

Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka, Beograd

DOI 10.5937/kultura1236146M

UDK 7.072.2:929 Полок Г.

7.01:141.72

pregledni rad

GRIZELDA POLOK – PROJEKAT FEMINISTIČKOG PREISPITIVANJA ISTORIJE UMETNOSTI

Sažetak: *U radu se analiziraju ključni koncepti kojima se u svom teorijskom radu bavila Grizelda Polok, jedna od najznačajnijih istoričarki umetnosti feminističke orijentacije. Njen rad je u velikoj meri obeležio period aktualizovanja feminističkih tendencija u umetnosti i istoriji umetnosti od sedamdesetih godina XX veka. U svojim tekstovima G. Polok se bavila analizom i kritikom dominantnih modela istorije umetnosti - načinima na koji su dostignuća umetnica vrednovana i beležena, odnosno zanemarivana i isključivana, ali i ukazivanjem na nedostatke feminističkog pristupa u ovoj oblasti. Koncept feminističkih intervencija u istorijama umetnosti, koji se ovde posmatra kao centralni koncept u njenom radu, doprineo je aktualizovanju tzv. ženskog pitanja, ukazujući na falocentričnost u institucionalno-dominantnoj istoriji umetnosti i preispitivanju patrijarhalnih mitova ove akademske discipline. Cilj rada je da prikaže ove tendencije i u širem kontekstu, obuhvatajući opšte promene u društvu, kao i pojavu drugih interpretativnih metoda u istoriji umetnosti u tom periodu i recepciju njenih stavova u kontekstu srpskih feminističkih tokova.*

Ključne reči: *feminističke intervencije, istorija umetnosti, kanon, prostori ženskosti*

Uvod

Grizelda Polok (*Griselda Pollock*) je jedna od najznačajnijih istoričarki umetnosti i teoretičarki feminističke orijentacije

danas. Njene teorije u kojima se bavi feminističkim projektom preispitivanja istorije umetnosti i umetničke kritike, odnosno konceptom *feminističkih intervencija u istorijama umetnosti*¹ su ono po čemu je ona danas najpoznatija i što objedinjuje neka od njenih različitih interesovanja u ovoj oblasti. G. Polok je objavila više knjiga u kojima se bavi tzv. *ženskim pitanjem* u umetnosti i istoriji umetnosti, među kojima su *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology* (1981. godine sa Rozikom Parker), *Vision and difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (1988), *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of Art's histories* (1999.) i druge, kao i veliki broj tekstova u stručnim časopisima u kojima se bavi ovom temom. Osim toga, ona je profesorka socijalne i kritičke istorije umetnosti na Univerzitetu u Lidsu, na katedri koja je posle značajnih promena vezanim za obnavljanje socijalne istorije umetnosti tokom sedamdesetih godina, postala poznata po svojim kritičkim, marksističkim, feminističkim i kontrakturnim perspektivama i intervencijama u domenu umetničke prakse i istorije umetnosti.²

U svojim teorijskim razmatranjima, G. Polok se posvetila promišljanju umetnosti iz feminističkog ugla, kao i feminističkoj kritici dominantnih metodoloških i teorijskih pristupa u istoriji umetnosti - načina na koji su dostignuća umetnica vrednovana i beležena, odnosno zanemarivana, isključivana, getoizirana; bavila se analizom, kritikom i dekonstrukcijom falocentričnog pisanja istorije umetnosti, kao i problemom roda i njegove reprezentacije. Da bi se objasnio pristup Grizelde Polok u ovoj oblasti, neophodno je prvo uzeti u obzir i objasniti kontekst, odnosno promene do kojih dolazi u okviru istorije umetnosti kao naučne discipline, ali i društvu u celini u periodu u kom njene teorije nastaju. Period od kraja šezdesetih godina dvadesetog veka, zaključno sa krajem osamdesetih godina dvadesetog veka predstavlja period kada dolazi do ostvarivanja značajne veze između feminističkih teorija i umetnosti, odnosno period kada je feministički aktivizam uticao i na umetnost i u tom obliku se pojavio na međunarodnom planu; u tom kontekstu se ovaj period naziva i *feminističkom revolucijom u umetnosti*³. Značajno je napomenuti da iako je primarni centar ovih pojava bio u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji, ovi događaji su posredno ostvarili uticaj i na mnogo širem prostoru, pre svega u

1 G. Polok u svojim tekstovima koristi oblik u množini - *feminist interventions in the histories of art*, *prim. aut.*

2 Kivimaa K., Otvarati prostor za nova i bogatija razumevanja: intervju K. Kivimaa sa Grizeldom Polok, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, 3/4, priredile Merenik L. i Čupić S., Beograd 2008, str. 9.

3 Wack! Art and the Feminist Revolution, <http://www.moca.org/wack>

drugim delovima Evrope. U tom periodu dolazi do dvostrukog preispitivanja dominantne paradigme u umetnosti - u umetničkoj praksi, do koje dovode same umetnice sa jedne strane, i u teoriji koja se njom bavi, istoriji umetnosti, sa druge; zajedno se mogu okarakterisati i kao „aktualizacija ženskog pitanja u umetnosti” ili kao radikalna, ženska intervencija u savremenu kulturu Zapada.⁴ Umetnice koje stvaraju sedamdesetih godina, pored ostalih Džudi Čikago (*Judy Chicago*), Mirjam Šapiro (*Miriam Schapiro*), Nensi Spero (*Nancy Spero*) i druge, u svom radu su „kritički preispitivale dominantne ideologije ženstvenosti i politiku predstavljanja”, osporavajući pritom svoju istorijsku nevidljivost i svojevršno odsustvo identiteta žene umetnice.⁵ To je predstavljalo paralelu drugoj tendenciji, koja, mada nešto kasnije od ove prve, obuhvata preispitivanje istorije umetnosti kao discipline i rad *feminističkih istoričarki umetnosti*, koje preispituju uzroke „nevidljivosti” dostignuća umetnica u okviru „zvanične”, institucionalno dominantne, istorije umetnosti, kao i naglašeno falocentričnu dimenziju tadašnjih dominantnih pristupa i vrednovanja umetnosti.

