

feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti

Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti

UREDILA: LJILJANA KOLEŠNIK

Centar za ženske studije, Zagreb 1999.



► Za početak recenzije knjige *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* koja je krajem prošle godine objavljena u izdanju zagrebačkog Centra za ženske studije, a čija je urednica dr. Ljiljana Kolečnik, koja je s Jasenom Zajec i prevela tekstove sadržane u knjizi, ispričala bih zgodu iz vlastita iskustva. Nedavno me diplomantica zagrebačkog Filozofskog fakulteta zamolila da joj preporučim suvremeniju literaturu s područja teorije umjetnosti, budući da se u svom diplomskom radu želi baviti baš tim područjem. S obzirom na notornu činjenicu, blago rečeno, oskudice prijevoda teorijsko-kritičke literature u hrvatskom izdavaštvu i gotovo potpuni nedostatak prijevoda relevantnih tekstova s područja teorije i kritike likovnih umjetnosti napisanih u posljednjih tridesetak godina, smatrala sam potrebnim mladoj kolegici

naglasiti da u suvremenoj teoriji postoje mnogi, međusobno različiti, no podjednako legitimni, pristupi predmetu interesa, te da bi, po mom mišljenju, bilo korisno steći uvid u mnoge od njih, te potom izabrati neke od onih koji se njoj osobno pokažu najprihvatljivijima. Nabrajajući neke od postojećih, a meni bliskih pristupa, spomenula sam i feminističku kritiku, odnosno teoriju umjetnosti, što je kod moje sugovornice izazvalo čuđenje, jer očito mlada, inteligentna i dobro obrazovana diplomantica zagrebačkog Filozofskog fakulteta za feminističke intervencije u povijesti umjetnosti i feminističku kritiku umjetnosti, koja u tzv. razvijenim zemljama zadnjih godina predstavlja jedno od "općih mjesta" tzv. opće kulture, nije nikad čula. A u sredini u kojoj živi i studira, evidentno, nije ni imala prilike čuti. Navedena je priča jedan od razloga zbog kojih istinski pozdravljam izdavački pothvat Centra za ženske studije, te prevodilački i urednički trud kolegice Kolečnik.

Prema tekstu Katy Deepwell *Challenging the indifference to difference: the paradoxes of feminist art criticism* u posljednjih je trideset godina u svijetu objavljeno više od 300 knjiga i kataloga koji primjenjuju metode feminističke kritike umjetnosti ili se odnose na feminističke umjetničke prakse, oko 3 000 članaka u stručnim časopisima, a postoji i dvadesetak specijaliziranih časopisa koji isključivo prezentiraju radove umjetnica, te tridesetak brojeva poznatih umjetničkih časopisa posvećenih spomenutim temama.¹ Knjiga koju je priredila Ljiljana Kolečnik zapravo je antologija u kojoj su po prvi put na hrvatskom jeziku objavljeni neki od kapitalnih tekstova s područja feminističke likovne kritike.

Feministička likovna kritika, feministička teorija umjetnosti ili feminističke intervencije u povijest umjetnosti pojavljuju se kao artikulirani diskurs sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća i u vezi su s feminističkim umjetničkim praksama te izravno ili posredno, sa ženskim pokretima toga vremena u Zapadnoj Europi i Sjedinjenim Državama. Poput ženskih pokreta, koji su nedvojbeno politički pokreti i feminističke su intervencije na području umjetničke teorije i produkcije politične, međutim jedinstveni i homogeni

korpus feminističke teorije, kritike ili feminističke umjetnosti niti je tada postojao, niti danas postoji, o čemu svjedoči i ova antologija. Postoje, dakako, različite pozicije unutar feminizma kao političkog pokreta, a u skladu s tim i različiti teorijski pristupi umjetničkoj produkciji čije su autorice žene, kao i različite pozicije s kojih se kritički čita njezina institucionalna recepcija.

Predmet interesa feminističke kritike i teorije umjetnosti jest, među ostalim, autoritarni diskurs same znanstvene discipline povijesti umjetnosti i modernističke kritike umjetnosti, kao i institucije koje proizvode definicije umjetnosti i umjetnika, uspostavljajući hijerarhiju njihove vrijednosti. Riječima Griselde Pollock, početni zahtjev za neizostavljanjem žena iz povijesti umjetnosti ne samo da mijenja područje proučavanja i određenje relevantnih tema za istraživanje, već znači i politički izazov postojećoj disciplini. Žene nisu bile izostavljane zbog zaboravljivosti ili pukih predrasuda. Strukturalni seksizam većine akademskih disciplina aktivno pridonosi proizvodnji i održivosti hijerarhije rodova. Nadalje, autorica ističe kako samu povijest umjetnosti treba shvatiti kao niz reprezentacijskih praksi koje aktivno proizvode definiciju spolne razlike i pridonose današnjoj konfiguraciji spolne politike i relacija moći. Tako povijest umjetnosti nije samo ravnodušna spram žena - ona je maskulinistički diskurs, stranka u društvenoj konstrukciji spolne razlike. Kao ideološki diskurs, sastoji se od postupaka i tehnika putem kojih se stvara specifična reprezentacija umjetnosti. Ta reprezentacija osigurava status primarne figure umjetnika kao individualnog stvaraoča, pri čemu se nastoji previdjeti ukupnost društvenih relacija kojima je u pojedinom povijesnom razdoblju uvjetovana određena umjetnička produkcija.²

