

Lahko feminizem kaj pomaga?

LEV KREFT

POVZETEK

Ko je v zadnjem desetletju znova prišlo do premisleka o estetiki iz njenih temeljev, je nastalo tudi nekaj pristopov, ki so ogrozili te temelje same, od institucionalne teorije do poststrukturalistične dekonstrukcije. Pojem umetniškega dela kot trdne realnosti, zamisel o razsvetljujočem in razsvetljenskem moralnem ali političnem poslanstvu umetnosti, predpostavka o univerzalnih estetskih vrednostih in še številne druge stvari so podlegle kritiki, zastavljeni s stališča estetskega relativizma. Izid je bil zastrašujoč. Ali je mogoče, da je estetiki kot teoriji in disciplini spodletelo?

Povsem naravno je, da so prav v tem trenutku tisti, ki jim ni bil po godu postmoderni "anything goes", z navdušenjem v devetdesetih ponovno začeli razpravljanje. Vsem tovrstnim poskusom je skupna rehabilitacija čutilnosti, čutenja in čustvovanja kot uvod v novo metafiziko upanja. Feministična estetika se omenja v vseh teorijah te vrste. Toda, mar sploh ima feministična estetika kako skupno potezo, in to (kljub ostri kritiki tradicionalne estetike, ki je začetni motiv ukvarjanja z estetiko v feminizmu sploh) tako, ki najde v filozofski estetiki možno rešitev za rehabilitacijo teoretske verodostojnosti nasploh?

ABSTRACT CAN FEMINISM HELP?

Re-examination of aesthetics in the last decade has occasioned some approaches, which endangered the very fundamentals of this philosophical discipline, from institutional theory to post-structuralist deconstruction. The notion of the work of art as solid reality, the idea of art's enlightening moral or political mission, the presumption of universal aesthetic values and many other tenets could not stand the test of post-modernist relativism. The outcome was threatening. Could it be that aesthetics as theory and as a discipline had failed?

It was quite natural that at such a critical moment, those who were not enamoured of post-modernism's "anything goes", reopened the discussion in the nineties. A common feature united their approach. The rehabilitation of perception, sensuality and feeling, served to usher in a new metaphysics of hope.

Feminist aesthetics is given to be part of the debate. But does feminist aesthetics (in spite of the bitter criticism from gender-biased traditional formalism) have some common feature which enables a possible breakthrough in the philosophy of aesthetics to rehabilitate its theoretical credibility in general. In this regard, can feminism help?

Estetika se je rodila kot disciplina sistematične filozofije, ki jo je vera v neomejeno zmožnost razuma gnala k obdelavi vseh možnih področij človekovega spoznanja in izkušnje.¹ Baumgarten jo je predstavil kot "gnoseologia inferior" in si zamislil estetiko kot področje čutilnosti in čutenja, vendar je k temu prišel tudi fikcije kot tisto, kar je predmet našega čutenja, čeprav nima nikakršnega stvarnega obstoja in ga potemtakem čutimo, čeprav ni prisoten.² Kant je estetiko in teleologijo konstruiral kot most preko brezna med fizičnim in metafizičnim, ki ga teoretska raba uma ni mogla prestopiti s svojimi lastnimi zmožnostmi,³ in je pri tem hotel dokazati, da človeško bitje poseduje v samem sebi najvišji smoter, "causa finalis" vsega, kar obstaja. In če vse to postavimo ob bok nekaterim kasnejšim Schillerjevim ali Schellingovim zamislim, ali pa primerjamo z Wagnerjevo konstrukcijo celostne umetnine (Gesamtkunstwerk) in Arnoldovo estetsko religijo, sta bila Baumgarten in Kant samo skromen start nove discipline.

Modernistična diferenciacija⁴ je potiskala estetiko na rob znanosti, toda noben poskus v tej smeri ni zares uspel. Umetnost je postala prednostni predmet estetike, toda zveza med umetnostjo in lepoto kot edino in osrednje načelo se je pretrgala.⁵ Estetika ni postala pozitivna veda, filozofija pa je ostala njeno naravno okolje. Toda sistematična in vseobsežna filozofija je ogrožala njeno neodvisnost in dostojanstvo njenega predmeta, dokler ni končno vsaka vrsta sistematične in vseobsegajoče filozofije postala presežena in nemožna. Nekje v tem obdobju je filozofska estetika izgubila še stik z zgodovinskim umetniškim procesom, obenem pa so estetske teorije, ki imajo kaj opraviti z umetnostjo dvajsetega stoletja, ostale namenoma nesistematične in fragmentarne. Da je tudi logično nemogoče priti do kakršnekoli teorije umetnosti, je bil neizogiben sklep.⁶

¹ Da je Kantov ideal "samozavedanja razuma" uresničen že v Baumgartnovi estetiki, je Cassirerjevo stališče iz *Filozofije razsvetljenstva* (Princeton University Press, Princeton 1968, str. 339).