Početke rada feminističkih istoričarki umetnosti, kao i umetnica, mada treba naglasiti da se u slučaju istoričarki umetnosti može govoriti o dve faze u razvoju njihovih teorija, treba posmatrati u kontekstu drugog talasa feminizma, odnosno pojava pokreta za prava žena krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina XX veka, u okviru kog su inicirane promene u mnogim oblastima, što je zahvatilo i ovu oblast. Osim toga, kada su u pitanju inicijative feminističkih istoričarki umetnosti, treba ih posmatrati i u kontekstu opštijih preispitivanja tradicionalne, institucionalizovane istorije umetnosti i njene metodologije u okviru same discipline, i pojave novih interpretativnih metoda od strane predstavnica i predstavnika tzv. *nove - kritičke, radikalne, istorije umetnosti* 70-tih godina XX veka, pri čemu se u ovom periodu posebno ističu marksistička i feministička tendencija. Feministička intervencija tako predstavlja jednu od oblasti te nove istorije moderne umetnosti koja se, kako to navodi J. Denegri, naziva još i “*kontekstualnom* i *revizionističkom*, jer u središte svojih interesovanja postavlja ispitivanja konkretnih preduslova nastanka umetničkih pojava, uticaje socijalnih prilika, uplive vladajućih i alternativnih ideologija, delovanje tržišnih mehanizama, razloge pozitivnih ili negativnih recepcija, prihvatajući u krajnjoj konsekvenci saznanje o vitalnim egzistencijalnim potrebama nastanka svake relevantne umetničke produkcije, te

4 Kolečnik Lj., *Feministička intervencija u savremenu likovnu kulturu*, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, priredio Kolečnik Lj., Zagreb 1999, str. 1.

5 Kivimaa K., op. cit., str. 11.

otuda i vrlo polarizovanih i u osnovi konfliktnih, dakle nimalo pasivnih i neutralnih reakcija prihvatanja ili odbijanja poruka i značenja tih produkcija”⁶. Osim toga, “zahvaljujući u velikoj meri trijumfu postmodernizma i njegovoj „makar i prividnoj” otvorenosti za alternativne pristupe i kritičko promišljanje bitnih odrednica savremene kulture, svi oblici radikalne, ženske kritike sveta umetnosti uključeni su u središnji tok likovnih zbivanja.”⁷

Među značajnim predstavnicama feminističke teorije iz tog perioda, koje su se posvetile istraživanju *politika reprezentacije* vezanim za teoriju i istoriju umetnosti, u ovom periodu se izdvojila Linda Noklin (*Linda Nochlin*) svojim čuvenim tekstom ”Why Have There Been No Great Women Artists?” (*Zašto nije bilo velikih umetnica*), prvi put objavljenim 1971. godine. U ovom tekstu, koji predstavlja i početak feminističkih tendencija u istoriji umetnosti, L. Noklin polazi od toga da je u oblasti istorije umetnosti tačka gledišta muškarca – zapadnjaka, belca - ona tačka gledišta koja je nesvesno prihvaćena kao jedina moguća u istoriji umetnosti, a ona je ne samo elitistička i sa etičkog stanovišta neprihvatljiva, već neprihvatljiva i sa isključivo intelektualnog stanovišta.⁸ U tom kontekstu ona analizira pitanje *zašto nije bilo velikih umetnica*, preispitujući pritom pretpostavke koje leže u osnovi na taj način postavljenog pitanja, pri čemu se njeni zaključci u ovom tekstu baziraju na ulozi institucija i obrazovanja koji dovode do takvog stanja, podrazumevajući pritom pod obrazovanjem sve što nam se događa od trenutka kada smo ušli u svet simbola, znakova i signala.⁹ Njeno preispitivanje ovog fenomena predstavlja uvod u aktualizovanje ženskog pitanja u istoriji umetnosti u periodu koji je usledio.

Grizelda Polok, pritom se u izvesnom smislu nadovezujući na ono što je Linda Noklin započela, ali kritički pristupajući njenim teorijama i ukazujući i na nedostatke u njenom pristupu,¹⁰ predstavlja korak dalje u feminističkom pristupu istoriji umetnosti; ona je svojim radom dala značajan doprinos feminističkim inicijativama u istoriji umetnosti i pozicionirala se kao jedna od najznačajnijih autorki u ovoj oblasti. Već u knjizi *Old mistresses: Woman, Art and Ideology* (1981, sa R. Parker)¹¹ autorke,

6 Denegri J., Grizelda Polok (Griselda Pollock) i feministička intervencija u istoriji moderne umetnosti, u: *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad 2006, str. 193.

7 Kolečnik Lj., op. cit., str. 1.

8 v. prevod teksta L. Noklin, u: Kolečnik Lj., op. cit., str. 1-25.

9 Ibid., str. 5.

10 v. o tome u: Pollock G., op. cit., str. 34-36.

11 Naslov knjige ukazuje na to da termin „Stari majstori” (*Old Masters*), nema odgovarajući ekvivalent u ženskom rodu, pa se konotacija potpuno menja u

polazeći od kritike patrijarhata i tradicionalne istorije umetnosti prisutne u delu L. Noklin idu i dalje u svojoj analizi, uzimajući u obzir i ulogu „ideologije u umetnosti, istoriji umetnosti, kulturi i društvu, koja nije više isključivo zasnovana na negaciji, isključivanju i marginalizovanju, što je naglašeno u tekstu L. Noklin”¹². Značajno je naglasiti i to da je G. Polok kasnije objasnila da je pozicija iz koje su one tada radile bila u suprotnosti sa većim delom postojeće feminističke literature iz istorije umetnosti, jer su smatrale da glavno pitanje kojim feministkinje u ovoj oblasti treba da se bave prevazilazi zanemarivanje umetnica u opštim pregledima istorije umetnosti, poput onog koji su pisali Janson (*Jansons*) ili Gombrich (*Gombrich*) ili da beleženje prepreka poput diskriminacije žena objašnjava njihovo odsustvo iz istorija i da pruža očekivane odgovore.¹³ Ipak, i pored ovih kritika upućenih prethodnicama, u intervjuu iz 2000. godine, G. Polok iznosi stav da sledbenici L. Noklin nisu u potpunosti shvatili mnoge od ključnih argumenata u njenom radu, odnosno da se suština njene ideje ne može svesti na ukazivanje na zanemarivanje umetnica u istoriji umetnosti, već je značaj njenog rada u tome što je ona svojim pitanjem predložila jednu *promenu paradigme*.¹⁴

