historią sztuki. Celem artykułu jest próba opisu działalności teoretyczno-analitycznej tej badaczki i prześledzenia feministycznej historii sztuki przez pryzmat osobowości jednej z jej przedstawicielek. Sprawi to, co prawda, że duża część problematyki pozostanie poza polem zainteresowania, jednak umożliwi przyjrzenie się napięciom wewnątrz tego dyskursu, które nie zginą w wielości nakładających się na siebie głosów. Zależy mi na tym, by nie zgubić specyfiki poszczególnych wypowiedzi, zgadzam się bowiem z samą Pollock, że „feminizm oznacza zbiór stanowisk, a nie – esencję; że jest praktyką krytyczną, a nie – *doxa*; że stanowi charakteryzującą się autokrytycyzmem dynamiczną reakcję i interwencję, a nie – platformę” (PT, s. 158)¹.

W pracach Griseldy Pollock widać dominację postawy feministki, a nie historyczki sztuki. Sama Pollock pisze o „własnej pracy »jako feministki«” (PT, s. 153), bardzo wyraźnie podkreślając polityczny cel podejmowanych działań. Działania teoretyczne traktuje jako element ruchu kobiet dążącego do rewolucji w rzeczywistości społecznej. Wyraźnie jednak odcina się od tych współczesnych form aktywności femini-

¹ Artykuły i książki Griseldy Pollock cytowane w tekście: *Mary Cassatt*, London: Jupiter Books, 1980 [MC1]; *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, z R. P a r k e r, New York: Pantheon Books, 1981 [OM]; *Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970–1985*, red. i wstęp z R. P a r k e r, London–New York: Pandora, 1987 [FF]; *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, London–New York: Routledge, 1988 [VD]; *Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images of Women*, [w:] *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, red. C. S q u i e r s, London: Lawrence and Wishart, 1990, s. 202–216 [MW]; *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*, red. z R. K e n d a l l, London: Pandora, 1991 [DD]; *Avant-Garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London: Thames and Hudson, 1992 [AGG]; *Avant-Gardes and Partisans reviewed*, z F. O r t o n, Manchester–New York: Manchester University Press, 1996 [AGP]; *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, tłum. M. B r y l, „Artium Quaestiones”, VIII, 1997, s. 153–186 [PT]; *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London: Thames and Hudson, 1998 [MC2]; *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London–New York: Routledge, 1999 [DC]; *Inscriptions in the Feminine*, [w:] *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and from the Feminine*, red. C. de Z e g h e r, Cambridge Mass.: MIT Press, 1996, s. 67–88 [IF].

stycznej, „które nadal zamieszkują XIX stulecie z jego burżuazyjną problematyką równych praw” (PT, s. 163). Odcina się więc na przykład od działań dążących do uzyskania równego statusu kobiet i mężczyzn. Jej praca wyrasta z rozpoznania rzeczywistych problemów dostrzeganych w praktyce społecznej i studiach nad kulturą; dąży do ich rozwiązania, ale raczej chodzi tu o dokonanie przemian w obrębie wiedzy i praktyk kulturowych. Pollock bardzo uważa, by polityczne analizy języka i podmiotowości nie zmieniły się w debatę na temat stylów pisania i autoprezentacji (PT, s. 167). Dbą o to, by nie doprowadzić do odpolitycznienia działań feministycznych historyczek sztuki i uczynienia z nich „metodologicznego lukru na torcie dyscypliny” (PT, s. 174). „Formułowanie teorii nie stanowi intelektualnego ćwiczenia, dalekiego od politycznych konieczności i przeznaczonego do terroryzowania niewtajemniczonych. Przeciwnie, jest ono niezbywalnym elementem praktyki politycznej” (PT, s. 174).

Praca Pollock to „praca-w-toku” (*work-in-progress*). Nie mamy tu do czynienia z raz obraną metodą, która ma służyć raz wytyczonym celom. Cel widziany w szerokiej perspektywie jest niezmienny – cały czas chodzi o rewolucję w wiedzy, destabilizację tego, co uniwersalne (a w rzeczywistości, jak twierdzą feministki, fallocentryczne) i znalezienie miejsca dla partykularnego. W sensie węższym cele ulegają przekształceniom w zależności od sytuacji, co pociąga za sobą zmianę metod. Jednak nie ma to służyć lepszemu poznaniu „prawdy” – raczej każdy wybór uznawany jest przez nią jako mający konsekwencje polityczne. „Podejmowane przeze mnie podróże teoretyczne – pisze Pollock – mają stały punkt odniesienia. Są testowane ze względu na kwestie i priorytety polityczne: dlaczego ważne jest – z uwagi na aktualną konfigurację władzy – podjęcie tych właśnie badań, napisanie właśnie tego referatu, właśnie tej książki?” (PT, s. 170).

FEMINISTYCZNE INTERWENCJE W HISTORII SZTUKI

„Historia sztuki jako forma wiedzy stanowi zatem artykulację władzy” (PT, s. 170) – przekonanie to leży u podstawy niemal wszystkich artykułów i książek Pollock. Wielokrotnie podkreśla w nich, że historia sztuki jako nauka (nazywana przez nią *art history* w odróżnieniu od *history of art*, przez którą rozumie pole badań tej dziedziny) jest praktyką ideologiczną, a nie neutralną, obiektywną aktywnością badawczą². Rozumie przez to, że jest ona określonym sposobem widzenia i interpretowania sztuki, który odzwierciedla (zazwyczaj nieświadomie) relacje społeczne i równocześnie przyczynia się do ich utrzymania. Służy interesom pewnej grupy społecznej, określonej przez płeć, rasę i klasę, uwydatniając jej wartości i sposób widzenia świata. Tak rozumiane pole historii sztuki staje się jednym z obszarów zainteresowania Pollock. Dokonuje ona interwencji w historię sztuki tworzoną przez zachodnioeuropejskie i amerykańskie uniwersytety, muzea i wydawnictwa. Historię sztuki traktowaną przez nią (oraz inne feministyczne badaczki) jako taką, która zarówno odzwierciedla, jak i utwierdza fallocentryczny (i rasistowski) porządek społeczny.

Jedną z pierwszych książek Pollock – *Old Mistresses* (wydana w 1981 r. wspólnie z Rozsiką Parker) – to przykład takich właśnie interwencyjnych działań, podobnie jak napisana siedem lat później *Vision and Difference*, w której zostają powtórzone główne pomysły autorki w polemice z historią sztuki. Obie powstały w pewnym sensie jako odpowiedź na słynny tekst Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, opublikowany po raz pierwszy w 1971 r. i uznawany za zapoczątkowujący feministyczną historię sztuki³. Nochlin, odpowiadając na postawione przez siebie w tytule pytanie, podważyła zasadność używania kategorii „wielki artysta”, tym samym zachęcając do zmiany paradygmatu historii sztuki. Początkowo ta zachęta nie spotkała się z szerszym odzewem feministycznych badaczek, które skupiły swoją uwagę na odnajdywaniu tworzących kobiet i dokumentowaniu ich dorobku. Dopiero wspomniane prace Pollock są pełną odpowiedzią na wezwanie Nochlin i rozwinięciem niektórych sformułowanych przez nią tez. Co ciekawe, różnica kilku lat między wydaniem *Old Mistresses* i *Vision and Difference* nie zmieniła przekonania Pollock, że „jak dotąd feministyczna historia sztuki odrzucała konieczną konfrontację z ideologiami i praktykami

² Pollock korzysta z pojęcia ideologii wypracowanego przez Louisa Althussera, który rozumie ją jako złożony zespół społecznych praktyk i systemów reprezentacji mających polityczne konsekwencje. Takich, które tworzą nie tylko znaczenia, ale i podmioty owych znaczeń.

³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists*, [w:] *Women, Art, and Power and Other Essays*, Londyn: Thames and Hudson, 1994; polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „OŚKa”, 3, 1999, s. 52–56.

głównego nurtu historii sztuki”⁴. To, być może, tłumaczy, dlaczego powtarza swoje podglądy po kilku latach w nieomal niezmienionej formie, rozszerzając je o dyskusję na temat związku między feministyczną i społeczną historią sztuki.

W *Old Mistresses* autorki, doceniając znaczenie dotychczasowych badań, podkreślają, iż dzięki nim one same już nie muszą udowadniać, że artystki były i poświęcać się omawianiu ich twórczości. Równocześnie krytykują to postępowanie – wprowadzenie twórczyń do historii sztuki – jako ślepią uliczkę, którą się staje, jeśli nie podważa nauki wykluczającej owe twórczynie. Nie chcą tworzyć aneksu do istniejącej nauki, decydują się pójść krok dalej i zapytać, dlaczego tych artystek nie ma na kartach podręczników czy w ogóle w historii sztuki. Przyglądając się historii sztuki zauważają, że artystki zostały z niej „usunięte” w końcu XIX w. Przedtem, choć rzeczywiście mniej liczne niż mężczyźni, były jednak zauważane. Sofonisba Anguissola (ok. 1530–1625) znajduje się na przykład na kartach *Żywotów* Vasariego, ale w *Historii sztuki* Gombricha już nie. Paradoksalnie, co wyraźnie podkreślają, owo „znikanie” z historii sztuki jest równoległe z faktycznym wzrostem liczby tworzących kobiet. Kiedy zwiększa się możliwość uczestnictwa kobiet w edukacji i życiu artystycznym – „znikają” one z tekstów poświęconych sztuce.

Pollock i Parker zgodnie z tytułem swej pracy – który można przetłumaczyć jako „stare mistrzyni”, pamiętając jednak, że angielskie *mistresses* znaczy też „kochanki” – sporo uwagi poświęcają twórczyniom. Nie czynią tego jednak dopisując ich nazwiska do listy wielkich, wyjątkowych jednostek czy skupiając się na stylistycznych analizach ich prac. Wręcz krytykują takie podejście innych badaczek, zauważając na przykład, że „Anguissola jako Artystka nie pozwala na poszerzenie naszego rozumienia epoki, w której żyła. Jest ona zaledwie włączana jako interesująca postać, której znaczenie leży jedynie w jej pionierskiej roli dla pod-grupy, kobiet”⁵. Autorki odnoszą się tu do tekstu Ann Sutherland Harris, podkreślającej, że należy docenić rolę Anguissoli, choćby jako pierwszej znanej artystki⁶. Pollock i Parker nie są zainteresowane takim tworzeniem aneksu do kanonicznej historii sztuki, choćby dlatego, że wiedzą, iż znajdzie się on na jej marginesie. Artystkami należy zająć się inaczej, skupiając uwagę na odmiennych problemach – przede wszystkim śledząc, podobnie jak przedtem Nochlin we wspomnianym tekście, społeczne uwarunkowania ich twórczości. Zebranie informacji o licznych artystkach w jednej pracy nie ma też służyć stworzeniu równoległej historii sztuki czy alternatywnej tradycji. Nie ma pokazywać ciągłości między nimi, ani wskazywać, jak wiele je łączy. Nawet stwierdzenie, że wszystkie borykały się ze stereotypami związanymi z kobiecością, z różnego rodzaju ograniczeniami, nie temu służy. Te przeszkody, jak i sposoby ich pokonywania, zmieniały się bowiem w czasie i trudno dopatrzeć się w nich ciągłości.

Autorkom pracy *Old Mistresses* zależy na pokazaniu na licznych przykładach, jak sytuacja społeczna, w której przyszło żyć artystkom, warunkowała sposób i możliwości tworzenia. Jak zmieniały się szanse korzystania z systemu edukacji artystycznej i uczestniczenia przez kobiety w strukturach życia artystycznego. Jak zmieniał się, na przykład pod wpływem pozycji społecznej kobiet, zespół tematów, na których się koncentrowały (zwracają uwagę na powszechnie znany fakt trudności dla kobiet w dostępie do lekcji aktu). I jak zmieniał się sposób traktowania tych tematów, a tym samym to, jak artystki interweniowały w formy sztuki danego okresu i jej język.

Pollock i Parker śledzą to między innymi na przykładzie autoportretów, interesujących dla nich, bo ukazujących, w jak odmienny sposób artystki odnoszą się do siebie jako kobiet i twórczyń. Prace te są świadectwem stosunku kobiet do tej profesji i zmieniającej się ich sytuacji jako producentek. Skupiając się na pojedynczych dziełach autorki chcą podkreślić, że nie można ich traktować jako przykładów sytuacji kobiet w ogóle. Proponują raczej prześledzenie zmiennych relacji między odmiennie rozumianymi pojęciami kobiety i artysty. Wyraźnie zaznaczają, że jeśli na przykład rozpatrujemy twórczość XVII-wiecznej artystki tworzącej w Anglii i XX-wiecznej w Indiach, to mamy do czynienia nie tylko z odmiennymi doświadczeniami, ale też z innym rozumieniem tego, co określa się kobiecością i jak buduje się różnice płciowe. Pollock i Parker korzystają przy tym z tych samych narzędzi badawczych, co społeczna historia sztuki omówiona przez

⁴ „Yet to date feminist art history has refused the necessary confrontation with mainstream art historical ideologies and practices” (VD, s. 22). Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia moje – A.J.

⁵ „Anguissola the artist is not allowed to expand our understanding of her period. The woman artist is merely to be added as an interesting celebrity whose importance lies only in her pioneering role for a sub-group, women” (OM, s. 47).

⁶ Mowa tu o tekście zamieszczonym w katalogu przygotowanej przez Ann Sutherland Harris wraz z Lindą Nochlin wystawy *Women Artist 1959–1950* (Nowy Jork 1976). Na temat tej ekspozycji i katalogu: E. F r a n u s, *Widzące, widziane*, „Artium Quaestiones”, VI, 1993, s. 101–114.

Pollock kilka lat później w *Vision and Difference*. Autorka wyraźnie wskazuje na teorie marksistowskie jako jedno ze swoich źródeł inspiracji. Opierając się na nich, mówi o konieczności uczynienia z historii sztuki części społecznej analizy kultury. Takiej, w której w miejsce tworzenia przez utalentowaną jednostkę wyjątkowego dzieła, podziwianego potem przez zdolnego do docenienia wartości artystycznych znawcę, będzie się mówiło o produkcji i konsumpcji. W wyniku tego całkowicie odmiennego konceptualizowania przedmiotu badań, sztuka staje się aktywnością społeczną. Dookreślona zostaje zaś jako reprezentacja, co ma podkreślać, iż dzieła sztuki nie stanowią lustrzanego obrazu rzeczywistości. Pollock zwraca uwagę na ich przefiltrowanie przez konwencje i kody, ale – co tu ważniejsze – że „wyrażają” one w wizualnej formie procesy społeczne. Nie są ich prostym odbiciem – Pollock wyraźnie odcina się od wszelkiego rodzaju redukcjonizmu. Co istotne i wielokrotnie przez Pollock podkreślane, sztuka nie tylko stanowi swego rodzaju odbicie procesów społecznych, ale ma też siłę produktywną. Używając narzędzi semiotycznych możemy śledzić, jak zostają w niej wytworzone znaczenia ugruntowujące lub przełamujące panujące ideologie. Artykułując znaczenia świata i je „korygując”, sztuka nie tylko odbija różnice płciowe, ale też dokonuje istotnych interwencji.

Tradycja marksistowska nie została przez Pollock przejęta bezkrytycznie. Podkreśla ona, że mają wspólnego „wroga” – modernistyczną praktykę, krytykę i historię sztuki⁷, ale „ważne jest podważanie ojcowskiego autorytetu marksizmu, w którego schematach podziały płciowe są faktycznie naturalne i nieuchronne i podpadają pod jego teoretyczny pogląd”⁸. Pollock zauważa, że tak jak społeczeństwo jest określone przez nierówności ekonomiczne, tak też przez różnice płciowe; jest nie tylko feudalne lub kapitalistyczne, ale także patriarchalne i seksistowskie. Autorka postuluje więc umieszczenie różnicy płciowej jako kolejnej, obok klasy (i rasy), kategorii różnicującej społeczeństwo. Płeć nie zastępuje u niej klasy, nie jest też prostym dodatkiem. Należy śledzić ich wzajemne zależności, złożone relacje między jedną ze społecznych aktywności (sztuką) a wszystkim co społeczne, ujętym w historycznej zmienności.