² Pri Cassirerju (na istem mestu, str. 347) lahko preberemo tudi naslednje: "Legitimiranje nižjih zmožnosti duše, in ne njihova potlačitev in izničenje, je namen Baumgartnove estetike." Baumgarten sam pravi takole: "... satsique apparet aistheta iss non solis acquipollere sensualibus, quum absentia etiam sensa (ergo phantasmata) hoc nomine honorentur" (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, BIGZ, Beograd 1985, str. 86 - & CXVI), ali priročno prevedeno, Baumgarten meni, da je dovolj jasno, da estetskega ni mogoče omejiti zgolj na čutilno izkušnjo, saj čutno spoznavamo tudi tiste stvari, ki so spoznane v odsotnosti, na primer fikcije. Terry Eagleton začetek estetike vidi takole: "Estetika je bila rojena kot govorica telesa. V izvorni formulaciji nemškega filozofa Aleksandra Baumgartna izraz ne označuje najprej umetnosti, ampak (kot bi izhajalo iz grške aisthesis) celotno pokrajino človeške percepcije in čutenja, v nasprotju z bolj redkim območjem conceptualnega mišljenja" (*The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford 1990, str. 13). Hans-Georg Gadamer meni: "Cognitio sensitiva pravzaprav pomeni, da je pri razvidni posebnosti čutnega izkustva, ki jo zmeraj skušamo povezati z univerzalnim, z našo izkušnjo lepega nekako tako, da se ustavimo in se stisnemo k posamični pojavnosti kot taki" (*The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, str. 16).

³ V tej smeri je Kant večkrat zapisal, tudi v obeh uvodih k tretji Kritiki, da naj bi pojem svobode v čutnem svetu uresničil smoter, ki ga vsebujejo njegova načela, in da mora zato tudi narava biti zmožna take vrste vpogleda, da se v njem prikladnost zakona njeni formi harmonizira z možnostjo smotra, ki bi se izpolnil v skladu z zakoni svobode.

⁴ Modernistična diferenciacija je osrednja tema "Sociologije postmodernizma" Scotta Lasha, in s tem v zvezi je predstavil tudi pojem estetskega realizma na osnovi treh predhodnih tipov diferenciacije, namreč da "kulturno področje mora biti ločeno od družbenega...", da "estetski realizem predpostavlja ločitev estetskega od teoretskega..." in da "estetski realizem predpostavlja ločitev posvetne kulture od religiozne..." (Scott Lash, *Sociologija postmodernizma*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1993, stran 16).

⁵ O umetnosti in lepem ter njenem razmerju je še vedno najboljši vir delo Wladislawa Tatarkiewicza "Zgodovina šestih pojmov" (Dzieje szesciu pojec, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975).

⁶ Ta sklep je dobro znan iz članka Morrisa Weitzja "The Role of Theory in Aesthetics", ki je izšel sprva v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (zv. XV, September 1956, str. 27-35), kasneje pa je bil večkrat ponatisnjen.

Po nedavnih spremembah, ki so bile pogosto opisane z izrazi postindustrijska družba in postmoderna doba, ko smo začeli modernistično idejo napredka, tako pomembno za kartezijanski subjekt zgodovine, poln kantovskega navdušenja, obravnavati kot nekaj totalitarnega in neprimerne, je prispela estetika kot metafizika čutilnosti in čutenja, lepote in umetnosti v nezavidni položaj zoglenelega kotleta, preveč zapečenega na prvi pogled in prekrvavega na prvi ugriz. Na križišču med nemško kritično teorijo in kritiko ideologije,⁷ francosko poststrukturalistično kritiko⁸ in angloameriško logično analitično inkvizicijo⁹ je prišlo do trčenja, ki je, kot so sporočila prva uradna oznanila, imelo za posledico hospitalizacijo teorije v sobo za intenzivno nego, od koder še danes prejemamo novice o bolniku, ki še ni zunaj smrtne nevarnosti. Ali je to poslednja stopnja vsem dobro znane "krize estetike", ki je bila običajna tema vseh mednarodnih kongresov zadnjih desetletij?¹⁰

Sodobnemu feminizmu, ki je precej drugačen od tistega iz šestdesetih let ali onega iz sufražetskih časov, je omenjeno križišče dobro znano. Ta feminizem ima celo lastno radikalno krilo, morebiti poslednji revolucionarni radikalizem na levisi, potem ko so vsi drugi pod pritiskom neuspeha marksizma¹¹ in razpada realnega socializma že prestopili k reformizmu. V takih razmerah je nezmanjšano feministično navdušenje za spremijanje sveta, povsem izjemno za postmoderne čase,¹² z aktivističnim in včasih celo skrajno ideološkim in utilitarnim pristopom k teoriji, vključno z razsvetljensko idejo intelektualnega aktivizma kot takega, kar klicalo po neke vrste teoretskemu prijemu, ki bi bil dokaj različen od običajnih postmodernističnih dekonstrukcij.

Začetni poudarek na bistvenosti spolne razlike in na pomenljivosti socialne in historične razsežnosti telesa je terjal alternativno teoretizacijo feministične prakse. Toda ne kakršnekoli, ampak tako, da bi se lahko izognili modernistični univerzalnosti in totalnosti, ki je bila utemeljena v prepričanju, da je mogoče vse razlike razložiti tako, da jih zvedemo na eno samo načelo in to načelo potem povzdignemo v nosilni steber sistema vsega znanja in vseh možnih navodil za pravilno obnašanje in ravnanje.