G. Polok je pristupila svom radu u ovoj oblasti naglašavajući da feministička istorija umetnosti ima dvostruki zadatak: istorijsko obnavljanje - prikupljanje podataka o ženama, umetnicama koje su stvarale u prošlosti, a koje su bile zanemarivane i isključene, jedino je moguće i ima smisla samo ako je praćeno i dekonstruisanjem diskursa i praksi same istorije umetnosti.¹⁵ U tom kontekstu ona smatra da je početni zadatak feminističke istorije umetnosti kritika same istorije umetnosti,¹⁶ pri čemu se to odnosi na institucionalno dominantnu istoriju umetnosti, nasuprot tada novim, radikalnim kritičkim praksama.

Koncept feminističkih intervencija i kanona u istoriji umetnosti

Grizelda Polok je uvela koncept „feminističkih intervencija u istorijama umetnosti”¹⁷ da bi definisala feministički metodološki pristup proučavanju istorije umetnosti. Može se reći i da

ženskom obliku (*Old Mistresses*), što ukazuje na neizgovorenu pretpostavku da umetnost stvaraju muškarci; v. Pollock G., *Vision and Difference*, str. 21.

12 Harris J., *The New Art History: A critical introduction*, London 2001, str. 103.

13 Pollock G., op. cit., str. 23.

14 Kivimaa K., op. cit., str. 10.

15 Pollock G., op. cit., str. 55.

16 Ibid., str. 24.

17 Kivimaa K., op. cit., str. 12.

intervencija u kontekstu feminističke istorije moderne umetnosti „podrazumeva upad, infiltraciju, čak i subverziju u područje ove stare akademske naučne discipline, ne sa ciljem da se ona popravi ili ispravi, nego da se obore mnoge predrasude, normativi, kanoni, dogme zahvaljujući kojim je uspostavljena dominacija ideologije visokog elitnog modernizma”¹⁸. Ideja intervencije u teorijama Grizelde Polok se ne može izdvojiti kao nešto pojedinačno u njenom radu jer ne predstavlja samo jedan od koncepta, nego, može se zaključiti, centralni i objedinjujući koncept u njenom radu na koji se nadovezuju i drugi, u različitim momentima aktuelni, koncepti. On predstavlja jedan novi, inovativan pristup u istoriji umetnosti, odnosno može se reći da obuhvata različite pristupe sa pozicija *drugosti*, budući da sama Grizelda Polok u svojim radovima insistira na pluralnosti pozicija u tom kontekstu.

Ona objašnjava da predlog *intervencije* ne podrazumeva postojanje ideje o izdvojenoj istoriji umetnica ili posebne feminističke perspektive u istoriji umetnosti, već u tom kontekstu feminizam „radikalno menja ono što možemo da zamislimo da bi trebalo da mislimo ili znamo, pokretanjem novih pitanja i intervenisanjem u podeljenom prostoru istorija umetnosti”¹⁹. Insistirajući na tome da feministička intervencija podrazumeva i mnogo više od pitanja o kvantitetu, odnosno da je nabranjanje, tj. dodavanje imena umetnica na spiskove u kojima su one prethodno zanemarene, od početka je osuđeno na neuspeh, jer ostajemo vezani za stare kategorije istorije umetnosti. To pitanje dovodi i do zaključka da je potrebno da se analizira istorija umetnosti kao disciplina koja ne samo da „strukturno isključuje umetnice, već da treba preispitati i analizirati i same preduslove za odgovaranje na pitanje o diferenciranom odnosu žena prema istorijama umetnosti, u kojima se muškarci „po prirodi stvari” vide kao vodeće ličnosti, geniji”²⁰.

Njen cilj je da utvrdi suštinu, odnosno ono što je u osnovi te pojave, sam mehanizam isključivanja. Iz tog razloga ona kritikuje dotadašnji pristup nekih feministkinja proučavanju istorije umetnosti, jer je zbog toga što su se zadovoljavale samim uvođenjem imena žena u hronologije iz kojih su one prvobitno bile isključene, u izvesnom smislu samo pacifikovan njihov otpor prividnim ostvarenjem cilja, ali bez postizanja suštinske promene.

18 Denegri J., op. cit., str. 193, 194.

19 Čupić S., *Predstavljamo autora: Griselda Pollock (intervju)*, u: 3+4, VI, Beograd 2001, str. 12-13.

20 Kivima K., op. cit., str. 10.

U knjizi *Old Mistresses* R. Parker i G. Polok polaze od pretpostavke da su umetnice uvek bile uključene u stvaranje umetnosti, zbog čega je njihovo početno pitanje zašto je u istoriji umetnosti stvorena slika istorije prošle umetnosti kao ekskluzivnog muškog dostignuća? Dolazeći do podataka da baš u XX veku, sa institucionalizovanjem istorije umetnosti kao akademske discipline, većina istorija umetnosti sistematski izbegava beleženje umetnica ili ih beleži na takav način da samo ukazuje na njihovu inferiornost, zaključuju da, iako moderna istorija umetnosti tretira umetnice i njihova dela negativno, izostavljajući ih ili omalovažavajući njihov rad, umetnice ipak igraju strukturalnu ulogu u diskursu istorije umetnosti.²¹ To se može objasniti na taj način što samo postojanje ženskog kao *drugog*, negativnog i manje vrednog, deluje kao metod diferenciranja i osigurava očuvanje već postojeće hijerarhije.

Još jedan od značajnih koncepata koji uvodi u svojim teorijama G. Polok, na koji se ona fokusira u svojoj knjizi *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999. godine) i koji u značajnoj meri doprinosi objašnjavanju mehanizma isključivanja žena, ali i svih *Drugih* koji su isključeni iz dominantnog modela pisanja istorije umetnosti, pojam je *kanona*. U kontekstu pomenute sveobuhvatnosti pojma *intervencije* u njenom radu, i kanon se može posmatrati i kao koncept koji se uvodi u cilju dalje realizacije pristupa feminističkih intervencija u istoriji umetnosti.