Dotyczy to zarówno warunków produkcji, jak i odbioru dzieła. Zatem oprócz obserwacji społecznych uwarunkowań twórczości artystek równie ważna jest refleksja nad ich recepcją przez historię sztuki. W tym kontekście pojawia się kluczowe pytanie, jakie stawia Pollock razem z Parker w *Old Mistresses*: dlaczego artystki, którym mimo trudności udało się tworzyć, nie zostały uwzględnione w historii sztuki?

Zamiast odpowiedzi wprost – która pojawi się za chwilę – proponuję przyjrzeć się jednemu z konkretnych przypadków, jaki opisuje Pollock w *Vision and difference* – w rozdziale będącym poprawioną wersją artykułu napisanego przez nią razem z Deborah Cherry i opublikowanego pierwotnie w „Art History” w 1984 r. Piszą w nim o tym, jak zainteresowane postacią Elizabeth Eleanor Siddall (1829–1862) – autorką rysunków, obrazów i wierszy – starały się zebrać pełną dokumentację jej dotyczącą. Miały nadzieję, że będą w stanie stworzyć pełny obraz twórczości Siddall, szybko jednak okazało się, że przede wszystkim muszą skonfrontować się ze sposobem, w jaki pisze o niej historia sztuki. Zauważyły na przykład, że ich bohaterka funkcjonuje tam jako „Siddal”. Siddal a nie Siddall, bo właśnie w takiej błędnej formie funkcjonuje jej nazwisko w większości tekstów. W cudzysłowie zaś, bo funkcjonuje tam nie dla samej siebie, lecz jako „znak” odnoszący się do Dantego Gabriela Rossettiego (1828–1882), którego była modelką i później żoną. Pojawia się więc w ich tekście podwójny zapis – Siddall i „Siddal” – służący temu, by odróżnić postać historyczną od tej figurującej w tekstach historii sztuki, z którą ta pierwsza ma niewiele wspólnego. Autorki zrezygnowały z prób dostarczenia jak największej ilości informacji o tej „zapomnianej” artystce (zapomnianej jako artystka właśnie), byłoby to bowiem uczynieniem z niej aneksu do istniejącej historii sztuki. Ich celem nie było wydobyć spod tekstów owej rzeczywistej postaci, lecz raczej „analiza tekstualnego terytorium, na którym »Siddal« była konstruowana od lat 80. XIX w. do dziś”⁹.

Obiektem zainteresowań historii sztuki, twierdzi Pollock, jest Rossetti, a nie Siddall – nawet kiedy pisze się o niej, to naprawdę chodzi o niego. Kobieta zostaje zredukowana do znaku jego twórczości i podmiotowości. Używając terminu „znak”, Pollock odnosi się do tekstu Elizabeth Cowie, która podkreśla, że kobieta jest przede wszystkim elementem o jakości semiotycznej¹⁰. W tekstach, w których pojawia się „Siddal”,

⁷ Na temat związków teorii Pollock z myślą marksistowską: J. H a r r i s, *The New Art History. A critical introduction*, Londyn–Nowy Jork: Routledge, 2001.

⁸ „It is important to challenge the paternal authority of Marxism under whose rubric sexual divisions are virtually natural and inevitable and fall beneath its theoretical view” (VD, s. 5).

⁹ „[...] analyzing the textual terrain on which ‘Siddal’ was constructed from the 1880s to the present” (VD, s. 99).

¹⁰ E. C o w i e, *Woman as Sign*, „M/F”, 1, 1978, s. 49–63. Autorka ta wychodzi od analiz Lévi-Straussa, przede wszystkim znaczenia aktu symbolicznej wymiany, w którym kobieta była głównym elementem.

wykorzystywany, kształtowany i utwierdzany jest topos romantycznego artysty, tworzącego wielką sztukę dzięki inspiracji miłością do pięknej, najlepiej niedostępnej kobiety. Pojawia się wyraźnie zdefiniowana męska twórczość i jej podmiot – aktywny, kreatywny, zdrowy mężczyzna. Kobieta – w tym wypadku „Siddal” – funkcjonuje jako jego Inny i zostaje skonstruowana jako pasywna, piękna, chora. W tej opowieści jest zarazem obiektem sztuki i muzą związaną z artystą.

Pollock skupia się na tekście Williama Michaela Rossettiego (brata Dantego Gabriela, 1829–1919) poświęconym artyście, ale dostarczającym też wiedzy o Siddall. Uznaje „karierę”, jaką zrobił, za symptomatyczną dla traktowania tego rodzaju źródeł jako obiektywnych śladów, chociaż są przecież historycznie uformowane i poddane działaniu ówczesnie panujących ideologii. Ten konkretny tekst pojawia się w historii sztuki jako bardziej wartościowy, bo pisany z perspektywy bezpośredniej znajomości: ja tam byłem, widziałem ich, rozmawiałem z nimi. Sprawia to wrażenie wiernego oddania faktów, które są tak podawane – jak twierdzą Pollock i Cherry – by „»Siddal« stała się zgodna z rolą jaka jest jej przeznaczona w tej opowieści”¹¹. Autorki obserwują to na przykładzie sposobu w jaki pisze się o jej urodzie, pochodzeniu, wykonywanej pracy, charakterze. Zwracają uwagę na taką manipulację informacjami, by Rossettiego i „Siddal” wpasować w schemat oparty na kontrastach starości/młodości, nauczyciela/uczennicy, artysty/modelki.

Według autorek współczesne teksty – generalnie rzecz biorąc – podtrzymują ten sposób myślenia o „Siddal”. Następują w nich jednak pewne przesunięcia, które pozwalają zauważyć zmiany w postrzeganiu artystów. Cały czas interpretuje się sztukę Rossettiego przez jego związek z kobietami (między innymi „Siddal”), ale o ile wcześniej dominował obraz romantycznej miłości, to w latach 60. XX w. zaczyna być widoczny wpływ dyskursu „wyzwolonej” seksualności. O Rossettiam pisze się jako „krążącym między dziewiczą Elizabeth Siddal i jego grubymi dziwkami”¹². Niezależnie od tej zmiany Siddall jest w tych tekstach przekształcana w znak jego tożsamości, seksualności (w wersji miłości romantycznej bądź „wyzwolonej” seksualności). Przedstawienia kobiety, a także dokumenty z epoki są odczytywane tak, że nawzajem się uzupełniają i tworzą postać Innej – dziewiczej, młodej, pięknej, chorej. Nie odnoszą się one do rzeczywistej kobiety, raczej „są raczej symptomami oraz przestrzeniami renegotjacji i redefinicji kobiecości i seksualności w obrębie kompleksu społecznych i płciowych relacji lat 50. XIX w.”¹³.

To jeden z przykładów mechanizmu, który Pollock i Parker ujawniły wcześniej w *Old Mistresses*. Piszą tam, że paradoksalnie kobiety i ich sztuka są obecne w historii sztuki, ale jako kategoria strukturalna – jako Inny, w odniesieniu do którego określa się kim jest artysta i co jest sztuką (Sztuką przez duże S)¹⁴. Zwracają uwagę na to, że w obu przypadkach definiuje się kategorię głównie przez to, czym ona nie jest. Autorki śledzą, uwzględniając historyczną zmienność, mechanizmy owych relacji.

W wypadku sztuki wysokiej jako jej negatywny Inny zostaje postawione to, co dekoracyjne, praktyczne, manualne (w przeciwieństwie, do tego, co wymaga pracy intelektu), drobne (często w dosłownym sensie rozmiaru). Autorki ilustrują to między innymi przykładem haftu, który do XVII w. był popularny zarówno wśród kobiet, jak i mężczyzn i cieszył się uznaniem, stopniowo jednak coraz bardziej tracił znaczenie i został ostatecznie określony jako rzemiosło. Autorki zwracają uwagę na to, iż z pewnością element klasy (podziału pracy) miał tu istotne znaczenie, ale równie ważne były płciowe opozycje. Podobnie jak współcześnie w wypadku wielu zawodów, tak i tutaj pojawienie się dużej liczby kobiet wykonujących dane czynności zmieniało ich status na niższy. Niezwykle istotny okazał się też problem przestrzeni, w której kobiety wykonywały hafty i ich przeznaczenie. Ważny okazał się tu nabierający wyrazistości podział na przestrzeń publiczną i prywatną i przypisanie im odmiennych funkcji. Jest on wyraźnie waloryzowany w ramach struktury, opisanej przez autorki za feministycznymi antropolożkami, w której obiekty, praktyki i ludzie umieszczani są na symbolicznej skali między Naturą a Kulturą. Pollock i Parker piszą, za Sherry Ortner, że „jednym z możliwych sposobów wyjaśnienia drugorzędności statusu kobiet jest to, że ich role są postrzegane

¹¹ „'Siddal' has to become compatible with the role for which she is destined in the story” (VD, s. 104).

¹² „Communing between the virginal Elizabeth Siddal and his fat whores”. R. P e a r s o n, *The Worm in the Bud: The World of Victorian Sexuality*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969, s. 103 (za: VD, s. 109).

¹³ „They are rather symptoms of and sites for the renegotiation and redefinition of femininity and sexuality within the complex of social and gender relations of the 1850s” (VD, s. 113).

¹⁴ O ile punkt wyjścia tych obserwacji był podobny, jak we wspomnianym tekście Lindy Nochlin, w odpowiedziach na postawione pytanie autorki znacznie się różnią. Nochlin konstruuje swoją opinię głównie przez dostrzeganie wykluczenia i marginalizacji, nie rozpatrując obecności kobiet w historii sztuki jako negatywnych Innych.

jako zajmujące pośrednią pozycję na symbolicznej i strukturyzującej skali od Natury do Kultury¹⁵. Hafta wykonywane dla rodziny, na domowe potrzeby, użyteczne, ewentualnie dekoracyjne, zostały wyłączone z publicznego obszaru znaczenia. Kobiety, przestrzeń domowa i użyteczność stopiły się, by stanowić negatywny punkt odniesienia. Umieszczane były coraz niżej w hierarchii i zostały wykluczone z obszaru zainteresowania historii sztuki. Haft zaczął funkcjonować jako nie-sztuka, wobec której to, co sztuką jest, zostaje zdefiniowane.

Pollock i Parker podobny mechanizm „znikania” artystek z historii sztuki tłumaczą tym, że stopniowo pojęcia artysty i kobiety coraz bardziej się wykluczają. „Ewoluuje idee artysty i społecznych definicji kobiety podążały różnymi i, ostatnio, sprzecznymi ścieżkami”¹⁶. Według autorek w historii sztuki przeświadczenie takie obecne było już od dawna. Przyglądając się temu, jak ujmowana jest sztuka tworzona przez kobiety, zauważyć można, że stosowane są wobec niej wszystkie określenia stereotypowo związane z kobiecością. Jako przykład autorki podają odbiór portretu, który początkowo przypisywano Jacques’owi Louis Davidowi, a później Constance Charpentier. Wraz ze zmianą atrybucji zaczęto pisać, że jego wdzięk i – jak to określano – „zmyślnie ukryte słabości, [...], wydają się ujawniać kobiecy duch”¹⁷. Sztuka kobiet (określana jako kobieca) stanowi antytezę tworzenia. Jest traktowana jako zastępcza forma tego, co właściwe kobietom z natury – macierzyństwa – i jako taka stanowi wyraz wszystkiego, co uważa się za kobiece (nie – jak wołałaby Pollock – sytuacji społecznej konkretnej kobiety). Największym komplementem w takiej krytykowanej przez feministyczne badaczki sytuacji jest ocena: „ona maluje jak mężczyzna”, powtarzane tym artystkom, których osiągnięć artystycznych trudno było nie zauważyć.

Przeświadczenie o wykluczającym się statusie kobiety i artysty nabrało oczywistości (elementu naturalnego porządku) w XIX w., kiedy wyjątkowo silnie zaczął funkcjonować rozdział na sferę prywatną i publiczną, łączony z podziałem płciowym. Wtedy, kiedy stopniowo coraz więcej „męskich” elementów przypisywano owej wyjątkowej jednostce, za jaką uważano artystę. Sytuacja artysty zaczęła być utożsamiana ze wszystkim co anty-domowe, zewnętrzne, anty-społeczne, wyizolowane. Ponieważ „kobiecość miała się realizować w wypełnianiu społecznie ustanowionych domowych i reprodukcyjnych ról, wytworzyła się głęboka sprzeczność między tożsamościami artysty a kobiety”¹⁸. Od tamtej pory bardzo silnie w dyskursie historii i krytyki sztuki utrwalony jest podział na sztukę i sztukę kobiet, artystów a kobiety-artystki (angielskie *an artist and a women-artist*). Pierwsze elementy tych par nie wymagają dookreślenia – ich męski charakter skrywa się za uniwersalizmem. Drugie człony uznawane są za mniej istotne w kulturze zachodnioeuropejskiej, ale i wyraźnie rozpoznawalne jako specyficzne, „nieco odmienne”.

Autorki podkreślają paradoksalność sytuacji, w której w historii sztuki nie ma miejsca dla artystek, ale funkcjonują one jako negatywny Inny – dopełniający parę, niżej ceniony element, dzięki któremu jego pierwszy człon (artysta i jego sztuka) może uzyskać wartość. By tak się stało, ów Inny musi być wyraźnie i negatywnie określony. Z tego powodu, jeśli pojawiają się w historii sztuki wypowiedzi dotyczące dzieł tworzonych przez kobiety, to mają one ujednociający charakter – rozpatrują ją bez uwzględniania zmian historycznych, ale i podziałów klasowych i rasowych. Dlatego według Pollock i Parker nie jest dobrą strategią feministyczną tworzenie kobiecej tradycji. Utwierdza ona tylko odmiennność twórczości kobiet, jej jednolitość i pozostawia ją na marginesie ciągle dobrze mającej się „męskiej” historii sztuki.

To przekonanie obecne jest też w wydanej nieomal dwadzieścia lat po *Old Mistresses* pracy *Differencing the Canon*. Punktem wyjścia są dla Pollock teoretyczne rozważania wokół jednej z najbardziej krytykowanych dziś kategorii – kanonu. Referując w pierwszej części stosunek feministycznej historii sztuki do tego zagadnienia, pisze ona między innymi o tym, że kanon został przez jej przedstawicielki rozpoznany jako przejaw hegemonii kultury fallocentrycznej. W ten sam sposób pisała o praktykach historii sztuki

¹⁵ „One possible way of accounting for women’s secondary status is that their roles are perceived as occupying an intermediate position on the symbolic and structuring scale from Nature to Culture” (OM, s. 69). Badaczki powołują się na tekst S.B. O r t n e r, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, tłum. T. H o ł ó w k a, Warszawa 1982, s. 112–141.

¹⁶ „Evolving concepts of the artists and the social definitions of woman have historically followed different and, recently, contradictory paths” (VD, s. 21).

¹⁷ C. S t e r l i n g, *A Fine „David” reattributed*, „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art”, 9, 1951, s. 132, za: OM, s. 106.

¹⁸ „As femininity was to be lived out in the fulfillment of socially ordained domestic and reproductive roles, a profound contradiction was established between the identities of artist and of woman” (OM, s. 99).

w *Old Mistresses*, określając je, jak już wspomniano, ideologicznymi. Zwraca uwagę przede wszystkim na to, że jej siła tkwi nie tyle w wykluczaniu pewnych prac i artystów, ile w budowaniu przekonania o naturalności jej kryteriów.

Pollock pisze o różnych postawach przyjmowanych przez badaczki wobec tej hegemonii. Wyraźnie negatywnie ocenia dwie z nich, już przez nią skrytykowane w *Old Mistresses*. Pierwsza polega na włączaniu artystek pominiętych przez historię sztuki. Druga, to próba docenienia rodzaju twórczości określanej mianem dekoracyjnej, która przypisywana była kobietom, a nie cieszyła się uznaniem wysokiej kultury. Pollock odnosi się do tych strategii sceptycznie, bo, jak twierdzi, w gruncie rzeczy podtrzymują one przekonania na jakich opiera się kanon – głównie twierdzenie, iż kobiety (z natury) niezdolne są do tworzenia wielkiej sztuki.

