

ESTETYKA WOBEC FEMINIZMU

Grzegorz

Dziamski



Kiedy mówimy dzisiaj o sztuce kobiet, to myślimy o trzech zjawiskach dość luźno ze sobą powiązanych. Myślimy o sztuce feministycznej (*feminist art*), o tym jak hasła i postulaty ruchu feministycznego wyraziły się w twórczości Judy Chicago i Nancy Spero, Carolee Schemann i Valie Export, Miriam Schapiro i Mary Kelly, a w Polsce w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL czy Ewy Partum. Myślimy o sztuce kobiecej (*female art*), o zapomnianych, pomijanym, lekceważonym artystkach wypchniętych z głównego traktu historii sztuki, a przypomnianych takimi wystawami jak „Women Artists 1550–1950” Lindy Nochlin i Sutherland Harris w Los Angeles County Museum of Art w 1976 – wystawie przeniesionej później do Brooklyn Museum w Nowym Jorku (1977); monachijskiej wystawie „Kunstlerinnen 1877–1977” (1977); wiedeńskiej „Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen” (1982) czy wystawie, której kuratorką była Agnieszka Morawińska: „Artystki polskie” w Muzeum Narodowym w Warszawie (1991), rok później pokazanej w Muzeum Sztuki Kobiet w Waszyngtonie. Od tego czasu mnożą się wystawy, książki, antologie tekstów o sztuce kobiet i feministyczne interpretacje sztuki kobiet¹, a przedmiotem zainteresowania są już nie tylko artystki zachodniego świata, ale także artystki arabskie², artystki z Ameryki Łacińskiej i Karaibów³ czy krajów postradzieckich⁴.

Badaczy i badaczki interesuje szczególnie ten moment, kiedy kobiety artystki nie próbują już dorównać swoim kolegom artystom, lecz starają się tworzyć własną sztukę (*art of their own*), lepiej lub gorzej wyrażającą ich kobiecość. W Polsce taką sztukę tworzyła Alina Szapocznikow, ale można jej szukać wcześniej, na przykład w twórczości Tamary Łempickiej. Izabella Gustowska przygotowując wystawę „Obecność III” (1992) przybliżyła współczesną sztukę kobiet pracami tak różnych artystek jak Magdalena Abakanowicz, Wanda Gołkowska, Aleksandra Jachtoma, Janina Kraupe-Świdarska, Alina Szapocznikow, Jadwiga Maziarska, Teresa Pągowska, Barbara Falender, Ewa Kuryluk⁵. Zwolennikom sztuki kobiecej (*Frauenkunst*) łatwo zarzucić redukcjonizm i esencjalizm; redukcjonizm sztuki tworzonej przez kobiety do kobiecości i wiarę, że coś takiego jak kobiecość (mityka kobiecości) istnieje i da się uchwycić oraz zobrazować.

Myślmy wreszcie o sztuce tworzonej przez kobiety (*women's art*). Co łączy Magdalenę Abakanowicz, Marinę Abramović, Jenny Holzer, Rebekeę Horn, Barbarę Kruger, Yoko Ono, Cindy Sherman, Nan Goldin, Rosemarie Trockel? – pyta Magdalena Ujma⁶. Łączy je to, że wszystkie miały w latach dziewięćdziesiątych indywidualne wystawy w Polsce. Kobiecość odgrywa tu rolę drugoplanową, jest łącznikiem pozornym, powierzchownym. Są to bowiem artystki wybitne, uznane, o niepodważalnym dorobku i znaczeniu dla sztuki najnowszej, które tworzą własne światy artystyczne, nie zapominające wszakże o tym, że walka o prawa kobiet nadal trwa. Kiedy Barbara Kruger miała indywidualną wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, w 1992 roku, to w centrum stolicy kazała rozwiesić plakat o bardzo jednoznacznym i nie tylko do kobiet adresowanym przekazie: *Twoje ciało jest polem walki. Broń praw kobiet. Walcz o prawo do aborcji. Żądaj edukacji seksualnej* (1989).

1. Ruch feministyczny

W klasycznym dziele amerykańskiego feminizmu, *Sexual Politics* (1969) Kate Millett dzieli historię ruchu kobiecego na trzy etapy: pierwszą rewolucję przypadającą na lata 1830–1930, okres kontrrewolucji obejmujący lata 1930–1960 oraz drugą rewolucję, czyli neofeminizm lat sześćdziesiątych XX wieku⁷. Pierwszy z wymienionych okresów upłynął pod znakiem walki kobiet o prawa cywilne i polityczne, o równouprawnienie obu płci, o zmianę dyskryminującego kobiety prawodawstwa. Amerykanki zaczęły organizować się do walki o prawa polityczne, przysługujące dotąd tylko mężczyznom, około 1830 roku. W 1848 zorganizowano spotkanie 250 kobiecych aktywistek w Seneca Falls, zakończone uchwaleniem *Deklaracji odczuć i postanowień*, aktu uznawanego za początek zorganizowanego ruchu kobiecego w Ameryce. W Europie żądania zrównania praw politycznych kobiet i mężczyzn pojawiły się wcześniej, bo pod koniec XVIII wieku, kiedy Mary Wollstonecraft, żona angielskiego anarchisty Williama Goldwina i matka równie sławnej córki Mary Wollstonecraft-Shelley, opublikowała broszurę *A Vindication of the Rights of Woman* (Obrona praw kobiety, 1792). Odtąd idea emancypacji, wyzwolenia kobiet, czyli przyznania kobietom pełni praw obywatelskich i politycznych weszła do programów wszystkich rewolucyjnych ideologii – od socjalizmu utopijnego po różne odmiany socjalizmu anarchistycznego. Ruch socjalistyczny nie był jedynym sojusznikiem walczących o swoje prawa kobiet. W połowie stulecia kobiety uzyskały wsparcie ze strony postępowej myśli liberalnej. W 1867 roku John Stuart Mill wygłosił w angielskim parlamencie mowę w obronie praw kobiet, stając się w następnych latach gorącym zwolennikiem i orędownikiem zrównania obu płci w imię postępu i harmonijnego rozwoju ludzkości.

