

Nanette Salomon

Grzechy zaniedbania. Kanon historii sztuki*

przełożył: Piotr Słodkowski

*Nanette Salomon jest profesorem historii sztuki w College of Staten Island (The City University of New York) oraz autorką książek *Jacob Duck and the Gentrification of Dutch Genre Painting (1998)* i *Shirting Priorities: Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting (2004)*.*

Salomon bada XVII-wieczne malarstwo holenderskie głównie pod kątem ukazywania płci i płciowości; jej pracę badawczą charakteryzuje perspektywa feministyczna oraz krytyczna analiza historii i metod tradycyjnej historii sztuki. Doskonałym tego przykładem jest zamieszczony tutaj tekst na temat kanonu sztuki i pominięć, jakich się dopuszczono w procesie jego kształtowania.

P.S.

Pośród dyscyplin akademickich kanon historii sztuki należy do najbardziej złośliwych, zorientowanych na mężczyzn i jednocześnie najbardziej podatnych na ingerencje¹. Najprostszą analizą selekcji dzieł zawartych w historii sztuki Europy Zachodniej w czasie największego rozkwitu natychmiast pokazuje, że dobór ten był motywowany ideologicznie. Pominięcie całych kategorii sztuki i artystów doprowadziło do niereprezentatywnego i wypaczonego wyobrażenia o tym, kto wnosi wkład do „uniwersalnych” idei wyrażanych przez kreatywność i zabieg estetyczny.

Oficjalny wybór wielkich dzieł sztuki w swoim obecnym kształcie wiele zawdzięcza rozpowszechnionemu tekstowi H. W. Jansona,

Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy, po raz pierwszy opublikowanemu w 1962 roku i regularnie wydawanemu od tego czasu². Choć Janson nie stworzył tej listy, jego osobisty i dokonany z ograniczonej liczby możliwości dobór dzieł sprawia, że tekst sam w sobie jest wart przeanalizowania. W swych zrębach historyczny kanon sztuki w formie, jaką przybiera on u Jansona (i innych, którzy bez zażenowania podążają ściśle za nim) wywodzi się przede wszystkim z szesnastowiecznego dzieła florenckiego artysty i kronikarza Giorgio Vasariego, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, opublikowanego w roku 1550 i w o wiele obszerniejszej postaci wydane go powtórnie w 1568³. Zbiorowi temu

* N. Salomon, *The Art Historical Canon: Sins of Omission*, w: *(En)gendering Knowledge*, red. J. Hartman, E. Messer-Davidow, Chicago 1991; przedruk w: D. Preziosi, *The History of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, s. 344-355, 551-553.

¹ Chciałabym podziękować Griseldzie Pollock, Keith'owi Moxey'owi, Flavii Rando, Ellen Davis oraz redaktorom Joanie E. Hartman i Ellen Messner-Davidow za przeczytanie wcześniejszej wersji niniejszego eseju.

² H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993; por. tenże, *The History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York 1962. W licznych artykułach praca poddawana jest krytycznej analizie: E. Dickinson, *Sexist Texts Boycotted*, „Women Artists News”, nr 4 1979, s. 12; E. Tufts, *Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art*, „Arts Magazine”, nr 8 1981, s. 150-4; B. R. Collins, *Book Review of H. W. Janson and E. H. Gombrich*, „Art Journal”, nr 1 1989, s. 90-95.

³ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył

powszechnie przypisuje się nie mniej, lecz właśnie zakrojenie pierwszej „nowoczesnej” ekspozycji historii sztuki Europy Zachodniej, zaś taki osąd znajduje potwierdzenie w oddziaływaniu dzieła i uprzywilejowaniu jego budowy jako powielanego wzoru⁴. Vasari wprowadził układ, bądź formę dyskursu, która w swych nieustannych powtórzeniach kreuje i utrzymuje dominację konkretnej płci, klasy społecznej i rasy jako dostarczyciela kultury i sztuki.

Vasari pisał swą kronikę w czasie, gdy rozwijane pod auspicjami papieskiego patronatu osiągnięcia artystów dojrzałego renesansu, Rafaela i Michała Anioła, były przyswajane zarówno w perspektywie dziedzictwa kulturowego, jak i historii Florencji. Dążenie Vasariego nie tylko do projektowania historii, ale też do umieszczenia Florencji w samym jej centrum wpłynęło na treść i formę jego dzieła⁵. Podczas gdy nowocześni historycy sztuki uznają, że stawianie sztuki Michała Anioła za niedościgniony wzór wszelkiej artystycznej kreacji (wyżej nawet od czczonych artystów antyku) jest zaaranżowane, niewielu udało się przejrzeć projekt Vasariego pod kątem bardziej podstępnych aspektów. Niezaprzeczalnie strukturalne właściwości jego pracy – chronologiczne porządkowanie biografii według pokoleń oraz wydawanie wartościujących sądów, które uwypuklają innowacyjność i wzajemne wpływy – nadal z powodzeniem dominują wśród przyjętych metod uprawiania historii sztuki.

Najważniejsze założenie kroniki Vasariego leży w przekonaniu, że wielka sztuka jest wyrazem indywidualnego geniuszu i może być zrozumiana jedynie poprzez biografię⁶. Nacisk położony jest na życiorysy jednostek (o czym zaświadcza tytuł książki), streszczając je i odgradzając od społecznego i politycznego otoczenia. Nieodłączne i wykalkulowane ograniczenia, jakie pociąga za sobą taki typ kronikarstwa są oczywiste. Najbardziej znaczące zastrzeżenie sprowadza się do tego, że – jako system – natychmiast wiążą one dzieło sztuki z przekonaniem o nieprzystępności geniuszu i w ten sposób z powodzeniem usuwają je ze sfery rozważań o nim jako o rzeczywistym składniku w procesie przemian społecznych – procesie, który obejmuje tak produkcję, jak i konsumpcję⁷. A zatem utworzenie historii sztuki widzianej przez pryzmat biografii zamyka drogę analizie dzieł jako materialnych przedmiotów oraz zrozumieniu ich formułującej roli w dynamice rozwoju ideologicznych konstrukcji⁸.

Tutaj oto w dziele Vasariego możemy odnaleźć miejsce, w którym narodził się lub też został wynaleziony mit „artysty” jako konstrukt. „Artysta” ten jest tożsamy z autorem, którego śmierć ogłaszali współcześni myśliciele pokroju Rolanda Barthesa⁹. Vasari zapoczątkował sposób myślenia, według którego to, co warto wiedzieć o dziele sztuki może być wyjaśnione jedynie w świetle wiedzy o twórcy. Jak pisał Barthes, „Autor” (który jest identyczny

K. Estreicher, Warszawa 1985, T. 1-8. Wydania tłumaczonej na wszystkie języki książki Vasariego pojawiają się regularnie. Najczęściej cytowana edycja to *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architettori Italiani*, red. G. Milanese, T. 1-9, Florence 1865-79. Zob. też bibliografię Vasariego: T. S. R. Bose, *Giorgio Vasari: The Man and The Book*, Princeton 1971, s. 341.