Pojawia się tu jedna nowa w stosunku do *Old Mistresses* interesująca uwaga. Pollock, powołując się na pracę Sarah Kofman poświęconą estetyce Zygmunta Freuda, pisze o kanonie, a właściwie jego obronie, w kontekście psychoanalizy. Poza już przytoczonym argumentem natury ideologicznej – że kanonu broni się jako elementu wspierającego władzę uprzywilejowanej grupy – dochodzi wyjaśnienie odnoszące się do sfery psychicznej. Według Pollock „kanon jest zasadniczo sposobem uwielbienia artysty, co jest z kolei formą męskiego narcyzmu”¹⁹. Tworzy się idealną figurę artysty i podchodzi do niej nieomal z nabożną czcią (Pollock pisze między innymi o równoczesnej chęci zbliżenia się i ciągłym utrzymywaniu dystansu), bo-wiem odpowiada to fazie idealizacji ojca i równocześnie narcystycznej identyfikacji z bohaterem. Oba elementy są odnajdywane w artyście – symbolicznej postaci, przez którą owe fantazje uzyskują swoją formę. Wszelkie krytyczne wobec idealizowanej postaci artysty interpretacje (psychoanalityczne, ale też na przykład feministyczne) są przyjmowane z wielką niechęcią, bo dokonują swego rodzaju „morderstwa” Ojca. W psychoanalitycznych likwiduje się wyjątkowość tej postaci i twierdzi, że dotyczące jej struktury psychiczne są właściwe i nam. W feministycznych (tych bardziej zaawansowanych teoretycznie) – nie zastępuje się po prostu postaci wielkich artystów wielkimi artystkami, o czym była już mowa. Nie odrzuca też Wielkich Mistrzów, lecz poszukuje innych sposobów ich traktowania, niepodtrzymujących przekonania o ich wyjątkowości. Nie idzie tropem Ojca, lecz tego-co-matczyne.

Choć poglądy zawarte w *Differencing the Canon* trudno uznać za oryginalne w końcu lat 90. XX w. (może z wyjątkiem ostatniej uwagi), to ich sformułowanie ciągle wydaje się bardzo istotne. Przede wszystkim dlatego, że należą one do tych „prawd”, które przez feministyczne historyczki sztuki uznawane są za tak oczywiste, iż nie warto o nich pisać²⁰. Niezapisane i przez to nieczytane, niedyskutowane, pozostają w obszarze przekonań, które historia sztuki może ignorować. I czyni to chętnie, bo podważanie kanonu jest w gruncie rzeczy nie tylko równoznaczne z ujawnieniem selektywności jej dyskursów, ale i (a właściwie przede wszystkim) „zamachem” na wartości stanowiące jej podstawę.

Dyskusja wokół kanonu stanowi jednak dla Pollock często jedynie punkt wyjścia dla ambitniejszego zadania. Przywołując termin zawarty w tytule pracy, proponuje ona odmienną postawę wobec tego zagadnienia – różnicowanie (*differencing*). Nie oznacza ono dla niej rozszerzenia kanonu przez włączenie do niego artystek, lecz raczej rozpoznanie struktur historii sztuki powodujących wykluczenie twórczości kobiet. Postawa ta wymaga zdemaskowania kanonu „jako dyskursu upłciowionego [*gendered*] i powodującego upłciwienie [*en-gendering*]”²¹. Jej uwaga skupia się więc w wielu tekstach na dyskursach historii sztuki, które ową kategorię tworzą i są przez nią tworzone. Jednak w wypadku wszystkich jej tekstów dekonstrukcja historii sztuki jest wstępem do nowych badań. O ile w pierwszej z omówionych prac – *Old Mistresses* – te dwa obszary przeplatały się, w pracach *Vision and Difference* i *Differencing the Canon* rozdziały teoretyczne otwierają książki, wyznaczając pole do analiz.

Badania Pollock można podzielić na kilka obszarów, w zależności od tego, czyja sztuka jest obiektem analizy. Po pierwsze, wspomniane już teksty o artystkach dawnych, po drugie, twórczości mężczyzn, która stopniowo zajmuje coraz więcej miejsca w jej pracach. I po trzecie wreszcie, wiele prac zostało przez nią

¹⁹ „The canon is fundamentally a mode for the worship of the artist, which is in turn a form of masculine narcissism” (DC, s. 13).

²⁰ Pollock w bibliografii wymienia tylko jeden tekst poświęcony kanonowi w historii sztuki pisany z feministycznej perspektywy: N. S a l o m o n, *The Art Historical Canon: Sins of Omision*, [w:] (*En*)gendering Knowledge: Feminism in Academy, red. J. H a r t m a n n, E. M e s s e r-D a v i d o w, Knoxville 1991, s. 344–56. Mogłabym dodać jeszcze jeden: A. S i l v e r s, *Has Her(oine's) Time Now Come?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 4, 1990, s. 365–379.

²¹ „As a gendered and an en-gendering discourse” (DC, s. 26).

poświęconych artystkom współczesnym, feministycznej praktyce artystycznej. We wszystkich analizach zostaje uwzględniona problematyka zróżnicowania nie tylko płciowego, ale też klasowego i rasowego.

DAWNA MISTRZYNI

O dwóch dawnych twórczyniach, które pojawiają się w pracach Pollock, była już mowa. Jednak najwięcej uwagi poświęcono Mary Cassatt (1844–1926). Rozważania jej dotyczące nie tylko znajdują się we wspomnianych już tekstach, ale Pollock napisała też dwie monografie artystki (1980, 1998). Na przykładzie zmieniającego się stosunku do jej twórczości można prześledzić zmiany w odnoszeniu się tej badaczki do prac Dawnych Mistrzyń.

Pierwsza z monografii poświęconych Cassatt zaczyna się zdaniem: „Mogliście nigdy nie słyszeć o Mary Cassatt”. Praca ta powstała w okresie, w którym jeszcze dużą wagę przykładano do konieczności wydobycia artystek z zapomnienia i przybliżenia ich twórczości czytelnikom (i widzom). Dla Pollock jest to także ważne, ale nie zadawała się po prostu dodaniem Cassatt do historii sztuki przez napisanie tradycyjnej monografii. Interesuje ją w pierwszym rzędzie pytanie, dlaczego była pomijana w historii impresjonizmu, chociaż współcześni uważali ją za postać ważną dla świata artystycznego. Pollock podkreśla, że przyczynił się do tego fakt bycia impresjonistką, Amerykanką i kobietą, przy czym płęć odegrała tu najistotniejszą rolę. Niebagatelne znaczenie miała też tematyka obrazów Cassatt, która skupiała się na postaci kobiecej, ukazwanej zazwyczaj we wnętrzu domowym. Liczne przedstawienia małych dziewczynek czy matek z dziećmi w „codziennej” scenerii przyczyniły się do lekceważenia ich twórczyni jako zajmującej się mało istotnymi obszarami życia społecznego.

Początkowo Pollock rozpatruje twórczość Cassatt głównie w kontekście społecznym. Podkreśla, że to co i jak Cassatt malowała, wynikało w dużej mierze z pozycji, jaką zajmowała jako kobieta w nowoczesnym świecie. Ta teza, która pojawia się w pierwszej monografii, znajduje najpełniejsze rozwinięcie w eseju *Modernity and the Spaces of Femininity* zamieszczonym w *Vision and Difference* (uwaga poświęcona jest tu także Berthe Morisot 1841–1895). Pollock twierdzi, że „każda próba zajęcia się artystką z wczesnej historii modernizmu wymaga dekonstrukcji męskich mitów modernizmu”²². Wychodzi od krytyki pracy Timothy J. Clarka *The Painting of Modern Life*, który według niej podtrzymuje owe maskulinistyczne mity²³. Autorka zgadza się z podejściem tego badacza, rekonstruującego to, co tworzyło nowoczesny świat XIX w. (tu pojawiający się jako terytorium działania impresjonistów). Zgadza się z tym, że istotnym elementem były relacje społeczne. Równie ważne jednak – a te Clark, jak i inni przedstawiciele społecznej historii sztuki, niemal omijają – były relacje płci. Nieomal, bo co prawda Clark pisze o męskim odbiorcy Manetowskiej *Olimpii*, ale czyni to w sposób, który nie poddaje analizie jego pozycji. Nie pyta on o kobiety podmiot w odniesieniu do modernizmu, którego mity opisuje, natomiast dla Pollock jest oczywiste, że jego sytuacja była odmienna od podmiotu męskiego. Według tej historyczki sztuki należy więc rozróżnienie klasy i płci połączyć w niehierarchiczny sposób i zapytać o konfigurację różnicy klasowej i płciowej w nowoczesnym świecie.

Pollock w odniesieniu do Cassatt i Morisot proponuje zrobić to analizując przestrzeń. Interesuje ją zarówno to, jakie przestrzenie są przedstawione na obrazach, jak i sposób jej budowy (jak na przykład umieszczone są w niej postacie). Pierwszy z aspektów odnosi się bardziej do społecznego, drugi do psychicznego wymiaru podmiotowości. Kiedy Pollock pisze o przestrzeniach kobiecości, mówi, że „kobiecość jest przeżywana jako pozycja w dyskursie i praktyce społecznej”²⁴. W odniesieniu do pierwszego ujęcia zauważa wyraźne zróżnicowanie miejsc przedstawianych przez malarzy i malarki, a właściwie ich ograniczenie w wypadku tych drugich. Dla nich bowiem, jako dla kobiet z wyższych sfer, nie wszystkie strefy nowoczesnego miasta były dostępne – tylko te, które na osi podziału na przestrzenie prywatne i publiczne znajdowały się w pierwszym w tych obszarów. Dom i miejsca burżuazyjnej rekreacji (park czy opera) – tak, ale już nie domy publiczne, kawiarnie, bary, kulisy teatralne. W tych ostatnich swobodnie przebywać mogli jedynie mężczyźni i te właśnie wnętrza odnajdujemy na ich obrazach. W towarzystwie kobiet, ale innego

²² „Any attempt to deal with artists in the early history of modernism who are women necessitates a deconstruction of the masculinist myths of modernism” (VD, s. 50).

²³ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1984.

²⁴ „[...] femininity is lived as a positionality in discourse and social practice” (VD, s. 66).

pokroju. Powołując się między innymi na tekst Charles'a Baudelaire'a *Malarz życia nowoczesnego*, Pollock pisze o tym, jak nakładały się w tym wypadku podziały płciowe na klasowe, różnicując kobiety na te z niższych i wyższych sfer (proletariat i burżuazję)²⁵. W późniejszym tekście, zamieszczonym w *Differencing the Canon* zauważa, że dla tych pierwszych świat – w sensie przestrzeni – był znacznie bardziej dostępny (DC, s. 222).

Kiedy mówi się o przestrzeni, warto zwrócić uwagę – pisze Pollock – na sposób w jaki artystki sytuują w niej siebie i inne kobiety. Jest to zwłaszcza interesujące w wypadku porównania obrazów, na których zostało ukazane to samo miejsce, na przykład opera, przez artystkę i artystę. Pollock zestawia obrazy Pierre-Auguste'a Renoira *Łoża* (1874) i Cassatt *W operze* (1879). W pierwszym mamy do czynienia ze „spektaklem”, w którym występują kobiety przybyłe do teatru, stające się obiektem spojrzenia innych widzów. Są tak ustawione, że sprawiają wrażenie wystawiania się na ogląd. Ich zadowolenie sugeruje, że albo są tego nieświadome, albo pogodzone z tą sytuacją, dzięki czemu pozycja widza (jak się zakłada – męskiego) pozostaje niezaburzona. W wypadku obrazu Cassatt sytuacja jest zupełnie odmienna. Tu też na pierwszym planie ukazana jest kobieta siedząca na balkonie, ale usytuowana bokiem do widza i zajęta patrzeniem przez lornetkę na coś niedostępnego naszemu spojrzeniu. Podążając za jej wzrokiem natrafiamy na namalowanego w tle mężczyznę spoglądającego na nią przez lornetkę. Pojawia się on jako odpowiednik (rodzaj lustrzanego odbicia) widza, którego pozycja zostaje mu uświadomiona. Według Pollock na tym obrazie widać, iż Cassatt była świadoma tego, w jakiej sytuacji znajduje się kobieta – tego, że jest elementem innego, niż na scenie, spektaklu. Równocześnie jednak mamy do czynienia z kobietą, która występuje jako podmiot swojego spojrzenia.

Według Pollock obraz jest jednym z tych, w których Cassatt zajmuje krytyczną postawę wobec przypisanej jej roli burżuazyjnej kobiety. Stanowi przykład „politycznego” zaangażowania artystki. Pollock interpretuje go jako wyraz oporu wobec pozycji, jaką przypisuje jej społeczeństwo. Zauważa: „zamiast rozpatrywać obrazy jako dokumenty tej sytuacji, odbijające czy wyrażające ją, kładłabym nacisk na to, że praktyka malowania sama jest miejscem inskrypcji różnicy płciowej”²⁶. Konstrukcje kobiecości są według tej badaczki ciągle tworzone, regulowane i renegocjowane, a śladów tych procesów możemy poszukiwać przyglądając się obrazom Cassatt, niebędącym pasywnym lustrem.

Pollock sporo uwagi poświęca zaangażowaniu Cassatt w ruch emancypacyjny (w drugiej monografii wprost nazywa artystkę feministką). Pisze między innymi o wykonanym przez nią w 1893 r. muralu do Women's Building w Chicago, przedstawiającym osiągnięcia kobiet. Wspomina często związki Cassatt z Louisine Havemeyer, amerykańską kolekcjonerką i sufrażystką, wskazując, że ich znajomość zaowocowała utworzeniem ciekawej kolekcji nowoczesnego malarstwa. Zwraca uwagę na niezwykle świadome kreowanie kariery, twierdząc, że działania tej artystki to wynik taktyki, która umożliwiła jej funkcjonowanie w awangardowym świecie. Być może w tym kryje się źródło sympatii Pollock dla tej malarki, gdyż badaczka sama pojmuje swoją działalność jako strategiczną.

Stopniowo jednak, w kolejnych pracach, zmienia się stosunek tej historyczki sztuki do obrazów Cassatt, czego przejawem jest słabsze akcentowanie przez nią zaangażowania politycznego artystki. Coraz częściej w analizach istotne stają się nie tyle tło społeczne, ile aspekty psychiczne. Już we wcześniejszych tekstach badaczka pisała, że „problematyka feministycznych analiz kultury wizualnej jako część większego feministycznego przedsięwzięcia mogłaby być definiowana w sposób zaproponowany powyżej [wcześniej w cytowanej książce, ale i moim tekście – A.J.], społecznej konstrukcji różnicy płciowej. Powinna jednak zostać uzupełniona o analizę psychicznej konstrukcji różnicy płciowej”²⁷, ale znalazło to pełne odzwierciedlenie dopiero w późniejszych tekstach. Przedtem, w odniesieniu do Cassatt wspominała co prawda jej skupienie na psychologicznym wnętrzu ukazanych postaci i ich emocjach, ale później zajęła się śledzeniem w twórczości artystki skomplikowanych struktur psychicznych.

W tym kontekście Pollock wraca do obrazu Cassatt *W operze*. Teraz jednak skupia się na przedstawionej kobiecie jako podmiocie pragnienia. Przedtem pisała głównie o jej podmiotowości w odniesieniu do

²⁵ C. B a u d e l a i r e, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] i d e m, *Różnności estetyczne*, wstęp i tłumaczenia J. G u z e, Gdańsk 2000, s. 309–346.

²⁶ „Instead of considering the paintings as documents of this condition, reflecting or expressing it, I would stress that the practice of painting is itself a site for inscription of sexual difference” (VD, s. 81).

²⁷ „The problematic for feminist analyses of visual culture as part of a broader feminist enterprise could be defined in terms offered above, the social construction of sexual difference. But it would need to be complemented by analysis of the psychic construction of sexual difference” (VD, s. 8).

społecznych struktur, w których próbowała znaleźć dla siebie miejsce jako patrząca kobieta. Teraz owo patrzenie zostaje potraktowane przez badaczkę jako coś, co ukazaną kobietę fascynuje, ciekawi i sprawia jej przyjemność. Pollock uzupełnia wcześniejsze rozważania o problematykę psychiczną, postulując: trzeba „rozpoznać w ich tęsknych spojrzeniach poza scenę zarówno psychiczną utratę konstytuującą pożądanie i silny opór wobec społecznego braku definiowanego jako burżuazyjna kobiecość”²⁸. Zwraca też uwagę, że spojrzenie widza znajduje się niezwykle blisko – być może w tej samej łoży – przez co nie może on uzyskać dystansu koniecznego do przewagi nad kobietą. Tym samym Pollock przeciwstawia się prostemu przełożeniu podziału aktywne/pasywne na mężczyzna/kobieta, czy też jego odwróceniu, a w zamian proponuje obserwowanie bardziej złożonej ich dynamiki.