Ona objašnjava da *kanon* ima prvobitno poreklo u religiji, ali da je sekularizovan i, sa jačanjem značaja institucije akademije, kanon postaje ono što akademije uspostavljaju i predstavljaju kao najbolje, najreprezentativnije i najznačajnije tekstove ili predmete u književnosti, istoriji umetnosti ili muzici, određujući na taj način jedinstveni, vanvremenski standard, „velika dela” koja su predočena kao modeli.²² Kanon ne nameću samo akademije već ih formiraju i sami umetnici retrospektivno, biranjem svojih legitimnih prethodnika, što ima za posledicu to da, ako su umetnici izostavljeni ili ignorisani kao deo kulturnog nasleđa samo zato što su žene ili zato što nisu Evropljani, kanon postaje filter koji osiromašuje totalitet kulturnih mogućnosti iz generacije u generaciju; u tome danas posebno značajnu ulogu imaju muzeji, izdavačke kuće i nastavni programi na univerzitetima.²³ Tako dolazimo i do toga da se uz pomoć kanona uspostavlja i ekskluzivna pozicija belog muškog subjekta kao kreativnog genija.

21 Pollock G., op. cit., str. 23, 24.

22 Pollock G., *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, London 2006, str. 3.

23 Ibid., str. 4.

Ono što je tu izuzetno značajno jeste da se kanon uspostavlja uz nametanje ideje o njegovoj prirodnosti, pa se na taj način negira postojanje bilo kakve selektivnosti kanona, čime se on apsolutizuje.

Analizirajući procese diferenciranja kanona, kao moguće opasnosti feminističke kritike koje treba izbeći, G. Polok navodi opasnost od getoizacije feminističkih studija u okviru istorije umetnosti, fokusiranjem samo na umetnost koju stvaraju žene, kao i isključivosti u kritici koja se odnosi na analizu umetnosti koju stvaraju muškarci.²⁴ Ovo je značajan aspekt njenog rada jer ona kritički pristupa feminističkim tendencijama sa ciljem da izbegne zamke feminističkog pisanja koje često rezultira isključivošću i ekstremnom zatvorenom pozicioniranju u okviru ovih tendencija. Na taj način ona ukazuje na opasnost da feminističke interpretacije u istoriji umetnosti dovedu do stvaranja novog *feminističkog kanona*, kritički pristupajući uzdizanju umetnica do statusa *heroína* od strane feminističkih autorki. Ono što je u tom kontekstu posebno značajno kod njenog pristupa kanonu je što ona ide i korak dalje nego što je to slučaj u sličnim analizama i u ovoj knjizi analizira i postojanje kanona u okviru samih feminističkih intervencija u istoriji umetnosti, preispitujući i sličnost između *belaćkog* feminističkog diskursa i imperijalističkog kanona, zbog pozicije *crnih* predstavnica postkolonijalnog feminizma, budući da su feminističke intervencije u istoriji umetnosti stvorile skoro u potpunosti *belaćki* kanon. Ova tendencija izbegavanja isključivosti u bilo kom obliku se može uočiti kao značajna karakteristika njenih teorijskih pristupa uopšte. U skladu sa tim, preispitivanje opasnosti od isključivosti u feminističkim pristupima analizi istorije umetnosti je u njenom radu značajno mesto koje je u skladu i sa njenom kritikom insistiranja na jedinstvenoj poziciji žene umetnice, odnosno esencijalizaciji te pozicije i univerzalizovanju ženskog iskustva. Ovo insistiranje na antiesencijalističkoj poziciji u skladu je i sa širim tendencijama u društvu tog vremena - promenama do kojih dolazi u okviru feminističkih teorija, od esencijalističke politike identiteta, koja je predstavljala srž feminizma šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, zasnovana na pretpostavci da je za sve žene ovoga sveta odlučujuće što su žene, a da su odlike poput boje kože, klasnog statusa, sposobnosti tela i duha, seksualne orijentacije, starosne dobi, dela sveta iz kojeg dolaze itd., sekundarne, čak i sasvim nebitne,²⁵ pa do početka osamdesetih godina XX veka, kada se javljaju sve brojniji glasovi crnih feministkinja, kojima

24 Ibid., XIV

25 Zaharijević A., *Kratka istorija sporova: šta je feminizam?*, u: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, 384-416, priredila Zaharijević A., Beograd 2008, str. 403.

je ideologija sestrinstva dovedena u pitanje.²⁶ Ove promene u okviru feminističkih tendencija su se odrazile i na promene u pisanju istoričarki umetnosti feminističke orijentacije tokom vremena. U tom kontekstu ona insistira da je važno uzeti u obzir heterogenost različitih pozicija žena i različitih društvenih okolnosti u kojima one delaju, iz čega proizilazi i percepcija identiteta koji nije „fiksiran” na jedinstvenu poziciju, određenu isključivo činjenicom da su žene i svođenjem na zajedničku rodnu svest i zajedničko iskustvo. To po njoj podrazumeva i da se umetnost koju stvaraju žene ne tretira prevashodno prema rodu, kao kvalitetu kao takvom, kao i izlaženje iz isključivosti binarnih opozicija kategorija „ženske i muške umetnosti” određenih patrijarhalnim sistemom.