⁴ Żywoty Vasariego są „tradycyjnie definiowane jako pierwsza historia sztuki” (W. E. Kleinbauer, T. P. Slavens, *Research Guide to The History of Western Art*, Chicago 1982). Chociaż z pewnością są one najbardziej wpływowym zestawieniem artystów i historii sztuki, nie były wcale pierwsze. Zob. najbardziej kompletną historię historii sztuki: J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienna 1924. Sam Vasari opierał się na kompilacji klasycznych źródeł, takich jak Plutarch i Pliniusz Starszy; zob. P. Rubin, *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and The Image of the Renaissance Artist*, „Art History”, nr 1 1990, s. 34.

⁵ Żywioną przez Vasariego chęć przypisania Florencji pod rządami Medyceuszy większości zasług renesansu szczegółowo rozważa A. Bunt, *Artistic Theory In Italy, 1450-1600*, Oxford 1940, s. 86-102; T. S. Bose, dz. cyt., T. 1.

⁶ Dla zapoznania się z pełną dyskusją na temat tego, jak biografia mistyfikuje sztukę w tradycyjnych tekstach historyczno-artystycznych zob. G. Pollock, *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*, „Screen”, nr 3 1980. Zob. też wczesne wyjaśnienie biografii i mitu artysty w kategoriach psychologicznych: E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist: A Historical Experiment*, New Haven 1979.

⁷ G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, London 1988, zwł. rozdz. 1.

⁸ Taż, *Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*, „Woman's Art Journal” (dalej: WAJ), nr 1 1983, s. 39-48.

⁹ R. Barthes, *The Death of the Author*, w: *Image-Music-Text*, red. i przekład S. Heath, London 1977, s. 142-147. Najświeższe zastosowanie eseju Barthesa do potrzeb historii sztuki poczyniła Griselda Pollock.

z Vasariańskim „Artystą”), gdy w niego wierzyć, jest zawsze wyobrażany jako przeszłość swego dzieła:

książka i autor niejako samoczynnie stoją na pojedynczej linii rozdzielonej na przed i po. Uważa się, że autor wykarmia swą książkę, co znaczy, że on istnieje przed nią, myśli, znosi cierpienie, żyje nią, jest w stosunku do swego dzieła w tej samej relacji pierwszeństwa, co ojciec do syna¹⁰.

Spójecznie rzecz ujmując, jednostka, którą Vasari nazywa artystą jest panem własnego losu i już dlatego kimś czytelnie dookreślonym pod względem płci, rasy i zaszerogowania klasowego; mówiąc ściślej, to biały mężczyzna reprezentujący wyższe warstwy społeczne. Tylko ktoś taki, poprzez swoją pozycję społeczną, upoważniony jest do przyznawania sobie prawa do wolności i powołania do tworzenia, które według konstruktów Vasariego są niezbędne.

Co więcej, można wskazać na moment, w którym Vasari wymyślił/powołał do życia krytyka, bądź historyka sztuki¹¹. Osiągnął to przez nadawanie poszczególnym dziełom prawomocności opartej na wartościującym osądzie, który stawał się obowiązujący dzięki powadze jego autorytetu¹². Podstawowe strategie wiążą się tu w powikłany sposób. Wielkie dzieła sztuki traktuje on jako owoc życia niezgłębionego geniuszu. Geniusz jednak, choć niezrozumiały, może być wydobyty i zostać udostępniony poprzez świadectwo i objaśnienie historyka sztuki. W konsekwencji, to on ma przyzwolenie i autorytet do orzekania o tym, co prezentuje wysoką jakość i jest wartościowe. Władza nieuchronnie wpisana w profesję historyka sztuki została szybko podchwyczona i błyskawicznie ujawniła się w pismach następcy

Vasariego, Raffaello'a Borghiniego, w jego książce *Il Riposo...*¹³, wydanej w roku 1584. To, co było nowe w postawie teoretycznej Borghiniego – i wkrótce stało się normą – to fakt, iż, jako że sam nie był artystą, pisał raczej z pozycji konesera sztuki, niż osoby, która ją uprawia. Co nawet istotniejsze, kierował swoje pisma do nowej grupy czytelników, miłośników sztuki – jednostek wykształconych, które zechciały być ukształtowane przez odpowiednie w niej obycie¹⁴. Podczas gdy Vasari daje do zrozumienia, że zwraca się do szerszego kręgu odbiorców, Borghini z naciskiem podkreśla, że spisuje biografie artystów nie tylko na potrzeby innych artystów, ale także dla tych, którzy, choć nimi nie są, życzą sobie znaleźć się w pozycji oceniających dzieła sztuki¹⁵. Niezaprzeczalnie jest to również przedmiotem największego zainteresowania w *Historii sztuki...* Jansona.

Dwa najbardziej znaczące dokonania czasów Vasariego, które w złożony sposób wiążą się z początkiem, kondycją i sukcesem jego organizacji historii sztuki to stworzenie akademii oraz rozpowszechnianie obrazów za pośrednictwem reprodukcji. Pierwsze z nich ma bezpośredni związek z samym Vasarim. Założona przez niego florencka *Accademia del Disegno* była wspierana wspólnym autorytetem Michała Anioła i rządu republiki w osobie Cosima de' Medici¹⁶. Dokładnie tak, jak książka Vasariego stała się obowiązującym na kolejne stulecie modelem historii artystów-mężczyzn, jego akademia ustanowiła wzór akademii sztuk na całym kontynencie europejskim aż do dzisiejszych czasów¹⁷. Stała się ona miejscem, gdzie potencjalni artyści mogli nauczyć się dawać pierwszeństwo tym wartościom formalnym, które Vasari i jego następcy opiewali w sztuce Michała Anioła. Akademia zinstytucjonalizowała nauczanie sztuki w całej Europie,

¹⁰ Tamże, s. 145.

¹¹ Na temat związku *Żywotów...* Vasariego i XVI stulecia postrzeganego jako „epoka krytyki” zob. P. Burke, *The Renaissance*, London 1987, s. 54-55.

¹² E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, London 1965, s. 109.

¹³ *Il riposo di Raffaello Borghini in cuiddella pittura e della scultura si favella, de' piu famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s' insegnano*, red. M. Rosci, Milan 1967.

¹⁴ M. Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York 1985, s. 206-209.

¹⁵ A. Blunt, dz. cyt., s. 101.

¹⁶ Historię Akademii Sztuki oraz nowatorską postawę Vasariego bada N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.

¹⁷ Tamże.

a jej założeniem nie było nic innego, jak właśnie zapewnianie jej studentom dostępu do boskiego geniuszu.

Jak wykazała Linda Nochlin, forma akademii, wraz z jej priorytetem studiowania aktu z żywego modela, odbierała kobietom (jako damom) możliwość tworzenia „wielkiej sztuki”¹⁸. Akademia natychmiast blokuje wejście kobiet do kanonu, a także staje się racjonalnym uzasadnieniem dla ich wykluczenia – wykluczenia, które historycznie wyprzedzało jej zinstytucjonalizowanie.