Če ostanemo na področju umetnosti in estetike, ki pa je kljub temu lahko simptomatično in osrednje zaradi svoje kvintesenčne pozicije v odnosu do čutilnosti in čutnosti (te pa so pomembne za spolno in socialno-spolno razliko), bomo videli, da ima feministična govorica določena obdobja, in da obstaja tudi razlika med liberalnim, radikal-

⁷ Če omenimo le Deveti mednarodni kongres estetike v Dubrovniku (25.-31. 8. 1980), kjer je Stefan Morawski govoril o koncu estetike: "Zato je bistveno in osrednje vprašanje, do katere mere lahko estetika brani svoj status in se spoprime s popolno izgubo lastnega pomena. Umetnost morebiti je lahko večna, estetska nezainteresiranost pa vrojena; a kaj, ko bo to pomenilo malo ali skoraj nič v primerjavi z drugimi sferami človekovega izkustva, proizvodnje, vrednot?" (*Proceedings of the 9th International Congress of Aesthetics, Beograd 1980, zvezek II, str. 277*). *Le leto prej je bil mednarodni kolokvij o krizi estetike v Krakovu.*

⁸ Gian Enrico Rusconi je opisal kritično teorijo kot nekaj, kar presega samo Frankfurtsko šolo, in njegov pojem se je v sedemdesetih dobro prijel.

⁹ David Carroll imenuje v svoji *Paraesthetics* Foucaulta, Lyotarda in Derridaja "kritični filozofi" in tako dodaja nekaj novega Rusconijevemu opisu kritične teorije (David Carroll, *Paraesthetics. Foucault-Lyotard-Derrida*, Methuen, New York and London 1987).

¹⁰ Herbert Marcuse je pogosto protestiral proti analitični filozofiji in jo zmerjal z inkvizicijo in denuncianstvom, na primer v Enodimenzionalnem človeku (*One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Routledge and Keegan Paul LTD, London 1964, str. 192).

¹¹ Med redkimi misleci, ki jih ta dogodek ni spravil v depresijo, je Joseph Margolis, morebiti prav zato, ker že po naravi ni entuziastični vernik.

¹² Félix Guattari je bil izjema pravila, kar dokazuje njegov intervju v beograjski reviji *Delo* maja 1988, pa tudi njegova dela sploh, morebiti še posebej "Les espaces de liberte", ki ga je izdal skupaj s Tonijem Negrijem (Editions Bedar, Paris 1985).

nim in konzervativnim feminizmom.¹³ Estetski pristop radikalnega feminizma je mogoče določiti z besedami Luce Irigaray: "Vprašanje o jeziku je tesno povezano s tistim o ženski spolnosti. Ne verjamem namreč, da je jezik nekaj univerzalnega ali nevtralnega, če govorimo o nerazlikovanju spolov. Soočena z jezikom, ki so ga konstruirali in vzdrževali samo moški, zastavljam vprašanje posebnosti feminega jezika, jezika, ki bo primeren za telo, spol in imaginacijo (imaginarno) ženske."¹⁴ Poleg uvedbe razmerja med jezikom in telesom je očitna tudi radikalna interpretacija spolne razlike v smeri polarnosti. Za tiste, ki so razvili lastno utelešenje in okoljsko orientacijo s severnega stališča, hodijo ljudje v Avstraliji z glavami navzdol in si komaj lahko predstavljajo, kako je mogoče, da Avstralci sploh ne padejo ven iz sistema. V spolni orientaciji so moški zgoraj in ženske spodaj, tako da padajo iz javne sfere, ne da bi izustile en sam glas. In ko predstavite avstralski pogled na svet kot nekaj pomembnega ali celo enakovrednega severnemu, ne prispete samo do enakosti ali uravnovešenosti različnih možnih izvensrediških, torej ekscentričnih pogledov.¹⁵ Pridete do radikalne spremembe v prej prevladujočem pogledu, do možnosti, da izkusite oba polarna pogleda, in do nove izkušnje celote, ne da bi padli iz (atmo)sfere ali izgubili možno univerzalnost. Karen-Edis Barzman razvija podobni radikalizem glede umetnostne zgodovine in terja, naj feministična teorija prestopi meje tradicionalne fascinacije z materializiranimi objekti, ustvarjenimi pod poveljstvom določenega kanona.¹⁶ Tudi tega, kaj naj bi feminizem pridobil, če se omeji na obravnavanje primerjalno zanemarljivega števila žensk proizvajalk umetnosti,¹⁷ ne more prav dojeti, in zaključuje: "Težnja, da bi razliko razgradili v enoznačni pogled ali enakovrstno branje neke skupnosti, je razumljiva pri feministkah, če upoštevamo njihovo še vedno majhno številčnost in predpostavko (in tej se je težko upreti), da bodo govorile bolj učinkovito, če bodo spregovorile vse v en glas. Dejansko pa ta predpostavka nima na sebi nikakršne bistvene resnice, lahko pa kompromitira vse, kar je na feminističnem dnevnem redu, in to zato, ker enotnost ne pomeni enakosti za vse glasove. Za feministke bi pomenila preprosto ponovitev že znane strukture gospodarstva in podrejenosti, ki raste na privilegijih starosti, razreda, rase ali spolne usmerjenosti, le da so zdaj ženske zgoraj in spodaj hkrati."¹⁸