Rosnące zainteresowanie tzw. kwestią kobiecą oraz wsparcie udzielane ruchowi kobiecemu przez główne siły XIX-wiecznej sceny

politycznej doprowadziło do podziału ruchu kobiecego na dwa nurty: nurt socjalistyczny, wchodzący w coraz ściślejsze związki z ruchem robotniczym – powstała w 1879 roku II Międzynarodówka wpisała sprawę wyzwolenia kobiet do swojego programu politycznego – oraz nurt liberalny. O ile nurt socjalistyczny łączył wyzwolenie kobiet z ogólnościatową rewolucją proletariacką, uzależniał wyzwolenie kobiet od wyzwolenia klasy robotniczej, o tyle nurt liberalny domagał się pełni praw dla kobiet w obecnym, a nie przyszłym społeczeństwie, eksponując specyficznie kobiece żądania: prawo dysponowania własnym majątkiem, prawa do dziedziczenia, do rozwodu, do decydowania o własnym ciele. Podział ten rozbił jedność ruchu kobiecego, nie na tyle jednak, żeby uniemożliwić kobietom wywalczenie prawa wyborczego. Moment wywalczenia prawa wyborczego zamyka pierwszy etap feministycznej rewolucji. Najwcześniej prawa wyborcze uzyskały kobiety w krajach skandynawskich – w Finlandii (1907) i Norwegii (1908), nieco później w innych krajach; Polki – w 1918, Amerykanki – w 1920, Brytyjki – w 1928, Francuzki dopiero w 1945, a Szwajcarki jeszcze później, bo w 1970⁸.

W latach 1930–1960 ofensywa ruchu kobiecego zostaje przyhamowana. Millett nazywa ten okres kontrrewolucją, inspirowaną z jednej strony przez psychoanalizę w jej ortodoksyjnej, freudowskiej wersji, a z drugiej strony – poszukiwaniem trwałych, niezmiennych, mitycznych źródeł kultury. Zarówno psychoanaliza, jak i większość występujących w różnych kulturach mitów ukazuje kobietę jako istotę niższą, nieuformowaną, podległą władzy mężczyzn, a jednocześnie groźną, bo wyposażoną w moce zagrażające ludzkiemu porządkowi. W dwóch głównych źródłach europejskiej symboliki i wyobraźni, w tradycji greckiej i judeochrześcijańskiej, kobieta, a właściwie kobiecość występująca pod postacią Pandory i Ewy ściąga na ludzkość nieszczęścia. Stąd postulat, żeby anarchistyczny żywot kobiecości okiełznać i poddać męskiemu nadzorowi.

Pod wpływem feministycznej kontrrewolucji lat 1930–1960 feministki uświadomiły sobie, że bez zmiany świata wyobraźni niemożliwa jest radykalna odmiana losu kobiet. Trzeba nie tylko reformować społeczeństwo, zmieniać prawa i instytucje społeczne, ale także język i kulturowo ugruntowane wyobrażenia na temat kobiet, łącznie z żartami i dowcipami. Nic więc dziwnego, że tekstem inicjującym amerykański neofeminizm lat sześćdziesiątych stała się książka Betty Friedan *The Feminine Mystique* (Mistyka kobiecości, 1963) walcząca z pewnym głęboko zakorzenionym w społecznej świadomości wyobrażeniem kobiecości.

W uświadomieniu ruchowi kobiecemu podwójnego zadania – emancypacji społecznej i świadomościowej (kulturowej), zmiany instytucji i rewolucji umysłów – trudną do przecenienia rolę odegrała książka Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* (Druga płeć, 1949), poddająca analizie zarówno rzeczywistość, jak i mityczną pozycję kobiety w zachodniej kulturze. Z książką de Beauvoir amerykańskie feministki zapoznały się dopiero w latach sześćdziesiątych i od razu uznały ją za niezwykle trafne, choć przerażające w swym pesymizmie rozpoznanie sytuacji kobiet w stworzonym przez mężczyzn świecie. Neofeministki lat sześćdziesiątych nie polemizowały z przedstawionym przez francuską pisarkę opisem, lecz zgadzając się z diagnozą, chciały podjąć walkę ze społeczeństwem patriarchalnym. Simone de Beauvoir nie brała takiej możliwości w ogóle pod uwagę, chciała pozostać obiektywną badaczką, podczas gdy amerykańskie feministki wskoczyły od razu w rolę ideolożek agitujących do walki z patriarchalnym modelem kultury. W tym zawierała się zasadnicza różnica między Simone de Beauvoir i Kate Millett.

Związek z masowym ruchem społeczno-politycznym działał początkowo na korzyść sztuki feministycznej, ale później, kiedy postmodernizm upowszechnił podejrzliwość i nieufność wobec wielkich opowieści, zaczęto coraz częściej mówić o postfeminizmie⁹, a okres

światności sztuki feministycznej lokować w czasie przeszłym, głównie w latach siedemdziesiątych¹⁰.

Feminizm pierwszej fali nazywany jest często „feminizmem równości”, bo jego celem była równość, zrównanie prawnego statusu kobiet i mężczyzn. Feminizm drugiej fali nazywany jest „feminizmem różnicy”, ponieważ podkreślał różnice – kobiety różnią się od mężczyzn, ale nie wynika z tego wcale, że powinny być dyskryminowane. Nikt nie powinien być dyskryminowany z powodu swej inności¹¹.

2. Krytyka patriarchalnego świata sztuki

Feministki chciały poddać rewizji dotychczasową historię sztuki, wydobyć zapoznane kobiety-artystki oraz odnaleźć specyficzną dla kobiet ekspresję artystyczną. Jednak na samym początku, a więc pod koniec lat sześćdziesiątych i we wczesnych latach siedemdziesiątych, celem feministycznych manifestacji było ujawnienie patriarchalnego charakteru zachodniego świata sztuki¹². Kobiety czuły się dyskryminowane w męskim świecie sztuki, a wszystkie obserwacje dyskryminację tę potwierdzały. W 1969 roku na dorocznej wystawie sztuki amerykańskiej w Whitney Museum pokazano prace 143 artystów i tylko 8 artystek, co stanowiło zaledwie 5,5% uczestników wystawy. W następnym roku procentowy udział kobiet wzrósł do prawie 22 % – spośród 103 wystawiających były 22 kobiety, ale przeciętny udział kobiet w organizowanych przez Whitney przeglądach wahał się od 5 do 10%¹³. Dziesięć najważniejszych nowojorskich galerii pokazało w 1970 roku 190 artystów i tylko 18 artystek (9,5 %). W dwóch najbardziej prestiżowych amerykańskich muzeach, Museum of Modern Art w Nowym Jorku i Los Angeles County Museum, nie zorganizowano w latach sześćdziesiątych indywidualnej wystawy żadnej artystce. W instytucjach historii sztuki na terenie Stanów Zjednoczonych zatrudnionych było 88% mężczyzn i tylko 12% kobiet (na pełnym etacie, a wśród wszystkich zatrudnionych, także w nie-

pełnym wymiarze godzin, wskaźnik ten kształtował się jak 76 do 24%)¹⁴. Takie dane można było mnożyć, nie tylko w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych. Na wystawę „35 lat malarstwa w Polsce Ludowej” w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1979) Maria Berdyszak zaprosiła 102 malarzy i tylko 9 malarek (?), co stanowiło 9%. Alicja Kępińska w książce *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1979* (1982) wymienia 232 artystów, w tym 37 artystek, co stanowi 16%, ale wśród dwudziestu najczęściej przywoływanych artystów są tylko dwie kobiety i to na odległych pozycjach – Wanda Gołkowska na 17 i Alina Szapocznikow na 20 miejscu.