Jeszcze ciekawsze jest potraktowanie problematyki pragnienia w odniesieniu do głównego obszaru zainteresowania Cassatt (wyraźnie przez Pollock w stosunku do historii sztuki dowartościowanemu) – przedstawieniami kobiet z dziećmi. Badaczka podkreśla, że zaangażowanie artystki w ruch emancypacyjny i dążenie do bycia nowoczesną kobietą bynajmniej nie oznaczały dla niej odcięcia się w twórczości od kobiecości. Wręcz przeciwnie, Cassatt świadomie postanowiła – tak właśnie uważa Pollock – zostać „nowoczesną malarzką nowoczesnych kobiet”²⁹. Wszystkie jej przedstawienia kobiet tworzą razem bardzo spójną wypowiedź o „wiekach kobiet”, a także o relacjach między kobietami w różnym wieku i z różnej klasy. Artystka „wybierała modelki ze wszystkich klas, które nie przyciągały erotycznego spojrzenia, dokładnie tak, że widz musi zetknąć się z namalowaną postacią jako podmiotem, nie przedmiotem lub mitem”³⁰. Uważne przyglądanie się sposobowi ukazywania kobiet przez Cassatt uniemożliwia potraktowanie tych obrazów jako sentymentalnych malowideł. Jeśli je tak postrzegano to, jak podkreśla Pollock, z powodu nawyku definiowania wszystkiego co namalowały kobiety jako wyrazu ich „kobiecości”, a tę wykluczano z „prawdziwej” twórczości.

Interesująca jest forma ujęcia rozważań Pollock o tych obrazach w *Differencing the Canon* – w listy kierowane do różnych kobiet. Mają one nawiązywać do dialogu, który z innymi kobietami prowadzi w swych pracach Cassatt. Innymi dla Cassatt były dzieci (nie jej samej – tych nie miała), siostra, matka, służąca; dla Pollock – kuratorka, feministka, koleżanka intelektualistka, matka, siostra. Tym samym możliwe jest odczytywanie tych obrazów poza tropem Freudowskim. Zamiast triady: matka–ojciec–dziecko, mamy do czynienia z samymi kobietami – tymi ukazanymi i artystką, która „wpisuje się w swoją pracę jako jego wyobrażeniowa interlokutorka”³¹. Ten dialog, to nie rozmowa z Lacanowskim Innym, w odniesieniu do którego definiuje się normę, ani z kobietą-Innym, w odniesieniu do którego definiuje się mężczyznę. O ile teksty powstające w patriarchalnej kulturze określa się często jako pisane przez mężczyzn dla mężczyzn, tu mamy do czynienia z wymianą między kobietami, z której mężczyźni mogą momentami czuć się wykluczeni.

Pollock kilkakrotnie przywołuje obraz *Szyjąca młoda matka* z 1902 r. Zwraca uwagę, że w tym wypadku, podobnie jak w innych dziełach ukazujących matkę z dzieckiem, nie mamy do czynienia z idealizowaną parą, fetyszyzowaną ikoną, odwołującą się do patriarchalnych fantazji o matce i dziecku jako zjednoczonej całości. Relacja między nimi zostaje pokazana jako znacznie bardziej złożona – one współlistnieją w tej samej przestrzeni, zależne od siebie, ale nie stopione ze sobą. Raczej mamy tu przedstawienie ukazujące je jako odrębne, choć nie całkiem oddzielone od siebie jednostki. Dziecko jeszcze ciągle zależne jest od matki, ale już ukazane w swej jednostkowości.

Ten obraz przedstawia jeden z momentów długiego i, jak podkreśla Pollock, rzadko przedstawianego procesu, w którym dziecko oddziela się od matki, jej głosu, spojrzenia, ciała, przestrzeni (to inny wymiar przestrzeni kobiecości, który w książce *Vision and difference* nie został jeszcze przez autorkę uwzględniony). Badaczka odnosi się tu do opisanego w psychoanalizie procesu powstawania podmiotowości jako odseparowywania się od matki i tworzenia poczucia (także w sensie przestrzennym) „ja”. W tym obrazie (jak i innych) Cassatt nie ilustruje prostej relacji matka–dziecko, lecz raczej stara się studiować ten psychiczny moment w historii podmiotowości. „Pastele Cassatt [ale także obrazy – A.J.] nie są »naturalistycznymi«

²⁸ „[...] recognize in their longing looks off screen both a psychic loss constituting desire and a powerful resistance to the social lack defined as bourgeois femininity” (DD, s. 126).

²⁹ „A modern painter of modern women” (MC2, s. 121).

³⁰ „[Cassatt] selected models of all classes who did not attract an eroticizing gaze, precisely so that the viewer must encounter the painted figure as a subject, not an object, or a myth” (MC2, s. 16).

³¹ „The artist, who thus inscribes herself into her work as its imaginary interlocutor” (DC, s. 207).

studiami tego-co-realne, ale rozmyślnymi reprezentacjami tego-co-psychiczne”³². U Cassatt znajdujemy różne etapy owego procesu, poczynając od takiego, kiedy związek jest jeszcze silny (choć widać już oddzielność – *Pierwsze pieszczoty dziecka*, 1891) do tego, kiedy ukazane zostają już jako odrębne jednostki (choć ciągle związane). Mniej interesuje Cassatt w tych obrazach matka (sama nią nie była) niż mała dziewczynka stająca się kobietą i pytająca: „Co ze mnie powstanie, »w tym-co-kobiece«?”³³.

Wśród przedstawień kobiet z dziećmi są i takie, w których artystka skupia się także na matce, a nie tylko dziecku. Te szczególnie interesują Pollock, kilkakrotnie odnosząc się do swoich doświadczeń jako matki i przyznającą w pewnym momencie, że „to bardziej niż prawdopodobne, że to, co widzę w nich [obrazach Cassatt – A.J.] jest po części projekcją mojej własnej fantazji i pragnienia”³⁴. Odnajduje ona w niektórych z nich kobiece *jouissance*, pisząc, że oferują „tym, którzy chcą to widzieć, obraz tej przebudzonej pasji”³⁵. W tym wypadku obrazy Cassatt są zapisem relacji z inną osobą (dzieckiem) i odczuć jakie temu towarzyszą. Odnoszą się do przyjemności jakich matka doznaje w kontaktach z dzieckiem, niezwykle silnych doznań „zapominanych” przez kulturę, albo przekształcanych w społeczną rolę opiekunki. Pollock pisze o „prawdziwie odmiennym pragnieniu”. Takim, które wykracza poza utwierdzaną w ideologiach patriarchalnego społeczeństwa nostalgicę za idealizowaną kobiecością – matką naturą.

Dla Pollock owe relacje między kobietami są jednym z dwóch zagadnień poruszanych przez Cassatt w jej interwencjach w kulturę wizualną. Według tej badaczki malarka początkowo skupiała się na swoim miejscu jako kobiety w społeczeństwie. Z czasem najważniejsze stało się dla niej ukazywanie pragnienia, którego ujawnienie kwestionuje dominujący obraz relacji, w jakich funkcjonuje kobieta. Akcent został więc przesunięty z obszaru społecznego na semiotyczny i ważna stała się możliwość ukazania stłumionych pragnień.

W interpretacjach obrazów Cassatt widać wyraźne wahanie Pollock między skupieniem uwagi na działaniu politycznym a zainteresowaniu pragnieniami. W obu wypadkach badaczka mówi, że mamy do czynienia ze świadomymi działaniami i nieświadomymi procesami, które znajdują odzwierciedlenie w obrazach. Początkowo są one odnoszone głównie do konkretnych warunków społeczno-historycznych, później do znanych z psychoanalizy mechanizmów funkcjonowania tożsamości. Oba aspekty interpretacji są ciągle obecne, choć w różnym stopniu.

OJCOWIE SZTUKI NOWOCZESNEJ

W tekstach Pollock poświęconych artystom nazywanym przez nią ojcami sztuki nowoczesnej – między innymi Rossettikiem, Degas czy van Goghowi – nie daje się prześledzić podobnego przesunięcia akcentów jak w wypadku interpretacji sztuki kobiet. Choćby dlatego, że z oczywistych względów nie interesuje jej tutaj przełamywanie przez artystów ich pozycji społecznej. Uwaga Pollock skupia się raczej na próbie zmiany sposobu traktowania tych artystów przez historię sztuki. Zależy jej przede wszystkim na zdemitologizowaniu opowieści o „ojcach” sztuki modernistycznej. Chce tego dokonać przez wprowadzenie w nie problemu różnicy płciowej i wykroczenie poza binarne schematy kobiecość–męskość. Temu celowi lepiej wydają się służyć teorie psychoanalityczne niż marksistowskie, o których „ślepotę” wobec problemu płci już pisałam. Pollock skupia się więc w tych analizach od razu na aspektach psychologicznych, jednak nie w wersji najbardziej znanej ze zbanalizowanych popularnych wersji opowieści poświęconych artystom.

Mimo iż Pollock nie poświęca żadnemu z nich monografii, a jedynie pojedyncze teksty rozproszone w książkach, wyłania się z nich dość spójny obraz. O ile w wypadku artystek zajmowała się twórczością dawniejszą i współczesną, interpretację prac twórców ogranicza do dość wąskiego okresu historycznego – 2. połowy XIX w. Uzasadnia to tym, że wtedy ukształtowało się to myślenie o różnicy płciowej, z którym feministki polemizują. Badaczka zauważa, że w tym okresie kobiecość i męskość zaczynają być postrzegane jako całkowicie odmienne. Co więcej, zostają ustawione na przeciwległych końcach podziału płciowego w taki sposób, że jeden z nich – kobiecość – uznawany jest jako negatywny odpowiednik pierwszego. Pol-

³² „Cassatt’s pastels are not „naturalist” studies of the real, but are calculated representations of the psychological” (MC2, s. 202).

³³ „What is to become of me, „in the feminine”?” (MC2, s. 205).

³⁴ „It is more than probable that what I see in them is, in part, a projection from my own fantasy and desire” (DC, s. 204).

³⁵ „[...] to those who want to see it an image of that awakened passion” (DC, s. 226).

lock pisze: „rewolucja burżuazyjna na wiele sposobów była historyczną porażką dla kobiet i wytworzyła specyficzną konfigurację władzy i dominacji, z którymi my kobiety musimy się teraz zmagać”³⁶. Przede wszystkim chodzi jej tutaj o obraz kobiecości, jaki został w 2. połowie XIX w. ukształtowany i to nim, w odniesieniu do twórców, głównie się zajmuje.

Najwcześniejszy tekst z tutaj omówionych, poświęcony Rossettiemu, rozpoczyna stwierdzenie, że chociaż wielu interpretatorów zwracało uwagę na ciągle zainteresowanie tego artysty kobietami i pożądaniem, niewielu pytało dlaczego właśnie w tym okresie w jego twórczości pojawia się ta tematyka i dlaczego w takiej formie. Pollock, odpowiadając na to pytanie, skupia się przede wszystkim na serii obrazów, które ukazują górną część ciała kobiecego – głowę i fragment torsu – umieszczoną w trudnej do zidentyfikowania, ale wyraźnie zamkniętej przestrzeni (zazwyczaj odgradzonej rodzajem parapetu, na którym modelki opierają dłonie), wypełnionej dekoracyjnym trejażem, tapetą czy kwiatami. Analizując takie obrazy jak *Bocca bacciata* (1859), *Regina cordium* (1866) czy *Venus verticordia* (1864–1868) widzi w nich przedstawienia kobiet jako fantazji, jako znaku męskiej seksualności.

Pollock zauważa, że w obrazach Rossettiego absolutna różnica płciowa zostaje zaznaczona, wzmocniona, osiągnięta dzięki uabstrakcyjnieniu kobiety. Badaczka wyraźnie podkreśla, że choć jesteśmy w stanie dojść do tego, jakie konkretne kobiety pozowały, nie o nie tutaj chodzi. To nie są ich portrety. Kobieta została przedstawiona „nie taka jaką jest, ale jaka wypełnia jego sny” – według wiersza siostry Rossetiego, Christiny Rossetti³⁷. Kobieta służy jako modelka do skonstruowania wizerunku abstrakcyjnej kobiecości; patrząc na obraz, patrzymy na „znak różnicy, kobietę”³⁸. Przyczynia się do tego nie tylko abstrakcyjna przestrzeń, ale także sposób w jaki zostały potraktowane twarze.

Pollock zwraca uwagę na przykład na obraz *Bocca bacciata*, traktując go jako typowe ujęcie przez Rossettiego pięknej kobiety. Pisze o ikonicznych właściwościach tej twarzy – nieruchomym wyrazie i niewidzącym wzrokiem, który zamienia ją w znak, podobnie jak w wypadku wizerunków gwiazd kina hollywoodzkiego. Dokonując tej analizy, Pollock opiera się w dużej mierze na tekście Laury Mulvey, która zauważyła podobny sposób ukazywania kobiecego ciała (głównie twarzy) w kinie hollywoodzkim z lat 40. i 50.³⁹ Według Pollock Rossetti w pewien sposób wyprzedza teksty Freuda opisującego mechanizm do niego prowadzący. Badaczka zwraca też w tym kontekście uwagę na takie elementy jak usta czy otaczające kobietę kwiaty, które pojawiają się jako przesunięty znak kobiecej seksualności, jej organów płciowych. Przesunięty, gdyż nie mógł być pokazany bezpośrednio, ale jest tak wyraźny i natarczywy, że nie można go przeoczyć (i to dla współczesnych czyniło ów obraz obscenicznym).

Obsesyjne malowanie sfetyszyzowanych twarzy i ukrytych znaków kobiecej seksualności odnosi Pollock nie tyle do jakichś osobistych przyczyn, ile raczej powszechnych mechanizmów kształtowania męskiej podmiotowości i seksualności. Tu przywołuje psychoanalityczne teorie Freuda i Lacana, które mają pomóc w rozpoznaniu nieświadomego poziomu struktur kształtujących tożsamość⁴⁰. Zostaje między innymi przywołana teoria fetyszyzmu. Freud za główny element w procesie konstruowania seksualności uważał kompleks kastracji. Pojawia się on w momencie, w którym dziecko – chłopiec, bo jemu poświęcał uwagę ten psychoanalityk – zdaje sobie sprawę z możliwości utraty penisa. Dokonuje się to wskutek zauważenia różnicy anatomicznej, która definiowana jest według posiadania i nieposiadania – ciało kobiece jest „pozbawione” tego (w tej psychoanalizie jedyne) organu płciowego. Konsekwencją jest ciągle poczucie niestabilności, zagrożenia ze strony kobiet, a reakcją obronną znalezienie obiektu – fetysza, który pozwoli zaprzeczyć owej wiedzy o wybrakowaniu ich ciał. Bardzo często takim fetyszem staje się sama kobieta, ukazana tak, aby skupić uwagę na atrakcyjnej powierzchowności i uniemożliwić odsłonięcie „prawdy”. Tak właśnie przedstawione są, według Pollock, postacie kobiece u Rossettiego. Znaczenie ma tutaj to, co nie może być przed-

³⁶ „The bourgeois revolution was in many ways a historic defeat for women and it created the special configuration of power and domination with which we as women now have to contend” (VD, s. 49).

³⁷ „Not as she is, but as she fills his dreams” (VD s. 127).

³⁸ „Sign of difference, woman” (VD, s. 123).

³⁹ Chodzi tu o klasyczny już tekst L. M u l v e y, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. H e l m a n, Kraków 1992, s. 95–107.

⁴⁰ Psychoanaliza nie zostaje przez Pollock przyjęta bezkrytycznie. Ma wobec niej wątpliwości podobne do wyrażanych przez większość feministek. Zakłada jednak, że jeśli potraktujemy zawarty w niej fallocentryczny obraz rzeczywistości deskryptywnie a nie preskryptywnie, okazuje się niezwykle przydatna. Na temat relacji między feminizmem a psychoanalizą: J. B a t o r, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej płci”*, Gdańsk 2001.

stawione, ale jest obecne pod powierzchnią abstrakcyjnego wizerunku. Piękna kobieta pojawia się jako ambiwalentny znak – pożądana i niebezpieczna zarazem. Samo powtarzanie tego typu przedstawień wynika, według tej badaczki, z ciągłego powrotu tego, co zostało ukryte, ale nie zapomniane.