Bolj liberalni pristop¹⁹ je seveda take vrste, kot tisti, proti kateremu je bila zapisana zgornja kritika. Na primer v besedilu Anite Silvers: "Ali je nastopil čas za junakinje?" Silversova prav tako kritizira iskanje izgubljenih in pozabljenih umetnic sedanjosti in preteklosti, če je zastavljeno na predpostavki, da so zunanje socialne bariere preprečile ženskam večjo vlogo v zgodovini umetnosti. In kljub temu, da uporablja Foucaulta za glavni vir lastnega kritiziranja, gre v drugi smeri kot Karen-Edis Barzman,

¹³ Karen-Edis Barzman: "Beyond the Canon: Feminists, Postmodernism, and the History of Art", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zvezek 52, št. 3 (poletje 1994), str. 327.

¹⁴ "Women's Exile", intervju z Luce Irigaray, v: *Feminist Critique of Language*, izdala Deborah Cameron, Routledge, London in New York 1990, str. 80.

¹⁵ "Ocular-ekscentričnost je prej kot slepota, bi lahko rekli, protistrup zoper privilegiranje enega vidnega reda ali skopičnega režima nad drugimi. Tisto, čemur bi lahko rekli dialektika videnja, prekinja reifikacijo skopičnih režimov. Bolje kot priklicevati iztirjenje ali razsredičenje Očesa, je opogumljati pomnoževanje tisočih oces, ki kot Nietzschejevih tisoč sonc navajajo k odprtosti človeških zmožnosti" (Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century Thought*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1993, str. 591).

¹⁶ Karen-Edis Barzman, n. n. m., str. 328.

¹⁷ Karen-Edis Barzman, n. n. m., str. 331.

¹⁸ Karen-Edis Barzman, n. n. m., str. 333.

¹⁹ Hilde Hein je zapisala "Humanistični ali liberalni feminizem terja generično enovitost človeškega bitja" (Hilde Hein: "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism - Feminism and Traditional Aesthetics. Special Issue*, Izdali Peg Brand in Carolyn Corsmeyer, zvezek 48 (jesen 1990), str. 289).

saj uvaja dve različni in med seboj ločeni območji dejavnikov, ki vplivajo na položaj žensk v zgodovini umetnosti: zunanje in notranje.²⁰ Če tako razlikovanje med zunanjim in notranjim sprejemom, izgubimo prav radikalni poudarek in smo prisiljeni izhajati spet iz avtonomije umetnosti, historičnost in socialnost pa moramo obravnavati kot umetnosti zunanje okoliščine. Ločiti okoliščine proizvajanja in uživanja umetnosti na zunanje in notranje (inherentne) pomeni, da smo spregledali bistveno, tako kot v primeru, ko študiramo teorije genija, pa povsem spregledamo, da so vse podložene s socialno interpretacijo spolne razlike.²¹ Radikalni feminizem namreč odkriva izvir gospodarstva tudi v razlikovanju med avtonomnimi, umetnim in geniju kot njenemu tvorcu inherentnimi okoliščinami ter onimi drugimi, ki sodijo v historično in socialno razsežnost, za umetnino in genija pa so samo zunanje in efemerne.

Korenito različna od obeh zgoraj omenjenih stališč in več ali manj radikalno konzervativna pa je Camilla Paglia v svojem razkričanem delu "Sexual Personae". Postmodernega poudarjanja socialno in historično nastalega razlikovanja med spoloma ne sprejema in s tem tudi ne zahtevo političnega feminizma po spremembi razmer. Spol in naravo dojema kot "brutalni poganski sili".²² (Leo Lowenthal bi jo lahko uvrstil med sorodnice Knuta Hamsuna v tem in drugih pogledih). To primarno pogansko silo spola feministke "skrajno poenostavljajo ..., ko jo reducirajo do zadeve, ki podleže družbenemu dogovoru - konvenciji."²³ Postavi se na stran de Sada proti Rousseauju, saj razume človekovo moralno bistvo kot bestialno in nespremenljivo, družba pa je lahko le neke vrste prisilni jopič, ki vsebino utesnjuje, ne more pa ji spremeniti bistva. Spol je mračen in demoničen vzgib. Ženske in narava so si podobne, ker pri vseh velja cikličnost. Teorija lepote dokazuje, da je estetski čut odmik od htoničnega, od živalskega nosu k človeškemu očesu. Med seksualno fiziologijo in estetiko je določena analogija, in odtod tudi centralna hipoteza njenega dela: "Moja razlaga moške prevlade v umetnosti, znanosti in politiki, ki je neizpodbitno zgodovinsko dejstvo, je zgrajena na analogiji med seksualno fiziologijo in estetiko. Dokazala bom, da so vsi dosežki kulture projekcija, odmik v apolinično transcendenco, in da je moškim že po anatomiji usojeno, da so projektorji."²⁴ Spolnost je potemtakem nepresegljiva dvojnost, ki v družbo vstopa iz nespremenljivih naravnih danosti, kot jih izraža seksualna fiziologija. Spet bi lahko rekli, da so te ideje še preveč podobne tistemu, kar nam je znano iz fašizma in posebej nacionalnega socializma in njunih estetskih ideologij,²⁵ toda Paglia nam zna odvrniti v precej benjaminovskem načinu izražanja, da liberalci ne morejo dojeti, kako je bil fašizem nadaljevanje napredka in razsvetljenstva, ne pa barbarska prekinitve obojega. "Samo utopični liberalci so lahko presenečeni, ko ugotovijo, da so bili nacisti dobri poznavalci umetnosti. Še zlasti v modernih časih, ko je bila odrinjena na kulturno periferijo, je toliko bolj očitno, da je umetnost nekaj agresivnega in nasilnega. Umetnik