Ponadto, w czasach Vasariego spopularyzowały się reprodukcje unikatowych dzieł malarstwa i rzeźby w formie rycin. Masowa graficzna produkcja obrazów Michała Anioła, Rafaela i Tycjana poszerzyła krąg odczytanych odbiorców, a także dała założeniom Vasariego – zawartym i w programie Akademii, i w *Żywotach* – możliwość utrzymania się na rynku¹⁹. Ponieważ wyłączenie na idee wyrażane przez obrazy przedstawiające była w tym czasie zagrożona, postulaty Vasariego doprowadziły do utwierdzenia kontroli i zarządzania przez determinujący wybór.

Kiedy kryteria oceny sztuki są już ustalone, można spisać całość dzieł, w których sztuka jest uporządkowana i zhierarchizowana. Historycy i krytycy sztuki mogą decydować o jej kursie przez przyjęcie binarnych zależności w całkowitej zgodzie z systemami, które z kolei ponownie ustanawiają swoje prerogatywy do ustanawiania tychże systemów. Dobrym na to przykładem może być wywiad, jaki Eleanor Dickinson przeprowadziła z Jansonem w 1979 roku. Kiedy w rozmowie zwróciła się z pytaniem o wyłączenie artystek z jego książki, Janson beztrąsko odparł, że rola kobiety „nie była na tyle ważna, by uwzględnić ją w jednotomowym zbiorze”²⁰. Gdy spytała o to, jakie kryteria brał pod uwagę, powiedział: „Dzieła zawarte w książce reprezentują osiągnięcia wyobraźni

[...] które w ten lub inny sposób wpłynęły na historię sztuki. Teraz muszę jeszcze usłyszeć przekonujący argument, który wykaże, że Mary Cassatt zmieniła jej dzieje”²¹. Krytyczna lektura *Historii sztuki...* Jansona pokazuje, że jego wyobrażenie o zmienianiu historii, podobnie jak pogląd Vasariego, zasadza się na idei innowacyjności i wpływu. Wewnętrzna logika, która uzasadnia jego wybór, a więc włączenie do kanonu, opiera się na przywróceniu relacji ojca i syna na różnych poziomach koncepcji „mistrz-uczeń”²². Ten rodzaj zależności jest widoczny w strukturalnych podobieństwach, jakie historycy sztuki budują między antykiem a włoskim renesansem, Rafaeliem a Poussinem, Manetem a Degasem i wreszcie, jaka istnieje między nimi samymi – Vasarim i Jansonem. Raz rozpoczęta gra toczy się ustawicznie między uległością wobec przyjętych autorytetów a innowacyjnością możliwą na ustalonych uprzednio zasadach. W rezultacie artyści mogą „zmienić bieg historii sztuki” na tyle tylko, na ile mieszczą się oni w ojcowsko-synowskim układzie. Bardzo istotnym jest zbadanie niektórych z tych praktyk, które poza takim układem sytuują kobiety.

Właściwie nie trzeba przypominać, że podstawowym kryterium kanonicznego doboru, jaki stworzyli Vasari i jego następcy, aż do czasów Jansona, jest to, że tylko artystów płci męskiej traktuje się z należytą uwagą. Nie jest prawdą, że kobiety są zwyczajnie pomijane. Praktycznie nie istnieje historia sztuki sprzed XX wieku, które całkowicie by je zaniedbywała, a sam Vasari umieścił w *Żywotach...* wzmianki o kilku z nich, co musi być jawnym dowodem na ich niezaprzeczalną obecność w świecie artystycznym; w świecie, który Vasari zaczyna rejestrować²³. Te artystki przypominają nam, że uczestnictwo kobiet w (do pewnego stopnia elitarnym) świecie sztuki, jak i – ogólnie mówiąc – w społeczeństwie, a analogicznie także

¹⁸ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Artists?*, w: *Art, Women and Power and Other Essays*, New York 1988, s. 145-175.

¹⁹ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Illuminations*, przełożył H. Zohn, New York 1969, s. 217-252.

²⁰ E. Dickinson, dz. cyt., s. 12.

²¹ Tamże.

²² Jestem wdzięczna Griseldzie Pollock za dyskusje, w wyniku których uporządkowały się myśli poruszane w tym fragmencie.

²³ Według mojej wiedzy sposób, w jaki Vasari traktował kobiety nie był dotąd analizowany. Istnieje jedynie zwięzły tekst M. Russel, *The Women Painters in Houbraken's „Groote Schouburgh”*, „WAJ”, nr 1 1981, s. 5-12.

w historii był o wiele donioślejszy, niż sugerują to zapisy nowoczesnych historyków²⁴. W rzeczywistości, jak dowiodła Joan Kelly, dokładnie w epoce, którą nazywamy „renesansem” rozpoczęło się systematyczne uszczuplanie społecznych i osobistych możliwości kobiet²⁵. W tym kontekście *Żywoty...* Vasariego mogą być postrzegane jako część aparatu, który uchylał ich bezpośredni i bezproblemowy udział w życiu kulturalnym. Rozważając twórczość kobiet, Vasari z rozmysłem uwydatnia ich marginalizację przez stosowanie protekcyjnych i poniżających określeń dla wyjaśnienia ich sztuki i jej osobliwości, ich wyjątkowego statusu kobiet-artystek. To, jak opisuje malarzkę z Cremony, Sofonisbę Anguisciołę, jest przykładem ówczesnie utartego już poglądu o twórczych możliwościach kobiety tylko w ramach dawania nowego życia – Vasariego wprawia w zdumienie jej wyjątkowy talent malarski. Takie właśnie postrzeganie kobiety jako artystki „wyjątkowej” może być traktowane jako jedna z najbardziej podstępnych metod kwestionowania szans kobiet na wejście do świata sztuki.

Podstawowa strategia Vasariego i Jansona polega na ustanowieniu wąsko rozumianego centrum przez narzucenie standardów i norm. Standardy te definiuje sztuka klasyczna i przywrócenie dokonania klasycznej kultury, które najlepiej zrealizowało się w sztuce Michała Anioła²⁶. Ich założenia są skomplikowane i wymagają demontażu na bardzo różnych poziomach. Wkrótce przejdę do właściwego znaczenia klasycznego obrazowania i klasycyzmu, aby zbudować pojęcia płci [*gender*] i płciowości. Najpierw jednak omówię bardziej oczywiste konsekwencje tych norm. Funkcjonują