To jeden z tropów psychoanalitycznych. Drugi, którym podąża Pollock, jest wyznaczony przez Lacanowski podział na realne, wyobrażeniowe i symboliczne. Historyczka rozważa w tym kontekście kilka obrazów Rossettiego, stanowiących według niej próby wizualizacji tych sfer, które znajdują się poza porządkiem symbolicznym. *Sibylla palmifera* (1866–1870) przeciwstawiona *Lady Lilith* (1868), będącej ilustracją owego fetyszystycznego wizerunku, staje się przykładem powrotu do tego, co zrepresjonowane (tego-co-realne). Jest wyrazem pragnienia – nie seksualnego pożądania, lecz pogoni za utraconym na zawsze pierwotnym obiektem – pre-edypalną matką, pogoni za życiem sprzed powstania kompleksu Edypa. Obrazy takie jak omawiany „pozwalają na pewną podróż poza ich symboliczne granice”⁴¹.

Poszukiwanie w twórczości tego, co jest tłumione przez kulturę, cechuje także interpretację dzieł kolejnego artysty, którym zajmuje się Pollock. Chodzi o Edgara Degasa (1834–1917) i teksty jemu poświęcone, napisane do zbioru pokonferencyjnego (sympozjum o tym artyście towarzyszyło wystawie *Degas: Images of Women* zorganizowanej w Tate Gallery w Liverpoolu). W tej książce – *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision* – zamieszczone zostały dwa jej teksty. Pierwszy ma nieco bardziej teoretyczny charakter i poddaje analizie samo sformułowanie „przedstawienia kobiet” (w tekście poświęconym Rossettiemu autorka używała go bez krytycznej refleksji). Tytuł wystawy – *Degas: przedstawienia kobiet* – „utwierdza ideologiczny »porządek rzeczy«: mężczyźni tworzą sztukę przez patrzenie na kobiety. Mężczyzna jest podmiotem, kobieta przedmiotem, a sztuka produktem tej hierarchicznej wymiany”⁴². Tym samym zwraca uwagę na to, że niekiedy działania feministyczne – a taka była ta wystawa i sympozjum – wpadają w pułapkę i używają sformułowań podtrzymujących przekonania, przeciwko którym występują.

Pollock zwraca uwagę, że pojęcie „przedstawienia kobiet” było początkowo używane po to, by odwoływać się do sfery obrazów nie w kontekstach artystycznych, lecz raczej społecznych. Miało służyć śledzeniu w nich klisz i stereotypów, według badaczek feministycznych niemających nic wspólnego z rzeczywistymi kobietami. Wiązało się też z odrzuceniem przekonania, że wykonawca owych przedstawień jest wyjątkową jednostką, której cechy ujawniają się w tworzonych przez niego obrazach. Dlatego wątpliwe jest dla niej zestawienie: „Degas: przedstawienia kobiet”, sugerujące, że znaczenie tych przedstawień ma źródło w indywidualnej osobowości. Samo pojęcie też jednak nie jest doskonałe. Przede wszystkim dlatego, że wykorzystuje „»efekt realności«, dając do zrozumienia, że kobiety są daną, znaną kategorią, którą przedstawiamy”⁴³. Powołując się na teorie semiotyczne, Pollock zwraca teraz uwagę, że „kobieta” (tak jak i „mężczyzna”) są produktami języka, powstającymi w relacji do siebie, a nie odzwierciedlającymi bezpośrednio rzeczywiste osoby. Sama kategoria „kobieta” jest więc także wątpliwa, uznawana w teoriach feministycznych za niestabilną i niepewną. Dodatkowo, jak podkreśla Pollock, tytuł wystawy jest tautologiczny. „Przedstawienia kobiet” tak naprawdę nie mają nic wspólnego z kobietami, a wszystko z Degasem – traktują o nim, a kobiety zostają niejako wymazane. Pollock chciałaby, żeby tytuł brzmiał: „kobiety/Degas/przedstawienia”, z kobietami na początku, bo o nie się upomina, o miejsce w dyskursie dla kobiecości. Zależy jej na tym, by tytuł nie dotyczył tylko mężczyzn i wykonywanych przez nich przedstawień, ale różnicy płciowej.

To dla Pollock bardzo istotny problem, o czym świadczy chociażby fakt, że poświęciła mu jeszcze dwa inne, wcześniejsze teksty: *What's wrong with „Images of women”?* (1977) i *Missing women: Rethinking early Thoughts on Images of Women* (1990). W obu zwraca uwagę na przesunięcie akcentów, a właściwie zmianę paradygmatów z „przedstawienia kobiet” na „reprezentacja/seksualność/kobiecość”. Pisze o tych dwóch paradygmatach jako istniejących równolegle, samą siebie charakteryzując jako kiedyś zainteresowaną bardziej pierwszym z nich i stopniowo przesuwającą się ku drugiemu. Pierwszy skupia się przede wszystkim na krytyce reprezentacji kobiet w wysokiej kulturze i mediach i jest – czy raczej był – wystarczający (także dla niej w 1977 r.) aby skrytykować kulturę patriarchalną. W tekstach o Degasie znaczenie miało przede wszystkim to, czy jego wizerunki są sprzyjające kobietom czy nie. Tymczasem Pollock zwraca uwagę, że

⁴¹ „[...] permit some journey across their symbolic boundaries” (VD, s. 149).

⁴² „[the phrase] confirms an ideological 'order of things': men make art by looking at women. Man is the subject, woman the object, and art the product of that hierarchical exchange” (DD, s. 23).

⁴³ „'reality effect', implying that women are a given, known category of which we make images” (DD, s. 27).

dziś nie to jest najistotniejsze i najciekawsze. Podkreśla konstruktywną rolę wizerunków w tworzeniu podmiotowości, seksualności, męskości i kobiecości i na tym się skupia w drugim tekście poświęconym Degasowi.

Interesuje ją tu jeden z motywów – kobiety patrzącej przez lornetkę. Znanych jest kilka wersji rysunkowych i nigdy nieukończony obraz *Na wyścigach*, z którego początkowo umieszczona postać kobieca została potem usunięta. Pollock tutaj także krytykuje upraszczające podejście niektórych badaczek feministycznych. Opisały one pole spojrzenia jako takie, na którym „mężczyźni działają, a kobiety objawiają się”⁴⁴. Każde przedstawienie, które wykracza poza ten schemat uznają za transgresywne i na tym poprzestają. To jest według Pollock typowe dla paradygmatu „przedstawienia kobiet”. Tymczasem, postanawia ona zastanowić się raczej nad tym dlaczego jeden z rysunków ukazujących ową patrzącą przez lornetkę kobietę tak się jej podoba („jakiej przyjemności moje spojrzenie jako feministycznej badaczki t e r a z pragnie?”⁴⁵). Nie sprzeciwia się wcześniejszym analizom, ale uważa je za mało interesujące, gdyż niezwykle uproszczone. Takie, które raczej stwierdzają istniejącą różnicę, niż badają proces różnicowania.

W tym kontekście zmagania Degasa z ukazaniem postaci patrzącej kobiety Pollock odczytuje jako próby poradzenia sobie przez artystę ze spojrzeniem, a konkretnie z byciem obiektem spojrzenia Innego. Pollock przywołuje psychoanalityczną teorię odnoszącą się do różnych przyjemności i niepokojów związanych ze spojrzeniem, prowadzących do wykroczenia poza dominujący społecznie podział sił w polu widzenia. Badaczka mówi o tym, co mieści się poza symbolicznym porządkiem i, dając o sobie znać (jest stałym nieświadomym „towarzyszem”), powoduje odsuwanie się od utrwalonych „męskich” miejsc społecznych. Tych, które utwierdzają pozycję uprzywilejowaną, umieszczają podmiot w pozycji oka/ja (ang. *eye/I*), zaprzeczając istnieniu spojrzenia Innego. Represjonowane jednak powraca w różny sposób – między innymi „pod postacią” kobiety patrzącej przez lornetkę, na którą natrafia się samemu obserwując świat z rzekomo uprzywilejowanej, odległej pozycji (dla Lacana w tym punkcie Spojrzenia nie było nic, Pollock go wypełnia – uważa, że gdy uhistoryczniony psychoanalizę on się zapełni – DD, s. 118). Ciągłe powracanie przez Degasa do tego motywu (szesnaście warstw wspomnianego obrazu od 1868 do 1917) jest dla Pollock próbą poradzenia sobie z tym nawracającym spojrzeniem Innego. Artysta dokonuje tego między innymi przez przeniesienie pracy nad motywem do atelier, gdzie następuje jego przekształcenie prowadzące do odzyskania przez niego swojej pozycji – ostatecznie to on patrzy na patrzącą kobietę. Przekształca zdarzenie, jego pamięć w reprezentację, ujawniającą jego obawy, ale i przyjemność bycia widzianym.

Perspektywa psychoanalityczna dominuje też w rozważaniach poświęconych innemu artyście, a zawartych w pracy *Differencing the Canon*. Pisząc tam o van Goghu, Pollock skupia się tylko na jednym rysunku: *Schylająca się chłopka widziana z tyłu* (1885). Rysunku, którego, jak mówi, nienawidzi za krzywdę wyrządzoną przedstawionej kobiecie, poniżonej tu przez ukazanie jej w takiej pozycji. Zamiast jednak poprzestać na rodzaju zemsty (dokonanej choćby przez zdemaskowanie), skupia się na próbie odpowiedzi na pytania: jak doszło do powstania tego rysunku i co on mówi o złożonej konstrukcji męskiej tożsamości w 2. połowie XIX w.

Badaczka zwraca uwagę na nakładające się na siebie w nim podziały płciowe i klasowe. Schyłanie się ma wyraźne klasowe konotacje – to pozycja, której nie przyjęłaby żadna kobieta z burżuazji. Chłopka zresztą robi to w pracowni malarza też tylko dlatego, że potrzebuje pieniędzy, które ma otrzymać za to „sztuczne” w takich okolicznościach zachowanie (wystawiona na widok, a nie uchwycona podczas pracy). Sytuacja ta wyraźnie wskazuje na społeczne zależności między malarzem a jego modelką. Istotniejsze jest tu jednak dla Pollock owo przeciwstawienie chłopki i burżuazyjnej kobiety. Ciało tej pierwszej było definiowane jako całkowicie fizyczne, nawet zwierzęce w przeciwieństwie do drugiej, ubranej w to, co konwencjonalnie kobiece. Na ten podział nakładają się dwie postacie ważne w tym okresie w procesie dorastania mężczyzny: matka (idealizowana przedstawicielka burżuazji) i służąca, opiekunka (niżej w społecznej hierarchii). Chłopka przywołująca postać opiekunki stanowiła dla niego obiekt fantazji (Pollock ponownie podkreśla, że w męskich przedstawieniach kobiet nie o nie właściwie chodzi). Będąc antidotum na swoją miejską odpowiedniczkę – prostytutkę – stanowiła element obszaru uważanego za naturalny. Takiego, w którym wymiana następuje bez pośrednictwa pieniędzy. Takiego, który pozwala powrócić do dziecięcych doświadczeń intymności, będących przedmiotem tęsknoty, ale i zakazu nadmiernej bliskości i pierwotnego erotyzmu.

⁴⁴ Ten często przytaczany przez feministki cytat pochodzi z książki J. B e r g e r a, *Sposoby widzenia*, tłum. M. B r y l, Poznań 1997, s. 46.

⁴⁵ „What pleasure does my look as a feminist scholar n o w desire?” (DD, s. 108).

Wiejska ikonografia, zwłaszcza postać chłopki, daje szansę powrotu do archaicznej Matki z dzieciństwa. Związane są z nią tęsknoty za przestrzenią niezróżnicowanej obfitości. Jednak równocześnie w sposobie potraktowania ciała na tym rysunku (spojrzenie na nie z góry, jego poddańczość, upokorzenie) odnaleźć można ślady złości powodowane niemożliwością zaspokojenia owej tęsknoty. Pożądane ciało jest równocześnie obiektem nienawiści. Jego fizyczność zostaje w pewien sposób zbezczeszczona. „W jednym wypadku rozmiar i fizyczność łona, pośladków i torsu są znakami komfortu. W drugim wyolbrzymienie tych części, zestawione z brakiem głowy i twarzy, spojrzenia lub możliwego głosu stanowią zapis naruszenia i odmowy człowieczeństwa temu fantastycznemu nie-bytowi”⁴⁶.

Tak widziany rysunek Van Gogha staje się płaszczyzną, na której można odnaleźć ślady zrepresjonowanego, tego co pre-edypalne. Tego, co ukształtowane przez pragnienia i obawy uzyskuje wsparcie w kulturowo akceptowanych formach, takich jak malarstwo skupiające się na postaci chłopki. W ten sposób to, co indywidualne przecina się z kulturowo powszechnym, ale i to, co uniwersalne (w sensie mechanizmów psychoanalitycznych) zyskuje wymiar historyczny. W tym właśnie czasie i miejscu takie były możliwości nadania wizualnego kształtu swoim fantazjom. Niektóre z nich pojawiają się świadomie, inne nie. Ambiwalencja w przedstawieniu chłopki jest tutaj kluczowa. Pozwala ona odczytywać rysunek van Gogha wbrew dominującym modelom męskiej tożsamości i jej obrazowi w historii sztuki. Propozycja Pollock to raczej czytanie artystycznej praktyki jako przestrzeni tożsamości „w procesie”.

Pollock w innej z prac zauważa, że chociaż status van Gogha jako Wielkiego Artysty jest właściwie nienaruszalny, to jego twórczość należy do najrzadziej analizowanych i najgorzej rozumianych spośród jego współczesnych (AGP, s. i)⁴⁷. Jej uwaga, w wypadku tego artysty i tych wcześniej wspomnianych, skupia się na dekonstruowaniu jednolitego podmiotu historii sztuki – idealizowanego obrazu kanonicznego twórcy. Rozbija jej dyskursy proponując inne, równoległe. Takie, które ukażą sprzeczne męskie pragnienia, ujawniają skomplikowane struktury psychiczne ukrywane pod obrazem spójnego podmiotu. Czy jednak takie odczytania, jakie proponuje Pollock, w znaczący sposób zmieniają stosunek do artystów?

Do pewnego stopnia tak. Skupienie uwagi na strukturach psychicznych i śledzenie mechanizmów ujawniania w dziełach sztuki tego, co represjonowane odsłania ciekawe aspekty ich twórczości. Trzy podane przykłady pokazują jednak, jak mimo chęci różnicowania dyskursów pozostaje on jednolity. Pollock porzuca co prawda zmitologizowaną w historii sztuki opowieść o wielkich artystach, ale zastępuje ją inną. Jedną, nie wieloma. Kiedy czyta się jej interpretacje twórczości różnych artystów modernistycznych ma się wrażenie, że ciągle opowiada to samo, niezależnie od osoby, o której mówi. Powtarza, że sztuka tych twórców nie jest odbiciem ich życia, lecz pragnień. Ciągle tych samych pragnień – zrepresjonowanego (i powracającego) pre-edypalnego tego-co-matczyne. Wszyscy oni doświadczają ambiwalencji pozycji między pre-edypalnym a edypalnym, tym, co zagraża a co jest upragnione.