Marksističke i feminističke perspektive u istoriji umetnosti

Kao što je već istaknuto, feminističke i marksističke tendencije, odnosno interpretativne metode u istoriji umetnosti, javljaju se kao kritika tradicionalne, institucionalno dominantne istorije umetnosti, i predstavljaju tendencije nove, radikalne kritičke prakse u istoriji umetnosti koja se razvija približno od sedamdesetih godina XX veka. U tom kontekstu, socijalna istorija umetnosti – uobličena marksističkom analizom društva – konstituiše radikalno novi korpus rada istorije umetnosti, koja ima za cilj da potisne hegemoniju buržoaske istorije umetnosti.²⁷ Jedan od predstavnika ove tendencije, istoričar umetnosti T. J. Klark (T. J. Clark) u skladu sa tim zastupa jedan alternativni pristup koji predstavlja kritiku institucionalno dominantnog pristupa u istoriji umetnosti; tradicionalni, institucionalizovani pristup podrazumeva da se pojave u umetnosti grupišu prema stilovima i školama, sa fokusom na hronologiji a uz zanemarivanje društvenog konteksta, uslova nastanka i percepcije umetničkog dela, pri čemu se umetnost posmatra kao autonomna, izdvojena oblast u društvu. U fokusu tada novih kritičkih tendencija su, nasuprot tome, insistiranje na društvenom i istorijskom kontekstu, mogućnosti i ograničenja za nastanak umetničkog dela u jednom društvu, društvena struktura i dr.

Iako u suštini kritikuju iste tradicionalne metode u okviru istorije umetnosti, sa fokusom na različitim aspektima - klasi odnosno rodu, između novih interpretativnih metoda u istoriji umetnosti koje obuhvata ova radikalna, kritička praksa dolazi i do međusobnih kritika i nekih razmimoilaženja. U tom kontekstu,

²⁶ Ibid., str. 408.

²⁷ Pollock G., *Vision and Difference—Femininity, Feminism, and the History of Art*, str. 19.

obrazlažući detaljno svoj stav o odnosu između marksističke i feminističke perspektive u tekstu *Feminističke istorije umetnosti i marksizam*, G. Polok odgovara i na kritike koji je T. J. Klark u svom tekstu *On the conditions of artistic creation (O uslovima umetničke kreacije)* iz 1974. godine izneo prema različitim tendencijama, među kojima su osim feminizma i književni formalizam, freudizam, i teorija filma, i dr., nazvavši ih pseudorešenjima - novitetima simptomatičnim za intelektualno očajanje.²⁸ Ona definiše odnos između feminističke i marksističke kritike kao komplikovan ali neophodan, slažući se pritom sa Klarkom po pitanju stava da jedna, i to veoma bitna, paradigma socijalne istorije umetnosti leži u marksističkoj kulturnoj teoriji i istorijskoj praksi. Ipak, po njenom mišljenju, marksistička interpretacija u istoriji umetnosti nije dovoljna, zbog čega je neophodna i feministička istorija umetnosti jer „koliko je društvo strukturirano odnosima nejednakosti po pitanju materijalne proizvodnje, ono je isto toliko strukturirano polnim podelama i nejednakostima” pošto priroda društava u kojima se umetnost proizvodi nije samo feudalna ili kapitalistička, već je patrijarhalna i seksistička, i ni jedna od ovih formi eksploatacije ne može se svesti na drugu.²⁹ Ona naglašava kao posebno važno to da nije dovoljno da feministička istorija umetnosti bude samo dodatak marksističkoj, pošto se ne može pristupiti polnoj dominaciji i eksploataciji samo kao dodatku bazičnijem sukobu između klasa. Zbog toga je cilj da se razviju prakse istorije umetnosti prema zahtevima i marksizma i feminizma, pri čemu je potrebno transformisanje i jedne i druge tendencije, jer se fokus marksističkih istoričara umetnosti na klasnim odnosima dovodi u pitanje feminističkom tvrdnjom o društvenim odnosima polova organizovanim oko seksualnosti, srodstva, porodice i prisvajanja rodnog identiteta, a feministička istorija umetnosti se menja istorijskom inicijativom i teorijskim razvojem marksista u ovom polju.³⁰

Marksistička paradigma je po njoj značajna za feminističku istoriju umetnosti pošto se i u feminističkoj istoriji umetnosti treba usredsrediti na istorijske forme umetničke proizvodnje od strane žena. Po njoj, ne samo da je potrebno shvatiti da je umetnost društvena proizvodnja, nego i to da je sama umetnost proizvodna, odnosno da aktivno proizvodi značenja, jer je umetnost konstitutivna za ideologiju, a ne ilustracija ideologije - umetnost je jedna od društvenih praksi kojom se konstruišu, reprodukuju i redefinišu određeni pogledi na svet, definicije i identiteti.³¹ Zbog toga se umetnost ne može objašnjavati samo kao odraz ili

28 Ibid., str. 18.

29 Ibid., str. 19.

30 Ibid., str. 20.

31 Ibid., str. 30.

slika društvenih procesa i društva u kom nastaje, već se mora poći od jedne dublje i kompleksnije analize ovih procesa, pritom ne zanemarujući sposobnost umetnosti da proizvodi značenja i konstruiše određenu sliku sveta.

G. Polok ukazuje na to da je zajednička odlika feminističke i marksističke tendencije u istoriji umetnosti odnos prema, odnosno kritika buržoaske istorije umetnosti; pritom je značaj jedne relativno marginalne discipline, kao što je istorija umetnosti, za buržoasku ideologiju u tome što je središnja figura diskursa istorije umetnosti umetnik, predstavljen kao ideal koji dopunjava buržoaske mitove o univerzalnom, besklasnom čoveku.³² Obe su uperene protiv buržoaskog koncepta umetnosti i dovode u pitanje dominantne pretpostavke, ideje o univerzalnom „besklasnom” umetniku-geniju, sa ciljem da na njih ukažu da bi otvorile put njihovoj dekonstrukciji; pritom je u fokusu feminističke kritike ekskluzivistička percepcija umetnika-genija kao muškarca i, nasuprot njoj, percepcija žena i umetnosti koju one stvaraju kao manje vrednih, pa se ona može posmatrati i kao „feministički korektiv” marksističkih interpretativnih metoda kojima je fokus na klasi.

