

Дубравка Ђурић

Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум
dubravka.djuric@fmk.edu.rs

Феминистичка авангарда и феминисанса у америчкој поезији и визуелним уметностима

У тексту расправљам о томе како се у теорији америчке експерименталне поезије и у интернационалној теорији и историји феминистичке визуелне уметности појављују термини *феминистичка авангарда* и *феминисанса*. Указујем на разлике у медију ова два поља културалне производње (вербална уметност и визуелна уметност). Занима ме како понуђени термини конструишу историју али и савремену продукцију радикалне феминистичке праксе. Појам феминистичка авангарда уводи америчка критичарка Елизабет А. Фрост 2003. да би указала на феминистичку авангардну традицију. Кустоскиња Габриеле Шор увела је овај термин 2016. у наслов интернационалне изложбе перформанса уметница из седамдесетих година 20. века. Термин *авангарда* везивао се искључиво за мушке уметничке и песничке формације. Његовом применом на радикалну феминистичку песничку и уметничку праксу та пракса постаје видљива и значајно препознатљива. Други појам, *феминисанса*, у визуелним је уметностима у Америци уведен 2007. поводом низа изложби женске уметности. Појам означава оптимистички однос према реактуелизацији рада уметница, али истовремено и доводи до полемика које се тичу конструисања историје феминистичке уметности. У пољу експерименталне поезије, појам феминисанса је уведен 2007. у наслов конференције о експерименталној поезији. У визуелним уметностима феминисанса у први план поставља проблеме историзације женске уметности, док се у експерименталној поезији расправа води око феминистичких позиција есенцијализма и антиесенцијализма.

Кључне речи: феминисанса, феминистичка авангарда, визуелне уметности, америчка експериментална поезија

The Feminist Avant-garde and Feminaissance in American Poetry and the Visual Arts

In this article, I will discuss the appearance and meaning of the terms *feminist avant/garde* and *feminaissance*. I will point to the differences in the mediums of these two fields of cultural production (verbal art and visual art). I am interested in the way these terms help us to construe histories but also impact the contemporary production of radical feminist practices. The notion of the feminist avant-garde was introduced by the American critic Elizabeth A. Frost in 2003 in order to point to the feminist avant-garde poetry tradition. In 2016, the curator Gabrielle Schor introduced the same term, using it for the international

exhibition of performance artists from the 1970s. In both fields, the term *avant-garde* had been used to refer to male artistic and poetry practices. By applying it to radical women's poetry and performance practices, these practices became visible, valued and recognizable. *Feminaissance* was introduced in the US in 2007 and referred to the several exhibitions dedicated to female art. The term expressed the optimistic re-actualization of female art, but at the same time, it provoked polemics regarding the contemporary construction of feminist art history. In the field of experimental poetry, *feminaissance* was used with the same meaning in 2007, at a conference dedicated to feminist experimentation. Within the visual arts, the term *feminaissance* foregrounded the problematics of the historization of female art, while in experimental poetry this discussion took place around the feminist positions of essentialism and anti-essentialism.

Key words: feminaissance, feminist avant-garde, visual art, American experimental poetry

Увод

Трансдисциплинарни обрт у хуманистици омогућио је диверсификацију поља студирања која су раније била непремостиво одвојена. Док је појам дисциплинарног значаја уско дефинисано подручје дисциплинарног бављења, са јасно дефинисаним методом и предметом проучавања, интердисциплинарност/трансдисциплинарност налаже кретање између више дисциплина. Појава трансдисциплинарности/ интердисциплинарности обележена је новонасталим пољима студија „које прелазе традиционалне дисциплинарне границе“,¹ а у њих можемо убројити студије културе, женске студије, америчке студије, визуелне студије, итд. (Рерко & Szostak 2017, 45).

У складу са овим императивом, из трансдисциплинарног поља феминистичких студија у овом раду посматрам два поља уметничке производње: поезију и визуелне уметности. Пажњу усмеравам на начин на који се од краја деведесетих, а посебно након 2000. у овим пољима третира женска уметничка и песничка продукција.