²⁰ Anita Silvers: "Has Her(oine's) Time Now Come?", v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. n. m., str. 365-379.

²¹ "Prav tako nisem mogla niti slutiti, kako centralno bo to raziskovanje za moje lastno življenje ... ali da bo potrebnih skoraj petnajst let, da bom končno o tem začela pisati. Tako dolgo sem potrebovala, da sem opazila, da je splet, v katerem sem se znašla kot diplomantka, potreboval feministično rešitev" (Christine Battersby, *Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press, London 1989, str. 1.

²² Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Penguin Books, London 1992, str. XIII.

²³ Camille Paglia, n. n. m., str. 1.

²⁴ Camille Paglia, n. n. m., str. 17.

²⁵ Helga Geyer-Ryan je opozorila na odkritje Klaus Theweleita in Sherry B. Ortner glede protofašistične psihologije in patriarhalne kulture, ki potiskata žensko v položaj aseksualne matere - in na sestrsko podobe, in razumevata odnos med ženskim in moškim kot odnos med naravo in kulturo (Helga Geyer-Ryan, *Fables of Desire*, Polity Press, Oxford 1994, str. 132, 133).

ne proizvajajo umetniških del zato, da bi odrešil človeštvo, ampak zato, da bi rešil samega sebe. Vsaka dobrodušna opazka umetnika je samo megla, s katero zakriva lastne sledi, krvave sledove svojega naskoka na realnost in na druge. Umetnost je temenos, posvečeni kraj.²⁶ Zato je umetnost tudi "oblika, ki se bojuje, da bi se zbudila iz morastih sanj narave."²⁷ Tisto, kar smo predstavili kot neke vrste krizo umetnosti in estetike, bi bilo v njeni interpretaciji nezmožnost za uspeh, saj se ne more zgoditi, da bi zares lahko ubežali grozi naravnega. Navedba njenih pogledov je lahko poučna tudi zato, ker je v postmodernističnem feminizmu in prav taki estetiki tako radikalna in marginalna, mnogo običajnejša pa je v svetu umetnosti in med umetniškim občinstvom.

Ukvarjanje feminizma z estetiko in teorijo umetnosti (če zdaj pustimo ob strani socialno-politično razlikovanje med feminizmi in vstopimo v časovno dimenzijo) pa je šlo skozi tri obdobja. Najprej je bilo treba spraviti do pozornosti vprašanje, zakaj ni velikih umetnic. To vprašanje je sicer del zelo starega disputa o različnih talentih različnih spolov, ki je znan tudi pod naslovom "querelle de femmes". Moderna verzija tega spora se je začela z Virginijo Woolf, ki je v svojem članku "Ženske in fikcija" pisala, da je bilo njihovo umetniško delo "pod vplivom pogojev, ki nimajo nič skupnega z umetnostjo."²⁸ Bila je prepričana, da pred osemnajstim stoletjem ni bilo kontinuiranega ženskega pisanja (kar je, mimogrede, danes že sporno). Njena besedila so pomembna tudi zato, ker je poleg beleženja izvenumetniških okoliščin, ki so krive, da ženske niso pisale leposlovnih del pred osemnajstim stoletjem, že tudi ugotovila, da ženske pišejo drugačno leposlovje od moških, in radikalno zatrdila: "Še vedno pa je res, da mora ženska, še preden lahko piše natančno tako, kot želi, premagati številne težave. Za začetek so tu tehnične težave, tako preproste na prvi pogled, a dejansko tako osupljive - da se ji sama oblika stavka ne prilega."²⁹