Kritika modernizma

Kritika modernizma od strane G. Polok se u velikoj meri nadovezuje na ono što je već rečeno o kritici univerzalističkog koncepta umetnika-genija sa pozicija feminističke kritike, i može se posmatrati i kao vid postmodernih tendencija umnožavanja subjekatskih pozicija i težnji za pluralizmom i obuhvatanjem razlika. U svojoj kritici, Grizelda Polok polazi od analize isključivanja žena iz pregleda moderne umetnosti i omalovažavanja njihovog doprinosa, pri čemu se njen stav bazira na ideji da žene nisu isključene iz pregleda moderne umetnosti zbog toga što nisu ni bile prisutne u ranim tokovima modernističkih pokreta ili zbog toga što nisu imale značajnog uticaja, pa su zbog toga svi proklamovani „veliki” umetnici muškarci, već zbog toga što modernistička istorija umetnosti slavi jednu selektivnu tradiciju koja kao jedini modernizam ustanovljava specifični, rodom određen skup praksi. Zbog toga je po njenom mišljenju neophodno da dekonstrukcija muških mitova modernizma prethodi svakom pokušaju bavljenja umetnicama ranog modernizma.³³ Na taj način se radi o preispitivanju i dekonstruisanju jednog dominantnog „sistema vrednovanja” zasnovanom na davno uspostavljenim i dalje važećim kriterijumima.³⁴

32 Ibid., str. 20.

33 Ibid., str. 50.

34 Denegri J., op. cit., str. 192.

U svom tekstu *Modernost i prostori ženskosti*³⁵ objavljenom u knjizi *Vision and Difference*, autorka na primeru grada Pariza krajem XIX veka i rada impresionista i impresionistkinja, preispituje zašto modernizam tako često podrazumeva bavljenje muškom seksualnošću i ženskim telom, odnosno zašto su na slikama impresionista dominantni motivi naga žena, javna kuća i bar i iz toga izvodi pitanje „Kakav odnos postoji između seksualnosti, modernosti i modernizma”³⁶, što analizira i u kontekstu „pozicije posmatranja”, odnosno podrazumevane pozicije posmatrača kao ekskluzivno muške. Zaključak je da je, krajem devetnaestog veka, postojala istorijska asimetrija, tj. društvena, ekonomska i subjektivna razlika između muškarca i žena u Parizu, i da je baš ova razlika, koja je proizvod društvenog strukturisanja polne razlike, a ne imaginarna biološka razlika, odredila šta i kako su muškarci i žene slikali.³⁷ Zbog toga je po G. Polok glavni aspekt feminističkog projekta teoretizacija i istorijska analiza polne razlike, pri čemu ta razlika nije esencijalna, već se posmatra kao društvena struktura koja postavlja muškarce i žene asimetrično u odnosu na jezik, na društvenu i ekonomsku moć i na značenje; da bi se razumela ženska specifičnost treba istorijski analizirati naročitu konfiguraciju te razlike.³⁸

Analizirajući to na primeru Pariza kao centra u doba impresionizma, i baveći se pritom analizom prostora na slikama dve impresionistkinje, Meri Kasat (Mary Cassatt) i Berte Moriso (Berthe Morisot), poredeći ih sa slikama čiji su autori muškarci, ona posmatra prostor u nekoliko dimenzija, kroz dualizme (javno/privatno, muško/žensko), a zatim i kroz analizu organizacije prostora u samoj slici, kao i društvenih prostora iz kojih je predstavljanje urađeno; mnogi javni prostori tadašnjeg Pariza nisu bili dostupni ženama i na taj način im nisu bile dostupne ni mnoge teme. Ne samo izbor prostora koji su prikazani na slikama umetnica, već i način na koji je prostor na slici organizovan, ukazuje na drugačiji društveni položaj žene u odnosu na muškarca. Analizirajući koncept *flâneur*-a (šetač, dokoličar), kojim se bavio Valter Benjamin (Walter Benjamin), jednu od ključnih figura karakterističnih za „duh modernosti” grada Pariza tog doba, uvek isključivo muškarca koji simbolizuje privilegiju slobode kretanja po javnim prostorima u gradu, ona ukazuje

35 Mada se u literaturi na srpskom jeziku termin G. Polok „spaces of femininity” prevodi i kao *ženski prostori* i kao *prostori ženstvenosti*, ovde je kao najpodesniji prevod odabran prevod *prostori ženskosti*, koji upotrebljavaju V. Perović i A. Ajzinberg u *Modernost i prostori ženskosti*, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, br.7, 1997, str. 87-98.

36 Polok *Vision and Difference – Femininity, Feminism, and the History of Art*, str. 54.

37 Ibid., str. 55.

38 Ibid., str. 56.

na vezu između modernosti i postojanja odvojenih sfera u gradu - „prostora ženskosti” i nasuprot njima, ženama nedostupnih „prostora muškosti”. Uvodeći koncept *prostora ženskosti* (*spaces of femininity*) autorka zaključuje da *prostori ženskosti* nisu delovali samo na nivou onog što su umetnice na slici predstavljale, već da su *prostori ženskosti* proizvod osećaja društvene smeštenosti, pokretljivosti i vidljivosti u društvenim odnosima viđenja i bivanja viđenim; oblikovani u okvirima seksualne politike gledanja, oni određuju granice društvene organizacije pogleda koji deluje povratno da bi obezbedio društveni poredak seksualne razlike.³⁹

Recepcija teorijskih stavova Grizelde Polok u kontekstu srpskih feminističkih tokova

Iako relativno nepoznata u širim krugovima i bez obzira na činjenicu da do sada nijedna knjiga ove autorke nije prevedena na srpski jezik, teorije Grizelde Polok su imale odjeka i u srpskoj umetničkoj teoriji i kritici. Osim što su neki tekstovi, odnosno delovi knjiga G. Polok ipak prevedeni na srpski jezik, pa su tako, pored ostalih, prevodi delova knjige *Vision i Difference* objavljeni u časopisima *Pro Femina* i *Ženske studije*⁴⁰, o kompleksnijem vidu recepcije stavova ove autorke u srpskim feminističkim krugovima može se govoriti pre svega u kontekstu radova nekih istoričarki i istoričara umetnosti u Srbiji. U tom kontekstu se ipak često ne mogu oštro odvajati uticaji i recepcija stavova konkretno ove autorke od opštijeg uticaja feminističkih tendencija u oblast umetnosti i istorije umetnosti, koji je započet od sedamdesetih godina XX veka. U svakom slučaju, bavljenje umetnošću i istorijom umetnosti kroz jedan drugačiji pristup, bilo da je u pitanju rezultat recepcije teorija G. Polok ili širih tendencija u okviru istorije umetnosti kojoj i ona pripada, predstavljaju značajne doprinose u srpskoj istoriji umetnosti.