Појмови *феминистичка авангарда* и *феминисанса*, којима ћу се бавити, уведени су почетком новог миленијума у контексту америчке експерименталне поезије и у транснационалном контексту визуелних уметности. Објашњење појма феминистичка авангарда води нас ка потреби да се објасни како је феминизам омогућио уметницама и песникињама масовније присуство на песничкој и уметничкој сцени. У разматрању феминистичке поезије и феминистичке уметности, морамо се зато вратити на почетак успостављања односа феминизма и песничке/уметничке производње.

Потребно је претходно упозорити на специфичност медија и различиту конфигурацију поља песничке и уметничке производње. Америчка поезија као уметност речи након Другог светског рата била је подељена на конзервативнији доминантни наративни ток и, насупрот њему, иновативни ток, који баштини традицију радикалних, авангардних, поетичких идеологија

¹ Све цитате из енглеских изворника наведене у овом раду превела Дубравка Ђурић.

(Ђурић 2002). Феминизам је најпре био прихваћен у круговима песникиња које су деловале у доминантном току. С друге стране, у доминантном току визуелних уметности, од педесетих и шездесетих година, у америчкој уметности која ће утицати и на интернационалну сцену, нови медији (фотографија, филм, видео, инсталације, перформанси) постали су медијум уметничке производње. У експерименталној поезији, која дуго остаје маргинална у оквиру поезије као маргинална уметности, песникиње су од краја седамдесетих радиле са трансформисањем *визуелне естетике* странице папира, којом су песници своју праксу маскулинизовали. Ова маскулинизација значила је одбацивање лирског ја са његовим оркестрираним сентименталним штимунгом, и употребу странице папира на коју се речи и реченице постављају с обзиром на концепт опросторења језичког материјала. Феминистичке експерименталне песникиње су визуелну естетику користиле за феминистичке циљеве (Ђурић 2020, 305). Показале су да песнички експеримент није привилеговано место мушких песничких активности. Позивајући се на француске феминистичке теоретичарке, из феминистичке перспективе су истраживале границе између жанрова поезије, прозе и теорије. Визуелном естетиком наглашавале су мулти- и нелинеарне одлике женског списатељског подухвата, користећи често алеаторне поступке. Феминизам је у подручју експерименталне песничке праксе постао значајан од краја седамдесетих 20. века.

Феминизам и песничка, феминизам и уметничка производња

Појављивање феминистичке поезије и уметности у САД повезано је са другим таласом феминизма. Феминистички покрет омогућио је настанак *женских простора* у којима се подстицала креативност. Истовремено је настајала феминистичка критика и теорија, која се од краја седамдесетих почела проучавати на бројним америчким универзитетима.

Америчка критичарка Луси Р. Липард је почетком седамдесетих употребила појам феминистички покрет у визуелним уметностима, а 2007. је Кони Барлер, кустоскиња изложбе *ЛУДО! Уметност и феминистичка револуција (WACK! Art and Feminist Revolution)*, писала да је „феминистички утицај на уметност 70-их конституисао најутицајнији интернационални ‘покрет’ који се појавио у послератном периоду“ (Schor 2016, 19). У књизи *Феминистички песнички покрет (The Feminist Poetry Movement, 1996)*, Ким Вајтхед се бавила односом феминистичког покрета и феминистичке песничке производње (Ђурић 2020, 300–302). У оба ова дискурса који теоретизирају поезију и визуелну уметност, синтагме *феминистички уметнички покрет* и *феминистички песнички покрет* указују на чињеницу да је феминизам шездесетих и седамдесетих година 20. столећа омогућио настанак *женске културе* у оквиру које су настајале феминистичка поезија и феминистичка уметност.

Значајну улогу у генерисању *женске културе* одиграла је појава *сепаратизма* у срцу другог таласа феминизма. *Сепаратизам* је био реализован у различитим степенима и у различитим приступима, а значио је борбу жена за аутономију, која се мора остварити изван институција којима доминирају мушкарци. Друштвени сепаратизам имао је још једну значајну димензију, покретање „културних догађаја, организовање концерата, уметничких изложби или музичких фестивала који допуштају слављење женске културе и дивљење њиховој креативности изван сфера у којима би иначе њихов рад био обезвређен“ (Pilcher et al. 2005, 148). У том контексту песничка и уметничка производња посматрале су се и биле су практиковане као феминистичке активистичке праксе.