V našem času je z debato začela Linda Nochlin s svojim dobro znanim člankom "Zakaj ni bilo velikih umetnic?",³⁰ in monografija Mary D. Garrard o italijanski baročni umetnici Artemiziji Gentileschi, kjer najdemo vse možne odgovore enega poleg drugega, je verjetno najbolj neposreden odgovor na vprašanje. Najprej so tu historične in socialne okoliščine, ki ženskam ne dovoljujejo, da bi prišle razen v družinskem krogu do kakršnekoli prave izobrazbe. In če so nekatere ženske vseeno postale umetnice, niso mogle doseči, da bi jih pripoznali in slavili, oboje pa je potrebno, da si prišel do uspešne umetniške prakse. Tako so na primer pravila prepovedovala ženskam vstop v akademije. In če je konec koncev kaki ženski (in take so res redke) uspelo preživeti vse te preizkušnje in se je uvrstila med slavne umetnike, tako kot Artemizija Gentileschi (in njena predhodnica Sofronisba Anguissola), so jih takoj po smrti pozabili, umetnostna zgodovina je zanikala njihovo talentiranost in zlorabljala njihovo delo, tako da so danes potrebna prava arheološka izkopavanja, če hočemo znova prepoznati njihovo delo in dosežke.

Toda to ni vsa zgodba. Primer Artemizije Gentileschi ima še poseben pomen, ker jo je slikarski kolega, ki je tako kot ona delal pri njenem očetu, posilil že na začetku kariere. Ali je to iz nje napravilo nekaj posebnega? Ali pa jo je to naredilo za nekaj posebnega v očeh njenih pokroviteljev, ki so vztrajali pri naročanju nasilnih zgodb iz življenja mitoloških in biblijskih žensk (Judita, Kleopatra, Betseba, Lukrecija, Suzana ...)? Kakorkoli že naj bi bilo, zagotovo ji je pripadel v izdelavo poseben slikarski žanr:

²⁶ Camille Paglia, n. n. m., str. 29.

²⁷ Camille Paglia, n. n. m., str. 39.

²⁸ Virginia Woolf: "Women and Fiction" (iz leta 1929), ponatisnjeni tudi v: *The Feminist Critique of Language. A Reader*, izdala Deborah Cameron, Routledge, London in New York 1990, str. 33.

²⁹ Virginia Woolf, n. n. m., str. 37.

³⁰ Linda Nochlin: "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News* 69, št. 9 (januar 1971), str. 22-39 in 67-72.

reinterpretacija mitskih, biblijskih ali zgodovinskih žensk, sicer dobro znanih iz zgodovine slikarstva, skozi ženski pogled in z določenim pridihom prisotnega nasilja, ki so ga sicer raje slikali bolj nakazano, odsotno, stilizirano in poduhovljeno. Pa je potem posilstvo razlaga za pomen njenega dela, ali pa je samo utrinek iz njene biografije?³¹

Ne, vsekakor posilstvo ne more biti vsa razlaga, čeprav tudi nepomemben dogodek ne more biti. Mary Garrard nadaljuje svojo analizo prek tega nesrečnega dejstva, ki tudi na sodnem procesu ni bilo (kot je že v navadi) nikdar dokončno dokazano in za katerega se je sodilo na zahtevo očeta, ki je terjal kazen in povračilo za izgubljeno vrednost - oskrunjene hčerke ni mogel več močiti tako dobro, kot če bi še bila nedolžna. Zares pomembna je posebna kvaliteta njenega dela: ženska, feminina in celo feministična metamorfoza uporabljenih tem, tako da je moško zgodovino spremenila s feminino interpretacijo, uvedla žensko gledišče in celo samozavestno slavila lastne dosežke in položaj.

Monografija, ki jo je prispevala Mary Garrard, torej le ni samo poskus umestitve nekaj umetnic v umetnostno zgodovino, da bi v njej vsaj zadišalo po enakih možnostih, in prav tako ni razlaga umetnične veličine s pomočjo zgodbe o posilstvu. Mnogo kompleksnejša je od tega, kar je najprej pritegnilo občinstvo bolj kot kuriozum in manj kot umetnina, seveda pa ostaja vedno odprto razpravo, ali je delo Artemizije Gentileschi dejansko tako kompleksno, kot bi ga rada predstavila Garrardova.

Ko ni bilo več niti zadostno niti dovolj prepričljivo odgovarjati, da prelomnih in genialnih umetnic ni, ker so jim to onemogočile socialne prepreke ženskega stanu, in je postalo dolgočasno odkrivati nove in nove pozabljene umetnice ter jih eno za drugo razglašati za genije, je moralo priti do kritičnega pregleda samih polj umetnosti in estetike. Razkrilo se je, da je Umetnost kot kategorija organizirana tako, da preprečuje ženskemu pogledu njen avtentični izraz in da ima prevladujoči estetski formalizem, ki izvira že iz Kanta, prav takšno restriktivno vlogo. Prvič je bilo izkazano, da tako domači pojmi in formalni sistem, v katerem so igrali vlogo kategorij, niso niti spolno niti spolno-socialno nevtralna stvar. Vsi po vrsti so maskulini, in to take vrste, da so preprečevali ženskemu pogledu njegovo lastno izraznost. To odkritje je bilo po učinku podobno tistemu, da smo vse življenje govorili v prozi, ne da bi se tega zavedali.