Jeżeli spojrzymy na świat sztuki jak na piramidę, to okaże się, że kobiety nigdy albo bardzo rzadko dochodziły na sam szczyt, czyli do indywidualnych wystaw muzealnych. A przecież kobiety, jak obliczyły feministki, stanowią ponad 60% studentów szkół artystycznych i prawie 50% praktykujących artystów¹⁵. Dlaczego zatem kobiety nie osiągają takich sukcesów artystycznych jak mężczyźni? Czyżby raczej mieli ci krytycy, którzy – jak Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903) czy Hans Hildebrandt (*Die Frau als Kunstler*, 1928) – twierdzili, że kobiety są mniej utalentowane? Taką odpowiedź feministki z założenia odrzucały. Nie przyjmowały do wiadomości. Linda Nochlin w słynnym, należącym dziś do klasyki nowej historii sztuki artykule *Why Have There Been No Great Women Artists?* („Art News”, 1971, Nov.) poszukiwała odpowiedzi na tytułowe pytanie i podsuwała odpowiedź – winny był męskocentryczny świat sztuki, który na różne sposoby dyskryminował kobiety, utrudniał im dostęp do edukacji artystycznej, nie pozwalał studiować w najlepszych akademiach ani rysować z nagiego męskiego modela (w londyńskiej Royal Academy kobiety mogły rysować z nagiego męskiego modela dopiero od 1893 roku) i tworzył fałszywy obraz sztuki uchodzącej w powszechnym przekonaniu za kobiecą – męskie miało być to, co wielkie i wzniosłe, kobiece zaś to, co małe i delikatne¹⁶. Kobiety, które chciały

realizować swoje artystyczne ambicje, wypchane były przez męski świat sztuki w rejony sztuki niższej, dekoracyjnej, użytkowej, ozdobnej lub do niższych gatunków malarskich, takich jak martwa natura, kwiaty, portret (przede wszystkim dziecięcy).

Co miało wynikać z tak totalnej krytyki świata sztuki? Uświadomienie nam, że w europejskiej tradycji artystycznej kobiety występowały częściej jako temat dzieł sztuki niż twórczynie (?). Były obecne w sztuce bardziej ciałem niż duchem. Pojawiały się pod postacią biblijnej pramatki Ewy i Marii Panny, Marii Magdaleny i Afrodyty, wypoczywającej Wenus i podglądanej przez starców Zuzanny. Były symbolami piękna, wdzięku, gracji, a także Natury, Sprawiedliwości, Wolności, Rozumu, Narodu – *prawie wszystkie alegorie, zarówno słowne jak i graficzne, to kobiety*, zauważa z pewnym zdziwieniem Simone de Beauvoir¹⁷. Aktywistki Guerrilla Girls miały zatem sporo racji, twierdząc, że do ważnych muzealnych kolekcji prędzej wejdzie naga kobieta niż kobieta artystka. Na jednym z plakatów pisały, że w Metropolitan Museum w dziale sztuki nowożytnej jest tylko 5% kobiet-artystek, natomiast 85% znajdujących się tam aktów to akty kobiece.

Czy po takiej inspekcji kobiety powinny porzucić zastany świat sztuki i zbudować swój własny, alternatywny świat sztuki? Ale jak? Od podstaw? I gdzie? Z daleka od instytucji obecnego świata sztuki, czy na jego obrzeżach, a więc już w pewnej zależności od niego, jak uczyniła to Judy Chicago, otwierając w 1970 roku w Kalifornijskim Instytucie Sztuki (CalArts) w Walencji pierwszy feministyczny program artystycznego kształcenia kobiet przez kobiety, dla kobiet? A może nie odrzucać całkowicie świata sztuki, lecz zmienić jego funkcjonowanie, uczynić go mniej patriarchalnym? Usunąć lub osłabić funkcjonujące w nim mechanizmy i strategie działające na niekorzyść kobiet. Na przykład strategię pomijania, lekceważenia czy pomniejszania artystycznych osiągnięć kobiet, niedopuszczania ich do kanonu artystycznego, sięgania za to do ich życia prywatnego

i podkreślania z kim są związane, czyimi są żonami lub kochankami, żeby podważać ich niezależność i zasugerować, że wpływ na ich twórczość, słabszy lub mocniejszy, mieli ich partnerzy życiowi. Najbardziej znane przykłady posłużenia się tą strategią to Camille Claudel, Lee Krasner, Frida Kahlo. Strategia ta odwołuje się do dość popularnego w świecie sztuki powiedzenia, że mężczyzna po studiach artystycznych staje się artystą, a kobieta pozostaje w gruncie rzeczy kobietą, a jeżeli artystą, to najczęściej „sezonowym”, do pierwszego dziecka.

Czy ruch feministyczny odniósł sukces na terenie sztuki? Wyłansowany w drugiej połowie lat osiemdziesiątych termin „postfeminizm” zdawał się sugerować, że tak. Młode artystki debiutujące w latach osiemdziesiątych nie musiały tak agresywnie reagować na różne formy dyskryminacji, jak ich starsze siostry. Wydawało się bowiem, że świat sztuki zaakceptował kobiety w roli artystek. Kobiety nie były więc zmuszone podporządkowywać swojej sztuki żadnej ideologii, nawet feministycznej. Ale czy feminizm odniósł zwycięstwo? Jolanta Ciesielska szacuje, że udział artystek w ważnych wystawach polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych wahał się od 10 do 20%¹⁸, a liczba kobiet wzrastała wraz ze spadkiem wieku uczestników wystaw. Kobiety były jednak nadal niedoreprezentowane na szczytach świata sztuki. Aktywistki Guerilla Girls pokazały z kolei, że kobiety artystki są niedowartościowane również na rynku sztuki; za jeden obraz Jaspiera Johnsa sprzedany w 1988 roku za 17,7 mln dolarów można było kupić, jak skrupulatnie wyliczyły artystki z Guerilla Girls, ponad sześćdziesiąt prac uznanych kobiet-artystek. „Ile warta byłaby twoja kolekcja sztuki, gdyby rasizm i seksizm nie były wciąż w modzie?” – pytały.