one po to, by tworzyć hierarchię „wtajemniczonych” i „wykluczonych”. Piętno „odmienności”, nakładane na „odrzuconych”, w równej mierze może być nadane artystom płci męskiej, tak jak nadaje się je kobietom. Klasyczny paradygmat definiuje „renesans” Italii środkowej jako sztukę o wielkiej wartości i skutecznie marginalizuje wszystkie inne tradycje artystyczne²⁷. Te – współczesne z włoskim renesansem – bez względu na to, jak byłyby różnorodne, szufladkuje się pod wspólnym hasłem: „sztuka na północ od Alp”. Uzasadnieniem dla omawiania tych złożonych i różnorodnych tradycji jako jednego nurtu może być tylko to, że różnice, które dzielą je między sobą uważa się za nieistotne, zaś to ich osobliwa odmienność od klasycyzmu środkowej Italii jest kluczowa. Dla przykładu, omawiając artystów Europy Północnej, Vasari bezkrytycznie stosuje termin *fiamminghi* (który oznacza Flamanda) nawet wtedy, gdy pisze o malarzach niemieckich, Martinie Schongauerze i Albrechcie Dürerze²⁸. Co więcej, przesuwa swoje uwagi na ich temat do książki, która zamiast zawierać właściwe *Żywoty...*, poświęcona jest wprowadzeniu technologicznemu, tym samym lokując ich raczej w kręgu praktycznych i manualnych aspektów sztuki jako rzemiosła, niż w kontekście jej bardziej prestiżowej pozycji jako aktywności intelektualnej. Co prawda niektórzy z artystów północnych są omawiani na samym końcu *Żywotów...*, ale w części, która nie ma tytułu²⁹.

Wyżej określone preferencje Vasariego i Jansona, zwrócone ku formom klasycznym jako podstawie dla niepodważalnego systemu oceny estetycznej, umożliwiają im osądzenie wszystkich innych tradycji europejskich według tego, na ile zbliżyły się do przyjętego za wzorzec

²⁴ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York 1981, rozdz. 1.

²⁵ J. Kelly, *Did Women Have a Renaissance?*, w: *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago 1984, s. 19-50.

²⁶ H. Betting, *Vasari and His Legacy: The History of Art as Process?*, w: *The End of the History of Art*, Chicago 1987, s. 73.

²⁷ Sztukę Italii północnej przyjmowano w sposób ambiwalentny i uznawano ją tylko z zastrzeżeniami. Zob. np. stosunek Vasariego do Tycjana: T. S. R. Bose, dz. cyt., s. 177-179.

²⁸ Przypadek Albrechta Dürera jest szczególnie interesujący, zwłaszcza odkąd w wielu z jego prac łączy się italianizujący styl i zasadniczo północna ikonografia. Jego italianizująca maniera dała mu wysoką pozycję wśród nie-włoskich artystów. Zatem, w 1987 roku Hans Betting mógł nadal klasyfikować „innego”: „Dla artystów *na północ od Alp* podróż do Włoch stała się odkrywczą wyprawą do ojczyzny sztuki. Albrecht Dürer [...] był między *pierwszymi spośród tych pielgrzymów*” (emfazy zostały dodane; H. Betting, dz. cyt., s. 81). Z pewnością Dürer nie był jednym z pierwszych artystów północnych, którzy przybywają do Italii; był jedynie pośród pierwszych, którzy podjęli próbę malowania w stylu włoskim.

²⁹ T. S. R. Bose, dz. cyt., s. 197.

klasycyzmu. Tak więc Janson pisze: „Obaj, choć utalentowani, Cranach i Altdorfer unikali głównego wyzwania renesansu, w obliczu którego – nawet jeśli nie zawsze z dobrym skutkiem – odważnie stawiał Dürer: obrazu człowieka”³⁰.

Dewaluacja „sztuki na północ od Alp”, tak jak dewaluacja średniowiecznego okresu „protorenesansu”, może być rozumiana jako strategia o większym dla nas znaczeniu, niż można by z początku przypuszczać. W kulturach tych kobiety były istotniejsze dla funkcjonowania życia społecznego i ekonomicznego, a także lepiej zintegrowane w jego obrębie, więc były również bardziej niż kobiety w Italii zaangażowane w produkcję dzieł sztuki³¹. Słynne uwagi Michała Anioła o malarstwie flamandzkim, zrelacjonowane przez Francisco de Hollanda w 1538 roku, doceniają ich znaczenie w organizacji niderlandzkiego malarstwa: „Obrazy flamandzkie wydają się piękne kobietom szczególnie wiekowym lub bardzo młodym, równie jak mnichom i mniszkom i osobom szlacheckiego rodu, jeśli nie mają zmysłu prawdziwej harmonii”³². Nie później niż w latach 1718-21 książka Arnolda Houbrakena poświęcona biografii największych niderlandzkich malarzy nie tylko obejmowała artystów płci męskiej i żeńskiej, ale także doceniała w swym tytule ich wspólne zasługi: *De Grootte Schoonburgh der Nederlandtsche Konstschilders en Schilderessen* [Wielki teatr niderlandzkich malarzy i malarek]³³. Dlatego też wyraźną aprobatę dla włoskiej sztuki i artystów należy rozumieć nie tylko jako deklarację podkreślającą wyższość mężczyzn nad kobietami, ale także

jako poparcie udzielone całym systemom, które wspierają tę przewagę i sprawiają, że jest ona możliwa.

Między *Żywotami...* Vasariego i *Historią sztuki...* Jansona stworzono wiele wariantów dziejów sztuki. Jednak, pomimo licznych wersji napisanych przez historyków sztuki odmiennych narodowości i w różnym czasie – pewne motywy pozostają niezmienione. Ich obecność możemy przypisać niepodważalnemu wpływowi Vasariego, konwencjonalnego źródła, do którego pisarze nieustannie powracają³⁴. Chociaż weneccy, francuscy czy holenderscy historycy sztuki opisują swych własnych artystów, wszyscy oni pozostają wierni Vasariańskiej prototypowej organizacji i podtrzymują jego klasyczne ukierunkowanie. Już sama struktura wypracowana przez Vasariego przybrała status kanonicznej. Ta charakterystyczna konstrukcja akcentuje indywidualne zasługi, utrwała terminy pokoleniowego i stylistycznego rozwoju historii sztuki oraz dostarcza kryteriów dla osądu estetycznego według kursu sztuki klasycznej. Powielają ją poświęcone historii sztuki teksty Jansona i większości innych, wnoszących wkład do tego gatunku w ciągu czterech stuleci. Przedsięwzięcie wczesnych historii sztuki* służyło celom nacjonalistycznym. Stawką było jednak niewątpliwie coś więcej, a mianowicie utrzymanie kontroli nad kulturą przez garstkę uprzywilejowanych. W późnym wieku XVII Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci, André Félibien i Roger de Piles wyzwolili się od ślepego posłuszeństwa celom nacjonalistycznym i zawarli w swoich tekstach informacje

³⁰ Cytat za: B. R. Collins, dz. cyt., s. 92.

³¹ Na temat pozycji kobiet w Niemczech zob. M. E. Wiesner, *Working Women In Renaissance Germany*, New Brunswick 1986; odnośnie do kobiet w Niemczech i Niderlandach zob. M. C. Howell, *Women, Production, and Patriarchy in Later Medieval Cities*, Chicago 1986. O pozycji kobiet w Italii pisze Ch. Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985. Zob. też przekrojowy esej M. C. Howell, *Marriage, Property, and Patriarchy: Recent Contributions to a Literature*, „Feminist Studies”, nr 1 1987, s. 203-224, zwr. 209.