To odkritje je vodilo do pretiravanj, ki so lahko zaključila s prepovedovanjem vsake možne estetske teorije in teorije sploh, saj sta estetika in teorija nasploh zamisli in ustanovi nepopravljivo maskulina značaja. Feministična kritika umetnosti in estetike je napredovala z roko v roki z dekonstrukcionisti, kritiki ideologije in drugimi napadalci, ki so oblegali umetnost, elitistično kulturo in filozofsko estetiko in prihajali ponavadi iz vrst njihovih nekdanjih prebivalcev. Nazadnje je postalo razvidno, z radikalnega gledišča seveda, da je vsaka zvrst univerzalnega ali totalnega pogleda kriva represivnega moškocentrizma, vsakopocentrizma, totalitarizma in drugih zločinov, ne da bi sploh za to še potrebovali poseben dokazni postopek. Radikalno gledišče naj bi bilo zmožno pokazati s prstom na vse predsodke (kot na primer pri Kantu)³² in vse žaljive značil-

³¹ "Zakaj bi kdo predpostavljaj, da je povedati Pietrovo zgodbo o tesnobi in posledičnem samomoru estetsko bolj relevantno kot povedati Artemizijino zgodbo o posilstvu in posledični tesnobi?", se sprašuje Anita Silvers, n. n. m., str. 366.

³² O feministični kritiki Kantove estetike glej: Paul Mattick Jr.: "Beautiful and Sublime. Gender Totemism in the Constitution of Art", v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zvezek 48, št. 4 (Jesen 1990), strani 293-303; Timothy Gould: "Intensity and Its Audiences. Notes Towards a Feminist Perspective on the Kantian", n. n. m., str. 305-315; Mary Bittner Wiseman: "Beautiful Exiles", v: *Aesthetics in Feminist Perspective*. Izdali Hilde Hein in Carolyn Corsmeyer, Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis 1993, str. 169-178; Jane Kneller: "Discipline and Silence. Women and Imagination in Kant's Theory of Taste", n. n. m., str. 179-192; Christine Battersby, *Gender and genius*, glej opombo 21.

nosti (kot v primeru ženskih aktov v evropskem slikarstvu) ter razglasiti estetiko ali tudi umetnost za nekaj, kar je za ženske in za postmoderne čase izgubljeno. Tu bi se zgodba tudi končala. Druge vrste odgovor obstoječim razmeram v umetnosti in estetiki bi bil "mesto žensk", torej izgradnja ločenega kraja za svobodno feminino in feministično izražanje na drugi strani ali še raje - na strani Drugega. Nekaj takega se je dogajalo tudi v gledališčih, kamor so pripuščali samo žensko občinstvo, pa tudi na univerzah obstaja vsaj v Združenih državah nekaj takih "varovanih območij".

Tretji korak feministične estetike je bil po vsem tem na voljo le tistim, ki niso pristajale na esencialni dualizem.³³ In če trdite, da je spolna razlika socialno skonstruirana, ne pa metafizično esencialna, se lahko ponovno lotite take teorije, ki ima ambicijo, da bi spravila oba spolna načina mišljenja spet skupaj: emancipirano feminino gledanje in s tega gledišča očitno spolno določeno ne-feministično mišljenje. S tem so prišle na dnevni red tudi vse druge vrste pomembnih razlik (narod, etnos, rasa, bogastvo, razred ...) "Spolna vloga je neke vrste lastnost in ne konstantni substrat", pravi Hilde Hein.³⁴ Pod temi pogoji je feministična teorija lahko znova odprla vrata teoriji z univerzalnimi ambicijami, a s pomembno in tudi bistveno inovacijo. Zaradi razlike, ki se je nikakor ne sme izgubiti v univerzalni enotnosti, od teorije ni več mogoče pričakovati take vrste totalnosti in sistematične popolnosti kot prej, prav tako pa se ni mogoče ločevati historičnosti in socialnosti različnih praks od historičnosti in socialnosti različnih teorij. Teorija mora ostati odprta in ne more nikdar priti do konca v običajnem pomenu besede, tako kot je imel Hegel lastno filozofijo za zgodovinsko poslednjo, ali kot je Croce verjel, da je njegova estetika logični sklep vseh drugih estetskih teorij.

Šele po radikalni kritiki umetnosti kot institucije (Institucija Umetnost v pomenu Petra Burgerja)³⁵ in estetike, obeh pa na način, ki ga je Carolyn Corsmeyer označila kot "izziv podmeni, da je disciplinarno preiskovanje spolno nevtralno",³⁶ je feministična estetika lahko postala projekt. Pa tudi to je bil lahko samo začetek. Hilde Hein je izoblikovala program, ki zveni sistematično in celo tradicionalno: "To, za kar mi gre, je mesto feministične estetike pri artikulaciji feministične teorije."³⁷ In rezultat je, da naj bi bila feministična teorija nov pristop k teoriji sploh, nov pristop k teoriji pa je mogoče utemeljiti v nekaterih izkušnjah estetike: "Dokazovala sem, da je feministična teorija radikalno inovativna v svojem filozofskem pristopu in da je estetika v njenem središču."³⁸ Še več: "Dokazala bom, da estetika ni nikdar povsem izdala ali opustila svoje odprtosti k vsem vrstam in stopnjam izkušnje in da ni nikdar zanikala svojega razmerja z minljivim užitek ali podlegla pritisku, da bi zamenjala ta užitek s čim trajnejšim in strožje abstraktnim. Zato ostaja, kakorkoli pomanjkljiva, model za feministično teoretiziranje."³⁹