Guerilla Girls są autorkami sarkastycznego tekstu zatytułowanego *Korzyści z bycia kobietą artystką* (1988), w którym czytamy: *Nie pracujesz pod presją sukcesu. Nie musisz wystawiać razem z mężczyznami.*





Brooklyn Museum, wystawa *Women Artists: 1550–1950*, 1977

Możesz mieć nadzieję, że zostaniesz odkryta po osiemdziesiątce. Możesz być więcej niż pewna, że czego byś nie robiła, zawsze będzie to nazwane sztuką feministyczną. Będziesz odnajdywała swoje pomysły w pracach innych artystów. Będziesz miała szanse wyboru; kariera albo macierzyństwo? Nie będziesz musiała palić tych okropnych cygar i nosić włoskich garniturów. Będziesz miała więcej czasu na pracę, kiedy twój partner zostawi cię dla młodszej. Możesz się znaleźć w poprawionej historii sztuki. Nie będziesz odczuwała zawstydzenia, bo nikt nie będzie cię nazywał geniuszem ani mistrzem¹⁹.

3. Feministyczna dekonstrukcja estetyki

Sztuka kobiet jest tak samo dobra jak sztuka tworzona przez mężczyzn, mówiły feministki, żeby to jednak dostrzec i docenić tę twórczość, trzeba przyjąć inne kryteria oceny sztuki. Tę dość paradoksalnie brzmiącą tezę uczynimy punktem wyjścia rozważań nad wpływem feminizmu na współczesną estetykę²⁰.

Feministki trafnie rozpoznały źródła niższej pozycji sztuki kobiet. Najzupełniej słusznie uznały, że przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w przyjmowanych dotąd kryteriach oceny twórczości artystycznej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wypracowane i praktykowane w naszym kręgu kulturowym kryteria oceny dzieł sztuki wyraźnie premiowały twórczość mężczyzn, zostały zresztą urobione w oparciu o obserwację i analizę męskiej twórczości. Nic zatem dziwnego, że przyjmowały i narzucały światu sztuki męski punkt widzenia, męski sposób postrzegania i wartościowania sztuki. Ten punkt widzenia akceptowała nowoczesna estetyka, wzmacniając go całym swoim filozoficzno-naukowym autorytetem. W ten sposób kobiety artystki postawione zostały przed dość diaboliczną alternatywą; dostosować własną twórczość do męskich standardów w imię jednej, uniwersalnej, pozbawionej płci sztuki (*sexless art*), w której mogą się wyrażać i samorealizować zarówno mężczyźni, jak i kobiety albo zachować

kobiece cechy swojej twórczości, ale za cenę wycofania się w rejony sztuk i gatunków niższych, użytkowych, dekoracyjnych, upiększających, o których Hegel mówił, że *nadają zewnętrznej stronie naszego życia przyjemną i powabną postać, ale mają niewiele wspólnego z prawdą przyniesioną przez wolną sztukę*²¹.

Oba rozwiązania utwierdzały niższy status sztuki tworzonej przez kobiety. Pierwsze pokazywało, że sztuka wysoka nie jest wymysłem i domeną mężczyzn, że kobiety również zdolne są do takiej twórczości, jeśli tylko wyzbędą się płciowych uprzedzeń i zahamowań. Drugie dostarczało nader licznych dowodów na to, że kobiety najlepiej czują się i realizują artystycznie w sztukach niższych, dekoracyjnych, upiększających. Tak więc, cokolwiek zrobiłyby kobiety-artystki, jakiej strategii by nie wybrały, zawsze przegrywały, potwierdzając tym samym stworzony przez nowoczesną estetykę obraz sztuki, w którym twórczości kobiet przypadała zawsze rola drugorzędna. Nic więc dziwnego, że krytycyzm feministek kierował się w pierwszej kolejności na wypracowane przez nowoczesną estetykę kryteria oceny sztuki.

Pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy rodziła się sztuka feministyczna, kryteria te były na tle rozchwiane i tak skutecznie podminowane przez wcześniejsze ruchy awangardowe, że feministki nie napotkały większego oporu przy ich wywracaniu i burzeniu. Najbardziej zaangażowane feministki nie przejmowały się zresztą tymi kryteriami; przede wszystkim chciały bowiem opowiedzieć o opresji, jakiej podlegają kobiety w życiu codziennym²². Znacznie trudniejsze okazało się usunięcie z instytucji świata sztuki mizogicznych, antykobiecych praktyk i dyskursów. Było to trudne zadanie z tego jeszcze względu, że proponowane przez feministki alternatywy budziły rozmaite, w dużym stopniu uzasadnione, wątpliwości. Przeciwno zastanej estetyce, skrywającej pod uniwersalistycznymi deklaracjami fallogocentryczne ambicje, wysuwały bowiem feministki propozycję

własnej estetyki, demonstracyjnie odwołującej się do poczucia kobiecej wyższości czy lepszości.