Џудит Стајн је изјавила да „би се истински феминистичка уметница морала бавити феминистичким покретом и изграђивањем феминистичког уметничког система унутар феминистичког друштва“ (Lippard 1976, 7). Тиме је истакла значај сепаратизма у изградњи феминистичке уметничке самосвести. Па ипак, да би избегле изолационизам, жене су морале деловати и изван феминистичке заједнице како би ушле у галеријски систем и на уметничко тржиште (Lippard 1976, 11), јер се „феминистичка уметност мора борити да себе дефинише унутар система уметности какав јесте – капиталистичког система којег је мушка уметност већ присвојила и још више је он присвојен за мушку уметност“ (Lippard 1976, 7).

Феминистичка критика која се тада појавила, бавила се настајућом женском културом. Истовремено се усредредила на дискурсе који структурирају род и професионална поља бављења. Било је значајно показати да су друштвени дискурси и праксе непомирљиво раздвојили позицију *бити жена* од позиције *бити песник*. Овде је именица *песник* остављена у мушком роду јер политика језика / језичка пракса у животној пракси људи перформативно изводи родне идентитете (Ver 2001, 89). Именица *песник* означава мушкарца и то именовање је из ове професије дословно искључивало жену – (песникињу). Консеквенца језичке политике је конструкција идентитета песника који је по правилу био мушкарац (ретке жене у том пољу само су потврђивале правило), као што је и песнички глас био мушки глас (Whitehead 1996, 50).²

Задатак феминистичке критике је био успостављање нових критеријума вредновања уметничких предмета. Феминистички критичарски и теоријски дискурси имали су перформативни учинак јер су подстакли велики број жена да се активно успротиви мушкоцентричности песничке и уметничке културе. Зато се и у визуелним уметностима и у поезији брзо уочио њен значај.

² У тексту сам употребила пример српског језика као флексивног. У енглеском језику феминисткиње су из употребе избациле облик *poetess* као пежоративан, и усталиле су употребу именице *poet* а род се означава заменицом *she/he*.

Феминистичка песникиња Адријен Рич је међу првима анализирила проблем феминистичке критике поезије. Успоставила је непосредну везу између феминистичког покрета и песничке производње. Писала је да „опстанак женског покрета зависи од ‘комуникацијске мреже’, чији је један аспект текући критичарски дијалог о формама књижевног израза инспирисаним покретом и који повратно инспирише покрет“ (Whitehead 1996, 48).

Ако се поново окренемо визуелним уметностима, дефинишући шта је посао феминистичке критичарке, Л. Р. Липард је указала на један од њених најзначајнијих задатака. Писала је „сада знам да не морам само да анализирам свој (акултурирани [енгл. acculturated]³) укус већ га морам превести на систем вредности који тај задатак може универзализовати. (Мушко искуство је већ универзално)“ (Lippard 1976, 11).

Липард уводи појам *женског искуства*, који је у дискурсима о феминистичкој поезији и феминистичкој уметности добио посебан статус, зато се у наставку текста бавим артикулацијом женског искуства у визуелним уметностима и у поезији седамдесетих година 20. столећа.

Лично је политичко у феминистичкој поезији и у феминистичкој уметности

Феминистичка песничка и уметничка пракса током седамдесетих поставила је у средиште свог бављења „женско искуство“. Оно се до тада није третирао као достојан материјал у грађењу песничког и уметничког дела, осим ако се њиме нису бавили песници и уметници. Под утицајем феминизма, дошло је до промене.

У феминистичком покрету другог таласа оснивале су се активистичке групе за подизање свести. Радило се на спознаји да једнакост није постигнута и да су сви аспекти живота прожети патријархалним вредностима. Улазећи у интеракцију у овим групама, жене су „препознавале своје проблеме као колективне“ (Wark 2006, 25), а не појединачне и изоловане случајеве. У том контексту настао је најзначајнији феминистички теоријски концепт изречен крилатицом „Лично је политичко“. Њиме се указивало на то да се подручја која су у буржоаским модерним друштвима конструисана као одвојена, као што су приватно и јавно, индивидуално и колективно, појединачно и универзално, пресецају. Џејн Варк је писала:

Практични и теоријски модели за политичку промену успостављени унутар раног женског покрета конституисаће основу феминистичке уметничке праксе која се позних 60-их почела појављивати. Политика феминизма оспособила је жене не само да постигну претходно незамисливо учествовање у свету уметности,

³ Појам акултурације или енкултурације у антропологији указује на чињеницу да култура „није нешто што ми једноставно апсорбујемо – она се учи“ (Baldwin et al. 2005, 7).