³² F. de Hollanda, *O malarstwie starożytnych. Księga II, Dialogi rzymskie w: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 179; por. Ch. Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*, London 1903, s. 209. Svetlana Alpers przywiązuje nieco inne znaczenie do komentarzy Michała Anioła; zob. S. Alpers, *Art History and Its Exclusionsw: Feminism and Art History: Questioning the Litany*, red. N. Broude, M. D. Garrard, New York 1982, s. 194-195.

³³ A. Houbraken, *De Grootte Schoonburgh der nederlantsche konstchilders en schilderessen (The Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses)*, Amsterdam 1753 1976.

³⁴ J. Schlosser, dz. cyt.; L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1964, s. 118.

* Autorka używa tutaj liczby mnogiej, *art histories*, chcąc zapewne podkreślić, iż ma na myśli teksty, których nie należy jeszcze postrzegać w ramach jednej i skodyfikowanej historii sztuki w jej dzisiejszym rozumieniu. (P.S.)

o artystach z wielu krajów³⁵. Co bardzo wymowne, pomimo tendencji do rozszerzania swoich pism przez uwzględnianie w nich twórców różnych narodowości, historycy sztuki w późnym wieku XVII systematycznie ograniczali i ostatecznie zdołali wymazać obecność kobiet.

* * *

W naszych czasach kobiety walczyły i odzyskały przywilej, a także obowiązek wyrażania opinii na temat sposobów tworzenia i rozpowszechniania kultury. Feministki otworzyły w dyskusji o kanonie miejsce dla uwzględnienia kobiet-artystek i kobiet-krytyczek. Ale w takich okolicznościach, samo uwzględnienie jest niewystarczające. Praktyka feministyczna wypracowała liczne strategie postępowania z akademicką płaszczyzną historii sztuki i jej kanonem. Najważniejszą wśród nich jest wydobywanie na światło dzienne twórczej roli kobiet. Drugą zaś, pojawienie się ich jako krytyczek i interpretatorek, odbierających i interpretujących dzieła sztuki w sposób dla nich zrozumiały. Konsekwencje tych dwóch procesów – odzysku kobiet jako artystek i krytyczek – są ogromne i oczywiście nie wykluczają się wzajemnie.

* * *

Wśród najbardziej pożytecznych konsekwencji pierwszej strategii – tj. odzysku artystek – mieści się przeprowadzenie „normalnej” selekcji pod bezpośrednią obserwacją oraz, tym samym, jej wynaturzenie i upolitycznienie. To, co dotychczas zdawało się być obiektywnym opisem historii kulturowej, opisem „Zachodniej Tradycji Europejskiej”, nagle ukazuje się ponownie wraz ze swym silnym uprzywilejowaniem twórczości i patronatu białych mężczyzn z najwyższych klas społecznych. Jest to historia, która doskonale realizuje interesy mężczyzn. Nalegania feministek na ujawnienie wykluczeń pokazują w jaki sposób dzieła sztuki w ramach kanonu przystają

do siebie nawzajem w kwestiach całkiem różnych od tych tradycyjnie rozwiniętych. Zamiast występować jako wzorcowe przykłady wartości estetycznej lub wiele wyrażającej ekspresji, albo nawet jako reprezentacja głównych nurtów historycznych i wydarzeń, kanoniczne dzieła sztuki wspierają się wzajemnie jako składniki w większym systemie relacji władzy. To, co doniosłe i przyjemne może być przedstawione jedynie w świetle męskich doświadczeń. Zwykły korygujący gest wprowadzenia kobiet do kanonu z zamiarem stworzenia wierniejszego obrazu tego, co „wydarzyło się naprawdę” i udzielenia im głosu orzekającego o tym, co jest doniosłe i przyjemne naprawdę nie oczyści sytuacji. Nasze rozumienie politycznych następstw tego, co włącza i co wyłącza się z repertuaru kanonicznych dzieł i, nawet więcej, nasze rozumienie dziejopisarstwa jako aktu politycznego czyni z tej wiedzy, w najlepszym wypadku, taktykę o ograniczonej mocy. Same kategorie praktyki historyczno-artystycznej – czy to formalistycznej, czy kontekstualnej – są tak bardzo obciążone ideologicznymi podtekstami i wartościującymi osądami, rozstrzygającymi co jest lub nie jest wartościowe (albo, jak wyrażano to w przeszłości, nobilitujące), że kwestie płci i klasy społecznej wydają się zbędne w tej dyskusji. Te kluczowe zagadnienia nie tylko zdają się *nie mieć związku* z problemami tradycyjnej historii sztuki; one, w swoisty sposób, znajdują się *poza* nimi.

Chronologicznie rzecz ujmując, prezentacja „wielkich artystek” była w feministycznych tekstach o sztuce pierwszą prawdziwą próbą wprowadzenia kobiet do systemu obrazowego kanonu historii sztuk³⁶. Zadano mnóstwo pogłębionych pytań, które moim zdaniem pozostały bez odpowiedzi. Pozostają takimi, gdyż opracowuje się je z użyciem zasadniczo tych samych metodologicznych narzędzi, które w tak ograniczający sposób kierują przedsięwzięciami tradycyjnej historii sztuki. Dla przykładu, rodzi się pytanie zaczerpnięte z rozwiniętej przez Morelliego tradycji koneserstwa: Czy ktoś na podstawie oglądu dzieła może powiedzieć, że twórczynią była kobieta? I inne, wywiedzione

³⁵ Rozpatrując znaczenie artystów różnych narodowości, Giulio Mancini i Carel van Mander mogą być uważani za prekursorów. Jednakże Mancini zajmował się tylko twórcami aktywnymi w Rzymie, zaś van Mander rozdzielił sztukę antyczną, włoską i północną przez umieszczenie swych przemyśleń o każdej z nich w odrębnych książkach.

z ikonologii Panofsky'ego: Czy kobiety interpretują tematy inaczej niż mężczyźni? I z modelu Gombricha: Jakie uwarunkowania społeczne doprowadziły kobiety do malowania i rysowania w taki, a nie inny sposób?