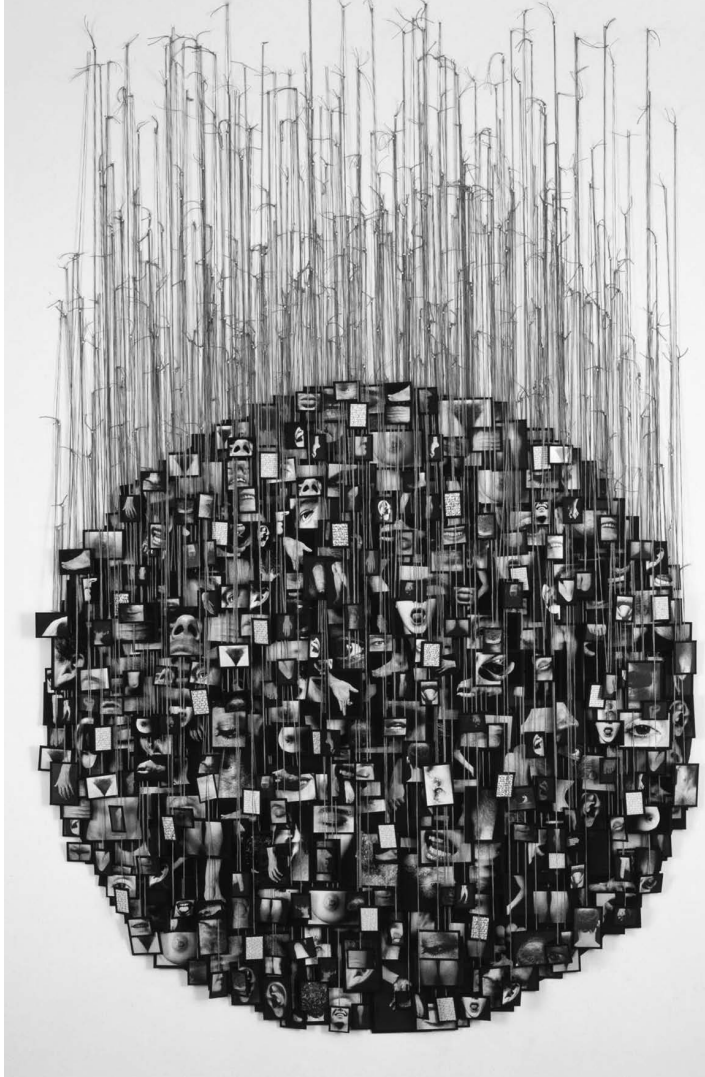
Odmienności, decydujących o inności kobiecego przeżywania i doświadczania świata, poszukiwano początkowo w biologii. Bardzo szybko feministki zdały sobie jednak sprawę z tego, że odwoływanie się do biologicznych determinant, choć przydatne w sporach z radykalną lewicą, z tego chociażby względu, że pozwala uznać konflikt płci za bardziej podstawowy niż konflikt klasowy, prowadzi do swobodnego fatalizmu, który ma ograniczoną moc krytyczną. A poza tym łatwo może zostać wykorzystane przez konserwatywnych ideologów do uzasadnienia historycznie wytworzonego *status quo*. Nie rezygnując zatem z poszukiwania inności kobiecego przeżywania świata, źródeł tej inności zaczęto szukać w czynnikach społeczno-kulturowych, a nie biologicznych, w podobnych mechanizmach ograniczania i zniewalania aktywności kobiet występujących na przestrzeni dziejów, praktycznie we wszystkich znanych nam kulturach. Takim stałym elementem okazało się współwystępowanie dwóch wyraźnie od siebie oddzielonych sfer: domowej i publicznej. Od kobiet oczekiwano, że będą się realizowały w sferze domowej, podczas gdy chłopców od najmłodszych lat przygotowywano do uczestnictwa w sferze publicznej. Z podziału na sferę domową (prywatną) i publiczną miały wynikać wszystkie istotne różnice między kobietami i mężczyznami. Ich źródła nie tkwiły zatem w biologii, lecz w społecznych mechanizmach socjalizacji, w przypisanych im rolach społecznych. Socjo-antropologiczna perspektywa stwarzała znacznie większe możliwości krytyki społecznych instytucji, norm, reguł i dyskursów aniżeli bio-seksualna, a na ten krytyczny aspekt ruch feministyczny był zawsze mocno wyczulony.

Stefan Morawski pisał, że przywołane tu podejścia – bio-seksualne i socjo-antropologiczne – *wyznaczają dwa podstawowe sposoby uprawiania myśli feministycznej, zarówno w odniesieniu do sztuki, jak i do estetyki, gdyż te rzeczy na siebie zachodzą*²³. Są to podejścia konkurencyjne,

w wielu punktach sprzeczne, ale mające też kilka cech wspólnych. Należy do nich esencjalizm, wyrażający się w poszukiwaniu istoty kobiecego doświadczenia, które lokalizowane jest w sferze biologicznej, kulturowej lub – jak macierzyństwo – na przecięciu obu tych sfer. Dalej – swoisty fundamentalizm, próbujący ugruntować pojęcie kobiecości na jakimś niepodważalnym fundamencie – biologicznie bądź kulturowo zdefiniowanym. I wreszcie uniwersalizm, podciągnięcie rozmaitych kobiecych doświadczeń pod jeden, uniwersalny schemat kobiecości.

Można zatem powiedzieć, że przywołane tu podejścia, przy wszystkich różnicach, proponowały nowe wersje wielkich opowieści. Wielkim opowieściom epoki nowoczesnej feministki przeciwstawiły własne, podobnie skonstruowane metanarracje, pisane już nie z męskiej, lecz kobiecej perspektywy. Oczywiście, opowieści te niosły pewną dozę krytycyzmu – naruszały monopol dotychczasowych metanarracji, choć zachowywały wszystkie binarne opozycje nowoczesnego myślenia. W feministycznych metanarracjach dawne opozycje odtwarzały się ze zmienionymi znakami; to, co kiedyś było niższe, bo kobiece, stawało się teraz wyższe; a to, co wyższe, czyli męskie, zmieniało się w niższe. Mężczyzna/Kobieta, Aktywność/Pasywność, Kultura/Natura, Dzień/Noc, Słońce/Księżyc Ojciec/Matka, Mózg/Serce, Struktura/Miazga, Logos/Emocje, Wysokie/Niskie. Zawsze te same metafory, te same opozycje niepozwalające wyjść poza patriarchalny sposób myślenia, żaliła się Helene Cixous²⁴. Nic więc dziwnego, że działalność feministek zyskiwała tylko częściowe wsparcie. Poza feministycznym obozem popierana była o tyle, o ile wzmacniała nieufność i podejrzliwość wobec wielkich opowieści, a budziła opór i sprzeciw, kiedy próbowała na miejsce modernistycznych narracji wstawiać własne metanarracje.

W tej sytuacji część feministek zrezygnowała z budowania odrębnej feministycznej estetyki, wychodząc ze słusznego skądinąd



Annette Messager, *Mes Voeux*, 1988

Valie Export, Peter Weiber, *Aus der Mappe der Hundigkeit*,
performans, Wiedeń 1968



przekonania, że każda taka próba skazana jest na nieuchronną porażkę, każda prędzej lub później zmieni się w metanarrację i wpadnie w pułapkę esencjalizmu, fundamentalizmu i uniwersalizmu. Stąd propozycja porzucenia marzeń o feministycznej estetyce. Zamiast przeciwstawiać patriarchalnej estetyce własną kontrestetykę, należałoby raczej poddać krytyce samą ideę estetycznej oceny sztuki, podnieść znaczenie pozaestetycznych wartości w ocenie sztuki, opowiedzieć się jednoznacznie po stronie oceniania sztuki w kategoriach moralnych czy politycznych. Feministyczna refleksja nad sztuką miała stać się przykładem radykalnie antyestetycznego podejścia do sztuki. W ten sposób feministki unikały zarzutu odbudowy modernistycznych metanarracji, a sztuce feministycznej nadawały status wiecznego dysydenta wymykającego się uniwersalnym kategoriom estetycznym²⁵.