већ и да редефинишу политичко у односу на уметност и тако од уметности начине агента промене у ширем свету (Wark 2006, 36).

У складу са општом политизацијом културе током седамдесетих година 20. века, феминистичким активизмом, теоретизирањем, уметничким и песничким феминистичким радовима, женско искуство је политизирано.

Расправа о политизацији тицала се хегемоног дискурса модернизма тог доба по којем је уметност неутрална и безинтересна. Феминистичке теоретичарке су показале да „далеко од тога да су неутрални, естетски судови су инвестирани у идеолошку структуру која жене позиционира“ (Wark 2004, 28) насупрот маскулинитету који се поистовећује са креативношћу. Зато су феминистичке песникиње и уметнице настојале да обликују нову песничку и уметничку праксу која ће довести у питање хегемоне маскулинистичке норме.

Није случајно то што се женски уметнички покрет појавио у добу политичких превирања и побуна. Истовремено се свет уметности окретао „бихевиорализму и садржај и аутобиографија су коинцидирале са женским покретом и његовим наглашавањем самоистраживања и друштвених структура које су угњетавале жене“ (Lippard 1976, 141).

Песникиње у доминантном песничком току, писале су о подређеном положају жене у породици и друштву, о насиљу над женама, о неплаћеном кућном раду, женској сексуалности, мајчинству итд. Уметнице су, с друге стране, одбациле сликарство као традиционални медиј у којем су уметници конструисали херојску мушкост (Nochlin 2007, 49), да би успоставиле уметничку сферу критике патријархалних друштвених структура. Те ригидне невидљиве структуре су биле продукване и репродукване у системима репрезентације различитих уметности, док су нови медији, фотографија, инсталација, а посебно перформанс понудили „критику репрезентације која је обухватила друштвене кодове и интеракције не само тела већ и о телу“ (Wark 2004, 31). Тело је зато увек било и остало средишњи елемент феминистичког перформанса.

Перформанс уметнице седамдесетих, по Габриеле Шор, радиле су са „означитељима породичног живота, који жену везује за неплаћени репродуктивни рад и рад у кући“ (Schor 2016, 35). Репрезентовале су лик домаћице, мајке и супруге или кухињу као места неплаћеног рада, на извођачку сцену поставиле су чишћење куће, прање подова, пеглање. Објашњавајући да је „[б]рак увек служио за регулацију еротизма и сексуалности, посебно жена“ (Schor 2016, 42), бавиле су се „визуелизацијом угњетавајућег ограничавања“ (Schor 2016, 39). Многи перформанси су показивали како су жене ухваћене у замку приватне сфере, осуђене на монотоне послове који се не вреднују, те из које не могу изаћи.

Феминистичка авангарда у поезији и у визуелним уметностима

Концептуализација радикалних песничких и уметничких праски у поезији и уметности која постаје важна почетком 2000-их, маркирана је појмом феминистичка авангарда.

Америчка феминистичка теоретичарка и историчарка поезије Елизабет А. Фрост је 2003. објавила књигу *Феминистичка авангарда у америчкој поезији* (*The Feminist Avant-Garde in American Poetry*). Бавила се радикалним песничким опусима жена које су биле искључене како из феминистичких историја књижевности/поезије, тако и из авангардних историја. Е. А. Фрост је указала на неистражени однос феминизма и авангарде. Авангарду је дефинисала „као сваку уметничку праксу која комбинује радикалне нове форме са радикалном политиком или утопијском визијом“ (Frost 2003, xiv). Појам авангарда се искључиво примењивао на опусе експерименталних песника, а из тог поља су експериментаторке биле искључене. Конструирајући женску генеалогију авангардне поезије, или „вибрантну феминистичку авангардну традицију“ (Frost 2003, xi), Е. А. Фрост се бавила радикалним опусима модернисткиња Гертруде Стајн и Мине Лој, које су деловале на почетку 20. столећа. Након тога се усредредила на послератне ауторке, афроамеричку песникињу Соњу Санчез, језичку песникињу Сузан Хау и афроамеричку језичку хибридну песникињу Харијет Мален. Имајући на уму постструктуралистичке теорије, поезија и поетика ових ауторки је настала из жеље да се створи језик који би погодовао новој феминистичкој свести (Frost 2003, xiii). То је значило да експерименталне, авангардне песникиње, у складу са постструктуралистичким теоријама, заступају становиште да језик обликује нашу свест, док прихваћене језичке норме функционишу рестриктивно. Оне верују да се у раду са језиком и у језику наша свест мења. Радикалну политику повезују са формалним експериментом, а то је било заједничко постструктурализму и авангардним експериментима од краја седамдесетих, током осамдесетих и деведесетих година 20. столећа (Ђурић 2020, 306).