Jakkolwiek przekonywająco te interpretacje by brzmiały, to dziś uderza ich schematyzm, bo sugeruje powszechność nie tylko mechanizmu, ale i sposobu w jaki on się przejawia w twórczości artystycznej. Pytania takie jak: dlaczego akurat w twórczości Rossettiego czy van Gogha odnaleźć można wizualizację tego-co-zreprejonowane w takiej a nie innej postaci, pozostaje bez odpowiedzi. Wyjaśnienie, że taka postać męskiej seksualności pojawiła się właśnie w 2. połowie XIX w. i wtedy mogła znaleźć wyraz w sztuce, wydaje się dalece niewystarczające⁴⁸. Co więcej, budzi zdziwienie podejrzenie, że nieomal identyczne konstrukcje psychiczne ujawniają się w pracach wszystkich artystów. Pollock rezygnuje z omawiania wyjątkowości poszczególnych twórców i skupia na powszechnych mechanizmach. Może warto jednak sięgnąć po indywidualne wyjaśnienia. Dotyczy to też interpretacji twórczości. Pollock mówi, że interpretuje dzieła a nie życie artystów. Wydaje się jednak, że czyta przede wszystkim pewien schemat psychoanalityczny i przez niego (jak przez jakiś wzornik) patrzy na poszczególne dzieła sztuki. Być może, gdyby przyjrzała im się uważniej, zauważyłaby bardziej skomplikowane i zróżnicowane struktury. Dominuje u niej jednak ta

⁴⁶ „In one case the size and physicality of the body's lap, buttocks and torso are the very signs of comfort. In another the exaggeration of these parts set against the lack of head or face, of gaze or possible voice, register the violation and rejection of humanity of this fantasized non-being” (DC, s. 58).

⁴⁷ Pollock dużo uwagi poświęca także temu, jak van Gogh funkcjonuje w kulturze popularnej: *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*, [w:] *Picture This: Media Representation of Visual Art and Artists*, red. P. H a y a r d, London–Paris 1988, s. 75–113.

⁴⁸ Dla analizy konstrukcji seksualności w XIX w. niezwykle istotnym dziełem, na który powołuje się też Pollock, jest M. F o u c a u l t, *Historia seksualności*, tłum. T. K o m e n d a n t i in., Warszawa 1995.

uproszczona wizja. Staje się ona z czasem nieco bardziej wyrafinowana (jeśli porówna się interpretacje prac Rossettiego i van Gogha), ale jej interpretacje ciągle powtarzają ten sam schemat.

WIDZIEĆ W CIEMNOŚCI

„Feminizm bada złożone konfiguracje władzy i różnicy, które istotnie stawiają problem różnicy płciowej, jednak nie jako jedyny. [...] W całej swej rozpiętości, niejako w licznie mnogiej, feminizmy zajmują się złożonymi i wzajemnie splecionymi konfiguracjami władzy wokół takich fenomenów, jak rasa, klasa, płciowość, wiek, sprawność fizyczna itd.” (PT, s. 154).

Z wymienionych fenomenów Pollock, obok płci, najbardziej interesują rasa i klasa. Klasa właściwie przewija się we wszystkich interpretacjach jako stały element. Inaczej jest z rasą – tej zostają poświęcone odrębne teksty, które zaczynają się zazwyczaj od przyznania się do swego rodzaju imperializmu, do niezwracania należytej uwagi na tę problematykę. Pollock stawia w swych tekstach pytania o to, jak ona – zachodnioeuropejska biała kobieta – ma się ustosunkować do wykluczania przez historię sztuki problemu rasy. Wskazuje na osobiste źródła zainteresowania nim: urodziła się w Południowej Afryce i tam dorastała w apartheidzie. Powtarza za Adrian Piper: „rasizm [...] nie jest jej problemem; jest moim/naszym”⁴⁹.

W takich tekstach jak *Avant-Garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History* skupia się na analizowaniu „białości” władzy, czyniąc z bieli kolor. Jej bohaterem jest tym razem Paul Gauguin. Autorka wychodzi od sposobu, w jaki artysta został przedstawiony w filmie *Pasja życia*. Jego stosunek do kobiet jest w nim ukazany jako ujawniający jego „męskość”, potwierdzając tym samym przekonanie o powiązaniu powołania artystycznego z męską seksualnością. W kulturze popularnej, której przykładem jest ten film, występuje ono bezpośrednio. W kulturze wysokiej, na przykład historii sztuki, inaczej: „historia sztuki wydaje się wykluczać pytania o płęć, seksualność i różnicę płciową, podczas gdy wspiera patriarchalne wersje wszystkich trzech poprzez bezkrytyczne sławienie wielkich mistrzów i pośrednią identyfikację z seksualnością sztuki i artystów, których kanonizuje w panteonie postimpresjonistów”⁵⁰.

W wypadku Gauguina odnosi się to nie tylko do narracji maskulinistycznych, ale także imperialistycznych. Jego podróże do tropików rozpatruje się najczęściej w kontekście dziewiętnastowiecznego mitu prymitywnych kultur jako źródeł oczyszczenia⁵¹. Mitu, do którego Pollock ustosunkowuje się krytycznie, proponując strategię *dis-identification* – uczynienie znanej historii „dziwną”. W tym wypadku, ilustrując ją skupia się na jednym ze znanych obrazów – *Manao Tupapau* (1892), który wyrывa z utartych ścieżek interpretacyjnych i stawia w nowym świetle.

Punktem wyjścia dla odmiennego odczytania są dla niej sposoby postępowania artystów awangardowych (używa tego terminu w odniesieniu do pewnej subkultury, nie jako synonimu sztuki nowoczesnej). Ich zagrywki (*gambits*) określa jako grę odniesień i odróżniania – odniesień do tego, co akurat w świecie sztuki obowiązywało i odróżniania od tego, co uznawano za ostatnią nowość. Awangardowy zabieg miał polegać na nawiązaniu do jakiegoś ważnego elementu (na przykład pracy) i zrobieniu ruchu ustanawiającego swoją pracę jako jednak odmienną (AGG, s. 14). Połączone jest to kreowaniem publicznego wizerunku artysty, który mistyfikowany nadawał pracy dodatkowej wartości.

„Gauguin był typowym przykładem tego procesu, jego twórczość charakterystyczną narracją”⁵². Dla interesującego ją w tym tekście płótna punktem odniesienia była *Olimpia* Maneta (1863) – Gauguin miał zdjęcie tego obrazu na Tahiti, namalował jego kopię. Pollock zwraca uwagę na tradycję przedstawiania kobiety leżącej na łóżku, która jak „Śpiąca Królowna podnosi się za sprawą mężczyzny ponieważ, jak

⁴⁹ „Racism, as Adrian Piper, an Afro-American artist, has stated, is not her problem; it is mine/ours” (AGG, s. 11).

⁵⁰ „Art history appears to repress the questions of gender, sexuality and sexual difference while collaborating with patriarchal versions of all three through its uncritical celebration of great masters and its vicarious identification with the sexualities of the art and artists it canonizes in the pantheon of Post-Impressionism” (AGG, s. 8).

⁵¹ Pollock przywołując książkę D. M a c C a n n e l l a, *Turysta: nowa teoria klasy próżniaczej* (tłum. A. Wieczorkiewicz i E. Klekot, Warszawa 2002) porównuje Gauguina do turysty. Turystyka jest dla niej, podobnie jak wspomnianego autora, interesująca jako taki sposób podróżowania, który choć zbliża nas do „innych” w sensie przestrzennym, to nie likwiduje dystansu pozwalającego nam poddawać ich uprzedmiotowiającemu spojrzeniu (AGG, s. 60).

⁵² „Gauguin was typical of this process, his oeuvre a specific narrative of it” (AGG, s. 16).

wszyscy wiemy, kobiety nie budzą się same z siebie”⁵³. Często towarzyszy jej inna kobieta, o ciemniejszym kolorze skóry. W obrazie Gauguina w stosunku do *Olimpii* następuje między innymi zmiana postaci owej drugiej kobiety – zamiast służącej mamy ducha śmierci, który według badaczki pojawia się dzięki eurocentrycznemu łańcuchowi skojarzeń: Czarność, Ciemność, Śmierć. Pollock zwraca uwagę na to, że Gauguin „dopisał” do tego obrazu narrację, typową dla kolonialnego kontekstu – wrócił późno do domu i zastał Teha’amane leżącą na łóżku. Spojrzała na niego przestraszona, jakby go nie rozpoznając. Wydawało się jej, że zobaczyła ducha. Ten duch miał – po to była według Pollock opowieść – dokonać przeniesienia uwagi z jego voyeuryzmu na jej paranoję. Gauguin chciał, by potraktowano jego obraz jako antropologiczny (ukazujący naiwną mentalność), nie voyeurystyczny, ale i tak został odebrany jako jawnie erotyczny.

Olimpia była obrazem „o” seksualności skomercjalizowanej. Pollock stawia pytanie, czy obraz Gauguina też, i twierdzi, że to, co wiemy o Tahiti tego czasu, nie potwierdza takiego przypuszczenia. Tu pojawia się kolejny istotny element strategii Pollock: identyfikacja tahitańskiej kobiety, Teha’amany, uczynionej podmiotem jej własnej historii. Badaczka twierdzi, że w tym płótnie jej ciało pojawia się jedynie dla ukazania jego (białego mężczyzny i artysty) pragnienia. Takie obserwacje znamy już z wcześniej omówionych interpretacji dzieł „ojców sztuki nowoczesnej”. Tym razem jednak Pollock nie tyle skupia się na analizie mechanizmów owej męskiej seksualności, ile samej kobiecie i jej sytuacji. Stara się ją przywrócić historii.

Teha’amana miała 13 lat, gdy została poślubiona przez Gauguina. Dokonało się to na prowincji, gdzie można było zdobyć kobiety „na rynku”. Była jego gospodynią domową, kochanką i modelką. Małżeństwo było konieczne, by Gauguin mógł być z nią związany, ale nie traktował go jako poważne zobowiązanie. Z europejskiego punktu widzenia nie była żoną, choć za taką siebie uważała (w dualizmie żona-prostytutka, znacznie bliżej było jej do tej drugiej). Miała stanowić przeciwieństwo *Olimpii* jako „naturalna”, a jednak została potraktowana w sposób odpowiadający pozycji zajmowanej przez kobiety niższych sfer w paryskim środowisku. „Ciepłe, nagie, dziecięce ciało, oferowane otwarcie, zgodnie z lokalnymi patriarchalnymi zwyczajami, zostało przejęte, powtórnie zakodowane, poniżone i artystycznie przepracowane, ustanowione jako odległe i odmienne przez swój kolor”⁵⁴. Dla Gauguina ciało Teha’amany jest inne jako kobiece i jako czarne. Kolor skóry jest przez niego fetyszizowany. Staje się znakiem braku – osoba innego koloru jest oznaczona negatywnie jako wybrakowana. Przygląda się jej pozornie z bliska, ale to spojrzenie ustanawia różnicę. I to jego spojrzenie ukazuje omawiany obraz. Ujawnia jego podejście, które – jak już była mowa – stara się „zakryć” (na przykład w listach do żony).

Podobne wspomnienie się o czarnej kobiecie, jej podmiotowość odnajdujemy w innym tekście Pollock – rozdziale książki *Differencing the Canon...* Kiedy interpretuje obrazy Maneta, pisze „opowieść trzech kobiet” (*A tale of three women* to tytuł tego rozdziału); trzech kobiet, czyli: Laure (kobieta, która pozowała do postaci służącej z obrazu *Olimpia*), Jeanne (Jeanne Duval, znana jako kochanka Baudelaire’a) i Berthe (Berthe Morrisot, malarka, szwagierka Maneta). Skupię się w tej chwili na pierwszej z nich, gdyż przez jej postać zostaje raz jeszcze przywołana *Olimpia*. Tym razem dla siebie samej, nie jako punkt odniesienia dla innego obrazu. Laure jest kobietą znaną jako konkretna postać świata paryskiego, co tu jest niezwykle istotne. Pollock zauważa bowiem, że obraz Maneta, chociaż nawiązuje do orientalistycznej tradycji, wyraźnie ją przełamuje przywołując rzeczywistą postać. W dyskursie orientalizmu rozwiniętym w dziewiętnastowiecznej Francji przeplatały się dwa tropy: związek z kulturą islamską (fantazje odnoszące się do wizyt w haremach) i z afrykańczykami (problem targu niewolników). Oba znajdują odzwierciedlenie w obrazach, w których odnajdujemy konstrukcje męskiej heteroseksualności, przedstawionej przez zseksualizowane ciała dwóch kobiet: białej „przebranej” lub Arabki i czarnej służącej. Swoim obrazem Manet nawiązuje do tej tradycji, dokonując jednak istotnego przesunięcia. Kobieta pokazana na wspomnianym płótnie jest umieszczona poza orientalistycznymi ramami. Tak jak sama *Olimpia* była rozpoznawana jako rzeczywista kobieta, umieszczona w konkretnym czasie i przestrzeni, tak też jest z Laure. Czarna kobieta pojawia się jako przedstawicielka klasy pracującej, z metropolii (czarna Paryżanka), czarna *faubourgiennne*. Umieszczenie jej w konkretnej scenerii społecznej zostaje dokonane między innymi przez sposób ubrania – nie w popularny strój orientalny, ale europejski.

⁵³ „Sleeping Beauty is lifted up by a man because, as we all know, women don’t wake up by themselves.” H. C i x o u s, *Castration and Decapitation*, „Signs”, 7, 1981, s. 43 (za: AGG, s. 20).

⁵⁴ „A warm, naked, childlike body, offered freely, according to local patriarchal customs, was taken, recoded, debased, and aesthetically reworked, rendered distant and different, through its colour” (AGG, s. 47).

Jak zauważa Pollock, ten de-orientalizujący trop nie został podjęty przez kolejnych malarzy nawiązujących do obrazu Maneta w bezpośredni sposób. Widzieliśmy to już na przykładzie Gauguina dokonującego przywrócenia motywu Manetowskiego dyskursowi orientalizmu. Kobieta znowu jest ledwie fantazją białego mężczyzny.

W tym wypadku kanoniczni artyści i kanoniczne odczytania ich twórczości raz jeszcze poddane są rewizji, by odsłonięte zostały „zapomniane” obszary. Jednak kiedy Pollock stara się „widzieć w ciemności”, czasem kanon daje o sobie znać. Najbardziej wtedy, gdy pisze o obecności w sztuce i jej historii czarnych kobiet artystek (w *Differencing the Canon* pojawia się analiza prac Lubainy Himid).

Przypomnijmy, że Pollock to biała historyczka sztuki, pisząca w końcu lat 90. XX w., czyli jakieś trzydzieści lat po tym, jak została poruszona „kwestia kobieca”. Dotyczyła ona jednak białych Amerykanek czy Europejek, jak szybko zauważyły te feministki, które do nich nie należały. Upomniały się one o uwzględnienie ich perspektywy, co znalazło odbicie w teoriach feministycznych przestrzegających przed pisaniem o kobietach bez uwzględniania różnic klasowych, rasowych, narodowościowych⁵⁵. Nie zlikwidowało to jednak problemu piętrowości mechanizmów wykluczania (mężczyźni *versus* kobiety, kobiety *versus* czarne kobiety), który znajduje odbicie w tekstach Pollock.

Badaczka ta pisze między innymi o złości na to, że historia sztuki nauczyła ją „n i e widzieć »w ciemności«”⁵⁶. Jej tekst wydaje się być zabarwiony wyrzutami sumienia, że zapomniało się o tych bardziej opresjonowanych kobietach, i chęcią naprawienia krzywd, albo choćby zrehabilitowania siebie. Skutkiem jest podkreślanie konieczności różnicowania właśnie kategorii „kobiety” przez uwzględnianie odmienności rasowych. Jednak na próżno szukalibyśmy w partiach poświęconych czarnym kobietom tych samych praktyk, które podjęte zostały w pozostałych rozdziałach. Tutaj pojawia się wyraźnie ta postawa wobec kanonu, która została skrytykowana na początku książki.

Pollock, po pierwsze, domaga się uznania dla artystki innej rasy, pisząc z przyganą, że „twórczość Lubainy Himid nigdy nie spotkała się z odpowiednim zainteresowaniem krytyków w prasie artystycznej głównego nurtu, nawet wtedy, kiedy wkroczyła w przestrzeń wystawiennicze muzeum”⁵⁷. Takie uwagi nie pojawiają się przy interpretacjach twórczości Anguissoli czy Cassatt. Po drugie, daje do zrozumienia, że docenia ją przede wszystkim za postawienie pytania: „Kto w rzeczywistości może być obrazowany i widziany w przestrzeniach sztuki?”⁵⁸. Tym samym problem inskrypcji kobiecości i tego-co-matczyne, stawiany w odniesieniu do pozostałych interpretowanych prac, zostaje niejako zarzucony i powraca zagadnienie tyranii wykluczenia. Co więcej, na tej samej stronie Pollock pisze: „kolory, przestrzenie, figury, gesty, płaszczyzny, sposoby położenia farby na płótna zapraszają do odczytywania zarówno odniesień, jak i różnic w stosunku do dominujących przedstawień patriarchalnej kultury kolonialnej”⁵⁹. Trudno posądzać tę badaczkę o pogląd, że w sposobie malowania można dostrzec ślady uniwersalnych doświadczeń czarnych ludzi. Jednak niepokoi, czy uwaga ta nie przypomina opinii (z lat 70. XX w., na przykład Judy Chicago), że specyficznym sposobem malowania można wyrazić doświadczenia kobiece ignorowane w kulturze patriarchalnej⁶⁰?