Kada govorimo o recepciji teorija G. Polok u Srbiji u kontekstu srpskih feminističkih tokova, treba pre svega spomenuti tekstove istoričarke umetnosti Simone Čupić, koja je uradila intervju sa G. Polok⁴¹ (2001. godine), što je predstavljalo jedan od vidova predstavljanja teorijskih stavova ove autorke srpskoj akademskoj javnosti. Iako je, kada je ovaj intervju rađen, feministički pristup u istoriji umetnosti postojao već 30 godina, ovo predstavljanje G. Polok i njenih stavova kod nas se još uvek moglo

39 Ibid., str. 66.

40 Viđenje, glas i moć: feminističke istorije umetnosti i marksizam, u: *Pro Femina* broj 41/42, 2005/2006, i *Modernost i prostori ženskosti*, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* br.7, 1997, str. 87-98.

41 Čupić S., *Predstavljamo autora: Griselda Pollock (intervju)*, u: 3+4, VI, Beograd 2001, str. 12-13.

posmatrati kao jedna vrsta novine u tom momentu. Na drugačiji, još značajniji način, S. Čupić pristupa teorijama G. Polok u svom tekstu *Kuća bez žene ne može biti, a niti i žena bez kuće: ženski prostori — rodne i ideološke granice*⁴² u kom se bavi analizom načina na koji je u srpskom slikarstvu prve polovine XX veka uloga koju su žene imale u realnom životu ponavljana i na platnu, odnosno načinima na koje „projekcija socijalne stvarnosti i uloga ženâ u njoj, konstituiše i način njihovog predstavljanja, kao vizuelni produžetak svakodnevnice”⁴³. Autorka ovde analizira dominantni način predstavljanja žena kao zaokupljenih poslovima na slikama iz ovog perioda; žene na ovim slikama nisu zaokupljene bilo kakvim poslovima, već aktivnostima koje se stereotipno percipiraju kao isključivo „ženski poslovi” - ručnim radom ili kućnim poslovima. Ova analiza se može u velikoj meri posmatrati i kao jedna vrsta paralele analizi koju G. Polok, na koju se autorka ovde i poziva, sprovodi kada govori o slikama impresionistkinja; to se posebno može uočiti u pristupu analizi prostora u kojima su žene predstavljane, kojima se G. Polok bavi u tekstu *Modernost i prostori ženskosti*. Pored ostalih, S. Čupić ovde analizira ove predstave na slikama umetnica Vidosave Kovačević, Bete Vukanović, Natalije Cvetković i drugih, ali poredeći ih pritom i sa predstavama žena i prostora u kojima su predstavljene i na slikama čiji su autori slikari-muškarci. Pristupajući ovim predstavama kroz analizu socijalne kao i rodne dimenzije, odnosno kroz analizu jednog složenog društvenog okvira, može se zaključiti da autorka ovim tekstom reprezentuje jedan vid *intervencija* u oblasti srpske istorije umetnosti.

Od autorki koje su se bavile analizom teorijskih stavova G. Polok, kod nas treba spomenuti i Dubravku Đurić. Ona se u svom radu na različite načine bavila radom G. Polok, kao i feminističkom umetnošću i istorijom umetnosti. D. Đurić se bavi analizom koncepta kanona u delu G. Polok u svom tekstu *Institucija književnosti/umetnosti i pojam kanona*⁴⁴, kao i u tekstu *Feminizam i univerzalnost/partikularnost u umetnosti*, u kom analizira rad Marine Abramović, Vlaste Delimar i Katalin Ladik.⁴⁵ U širem kontekstu bavljenja ovim temama kod nas, treba

42 Ovaj tekst je prvobitno objavljen u knjizi S. Čupić, *Teme i ideje modernog: srpsko slikarstvo 1900-1941*, Novi Sad 2008.

43 Čupić S., *Kuća bez žene ne može biti, a niti i žena bez kuće: ženski prostori — rodne i ideološke granice*, u: *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* br. 38, 2010, str. 200.

44 Đurić D., *Institucija književnosti/umetnosti i pojam kanona*, u: *ProFemina* broj 37/40, 2004.

45 Đurić D., *Feminizam i univerzalnost/partikularnost u umetnosti*, u: *Nova Misao*— časopis za savremenu kulturu Vojvodine br. 10, 2011.

spomenuti i njen tekst *Feministička umetnost*⁴⁶ u kom se ova autorka bavi nekim od pojmova ključnih za razvoj umetničkih praksi autorki i razvojem različitih umetničkih tendencija u koje su one bile uključene.

Jedan od najznačajnijih prikaza feminističkih tendencija i intervencija u istoriji umetnosti kod nas je knjiga koju je priredila B. Anđelković *Uvod u feminističke teorije slike*,⁴⁷ zbornik u kom su, uz uvodni tekst ove autorke, na jednom mestu objedinjeni tekstovi značajnih autorki feminističke tendencije u istoriji umetnosti i umetničkoj teoriji i kritici, među kojima je i prevod teksta G. Polok, *Feminističke intervencije u istoriji umetnosti*. Ovaj zbornik tekstova predstavlja značajan doprinos razjašnjavanju kompleksnog procesa feminističkih tendencija u umetnosti i istoriji umetnosti. Tekst G. Polok, uklopljen ovde u složen kontekst tekstova različitih autorki u značajnoj meri pomaže pozicioniranju njenih teorija u jednom istorijskom i društvenom kontekstu feminističkih tendencija u ovim oblastima. Osim toga, još jedan tekst B. Anđelković, *Testament Katarine Ivanović*,⁴⁸ ukazuje na jedan drugačiji način predstavljanja umetnica u srpskom slikarstvu, postavljanjem analize u širi okvir feminističkih tendencija u istoriji umetnosti.