4. Estetyka feministyczna czy estetyka płci (genderowa)?

Wśród autorów piszących o estetyce feministycznej panuje wyjątkowa zgodność co do jej początków. Estetyka feministyczna rodzi się w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy ukazały się dwie antologie: *Aesthetics in Feminist Perspective* (1993) Hilde Hein i Carolyn Korsmeyer oraz *Feminism and Tradition in Aesthetics* (1995) Peggy Zeglin Brand i Carolyn Korsmeyer²⁶. Punktem wyjścia estetyki feministycznej są dwie książki: *Room of One's Own* (1929) Virginii Woolf oraz przywoływana tu już *Druga płć* (1949) Simone de Beauvoir. Później drogi autorek zainteresowanych estetyką feministyczną się rozchodzą: jedne podążają szlakiem wyznaczonym przez anglosaskie feministki (Kate Millett, Elaine Showalter), innym bliższa jest tradycja francuska (Julia Kristeva, Helene Cixous, Luce Irigaray)²⁷. Pierwsze zajęły się opisem kobiecej codzienności, organizując quasi-reportażowe wystawy, takie jak *Portrait of the Artist as Housewife* (Londyn 1977) czy *Post-Partum Document* (1973–1978) Mary Kelly; drugie poddawały filozoficznej refleksji pojęcie kobiecości.

Jeżeli autorki piszące o estetyce feministycznej zgadzają się co do początków tej estetyki, to nie wykazują już podobnej zgodności w sprawie nazwy. W tytułach przywołanych tu antologii mowa jest o „perspektywie feministycznej”, o „stosunku feminizmu do estetyki”. Czy uprawnione jest zatem mówienie o estetyce feministycznej lub estetyce płci, estetyce genderowej? Estetyka feministyczna ma być krytyką dotychczasowej estetyki i poszukiwaniem estetyki alternatywnej, natomiast estetyka genderowa wprowadza do estetyki płciowy (genderowy) punkt widzenia. To drugie podejście jest ciekawsze i zdaje się obiecywać więcej – nie tworzy jakiejś cząstkowej estetyki, lecz prowadzi do przepracowania całej estetyki.

Najważniejszym problemem, na który zwróciła uwagę estetyka feministyczna i z którym musiała się zmierzyć, był problem męskiego spojrzenia (*male gaze*). Zjawisko to opisała Laura Mulvey w klasycznym dziś eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z 1975 roku²⁸. Feministki postawiły kluczowe dla współczesnej sztuki pytanie: czy widzenie jest konstruktem kulturowym?²⁹ Weźmy jedno z kanonicznych dzieł europejskiego malarstwa, obraz Łukasza Cranacha *Adam i Ewa* (1525). Adam i Ewa stoją nadzy pod drzewem dobrego i złego, którego pień oplata wąż. Ewa zerwała już jabłko i podaje je Adamowi. Kusi Adama, który się waha, zastanawia. Skąd to wiemy? Z obrazu Cranacha czy z Księgi Rodzaju, którą obraz ilustruje? Widzimy, że Ewa uwodzi Adama, czy wiemy, że Ewa kusi Adama? Z Ewą wiążemy cechy kobiece, takie jak kuszenie, słabość, zło. Z mężczyzną natomiast cechy męskie, niewinność, dobro, moralność. Ewa staje się przeciwieństwem Marii, matki Jezusa, którą wyróżnia niewinność, łagodność, delikatność, matczyzna miłość³⁰.

Weźmy inny obraz, portret pani Fiske Warren z córką, autorstwa Johna Singera Sargenta z 1903 roku. Obraz przedstawia dwie kobiety w sukniach balowych, malowane w postimpresjonistycznej manierze. Tematem obrazu, jak wynika z tytułu, jest żona i córka pana

Warrena. On sam jest na obrazie nieobecny, ale to on jest sprawcą tego, co oglądamy. On zamówił obraz i wystawił żonę i córkę jak swoje trofea. Żonie odebrano nawet imię i panieńskie nazwisko – Gretchen Osgood. Gdybyśmy zapytali, kto widzi, a kto jest widziany, kto posiada, a kto jest posiadany, kto jest wolny, a kto ograniczony i wreszcie kto jest podmiotem, a kto przedmiotem, to odkrylibyśmy wpisana w ten pozornie niewinny obraz patriarchalną strukturę społeczną³¹.

Pojęcie męskiego spojrzenia sugerowało, że w całej dotychczasowej historii sztuka nie tylko była tworzona przez mężczyzn, ale także dla mężczyzn. Carolyn Korsmeyer przybliży ten problem na przykładzie obrazu Jeana-Leona Gerome'a *Rzymski targ niewolników* (1886)³². Ten akademicki obraz przedstawia młodą niewolnicę stojącą nago przed grupą podnieconych mężczyzn – potencjalnych kupców. Widz oglądający wystawioną na sprzedaż niewolnicę może być tematem obrazu *zgorzony, zawstydzony, oburzony lub podniecony*, pisze Korsmeyer, *a jednocześnie każe mu się podziwiać kompozycję i technikę*³³. Ocena estetyczna, o czym wiemy przynajmniej od czasów Kanta, wykraczać ma poza przyjemności zmysłowe, ma być nie tyle szczęściem, co obietnicą szczęścia i koncentrować się na jakościach estetycznych – w akcie kobiecym nie mamy widzieć nagiej kobiety (*naked woman*), lecz akt kobiecy (*nude*), czyli kobietę „ubraną” w sztukę³⁴.

Estetyka feministyczna odrzucała przekonanie, na którym ufundowana była nowoczesna estetyka, że sztuka powinna być przedmiotem bezinteresownej kontemplacji. Obraz Gerome'a pokazuje, jak działa opisane przez Laurę Mulvey męskie spojrzenie. Dziewczyna wystawiona na ogląd męskiej hordy zostaje uprzedmiotowienia, staje się przedmiotem do oglądania, co pobudza erotyczne fantazje oglądających obraz widzów, którzy utożsamiają się z kupcami, bo zdają się widzieć w nich swoje lustrzane odbicia, czyli „ja wyobrażone”, z którym oglądanie obrazu pozwala się zidentyfikować. Męskie spojrzenie Laury Mulvey zbudowane zostało na Lacanowskiej psychoanalizie³⁵.

Zasadniczym problemem estetyki feministycznej stało się demaskowanie męskiego i poszukiwanie kobiecego spojrzenia. Sprawa o tyle ważna, że przez stulecia nauczani byliśmy męskiego patrzenia na sztukę jako jedyne, właściwego, przypisanego wszystkim ludziom. Sztuka kobiet podważyła ten niewzruszony, wydawałoby się, dogmat, a uczyniła to odwołując się do „podwójnego podmiotu” Luce Irigaray³⁶. Sztuka tworzona przez kobiety, które nie próbują już dorównać sztuce tworzony przez mężczyzn. O taką sztukę upominały się francuskie filozofki, kiedy mówiły o *écriture feminine*, o kobiecym pisaniu czy kobiecym piśmie, które miało wyróżniać tworzony przez kobiety sztukę. Termin wymyśliła Irigaray, do dyskusji wprowadziła Cixous, a upowszechniła go Kristeva.