Bezkrytyczne wprowadzenie kobiet do istniejących uprzednio struktur historii sztuki jako dyscypliny raczej potwierdza niż podważa metody, za pomocą których kwestionuje się ich twórczość. Co jest logiczne, feministki lat 70. przywoływały te artystki, które najłatwiej było wydobyć na światło dzienne, ponieważ ich twórczość najbliższa jest owemu konwencjonalnemu, głównemu nurtowi, jaki został wyznaczony przez akademie. Jednak, dokładnie dlatego, że kobiety te osiągnęły pewną miarę tradycyjnego sukcesu, niejako z definicji były dopasowywane do podręcznikowych męskich „geniuszy”, których dzieła najbardziej przypominają ich sztukę. Niczym automatyczna reakcja kolana na uderzenie łyżeczką lub na zasadzie odruchu psów Pawłowa, metoda „podobieństw i różnic” została natychmiast zaproponowana, by usytuować te nowe – a – jednocześnie – nie – tak – nowe zapisy w kanonie. Mechanizm ten, podstawa historyczno-artystycznej analizy od czasów Wölfflina³⁷, służy nieustannie jako instrument ustanawiania hierarchii prestiżu. Od swoich użytkowników wymaga on wstawiania „kontry” między dwójkiem artystów. A zatem, Artemisję Gentileschi – w sposób nieunikniony i dla niej niekorzystny – porównano do Caravaggia, Judytę Leyster – nieuchronnie i krzywdząco – do Fransa Halsa, Mary Cassatt – niechybnie i niesprawiedliwie – do Degasa. Gdy zasady gry nie są ani kwestionowane, ani zmieniane, sama struktura takich binarnych opozycji domaga się, by jedna strona była mistrzem, druga zaś uczniem; jedna ważna, druga podrzędna. Zestawienia te w przytłaczający sposób zdają się raz na zawsze udowadniać, że kobiety nie wytwarzały

ani niczego innowacyjnego, ani wpływowego. Były raczej obiektem wymiany wpływów, wraz z towarzyszącą temu niepewnością przypisaną tej niepożądaną pozycję w modernistycznym dyskursie³⁸. Ich jedyna forma schronienia i pocieszenia przychodzi w postaci odizolowanej subkategorii „kobiet-artystek”.

Podczas gdy Vasari stosuje zabieg biografii, aby zindywidualizować i okryć legendą dzieła artystów płci męskiej, ten sam środek daje gruntownie inny efekt, jeśli zastosować go do kobiet. Szczegóły męskiej biografii przekazują się jako miarę odpowiedniego dla całego rodzaju ludzkiego „uniwersum”; u męskich geniuszy są one zwyczajnie wywyższone i zintensyfikowane. Dla kontrastu, szczegółów biografii kobiety używa się dla podkreślenia poglądu, iż stanowi ona wyjątek; mają zastosowanie tylko do niej i czynią zeń interesujący, indywidualny przypadek. Sztukę kobiety redukuje się do wizualnego zapisu jej psychologicznej natury.

Bez wątplenia najznakomitszy przykład stanowi siedemnastowieczna włoska artystka Artemisia Gentileschi. Gwałt, jakiego dopuścił się na niej jej „mentor”, artysta Agostino Tassi i sprawa sądowa wniesiona przeciw Tassiemu przez jej ojca Oranzio'ą Gentileschi, wkracza do każdej dyskusji o jej sztuce. Nie omawiać tego, znaczyłoby unikać tematu. Stopień, w jakim roztrząsa się intymną historię Artemisii Gentileschi ostro kontrastuje z zakłopotaniem i wypieraniem w równej mierze udokumentowanych intymnych historii, które są integralną częścią biografii wielkich artystów-mężczyzn (najbardziej oczywistym przykładem jest homoseksualizm Michała Anioła i Caravaggia)³⁹.

Historię Artemisii Gentileschi przytacza się w przypadku omawiania jej tzw. „heroicznych kobiet” (jak nazywa je Mary Garrard), zwłaszcza gdy mowa o obrazach *Judyta ścinająca głowę Holofernesa* oraz *Zuzanna i starcy*⁴⁰.

³⁶ Lista książek na temat artystek jest stosunkowo długa; bibliografię podaje W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, London 1990.

³⁷ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce*, przełożyła D. Hanulanka, Gdańsk 2006; por. tenże, *Principles of Art History*, przełożył M. D. Hottinger, New York 1950.

³⁸ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, London 1973.

³⁹ Homoseksualizm Michała Anioła zbadał J. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven 1986. Na temat Caravaggia zob. D. Posner, *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, „Art Quarterly”, nr 3 1971, s. 301-324.

⁴⁰ M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

Ostatecznie, krytycy redukują te dzieła do służących celom terapeutycznym uzewnętrznienia jej tłumionego strachu, gniewu i/albo chęci zemsty. W tradycyjnych kategoriach wysiłki twórcze Gentileschi kompromituje się więc jako osobiste i względne.

Fakt, że ojciec Artemisi zwlekał dziesięć miesięcy z wniesieniem oskarżenia przeciw Tassiemu wydaje się nienaturalny dla dzisiejszych badaczy, podobnie jak jej jawna zgoda na to, by być kochanką Tassiego już po gwałcie⁴¹. Jeśli procedury postępowania sądowego mogą wpłynąć na nasze rozumienia jej sztuki, są one w stanie tego dokonać tylko, gdyby spojrzeć na nie jako na część wysoce skodyfikowanego dyskursu płciowości i metod postępowania wobec gwałtu w XVII wieku. Możliwe, że bardziej niż cokolwiek innego, uwydatniają one fakt, iż Artemisia – kobieta z krwi i kości, która miała także duszę – była dla mężczyzn towarem wymiennym, głównie między jej ojcem/mentorem i kochankiem/gwałtciелеm/mentorem, ale także między Tassim a pozostającym w służbie Papieża Cosimo Quorlim, który, przypuszczalnie ze względu na swe zawistne pożądanie Artemisi, poprosił Tassiego, by ten jej nie poślubił. Tassi zastosował się do jego prośby. Proces wymiany rozpoczął się, gdy „oddano” mu ją jako uczennicę i był kontynuowany, gdy ten brutalnie ją „wziął”, gdy jej honor został „odkupiony” i gdy ona sama została oddana i wzięta na nowo. Rytuał homospołecznych więzi raz za razem wypełniany między tymi mężczyznami czyni z „Artemisi” historycznie nieuchwytny wytwór. Jeśli świadectwo postępowania sądowego odsłania cokolwiek, to tylko tyle, że jest to osoba o uporczywie niezmiennych potrzebach społeczno-seksualnych. Tak więc jej obrazy w większym stopniu wyglądają na splot szeregu zagmatwanych pertraktacji między konwenansem a zaburzeniem konwenansu, między „Artemisią” a Artemisią, niż na ucielesnienie tzw. „heroicznych kobiet”.

Wiele z tego, co napisano o Artemisi Gentileschi i jej sztuce ilustruje metody, według których konwencjonalne struktury historyczno-artystycznego dyskursu chronią swe najgłębsze

podteksty – te, które utwierdzają władzę garstki uprzywilejowanych i nadają im znaczenie. Motywy, jakie istnieją w tle tego rodzaju piśmiennictwa nie powinny być postrzegane jako zamierzone lub nawet uświadomione. Ich siła leży w wielowiekowej historii i wzajemnie się wspierającym, obopólnym związku między tą właśnie historią a skutkami, jakie motywy te powodują.