Feministična estetika take vrste ni osamljen projekt. Obstajajo nekatere skupne poteze pri številnih sodobnih estetskih teorijah, ki skušajo pobegniti iz prej omenjene sobe za intenzivno nego. Med raznolikimi pobegi so najznačilnejši in verjetno najpo-

³³ Izraz "esencialni dualizem" je uprabila Hilde Hein v svojem članku "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", ki je izšel v tematski številki *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (glej opombo 19).

³⁴ Hilde Hein: "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", n. n. m., str. 282.

³⁵ Za rabo izraza "Institucija Umetnost" glej Petra Burgerja, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.

³⁶ Carolyn Corsmeyer: "Introduction, Philosophy, Aesthetics, and Feminist Scholarship", v: *Aesthetics in Feminist Perspective*, n. n. m., str. VII.

³⁷ Hilde Hein: "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", n. n. m., str. 23.

³⁸ Hilde Hein, n. n. m., str. 289.

³⁹ Hilde Hein: "Refining Feminist Theory. Lessons from Aesthetics", v: *Aesthetics in Feminist Perspective*, n. n. m., str. 4-5.

membnejši tisti, ki med drugim jemljejo v račun celotno kritično diagnozo od Nietzscheja do postmodernizma, in reinterpretirajo vso zgodovino estetike, pa kljub temu še vedno ponujajo estetiko kot tisti vidik filozofije, ki lahko spravi skupaj "membra disiecta" in navdihne teorijo z ambicijo doseganja univerzalnosti navkljub vsem znakom prepovedi, ki jih je dandanes polno polje filozofije. V mislih imam avtorje, kot Terryja Eagletona, Paula Crowtherja, Frederica Jamesona in Wolfganga Welscha. Projekt feministične estetike kot osrednje za feministično teorijo je še en primer sorodnega pristopa. Te teorije imajo skupno potezo. Vse poudarjajo pomen telesa in senzibilnosti, vse govore o tem v okviru historičnih premen, vse trdijo, da se nekaj pomembnega spreminja tu in zdaj, in vsem je lastna neka vrsta zmernega optimizma, ki njihovim teorijam onemogoča, da bi postale samo še ena napoved katastrofe ali ponavljajoča se nostalglična melanholija večne izgube. Optimizem spreminjanja, ki je spremljal kritiko alienacije, represije in gospostva pred tridesetimi leti, je onstran njihovega dometa, toda prav tako jim je tuj sodobni virtualni optimizem kibernetičnega placeba skupaj s svojim vodilom: "Anything goes!"

Feministična estetika torej ni niti enkrat niti osamljen poskus. Sodi med pri-stope, ki ohranjajo estetiko kot centralno točko teorije kot take in še posebej centralno za kakršnokoli filozofsko univerzalnost teorije. Poleg omenjenih skupnih značilnosti ponuja nekaj takega, česar druge teorije nimajo. Prvič, feministična estetika je prevedla v filozofsko estetiko tisto, kar so analize zgodovine umetnosti osvetlile: da so percepcija, senzualnost in čutenje nasploh, za katere se je najprej senzacionalno izkazalo, da jim pripada historičnost, tudi spolno določene stvari in da sta umetnost kot institucija in estetika (posebej v njeni klasični formalistični zvezi) udeleženi pri teh lastnostih, prav tako kot modernistični projekt neskončnega napredka k popolnosti. Vse to je postavilo vse tradicionalne kategorije estetike kot filozofske discipline v novo luč. In drugič, feministična estetika s svojimi še posebej intenzivnimi napadi na teorijo nezainteresiranosti in teoriji avtonomije estetskega je prinesla v estetiko pogum, ki ga sodobne estetske in umetnostne teorije nimajo - pogum povezati umetnost in estetiko s praktičnimi spopadi in političnimi boji.

Estetika, še enkrat več dekonstruirana in rekonstruirana, je celo v tej interpretaciji videti kot disciplina z univerzalnim dometom in povezovalno močjo, ki spravlja polar-nosti v medsebojni stik. Tudi polarnosti spola in socialno spolne vloge.

Tako je treba odgovor na naslovno vprašanje uvesti s pomočjo znane erevanske formule: "V načelu da, toda bolezen zdravi z istim, četudi oslabiljenim virusom, ki je sprva povzročil vse težave."

In mogoče je prav to tisto, za kar pri estetiki gre: povzročati težave gladkemu razumevanju totalnosti in enostavnim univerzalnim razlagam, pa tudi preprostim zavračanjem univerzalnosti in totalnosti. Feministična estetika je povzročila precej težav, zato jo mnogi ignorirajo, gre pa ravno za to, da jo je treba jemati resno.