Wszystkie trzy francuskie autorki reprezentują feminizm inspirowany psychoanalizą. Jest w tym pewien paradoks, ponieważ Zygmunta Freud i stworzona przez niego psychoanaliza uchodzili przez długi czas za głównych wrogów feminizmu. Zmieniło się to dopiero w latach siedemdziesiątych, kiedy feministki zaczęły sięgać do Jacquesa Lacana, a przez niego do psychoanalizy. Przełomem okazał się esej Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (1974). Feministki zdały sobie sprawę z tego, że psychoanaliza jest jednym z niewielu, a może nawet jedynym kierunkiem filozoficznym, który zakłada dwojaki podmiot, to znaczy przyjmuje w punkcie wyjścia istnienie dwóch podmiotów – kobiety i mężczyzny – nawet jeśli kobieta definiowana jest czysto negatywnie, przez brak, jako nie-mężczyzna. Jest też jedyną orientacją, która zastępuje kartezjański podmiot myślący (świadomość) istotą cielesną i płciową³⁷, a stabilną jaźń osobowością dynamiczną, zmienną, wystawioną na ciągłą walkę świadomego z siłami podświadomego i nadświadomego (superego). Wystarczyło teraz wykonać kolejny krok: przyjąć, że to, co Freudowi i jego zwolennikom wydawało się odkryciem obiektywnej, naukowej prawdy, jest w istocie rzeczą wytworem kultury patriarchalnej, czy też – jak

zaczęto teraz mówić – logocentrycznej lub fallogocentrycznej, żeby psychoanaliza z wroga feminizmu zmieniła się w sojusznika.

Drugie skrzydło feministycznej estetyki, zapoczątkowane przez Virginie Woolf, inspirował mit Androgyne³⁸. Jednostki twórcze rozwijają oba aspekty swojej osobowości – męski i żeński – wzmacniając tym samym swoją dwupłciowość. Należy zatem skupić się na pisaniu (*écriture*), które to podwojenie osobowości, czyli nowe sposoby postrzegania i odczuwania świata najlepiej wyrazi. Kobiety powinny wyzwolić się z podziału na męskie i żeńskie, jako opozycji metafizycznej i na tyle, na ile pozwala na to ułomna struktura patriarchalnego społeczeństwa, samodzielnie kształtować własne życie, pisała Julia Kristeva. Było to wezwanie do kreatywności, która nie utwierdza, nie umacnia istniejących podziałów, lecz pozwala poza nie wykraczać³⁹.

Propozycja francuskich autorek nie była wcale taka nowa, jak mogłoby się wydawać. Wiele lat wcześniej o *animie*, *animusie* i o ludzkiej androgyniczności pisał Jung; *anima* to pierwiastek żeński w mężczyźnie, *animus* to pierwiastek męski w kobiecie. Kobięca nieświadomość ma charakter męski, przechowuje zatarty obraz ojca; nieświadomość mężczyzny ma charakter kobiecy, przechowuje obraz matki⁴⁰. Do Junga odwoływał się wybitny czeski teoretyk Jindrich Chalupecky w tekście *Dusze androgyna* (1976): *Sztuka kobiet jest inna niż sztuka mężczyzn, tak jak kobiety są inne niż mężczyźni. Poezji Dickinson, Achmatowej czy Plath nie napisałby żaden mężczyzna i w tym właśnie tkwi jej wielkość. Ale przecież wszyscy jesteśmy androgynami. Męskie i żeński nie są przeciwieństwami, są dwiema stronami tego samego bytu, dwiema połowami wszechświata. Jung odnajduje kobiecą duszę u każdego mężczyzny, a u każdej kobiety męską duszę: animę i animusa. Możliwe, że anima jest siedliskiem twórczości, a animus duchem porządku i organizacji⁴¹. W tym ostatnim zdaniu Chalupecky prawie cytuje Kristevę. Paradoksalnie, zwolennicy androgyniczności, co pokazuje Chalupecky, zachowują wiarę w istotność różnicy między męskim*

i kobiecym, a zarazem różnicę tę znoszą, bo w każdym z nas są elementy męskie i żeńskie, wszyscy jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu kobietami i mężczyznami: jesteśmy silni i słabi, rozumni i emocjonalni, aktywni i pasywni, intelektualni i zmysłowi, logiczni i patetyczni. Gdyby nie ta podwójność, nie przyrodzony nam androgynizm, nie rozumielibyśmy drugiej płci.

SŁOWA KLUCZOWE: **ANDROGYNE, ESTETYKA FEMINISTYCZNA, ESTETYKA GENDEROWA, FEMINIZM, SZTUKA KOBIET**

1. Zob. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie. Od średniowiecza do współczesności*. Przewodnik, Gdańsk 2000.
2. F. Lloyd, *Contemporary Arab Women's Art. Dialogues of the Present*, London 1999.
3. E. Bartra, *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, London 2003.
4. R. Baigell, M. Baigell, *Peeling Potatoes, Painting Pictures. Women Artists in Post-Soviet Russia, Estonia and Latvia. The First Decade*, London 2001.
5. Wystawa składała się z trzech części: wystawy głównej, w której wzięło udział siedem artystek (Izabella Gustowska, Zofia Kulik, Anna Kutera, Natalia LL, Małgorzata Niedzielko, Krystyna Piotrowska, Anna Płotnicka; wystawy czterech młodych artystek (Zuzanna Baranowska, Agata Michowska, Anna Tyczyńska, Małgorzata Sufleta) oraz prezentacji 19 artystek tworzących tradycję sztuki kobiet w Polsce. *Obecność III* [katalog], Poznań 1992.
6. M. Ujma, *Strach przed śmiesznością*, [w:] *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska, A. Smalcerz, Bielsko-Biała 2000, s. 70.
7. K. Millett, *Sexual Politics*, New York 1969. Podobny podział proponuje polski badacz feminizmu, Kazimierz Ślęczka, który wyróżnia pierwszą falę feminizmu (1791–1920), interludium (1920–1963), drugą falę (1964–1982) oraz postfeminizm lat 80. K. Ślęczka, *Feminizm*, Katowice 1999. Sam proponowałem podział na pierwszą rewolucję feministyczną, którą za Juliet Mitchell możemy