Czytając te fragmenty pracy Pollock, można nabrać podejrzenia, że refleksja dotycząca twórczości czarnych kobiet rozwija się w ten sposób co refleksja o twórczości kobiet w ogóle: od postawienia problemu różnicy rasowej, przez zagadnienie specyfiki Innego i możliwości jej „zapisania” w dziele, upomnienie się o miejsce w historii sztuki i należyte zainteresowanie dla czarnych artystek i modelek, po różnicowanie w rozumieniu zaproponowanym przez Pollock. Można zadać pytanie, czy taki rozwój jest nieunikniony. Z pewnością przeglądanie archiwów w celu poszukiwania śladów obecności artystek (i wraz z nimi materiałów do interpretacji) stanowi konieczny etap. Zastanawiające jest jednak dokonywanie tych zabiegów przez Pollock w pracy akcentującej (przynajmniej w partiach teoretycznych) dystansowanie się od wczesnych praktyk feministycznych.

⁵⁵ Dotyczy to takich autorek jak Homi K. Bhabha, Patricia Hill Collins czy Bell Hooks.

⁵⁶ „Art history taught me n o t to see ‘in the dark’” (DC, s. 255).

⁵⁷ „Lubaina Himid’s work has never received adequate critical acknowledgement in the mainstream art press, even when it has entered the exhibition spaces of the museum” (DC, s. 186).

⁵⁸ „Who can in fact be pictured and seen in the spaces of art?” (DC, s. 188).

⁵⁹ „Colours, spaces, figures, gestures, surfaces, ways of putting paint on canvas offer an invitation to read both reference to and difference from dominant representations of patriarchal colonial culture” (DC, s. 188).

⁶⁰ Dziwi też użycie w cytowanych słowach Pollock terminu „patriarchat”, ponieważ najczęściej zastępuje się go dzisiaj określeniem „fallocentryzm”, przenoszącym nacisk ze struktur życia społecznego na obszar kultury i reprezentacji.

FEMINISTYCZNE PRAKTYKI ARTYSTYCZNE

„Istnieją znaczące związki między feministyczną praktyką artystyczną i feministyczną historią sztuki, jako że te podziały, które normalnie oddzielają tworzenie sztuki od krytyki artystycznej i historii sztuki, ulegają likwidacji przez większą wspólnotę, do której należymy jako feministki, ruch kobiecy”⁶¹.

Równie wiele uwagi co dawnym „mistrzom i mistrzyniom” poświęca Pollock twórczości artystek współczesnych. Od początku swej działalności dokonuje równolegle jej interpretacji i często umieszcza w tych samych książkach co analizy dawnych dzieł sztuki. We współczesności interesuje ją jednak przede wszystkim działalność artystek feministycznych.

Pollock zdaje sobie sprawę z trudności w zdefiniowaniu samego pojęcia sztuki feministycznej. W poświęconym jej (zredagowanej wspólnie z Rozsiką Parker) studium *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985* zaznacza, że „nie ma takiej całości; żadnego homogenicznego nurtu definiowanego przez charakterystyczny styl, ulubione środki przekazu czy typową tematykę”⁶². Co więcej, sformułowanie to odrzuca jako zbyt bliskie takiemu rozumieniu sztuki, przeciwko któremu się opowiada, jako ucieleśniającemu uniwersalne aspiracje i ideały ludzkiej cywilizacji (FF, s. 90). Sztuka jest dla niej, jak już wielokrotnie było podkreślane, praktyką wynikającą ze społecznych warunków produkcji, której znaczenie związane jest ze społecznymi warunkami odbioru. Jako taka, jako obszar, na którym tworzy się wartości, przekonania, tożsamości, sposoby życia może stać się terenem walki politycznej. I tym właśnie są dla niej działania artystek feministycznych, dla których proponuje termin „feministyczna praktyka artystyczna”, przenoszący uwagę z obiektu na warunki produkcji i odbioru (FF, s. 90). Kluczowy dla określenia danych praktyk feministycznymi staje się skutek jaki osiągają. Wybory artystyczne są oceniane ze względu na ich użyteczność przy zmianie niekorzystnej sytuacji. „To sprawa kalkulacji, jaki skutek osiągnie każde poszczególne postępowanie czy środek przekazu w odniesieniu do danej publiczności, specyficznego kontekstu i konkretnego momentu historycznego”⁶³. Ważne są więc nie tyle przekonania autorki, ile rezultaty jej działania w danej sytuacji.

Dokonane przez Pollock i Parker omówienie kilkunastoletniego okresu działalności feministycznych artystek (ograniczone do sceny brytyjskiej) jest interesujące między innymi dlatego, że pokazuje niespójność tego ruchu. Jego różnorodność nie jest sztucznie tuszowana, aby akcentować zgodne dążenie do osiągnięcia wspólnych celów, a konflikty znajdują odzwierciedlenie w obrazie zarysowanym przez badaczki. Autorki przedstawiają kilka elementów sytuacji, przeciwko której skierowana jest ta artystyczna praktyka feministyczna, uważana za składnik ruchu kobiet. Pierwszą z nich jest ignorowanie artystek w instytucjach wystawienniczych, zilustrowane liczbami ukazującymi stosunek artystów obu płci w ważnych ekspozycjach. Drugą – niewielka obecność kobiet wśród pracowników uczelni artystycznych mimo równowagi w liczbie studentów, powodująca niewielki wpływ kobiet na kształt edukacji artystycznej i przez to obraz sztuki. Dochodzi do tego ignorancja lub nawet wrogość krytyki artystycznej.

Pisząc o działaniach podejmowanych przez artystki w celu zmiany takiej sytuacji, autorki zwracają uwagę na działanie kolektywne, na liczne inicjatywy, które miały zgromadzić kobiety wokół wspólnej „sprawy”. Nie jest ono, jak pisałam, związane z jednolitą strategią. W obrazie przedstawionym przez autorki wyraźnie rysują się dwa stanowiska. Przedstawicielki jednego z nich skupiają się na eksplorowaniu kobiecej kreatywności, drugiego – prowadzą działania raczej dekonstrukcyjne zamiast konstruktywnych.

Autorki reprezentujące pierwsze stanowisko podkreślają istnienie w każdej kobiecie pokładów kreatywności, które miałyby możliwość znalezienia swojego wyrazu w sprzyjających warunkach. By je stworzyć, dążono do wykreowania alternatywnych przestrzeni artystycznych (pracowni czy miejsc wystawienniczych), a także alternatywnych hierarchii. Propagowano też tworzenie pozytywnych wizerunków kobiecości, które mogłyby zostać przeciwstawione tym patriarchalnym, w jakich kobiety nie mogą się odnaleźć. Wie-

⁶¹ „There are significant continuities between feminist art practice and feminist art history, for those dividing walls which normally segregate artmaking from art criticism and art history are eroded by the larger community to which we belong as feminists, the women's movement” (VD, s. 14).

⁶² „There is no such entity; no homogeneous movement defined by characteristic style, favored media or typical subject-matter” (FF, s. 80).

⁶³ „It is a matter of calculating what effect any particular procedure or medium will produce in relation to a given audience, a particular context and the actual historical moment” (FF, s. 5).

rzo, że takie wizerunki mogą zostać utworzone dzięki wydobyciu elementów kobiecości tłumionych przez kulturę. Zachęcano do sławienia specyfiki kobiecej tożsamości i wspólnych doświadczeń.

Takie podejście było i jest nadal krytykowane (także przez Pollock) za stwarzanie niebezpieczeństwa powstawania gett, dodawanie do istniejącej sceny artystycznej „egzotycznych” dodatków. Odnoszenie się do uniwersalnej kobiecości traktowano zaś jako strategię, która łatwo może być przejęta przez patriarchalny dyskurs. „Przez sławienie tego, co esencjalnie kobiece, możemy po prostu wzmacniać opresyjne definicje kobiecości: na przykład kobiety jako zawsze pozostające w ich wydzielonej sferze, albo kobiety jako definiujące swe tożsamości wyłącznie i narcystycznie, przez swe ciała”⁶⁴. Co więcej, dodawano, że jest to niezwykle bliskie romantycznej wizji artysty i koncepcji – którą historyczki sztuki zwalczały – dzieła sztuki jako wyrazu jego wyjątkowej osobowości.

Przeciwniczki tej pierwszej strategii odchodziły od takiego rozumienia sztuki jako wyrazu siebie, badania swej kobiecości i jej ujawniania. Ich uwaga skupiła się na tekstach kultury poświęconych kobietom. Zdały sobie sprawę (w dużej mierze dzięki współpracy z teoretyczkami) z niezwyklego znaczenia, jakie teksty te mają dla tożsamości kobiet (każdej z osobna) i równocześnie z niemożliwości wyjścia poza nie. Twierdziły, że ich sztuka, funkcjonująca w danym społecznym systemie znaczeń, może podjąć ich analizę i ewentualnie próbę wytworzenia miejsca dla innych znaczeń. Ich prace dotyczyły więc bardziej tego, jak kobiety są przedstawiane, niż jak mogą się przedstawić same. Zamiast zastępowania męskich przedstawień kobiecymi, proponowano dekonstrukcję tych pierwszych. Przede wszystkim zaś – analizę tego jak działają i rozbijanie ich (czy niesionych przez nie znaczeń) pozornej oczywistości. Skupiano się na analizach istniejących wizerunków między innymi dlatego, że w wykorzystywaniu swego ciała widziano zagrożenie potwierdzenia przekonania o kobiecym cielesności. Obawiano się, że dzieła sztuki, które mają być krytyczne, będą zbyt przypominały wizerunki, które krytykują, dostarczając przyjemności patriarchalnemu widzowi. W zamian więc stawiano na te oparte przede wszystkim na tekstach bądź przejętych z kultury wizerunkach (poddawanych dekonstrukcji), gdyż uważano ich tworzenie za pozbawione owego niebezpieczeństwa.

Główna linia podziału przebiegała więc między stanowiskiem indywidualnym a społecznym. Chociaż Pollock i Parker podkreślają, że nie są one całkowicie odmienne, bo w przypadku obu chodzi o doświadczenia kobiecości przemilczane przez kulturę (o ich ujawnienie w pierwszym i zanalizowanie wykluczenia w drugim wypadku), trudno znaleźć możliwość ich połączenia. Autorki starają się zreferować dyskusję w miarę obiektywnie, jednak wyraźnie widać, po której stronie się opowiadają. Zdecydowanie bardziej przekonująca jest dla nich druga strategia. Jest to szczególnie widoczne w kolejnym tekście zawartym w *Framing Feminism*, napisanym już przez samą Pollock. Stanowisko w nim sformułowane, w którym krytykuje tendencje esencjalistyczne, odnajdujemy też w rozdziale poświęconym sztuce współczesnej, zamykającym *Vision and Difference*. Według Pollock to interwencje w praktyki kulturowe wówczas (w połowie lat 80.) stały się najważniejszym zadaniem. To właśnie, zamiast potwierdzania swojej odrębności, wydało się jej w danej chwili najkorzystniejsze. Krytykuje więc tworzenie pozytywnych obrazów kobiecości, mających zastąpić przedstawienia patriarchalne odbierane negatywnie przez wszystkie feministki. Choć uznaje, że tworzenie kobiecych obrazów i historii, w których wyalienowane z kultury kobiety mogły się rozpoznać (proces znany jako *consciousness-raising*) miało pewne znaczenie, uważa je za bezkrytyczne. Postępowanie takie utwierdza bowiem dualistyczny sposób myślenia o różnicy płciowej, w najlepszym razie zmieniając znaczenie jej elementów – kobiecość jest tu waloryzowana pozytywnie. Pollock zauważa, że taka praktyka „zaledwie zastępuje jeden mit kobiecości innym, zakładając uprzednio jakąś esencję czy wspólną tożsamość, zamiast radykalnego rozpoznawania wielu różnic, klasowych, rasowych, kulturowych, wieku, religii itd.”⁶⁵.

O ile w wypadku „dawnych mistrzyń” osobą ciągle powracającą jest Mary Cassatt, to w tekstach Pollock poświęconych współczesnym artystkom pojawia się zawsze Mary Kelly (ur. 1941), a przede wszystkim jedno jej dzieło – *Post Partum Document* (1973–1979). Jest ono, według tej badaczki, doskonałym przykładem feministycznej praktyki artystycznej, co przejawia się w kilku jego cechach i kontekście jego powstania. Po pierwsze, chodzi tu o zaangażowanie Kelly w Ruch Wyzwolenia Kobiet i traktowanie jej

⁶⁴ „In celebrating what is essentially female we may simply be reinforcing oppressive definitions of women, e.g. women as always in their separate sphere, or women as defining their identities exclusively, and narcissistically, through their bodies”. E. C o w i e, C. J o h n s t o n, C. K a p l a n, M. K e l l y, J. R o s e, M. Y a t e s, *Representation versus Communication*, [w:] *Feminist Anthology Collective, No Turning Back*, London: Women’s Press 1981, s. 240 (FF, s. 29).

⁶⁵ „[...] merely replace one myth of woman with another, presupposing some essence or common identity in place of a radical recognition of multiple differences, class, race, sexuality, culture, religion, age and so forth” (VD, s. 179).

działania jako częściowo politycznego. Po drugie – przeciwstawienie się tradycyjnemu definiowaniu dzieła sztuki. Jak pisała Laura Mulvey, należy uważać tę sztukę za przykład „radikalnej praktyki artystycznej, która przeciwstawia się postrzeganiu dzieła sztuki jako samoistnego, ale raczej traktuje wystawę jako przestrzeń by dać dokumentacji siłę argumentu”⁶⁶. Chodzi tu między innymi o argumenty dotyczące płciowego podziału pracy w domu i doświadczeń opieki nad dzieckiem, które są przedmiotem dzieła Kelly. Po trzecie – znaczenie ma tu też połączenie historycznie rozdzielonych ról i przestrzeni – artystki i matki, obszaru publicznego i prywatnego. Ale w taki sposób, po czwarte wreszcie, który łączy teorię i zaangażowanie praktyczne.

Przywołana praca Kelly składa się z sześciu części i 135 jednostek. Zbudowana jest z różnorodnych elementów, takich jak pieluszki, ślady dłoni, drobne przedmioty, teksty. Istotną rolę odgrywają te ostatnie – zapisy rozmów, fragmenty dziennika, komentarze – przez co często tworzenie tego dzieła określane jest mianem praktyki tekstowo-wizualnej. Elementy tekstowe nie stanowią jednak zwartej narracji, nie ma jednego głosu opowiadającego historię. Nacisk nie jest położony na obraz matki i dziecka, lecz taką organizację różnego rodzaju tworzywa, by widz mógł podjąć wysiłek odczytywania zapisanej dyskusji o relacji matka–dziecko, bo to jej poświęcona jest ta praca. Artystkę interesuje zarówno proces dorastania dziecka, jego stopniowe oddzielanie się od matki i wchodzenie w porządek języka, jak i przemiany w ciągle kształtującej się tożsamości matki.

Wizerunek matki, jaki wyłania się z pracy Kelly jest, według Pollock, daleki od jednego z patriarchalnych mitów uważających kobiety za „naturalnie” zdolne i przeznaczone do opieki nad dzieckiem. Relacja matka–dziecko jest tu widziana w społecznej, ale i psychicznej złożoności. Potraktowana została jako proces, który nie może zostać przedstawiony w zamkniętej formie. Dzieło Kelly musimy czytać – według Pollock – śledząc jednej strony te płaszczyzny owej relacji, które porządek symboliczny represjonuje, a tu zostają ujawnione (jak kobieca fetyszycacja dziecka), z drugiej zaś te uznawane za oczywiste aspekty macierzyństwa, które zostają tutaj poddane denaturalizacji.