Podjęte przez Mary Garrard próby „heroizowania” Artemisi Gentileschi i kobiet, które przedstawiała, ujawniają jej życzenie wpisania Gentileschi do kanonu, jaki się obecnie konstruuje. Chciała dla niej statusu danego mężczyznom, którzy tworzą „heroiczne” obrazy i których sztuka, będąca przedłużeniem ich biografii, ustala pozytywne wzorce dla innych, w tym przypadku dla kobiet. Ostatnio wskazany przez Patricję Rubin cel renesansowych biografii w ogóle, a żywotów Vasariego w szczególności to uczynienie bohaterów z ludzi godnych naśladowania⁴². Jednak w szorstki sposób przypomina się nam, że to, co można i co robi się dla mężczyzn, nie może być w prosty i bezproblemowy sposób zrobione dla kobiet. Raz jeszcze cytując Rubin, nasze zainteresowanie ludźmi renesansu „wynika z reprezentatywnej natury tych postaci, użytej w celu ucieleśniania wartości, które zestawiają i utwierdzają podstawowe motywy organizujące i charakteryzujące kulturowe rozumienie”⁴³. Hierarchiczne zależności ustanowione przez Vasariego wciąż pozostają nienaruszone i skutecznie sugestywne.

Może wydawać się „oczywistym”, że Vasari umieścił swoich współobywateli ponad wszystkimi innymi i że w Italii tolerowano jego florenckie ukierunkowanie. Mniej „oczywistym” (to znaczy, mniej zrozumiałym) jest to, że jego bohaterowie stali się bohaterami pokrewnych tekstów, pisanych przez niemieckich, holenderskich, francuskich, angielskich i amerykańskich autorów, aż do czasów Jansona⁴⁴. Sukces Vasariańskiego kanonu, wraz z jego ukierunkowaniem na to, co klasyczne, musi być wyjaśniony bardziej kompleksowo, niż za pomocą wyrażenia: murawa zastrzeżona „tylko

⁴¹Tamże; R. Spear, *Images of Heroic Women*, „Times Literary Supplement”, nr 4496 1989, s. 603.

⁴²P. Rubin, dz. cyt., s. 34-5.

⁴³Tamże, s. 34, 44.

⁴⁴L. Venturi, dz. cyt., rozdz. 5-7; W. E. Kleinbauer, T. P. Slavens, dz. cyt., s. 89.

dla mężczyzn”. Kanon ten stwarza dominującą pozycję dla pewnej grupy ludzi, która potrafi zrozumieć, jak również docenić klasyczną i klasycyzującą sztukę, niemal doskonale ucieleśnioną w twórczości Michała Anioła. Ideologiczne znaczenie modelu klasycznego dla ukonstytuowania relacji władzy poprzez kod płci i płciowości może być zdemaskowane tylko przez analizę feministyczną.

Sztuka Michała Anioła i rzeźba klasycznej Grecji, główne źródło jego inspiracji, przyjęły za swą idealną formę młodzieńczy akt, który uważano w równej mierze za kwintesencję sztuki i „natury”, opartą na pojęciu piękna zdefiniowanego jako specjalnie męskie⁴⁵. Dla Greków i dla Michała Anioła, tak, jak niemal w każdym przypadku, gdy obiektem estetycznej admiracji jest forma ludzka, zadowolenie z męskiego ciała łączy się z homoerotycznym pożądaniem. Grekom to połączenie wydawało się naturalne – i z pewnością to społecznie usankcjonowane pragnienie przyczyniło się do ustanowienia męskiego aktu jako ideału⁴⁶. Dla Michała Anioła taka kombinacja była daleko bardziej problematyczna, jednak nie na tyle, by być zakazaną⁴⁷. Homoerotyczne pożądanie i artystyczna produkcja wyidealizowanych, młodzieńczych aktów mają wyraźnie historyczny związek. Jednak, jakkolwiek ważna jest ta zależność – i równie znacząca, co pouczająca – to o homoseksualizmie nie ma wzmianki (i w istocie, nie może być) ani u Vasariego, ani u Jansona⁴⁸. Pominiecie tematu ułatwia im inna fundamentalna zasada klasycyzmu, która głosi, że doskonale ciało odzwierciedla szlachetną duszę, tak, że piękno fizyczne i moralne są ściśle ze sobą związane. Reguła ta ujmuje homoseksualne pożądanie w szerszym

dyskursie etycznym i estetycznym. Historia sztuki tworzona w patriarchalnych, lecz oficjalnie heteroseksualnych i chrześcijańskich czasach, mogła wykorzystywać – i faktycznie obejmować – domniemane etyczne i estetyczne aspekty pożądania, które sprzyjają dziełom sztuki, ale tylko w oderwaniu od wszelkich oznak seksualnego zabarwienia. Erotyczne uznanie dla artystycznych aktów zamaskowano pod przykrywką czystej estetycznej przyjemności, nieskażonej ani przez seksualne pragnienia twórców, ani przez zagrożenie odpowiadających im skojarzeń u odbiorców⁴⁹. Fikcja stworzona przez tę „puryfikację” obiektu sztuki ma mocną pozycję w heteroseksualnym świecie i przekłada się na to, że homoseksualizmu nie można uznać za nic innego jak dewiację⁵⁰.

Zasadnicza forma dla Michała Anioła i jego greckich źródeł, uznana przez Vasariego i Jansona za najdoskonalszą w zachodniej cywilizacji, to wolnostojąca rzeźba wyidealizowanego aktu młodego mężczyzny. Forma ta eksponuje właściwości godne rozważenia w tym kontekście. Jest ona – lub on – scharakteryzowana przez zespolenie ikonografii militarnej i tej przynależnej mocarzom, dając w rezultacie ikonografię „heroiczną”. W swoim nieskrępowaniu akt jawi się jako odbicie swoich czasów – w tym sensie, że swojego penisa ani nie wystawia na pokaz, ani nie zakrywa. Prezentuje go raczej tak, jak każdą inną część ciała w klasycznym homoerotycznym systemie, który obdarza młodzieńca seksualnością jako kompletny i spójny byt, bez potrzeby fetyszowania jego genitaliów.

Akty chłopców stoją w ostrej opozycji do aktów młodych kobiet, innego typowego wizerunku w kanonie Vasariego i Jansona –

⁴⁵ J. Boswell, *Revolutions, Universals and Sexual Categories*, „Salmagundi”, nr 58-9 1983, s. 106-109.

⁴⁶ Na temat historii homoseksualizmu w starożytnej Grecji zob. K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, New York 1980; ostatnio także M. Foucault, *The Use of Pleasure: The History of Sexuality*, przełożył R. Hurley, T. 2, New York 1985.

⁴⁷ Homoseksualizm Michała Anioła rozpatrywał jako pierwszy J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, T. 1-2, London 1899; ostatnio także J. Saslow, dz. cyt., s. 17-63.

⁴⁸ Saslow, rozważając brak zainteresowania płciowością u Vasariego, pisze: „Ogólnie mówiąc, Vasari [...] nie interesował się wiele życiem prywatnym tych, którymi się zajmował” (J. Saslow, dz. cyt., s. 14). Spoglądając na dwie dowolnie wybrane strony *Żywotów...*, twierdzenie to jest trudne do obronienia.