- nazwać „najdłuższą rewolucją” (longest revolution), od publikacji broszury Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* od uzyskania przez kobiety praw wyborczych (1792–1930), kontrrewolucję (1930–1960) oraz drugą rewolucję, nazywaną również neofeminizmem, od początku lat 60. aż do postfeminizmu lat 80., czyli feminizmu wyzwolonego z ideologicznego gorsetu. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna: od outsidera do innego*, [w:] tegoż, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 73–77, a także: G. Dziamski, *Płeć kulturowa, czyli problem tożsamości*, [w:] *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016.
- 8** K. Millet, *Sexual Politics*, London 1977.
- 9** Postfeminizm reprezentowała bohaterka serialu telewizyjnego *Ally McBeale* (1997–2002) oraz bohaterka bestsellerowego *Dziennika Bridget Jones* (1997) autorstwa Helen Fielding. W 2001 powieść Fielding sfilmowano, a w 2004 ukazał się jej filmowy sequel.
- 10** Zob. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna*, dz. cyt. oraz P. Krakowski, *Sztuka feministyczna*, [w:] *Sztuka kobiet*, dz. cyt., s. 28–30.
- 11** Zob. J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2002.
- 12** Zob. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna*, dz. cyt.
- 13** C. Robins, *The Pluralist Era. American Art 1968–1984*, New York 1984, s. 58.
- 14** G. Glueck, *A Matter of Redefining the Whole Relationship between Art and Society*, „Art News”, 1980, Oct., s. 63.
- 15** Badania przeprowadzone w Polsce pod koniec 2015 roku pokazują, że kobiety stanowią 77% studentów szkół artystycznych, 35% pracowników naukowych szkół artystycznych i tylko 17% profesorów zwyczajnych.
- 16** P. Krakowski, *Sztuka feministyczna*, dz. cyt., s. 23.
- 17** S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Kraków 1972.
- 18** J. Ciesielska, *Orły, sokoły, bażanty...*, [w:] *Kobieta o kobiecie*, red. A. Smalcerz, Bielska Galeria Sztuki, Bielsko-Biała 1996, s. 7.
- 19** Guerilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist* (1988), [w:] *The Artist's Joke*, ed. J. Higgie, Cambridge Mass., 2007, s. 100.
- 20** G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminist and Histories of Art*, London 1988.
- 21** G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 13.
- 22** Zob. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna*, dz. cyt.
- 23** S. Morawski, *O tak zwanej estetyce feministycznej*, [w:] *Czy jeszcze estetyka?*, red. M. Ostrowicki, Kraków 1994.
- 24** H. Cixous, C. Clement, *The Newly Born Woman*. Cyt. za: J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, dz. cyt., s. 224.
- 25** Figurą dysydenta posłużyła się Julia Kristeva w artykule *Un nouveau type d'intellectuel; le dissident*, „Tel Quel”, 1977, no 74.
- 26** S. Worth, *Feminist Aesthetics*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds B. Gaut, D. McIver Lopes, London–New York 2001, s. 437. K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 298. S. Morawski, *O tak zwanej estetyce feministycznej*, [w:] *Czy jeszcze estetyka?*, red. M. Ostrowicki, Kraków 1994, s. 72.
- 27** T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London–New York 1985.
- 28** Rozwinięciem tego eseju jest książka Laury Mulvey *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989.
- 29** W. T. J. Mitchell, *Pokazać widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, [w:] *Czego chcą obrazy?*, przekł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015, s. 371.
- 30** G. Poole, D. Newall, *Art History. The Basics*, London–New York 2008, s. 141–143.
- 31** Tamże, s. 144–146.
- 32** Wcześniej obraz ten analizowała Linda Nochlin: *Women, Art and Power, and Other Essays*, New York 1988.
- 33** C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, przekład A. Nacher, Kraków 2008, s. 64.
- 34** Zob. L. Nead, *Akt kobiecy*, przekład E. Franus, Poznań 1998.

- 35** C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, dz. cyt., s. 65.
- 36** J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, dz. cyt., s. 38.
- 37** L. Irigaray, *The Question of the Other*, [w:] *French Women Philosophers. A Contemporary Reader*, ed. Ch. Howells, New York–London 2004. Irigaray zarzucano, że zrywa z filozofią mistrzów: Platona, Kanta, Freuda, Derridy.
- 38** T. Moi, *Sexual/Textual Politics*, dz. cyt. s. 2.
- 39** Tamże, s. 13.
- 40** C. G. Jung, *Syzygia: anima i animus*, [w:] tegoż: *Archetypy i symbole*, dz. cyt.
- 41** J. Chalupecki, *Duse androgynova*, [w:] *Situace 1970/1980. Ceske a slovenske vytvarne umeni v 70. a 80 letech na Ostravsku, Frydek-Mistek 1991*. Chalupecky odwołuje się wprost do Junga i niebezpośrednio do Kristevej z *La revolution du language poetique*, Paris 1974.

Grzegorz Dziamski
Aesthetics Against Feminism

When we talk today about women's art, we think about three phenomena, quite loosely related. We think about *feminist art*, about the way that the feminist's statements and demands were expressed in the creativity of Judy Chicago and Nancy Spero, Carolee Scheemann and Valie Export, Miriam Schapiro and Mary Kelly, and in Poland in the creativity of Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL or Ewa Partum. We think about female art, the forgotten, abandoned, neglected artists brought back to memory by the feminists with thousands of exhibitions and reinterpretations. Lastly, we think about the art created by women – *women's art*.

However, we do not know and will never know, whether the latter two phenomena would develop without the feminist movement. What is more, it is about the first wave of feminism called "the equality feminism", as well as the dominating in the second wave – "the difference feminism". The feminist art was in the beginning a critique of the patriarchal world of art. In a sense it remains as such (see: the Guerilla Girls), yet today we are more interested in the feminist deconstruction of thinking about art, and thus the question arises: should feminism create its own aesthetics – the feminist aesthetics, or should it develop the gender aesthetics, and as a result introduce the gender point of view to thinking about art?

In this moment the androgynous feminism regains its importance, one represented by Virginia Woolf, and referring – in the theoretical layer – to Freud as read by Lucy Irigaray. Freudism, which the feminists became aware of in the 1970s, is the only philosophical movement, which assumes a dual subject, that is, in the starting point assumes the existence of two subjects – man and woman, even if the woman is defined in a purely negative way, by the deficit, as a "not a man". Freudism replaces the Cartesian thinking subject (consciousness) by the corporeal and sexual being, and forces us to re-think the Enlightenment beginnings of the European aesthetics.

SŁOWA KLUCZOWE:

KEY WORDS: ANDROGYNE, FEMINIST AESTHETICS, GENDER AESTHETICS, FEMINISM, WOMEN'S ART