Kada govorimo o uticaju feminističkih intervencija na prakse proučavanja i pisanja istorije umetnosti u Srbiji ili *intervenciji* u širem smislu kao uplivu različitih novih tendencija u istoriju umetnosti, značajno je spomenuti i ediciju *Žene u srpskoj umetnosti*⁴⁹ u okviru koje su, od 2001. godine, pored ostalih, objavljene i monografije o Mileni Pavlović Barili (Olivera Janković), Nataliji Cvetković (Simona Čupić), Olgi Jevrić (Jerko Denegri) i dr. Iako su neke umetnice bile spominjane u prikazima srpske umetnosti i ranije, značajno je uzeti u obzir način na koji je njihovo delo bilo tumačeno i kako su one bile posmatrane u okviru tih prikaza. U tom kontekstu L. Merenik, autorka monografije o Nadeždi Petrović, govoreći o ovoj ediciji, ukazuje na značaj različitih pristupa autora koji pišu o umetnicama u okviru ove edicije, čime se ova edicija približila interpretativnim metodama „nove istorije umetnosti”⁵⁰. U tom smislu ovde svakako nije reč

46 Đurić D., *Feministička umetnost*, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Br 2/3, 1995.

47 Anđelković B., *Uvod u feminističke teorije slike*, zbornik tekstova, Beograd 2002.

48 Anđelković B., *Testament Katarine Ivanović*, u: *Pro Femina* broj 11, 1997.

49 Biblioteka *Žene u srpskoj umetnosti*, izdavač: Topi/Vojnoizdavački zavod, Beograd.

50 Merenik L., „Ja hoću da sam slikar”: žene, umetnost, rod i mit, u: *ProFemina* 51/52, 2008, str. 366-369. (Napomena redakcije i autorke teksta: Sa izuzetkom kraće dopune o dva najnovija izdanja edicije (Danica Jovanović,

samo o uvođenju imena zapostavljenih i isključenih umetnica u istoriju umetnosti, ali ni o nekritičkom slavljenju *ženskosti* kao osnovnog kvaliteta rada ovih umetnica, već o jednom inovativnom pristupu zbog čega se ova edicija može posmatrati i kao jedan od primera *intervencije* u srpskoj istoriji umetnosti.

LITERATURA:

Anđelković B., *Uvod u feminističke teorije slike*, zbornik tekstova, Beograd 2002.

Anđelković B., Testament Katarine Ivanović, u: *Pro Femina* broj 11, 1997.

Čupić S., Kuća bez žene ne može biti, a niti i žena bez kuće: ženski prostori — rodne i ideološke granice, u: *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* br. 38, 2010, str. 199-212.

Čupić S., *Predstavljamo autora: Griselda Pollock (intervju)*, u: 3+4, VI, Beograd 2001, str.12-13.

Denegri J., Grizelda Polok (Griselda Pollock) i feministička intervencija u istoriji moderne umetnosti, u: *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka, od modernizma do postmodernizma*, Novi Sad 2006.

Đurić D., Institucija književnosti/umetnosti i pojam kanona, u: *ProFemina* broj 37/40, 2004.

Đurić D., Feminizam i univerzalnost/partikularnost u umetnosti, u: *Nova Misao - časopis za savremenu kulturu Vojvodine* br. 10, 2011.

Đurić D., Feministička umetnost, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* br. 2/3, 1995.

Đurić D., Rod i prikazivanje, kratak uvod, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* br.7, 1997.

Harris J., *The New Art History: A critical introduction*, Routledge, London 2001.

Kivimaa K., Otvarati prostor za nova i bogatija razumevanja: intervju K. Kivimaa sa Grizeldom Polok, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu* 3/4, priredila Merenik L. i Čupić S., Beograd 2008.

Kolešnik Lj., Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, priredila Kolešnik Lj., Centar za ženske studije, Zagreb 1999.

Merenik L., „Ja hoću da sam slikar“: žene, umetnost, rod i mit, u: *ProFemina*, 51/52, 2008, str. 366-369. (Napomena redakcije i autorke teksta: Sa izuzetkom kraće dopune o dva najnovija izdanja edicije (Danica Jovanović, Ana Bešlić), tekst je u potpunosti preuzet iz: *Zbornik*

Ana Bešlić), tekst je u potpunosti preuzet iz: *Zbornik muzeja primenjene umetnosti* 3, nova serija, Beograd 2007, str. 43-47. Sa dozvolom Muzeja primenjene umetnosti, Beograd).

muzeja primenjene umetnosti 3, nova serija, Beograd 2007, str. 43-47.
Sa dozvolom Muzeja primenjene umetnosti, Beograd).

Nochlin L., Zašto nema velikih likovnih umetnica, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, priredila Kolečnik Lj., Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.

Pollock G., *Vision and Difference – Femininity, Feminism, and the History of Art*, Routledge, London and New York 1988.

Pollock G., *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Routledge, London 2006.

Wack! Art and the Feminist Revolution, <http://www.moca.org/wack>, pristupljeno 03.08.2012.

Zaharijević A., Kratka istorija sporova: šta je feminizam?, u: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, 384-416, priredila Zaharijević A., Heinrich Böll Stiftung, Beograd 2008.

Jelena Mihajlov

University of Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

GRISELDA POLLOCK – A PROJECT OF FEMINIST RE-EVALUATION OF ART HISTORY

Abstract

This paper deals with some of the key concepts in the work of Griselda Pollock, one of the most prominent feminist art historians. Since the 1970s, G. Pollock has been one of the most influential scholars of feminist studies in the visual arts. In her texts, she implements the analysis of dominant methodological and theoretical approaches in art history and criticizes ways in which the achievements of women artists have been valued and recorded i.e. ignored, excluded or underestimated in the institutionally dominant art history. The importance of her works lies in the fact that she has also pointed out the problems of the feminist approach in art history. The concept of feminist interventions in the histories of art, which she has introduced and promoted in her texts and which is seen as a central concept of her work, significantly contributed to the articulation of gender issues in art history. One of the objectives of this paper is to describe these tendencies in a broader context, including also significant changes in the society and the emergence of other interpretative methods in art history during this period, as well as to describe the reception of her theories in Serbia.

Key words: *feminist interventions, history of art, canon, spaces of femininity*