Poszczególne części *Post Partum Document* odnoszą się do kolejnych etapów relacji między noworodkiem, potem niemowlęciem, a matką. Ostatnia z części dotyczy końca procesu oddzielania od niej i oznacza pełne wejście dziecka w porządek języka. W pierwszej natomiast, zatytułowanej *Odstawienie od piersi*, Kelly zapisuje ów proces i związane z nim swoje emocje. Jednym z wykorzystanych elementów są zużyte pieluszki, które, jak podkreśla, stanowią główne pole obserwacji matki chcącej upewnić się co do zdrowia dziecka. Według artystki, i za nią Pollock, stają się one w naszej kulturze nie tylko śladami prawidłowego procesu trawienia, ale i dowodem umiejętności (lub jej braku) opieki nad dzieckiem. Umiejętność, którą w patriarchalnej kulturze uważa się za instynktowną. Obawy i niepokoje matki są często, jak podkreśla badaczka, wynikiem przekonania, że „powinna” wiedzieć co i jak robić, a pieluszki są sposobem oceny nie tylko zdrowia dziecka, ale i umiejętności matki, która tym sposobem jest oceniana niejako przez swoje dziecko.

Kelly, choć podejmuje tę samą problematykę co Cassatt, czyni to w zupełnie inny sposób. Jej tekstowo-wizualne prace wydawały się Pollock w momencie powstania najodpowiedniejsze. Uznawała je za dobre w podważaniu oczywistości relacji między matką i dzieckiem i poddawaniu krytyce sposobu, w jaki funkcjonuje ona w współczesnej kulturze. Z czasem coraz ważniejsze stały się dla tej badaczki aspekty psychiczne – odczucia kobiety, jej kształtująca się tożsamość jako matki. Zaczęła pytać o pozytywne, a nie tylko dekonstrukcyjne aspekty prac Kelly i innych kobiet. Te pytania oznaczają odejście od tego, co określa mianem „negatywnej estetyki”, której przykładów w obszarze teoretycznym dostarcza Laura Mulvey, a artystycznym – omawiana tu właśnie artystka. Termin ten oznacza radykalne dystansowanie się od widowiska i przyjemności wizualnej, nieufność wobec przedstawień, zwłaszcza ciała kobiecego. W pewnym momencie tak zorientowane feministki zaczęły mówić o przejściu od kreatywnej konfrontacji do kreatywności i tym tropem wydaje się podążać Pollock. Nie posuwa się do tego, by popierać przedstawianie ciała kobiecego w pracach artystek – w stosunku do niego ciągle pozostaje sceptyczna. Jednak zaczyna skupiać się, podobnie jak w wypadku wcześniej omówionych analiz, na odczytywaniu i zapisywaniu kobiecości.

Psychoanaliza pojawia się teraz w postaci takiej teorii, w której kładzie się nacisk na represjonowane w fallocentryzmie obszary tego-co-matczyne i tego-co-kobiece. To właśnie one stanowią dla Pollock pole

⁶⁶ „Radical art practice which refuses to see art objects in themselves but rather takes an exhibition as the space to give documentation the force of argument”. L. M u l v e y, *The Post Partum Document by Mary Kelly*, „Spare Rib”, 1976, nr 55, s. 40 (za: OM, s. 163).

teoretycznych i analitycznych eksploracji i punkt odniesienia także w wypadku współczesnych twórczyń. Skupia się na nich, bo ze strategicznych względów wydaje jej się ważne odnalezienie sposobów na to, by to-co-kobiece mogło znaleźć swój wyraz. „To-co-kobiece” jest odróżniane przez nią od „kobiecości” – pojęcia używanego przez feministki określane jako esencjalistyczne. Pollock zależy na wyjściu poza binarną pułapkę różnicy płciowej (podziale płci na jasno zdefiniowane i stabilne pozycje określone jako męska i kobieca) i znalezieniu sposobu na akceptowanie bardziej różnorodnych form podmiotowości płciowej. Pollock pisze o takim interpretowaniu dzieł sztuki, które zmierza do odczytywania inskrypcji tego-co-kobiece. Jak jednak wyraźnie podkreśla, nie wiemy dokładnie czego szukamy – z pewnością nie jest to znana z początków feminizmu, precyzyjnie określona, uniwersalna Kobieta. Raczej chodziłoby o wsłuchiwanie się w ślady tożsamości formowanej w tym-co-kobiece (IF, s. 74). Nie prowadzi ono do odczytania jednego, spójnego obrazu kobiecej podmiotowości a raczej odsłania różnice, odmienności, pęknięcia.

Swego rodzaju przewodniczką Pollock jest w tych poszukiwaniach Bracha Lichtenberg Ettinger. Ta feministyczna psychoanalityczka i malarka interesuje badaczkę głównie jako osoba, która swoje teorie odnosi do malowanych przez siebie obrazów. Pisze, że „»odkryła« matrix dzięki kontemplowaniu tego, co zdarzało się w jej własnej twórczości: powracających obrazach, rytmach i wpływowi stawiania znaków i koloru”⁶⁷. Ów *matrix* to odmienna od Lacanowskiej płaszczyzna tożsamości. W tej ostatniej tożsamość powstaje jako skutek radykalnego przeciwstawienia sobie „ja” i Innego, z których ten drugi jest odrzucany przez tworzącą się podmiotowość. W wypadku poziomu omawianego przez Lichtenberg Ettinger mamy do czynienia z inną sytuacją – nie mówi się o autonomicznym „ja” tworzoną w opozycji do Innego, ale o podmiotach, które wchodzą w złożone relacje na obszarze granicznym między nimi. Mamy tu do czynienia ze współ-pojawianiem się i partnerstwem w różnicy. Jako przykład psychoanalityczka podaje późny okres ciąży, czym przywołuje „kobiecy” charakter tego porządku. Podkreśla jednak, że mimo tego porównania nie chodzi tu o kobiecość rozumianą biologicznie, ale raczej w znaczeniu już przeze mnie przywołanym – jako to, co zaburza porządek fallocentryczny przez ujawnianie tego, co jest w nim tłumione, i wprowadzanie różnicy.

Co ciekawe, chociaż Pollock podkreśla znaczenie twórczości Lichtenberg Ettinger dla swej teorii, poświęca jej w swych tekstach niewiele miejsca. Obserwacje są ogólnej natury. Najczęściej zaznacza konieczność zwrócenia uwagi na materialność procesu reprezentacji, na dające się w nim odczytać odczucia *uncanny* i ślady ciała. I na tym poprzestaje. Cały wysiłek interpretacyjny Pollock skupia się na wyjaśnieniu czytelnikom koncepcji tej psychoanalityczki. Proces jej wyjaśniania wydaje się niezwykle istotny wobec przekonania historyczki sztuki o koniecznej przystępności teorii dla szerokiego ruchu kobiecego. Prace omawianych przez nią artystek współczesnych są zazwyczaj bardzo silnie podparte tekstami teoretycznymi, zwłaszcza w wypadku twórczyni właśnie omawianej. O ile praca Kelly, mocno osadzona w psychoanalitycznych teoriach, pozostaje jednak atrakcyjna dla szerokiego grona kobiecych odbiorczyń, inaczej jest z Lichtenberg Ettinger. Ta uważana jest za zbyt hermetyczną⁶⁸. Jednak, jak podkreśla Pollock, może być źródłem inspiracji dla artystek i towarzyszących im teoretyczek. Może pomóc dostarczyć języka dla wyrażenia tego-co-kobiece.

ZAKOŃCZENIE

Pollock niejednokrotnie porusza problem trudnej sytuacji, w jakiej się znajduje: z jednej strony głosi potrzebę sprzeciwiania się mechanizmom panującym w „męskim” świecie nauki, z drugiej zaś od wielu lat funkcjonuje w jej strukturach akademickich⁶⁹. Wielokrotnie daje wyraz temu, że świadoma jest ambiwalencji pozycji swojej i innych badaczek feministycznych. Próbuje ją określić, przywołuje Teresę de Lauretis, która feministyczny projekt nazywa *view from elsewhere*, przy czym owe „gdzie indziej” nie jest jakąś mityczną odległą przeszłością, ani utopijną przyszłą historią; jest to „gdzie indziej” tego dyskursu, z którym

⁶⁷ „[Bracha Lichtenberg Ettinger] ‘discovered’ the Matrix through contemplating what was happening in her own work: its recurrent images, the pulses and affects of mark-making and colour” (DC, s. 212).

⁶⁸ Jej przywilejem jest według Pollock funkcjonowanie poza wszelkimi instytucjami, a więc niepograżenie w strukturach akademickich.

⁶⁹ Pollock poświęca temu zagadnieniu tekst *Polityka teorii...*

teraz mamy do czynienia⁷⁰. Dla Pollock oznacza to, iż działania należy prowadzić co prawda w obrębie historii sztuki, ale niejako przeciwko niej.

Na pytanie o to, jakie te działania miałyby być, nie znajdujemy w tekstach Pollock jednoznacznej odpowiedzi. Można zauważyć wahanie między pozycją wyraźnie nastawioną na działania natury politycznej, a drugą, skupioną raczej na psychoanalitycznym pragnieniu. Píše na przykład: „Ich [feministycznych teorii – A.J.] tworzenie i artykulacja jest, jednakże, cały czas warunkowana przez polityczną odpowiedzialność pracy na rzecz wyzwolenia kobiet⁷¹. A jakiś czas później: „Celem tego tekstu było poszukiwanie sposobu wyjścia z bezustannego zapisywania męskiego pożądanego w zachodniej sztuce i historii sztuki, tak, by wynaleźć sposoby mówienia z kobiecego miejsca i zaświadczające o nim. [...] Przedstawienia, które chcemy jako feministki tworzyć, są napędzane przez nasze pragnienie tego, co wydaje się być poza aktualnymi reżimami znaczenia, sposobami widzenia sztuki, uprawiania historii sztuki, rozumienia przeszłości⁷²”.

Cytaty te pochodzą z książek, których wydanie dzieli jedenaście lat. Zmiana jaka między nimi zaszła dotyczy przede wszystkim języka, a nie ogólnego celu jaki sobie stawia feministyczna historia sztuki. Cały czas nie zmienia się wroga postawa Pollock wobec modernistycznej historii sztuki z charakterystycznymi dla niej, przynajmniej według tej badaczki, koncepcjami artysty jako wyjątkowej jednostki i autonomicznego dzieła sztuki. Cały czas celem pozostaje rozbicie jej narracji dotyczących artystów i tworzenie nowych, poświęconych artystkom. Te ostatnie jednak nie pozostają niezmiennie. Pollock wielokrotnie powraca do tych samych artystów czy prac, interpretując je za każdym razem z nieco odmiennej perspektywy. Źródła owej odmienności należałoby poszukiwać przede wszystkim w teoriach, którymi się Pollock inspirowała. W pierwszym rzędzie marksistowskiej i semiotycznej, potem psychoanalitycznej. One sprawiają, że zamiast opresjonowanych kobiet stopniowo coraz częściej mamy do czynienia z represjonowanym „tym-co-kobiece”.

Praca Pollock to, jak już pisałam na początku, „praca-w-toku” (*work-in-progress*). Każda książka stanowi kolejny etap zmagania z falocentrycznym dyskursem (także historii sztuki), który wyklucza kobiety i to-co-kobiece. Żadna analiza nie zostaje uznana za zakończoną, żaden pomysł interpretacyjny za ostatecznie dobry. Mimo trzydziestu lat istnienia feministycznych interpretacji w historii sztuki, Pollock ciągle zdaje się poszukiwać jak najlepszego sposobu ich dokonywania.

Pollock podkreśla, że choć tworzy w ramach historii sztuki, nie chce być uznawana za jej część. Z pewnością niezwykle denerwuje ją włączanie jej tekstów do zbiorów poświęconych nowej historii sztuki (zawsze pojawia się tam jako najbardziej wpływowa przedstawicielka nurtu feministycznego). Uważa bowiem, że nie należy ich odczytywać jako nowe podejście polegające „po prostu” na stawianiu w analizach problemu *gender*. To między innymi sprawiło, że cały czas pozostaje przy określaniu swych działań feministycznymi i niewłączaniu ich do szeroko rozumianych *gender studies*. Te drugie prowadzą niejednokrotnie do zakademizowania działań feministycznych, a z tym Pollock, przywiązana do politycznego skutku swojej aktywności, nie mogłaby się pogodzić.

⁷⁰ T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Londyn 1987, s. 25.

⁷¹ „Their production and articulation is, however, qualified at all times by the political responsibility of working for the liberation of women” (VD, s. 16).

⁷² „The purpose of this paper has been to seek a way out of the relentless inscriptions of masculine desire in Western art and art history in order to invent ways to speak of, and from, a feminine place. [...] The representations we want to make as feminists are driven by our desire for that which seems outside current regimes of sense, ways of seeing art, doing art history, understanding the past” (DD, s. 125).

GRISELDA POLLOCK'S FEMINIST INTERVENTIONS

(Summary)

This what we call a "feminist art history" has already a thirty-year history. A presented text is dedicated to one of the female researchers – Griselda Pollock – who has participated in it almost since its very beginning and is nowadays regarded as one of its most influential representative.

Pollock perceives her activity mainly in political categories, treating analytical practices as an element of women's movement aiming at revolution in social reality. She is interested mainly in the changes within the scope of knowledge – she does not leave an academic world, for she finds here a chance for interventional actions which would question the hegemony of existing domain of science. On the history of art she wrote that "as a form of knowledge it makes an articulation of power". She treats it as an ideological practice and intervenes within its scope in order to debunk the myths accumulated here. As the most widespread of these Pollock regards the beliefs about the exceptionality of an artist-genius and the autonomy of a work of art. To debunk them she turns to the social art history, "improving" it slightly by including gender related issues to which such scientists as Marx or later Clark were "blind".

Taking up a topic of female artists Pollock dissociates herself from these feminist researchers who focused their attention on expanding the canon. Instead she suggests looking into the canon and the art history as a whole by asking a question why the female artists were excluded from it. The answer to this question (which she offers among other things together with Rozsika Parker in their book: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*) allows us to examine the structure of this domain and analyse the position of women within it (both female artists and their art and women as an artists' object of interest). Pollock proposes to disrupt the structure of existing science instead of complementing it: already mentioned debunking of the myths, revealing the areas ignored by art history (as for instance its "whiteness"), differencing of interpretations. Thus she operates within the art history but to some extent against it.

The subject matter of her analysis are works of both male and female artists. Pollock focuses her attention on interpretation of the meanings unnoticed by the art history, for they belong to the spheres suppressed in the culture part of which the art history makes. Looking for inspiration, Pollock turns mainly to the texts by male and female psychoanalysts, initially by Freud then Lacan and finally by the female authors from the group of the *écriture féminine*. From here she absorbs mostly the knowledge about the identity formation processes, suppressed elements of which she finds in the works of art she interprets. Whether she focuses on van Gogh, Mary Cassatt or Mary Kelly, she is interested only if in the sphere of representation there is to be found whatever is suppressed in the phallogentric symbolic order.

Of particular interest are the interpretations of Mary Cassatt's works, even if only because of Pollock's continuing interest in this artist and chance to see how Pollock's analytical practice towards Cassatt's works has been changing. Initially Cassatt was analysed mainly in the context of her social standing as a woman. Later on in the perspective of breaking of the stereotypes constructed by the West European culture related to femininity (as, for example, maternity). And finally, her pictures are beginning to exist as an expression in which we could search for "what-is-feminine" elicited from culture's (and individual) ignorance. This, however, as Pollock stresses, should not be related with female biology but regarded as an order able to destroy the logic of patriarchal world.

Although Pollock appreciates the value of her relations with widespread women's movement, nevertheless she is becoming more and more hermetic. Her language is getting denser, filled with the concepts from more difficult to understand than social art history field of psychoanalysis. We deal with an increasing complexity and rhetorical sophistication (an idea of a text written in form of collection of letters in *Differencing the Canon*). Often it seems, however, that Pollock has in mind always the same idea: to find in the discourse a space for expression of "what-is-feminine" and only searches for other ways of its realisation. Pollock, more and more remote from feminist political movement, is becoming a constant element of the academic world of art history – and being included, to some degree against her will, in the trend of new history of art remains its important personality.

Translated by Grażyna Waluga