Ono što je zajedničko svim tekstovima objavljenima u ovoj knjizi, a napisanima tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina, čije su autorice Linda Nochlin, Lise Vogel, Laura Mulvey, Judith Barry i Sandy Flitterman-Lewis, Mary Kelly, Kate Linker, Joanna Frueh, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, te Christine Battersby, jest zahtjev za promjenom paradigme ili discipli-

narne matrice povijesti umjetnosti, odnosno kritike umjetnosti. Pojam paradigme postao je veoma popularan među socio-historičarima umjetnosti koji su ga preuzeli iz djela Thomasa Khuna *Structure of Scientific Revolutions*, da bi artikulirali krizu na području povijesti umjetnosti koja je početkom sedamdesetih godina rezultirala prevratom vrijednosti i konvencija same discipline. Paradigma definira zajedničke ciljeve znanstvene zajednice, predmet istraživanja i tumačenja, postupke i granice. Promjena paradigme pojavljuje se onda kad dominantni način istraživanja i tumačenja nije u mogućnosti na zadovoljavajući način objasniti fenomen koji je predmetom analize određene znanosti ili discipline. U slučaju proučavanja povijesti umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća, dominantna je paradigma poistovječena s modernističkom poviješću umjetnosti, a ta je ne samo manjkava, već je moguće dokazati i njezino ideološko djelovanje kojemu je cilj ograničiti ono o čemu se može ili ne može raspravljati, a odnosi se na stvaralaštvo i na recepciju umjetnosti. U biti, modernistička povijest umjetnosti, kao i ostali ustaljeni povijesno-umjetnički pristupi, koristi nedvojbene temeljne postavke o kreativnosti i naddrušvenim kvalitetama estetičkog područja. Modernistička misao prema definiciji funkcionira na temelju triju osnovnih načela: specifičnosti estetičkog iskustva, samodovoljnosti vizualnoga i teleološke evolucije umjetnosti neovisne od ma koje društvene uzročnosti ili pritiska. U tekstovima Linde Nochlin *Zašto nema velikih umjetnica?* i Griselde POLLOCK *Modernitet i prostori ženskosti*, objavljenima u knjizi *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* ovisnost umjetničke produkcije čije su autorice žene upravo o društvenim uzročnostima i pritislima elaborirana je u povijesnom kontekstu.

U ovoj je antologiji objavljen i prvi hrvatski prijevod ključnog teksta Laure Mulvey *Vizualni užitek i narativni film* iz 1976. koji je svojedobno otvorio put ne samo kritici tehnologija vizualne reprezentacije žene u funkciji retoričke figure unutar patrijarhalnog diskursa, već i kritici okulo-centrizma (koji jest pandan falocentrizmu) kao preduvjetu uspostave pozicija moći, što

će kasnije postati jednim od općih mjesta takozvane postmoderne kritike.

Tekstovi objavljeni u knjizi *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti* razmatrajući umjetničku produkciju čije su autorice žene u njezinom društveno-povijesnom kontekstu jasno artikuliraju činjenicu da je pitanje "s kojih se pozicija, kako, i s kojim ciljem proizvode kriteriji koji uspostavljaju hijerarhiju vrijednosti" važnije od onoga "ima li (ili nema) velikih umjetnica". Osim toga, jasno je da osim "isključivanja umjetnica iz povijesti umjetnosti" postoji i isključivanje žena kao gledateljica. Deklarativno se obraćajući univerzalnom adresatu, struktura vizualnih poruka koje u sebi sadrže reprezentacije žena nerijetko isključuje žene kao publiku, budući da im se obraća kao muškarcima.

Feministička likovna kritika prije svega jest dekonstrukcija diskursa koji uspostavlja pozicije moći s kojih se proizvode značenja i definiraju društveni identiteti, a među njima i rodni identitet žena. Zahvaljujući, među ostalim teorijskim pristupima, feminističkim intervencijama u povijest umjetnosti, odnosno feminističkoj kritici umjetnosti, danas su nam "dostupne" postmoderne pozicije s kojih je moguće legitimno tvrditi da je "stvarnost fikcija proizvedena i održavana jedino uz pomoć svoje kulturalne reprezentacije"³.

Leonida Kovač



¹ Katy Deepwell, *Challenging the indifference to difference: the paradoxes of feminist art criticism*, 1999., neobjavljeno predavanje

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

³ Craig Owens, *Representation, Appropriation and Power, u: Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, 1992.

oslobađa li brzina uistinu?

PAUL VIRILIO

Brzina oslobađanja

Biblioteka Psefizma, Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac, 1999.



► Paul Virilio (rođen 1932.), po edukaciji umjetnik, filozof i urbanist, duže je od dvadeset godina pročelnik Posebne škole za arhitekturu u Parizu, na kojoj i danas predaje. Jednako dugo svoj rad posvećuje istraživanju fenomena brzine, odnosno oslobađanja koje ona donosi, o posljedicama čega govori njegova knjiga *Brzina oslobađanja* nedavno objavljena u biblioteci Psefizma Naklade Društva arhitekata, građevinara i geodeta iz Karlovca.

Prema autorovu mišljenju, razvoj tehnologije komunikacija izaziva prekid kako zajedničkog, tako i pojedinačnog odnosa prema konkretnom prostoru, vremenu i kretanju u njima. Tu pojavu Virilio naziva svojevrsnim *poopćenim udesom*, posljedice kojega su dalekosežnije no što se to na prvi pogled čini. Naime, suvremeno doba karakterizira odmak od tradicionalnog sagledavanja prostora u kojem vrijede zakoni perspektive, znanstvenost kojih je opravdalo, između