⁴⁹ To, do jakiego stopnia homofobia wciąż wypacza historię sztuki można zaobserwować przy okazji książki Davida Freedberga. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przełożyła E. Klekot, Kraków 2005; por. tenże, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989. W indeksie książki nie pojawia się hasło „homoseksualizm” mimo, że dwa jej rozdziały zatytułowane są *Wizerunki, które podniecają* oraz *Zmysły i cenzura*. Freedberg uznaje jedynie heteroseksualne oddziaływanie dzieł sztuki, tak jakby tylko takie istniało.

⁵⁰ M. Witig, *The Straight Mind*, „Feminist Issues”, nr 1 1980, s. 103-11.

wizerunku, którego przedstawienia, co trzeba powiedzieć, są całkowicie nieobecne w twórczości rzeźbiarskiej Michała Anioła. Modelowanie żeńskiego aktu w formie, w jakiej pojawia się on – lub ona – w sztuce antyku i włoskiego renesansu (dla przykładu w twórczości Botticelliego bądź Tycjana) także rozwija się w ramach seksualnego pożądania. I również to pragnienie jest tłumione w oficjalnych tekstach historyczno-artystycznych, pomimo niedawnych starań potwierdzenia tego faktu przez niektórych historyków sztuki.

Historia formy podnosi interesujące problemy w ocenie głównych tematów kanonu. Tak zwane „klasyczne” akty kobiece w rzeźbie monumentalnej właściwie nie pojawiały się w greckiej sztuce aż do okresu poklasycznego. Wprowadził je żyjący w IV wieku rzeźbiarz Praksyteles, którego naturalnych rozmiarów posąg Afrodyty, od swego antycznego umiejscowienia zwany *Afrodytą Knidyjską*, znany jest nam jedynie za pośrednictwem rzymskich kopii⁵¹. Rzeźba ta jest źródłem niezliczonej liczby dzieł przedstawiających Afrodytę/Wenus w sztuce zachodniego świata nie tylko dlatego, że jest to pierwszy monumentalny akt kobiecy, ale także – co znacznie ważniejsze – ze względu na to, iż jest on pierwszą figurą wymodelowaną tak, by osłaniała swe łono. Częstokroć interpretowano to jako gest skromności, który starożytni nazywali *pudica*. Wbrew swojej nazwie, wyraża on znacznie więcej niż skromność. W naszej kulturze gest ten jest tak powszechny, że jego efekt ulega rozmyciu; to znaczy, nie utożsamiamy się już z retoryką strachu, jaką reprezentują kobiety usiłujące chronić swe łono przed brutalną napaścią. *Pudica* stała się dla nas uosobieniem finezji i artyzmu. Niemniej jednak, patrząc na kunsztowną w swym naturalizmie rzeźbę kobiety, która nie chce być widzianą – chcąc nie chcąc jesteśmy pobudzeni, nawet jeśli reagujemy podświadomie. Gest ten, ze wszystkimi swymi konotacjami, jest czymś więcej niż obrazem lęku i odmowy. Jedynie przez umieszczenie dłoni

kobiety na jej łonie, Praksyteles – i począwszy od niego każdy artysta, który stosuje ten zabieg – stymuluje u widza uczucie pożądania i wytwarza reakcję właściwą podglądaczowi. Owa reakcja wścibskiego obserwatora [a *voyeuristic response*] właściwa jest wszystkim typom odbiorców, mężczyznom i kobietom, hetero- lub homoseksualnym. Jednakże, oczywiście to heteroseksualny mężczyzna jest tym, którego zachęca się do przełożenia tego pragnienia na społecznie usankcjonowane działania. Czynności te, których nie należy jednak mylić z zachowaniami intymnymi, są raczej publicznie manifestowaną akceptacją ciała kobiety w wyłącznie seksualnym kontekście. W kulturze wysokiej jest ona równoznaczna z uznaniem dla dzieła sztuki przedstawiającego akt kobiecy; w niskiej zaś jej odpowiednikiem są lubieżne komentarze robione kobietom przez grupę mężczyzn na ulicy. Ostatecznie uwarunkowane przez pozę *pudica* wysokie i niskie formy oceny stwarzają specjalne okazje dla otwarcie podzielanych męskich doświadczeń seksualnych bez jawnie homoseksualnego podtekstu. Akt kobiecy jest więc terenem wypełniania rytuału męskiej przyjaźni, a publiczne przedstawianie pożądania heteroseksualnego – środkiem, dzięki któremu rytuał ten może mieć miejsce⁵².

Nie można nie docenić roli Vasariego i Jansona w promowaniu heroicznego męskiego aktu i postrzeganego seksualnie, bezbronnego aktu kobiecego jako paradygmatów. Historycznie rzecz ujmując, obie formy stworzono w ramach zarysowywania się dwóch męskich pragnień, homo- i heteroseksualnego. Odmienne ujęcia erotyzmu kobiet i mężczyzn mówią nam bardzo wiele o tym, w jak różny sposób mężczyźni i kobiety byli i są postrzegani jako obiekty seksualnego pożądania. Jednakże oficjalne teksty historyczno-artystyczne, jak choćby prace Vasariego i Jansona, traktują męskie i żeńskie akty w sposób, który nie pozwala na świadome uznanie ich za dynamiczne komponenty w ustanawianiu relacji władzy rozumianej w kategoriach płciowych.

⁵¹ Rzeźbę Praksytelesa w sposób satysfakcjonujący omawia Ch. Blinkenberg, *Knidia: Beitrage zur kenntnis der Praxitelischen Aphrodite*, Copenhagen 1933.

⁵² Homosocjalne więzi w angielskiej literaturze bada E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985. To właśnie jej myśli stymulowały moje odczytanie pozy *pudica*. Zob. też S. Winnett, *Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure*, „PLMA”, nr 3 1990, s. 505-18, zwł. 507.

Skuteczne stają się raczej bardziej ukradkowe metody nadawania dziełom ich znaczenia w sposobie budowania płci i płciowości. W nowoczesnym społeczeństwie, gdzie przynajmniej od XVI stulecia przeważa heteroseksualizm, artystyczne formowanie męskich i kobiecych aktów definiowane jest przez kosmopolityczne i międzynarodowy krąg obytych kulturalnie heteroseksualnych mężczyzn, którzy gorliwie dochowują sobie wierności. Ich wzajemne uwielbienie i admiracja w stosunku do siebie nawzajem stają się w ten

sposób akceptowalne poprzez wspólny wyraz ich jawnych i nieskrępowanych popędów.

Zaproponowane przez Vasariego koncepcje artysty, krytyka i kanonu wiążą się z ekonomicznymi i społecznymi uwarunkowaniami jego czasów. Podczas gdy warunki te uległy zmianie, głębokie rozwarstwienia płci, rasy i klasy społecznej nadal funkcjonują w obrębie kulturowo warunkowanych zależności władzy, o których pisał Vasari. W ten sposób dostarczył on form dyskursu, które utrzymały się za czasów Jansona i pozostały aktualne do dziś.

1991