Расправа о радикалним феминистичким песничким праксама „као авангардама ревидира саму категорију авангарде“ (Frost 2003, xv). Зато је Е. А. Фрост изјавила:

Тврдим да ове песникиње деле посвећеност феминистичкој трансформацији кроз радикалну уметност – посвећеност која нам дозвољава да систем пол/род поставимо у средиште значајне промене за коју се бори авангардна уметност (Frost 2003, xvi).

Наизглед је парадоксално да је Е. А. Фрост свој приступ утемељила у антиесенцијалистичкој феминистичкој поетици, а истовремено је истакла значај система пол/род, што ће у једном часу постати предмет полемике у америчкој радикалној феминистичкој песничкој култури. Довољно је за сада истаћи да се она позива на феминистичке теоретичарке Маријану Дековен и Меган Симпсон, које су сматрале да је у песничкој производњи важно увек

истаћи женско ауторство, јер на тај начин ауторке коначно постају видљиве у пољу авангардне песничке производње у којем нам се чинило да их нема.

У визуелним уметностима појам феминистичке авангарде увела је Габриеле Шор у наслову транснационалне изложбе женске уметности организоване 2016. у Бечу и у наслову књиге која прати изложбу, *Феминистичка авангарда: Уметност 70-их: Колекција Самлунг Вербунд, Беч (Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s: The Sammlung Verbund Collection, Vienna)*. Шор скреће пажњу на чињеницу да мада је 1976. амерички критичар Лоренс Аловеј писао да се „[ж]енски покрет у уметности може сматрати авангардним јер су његове чланице уједињене жељом да промене постојеће друштвене форме света уметности“ (наведено у Schor 2016, 18), термин феминистичка авангарда није ушао у употребу. О интенцијама које су покренуле ову изложбу, Шор пише:

изложба жели да увећа прихваћени авангардни канон којим доминирају мушкарци како би чврсто уградила значајне феминистичке активности и производњу те деценије у историографију авангарде. Њом се такође желе проширити историјске координате скретањем пажње на радове неколико уметница чији рад никада није био излаган у интернационалном контексту. Педесет година након ове радикалне деценије, историчари/историчарке уметности су сада у позицији да мапирају опсежну историју феминистичког уметничког покрета у његовој пуној ширини и дубини и у свим његовим различитим разгранатостима (Schor 2016, 20).

Док се у теорији експерименталне поезије појам феминистичка авангарда употребљава тако да обухвати рад радикалних песникиња у историјској перспективи, у поменутој књизи и изложби уметница, термин се примењује на продукцију насталу током седамдесетих година 20. столећа. Овај развој који је водио ка перформативном у уметности је Амелија Џоунс повезала са „дубоким филозофским одмицањем [од] модернистичке ка постмодернистичкој концепцији уметничке субјективности“ (Jones наведено у Wark 2004, 30). Јер перформанс као форма подразумева флуидност и процесуалност, а не готово дело.

Феминисанса у визуелним уметностима и експерименталној поезији

Досадашња поређења теорије и праксе феминистичке поезије и феминистичке уметности показала су велике сличности. Али појам *феминисанса* у доступној литератури, покренуо је различите расправе у овим пољима. Према доступној литератури на коју се у овом тексту позивам, можемо закључити да је појам уведен у оптицај у контексту визуелних уметности у тренутку када је око 2007. занимање за феминистичку уметност било обновљено. Исте године је уведен и у контекст експерименталне поезије.

Термин *феминисанса* скован је и уведен у употребу око 2007. године да би се означило обновљено интересовање за феминистичку уметност. Њим се славио „повратак и оживљавање“ (Ventrella 2017, 207) занимања за феминизам у САД, али и глобално, којим су уметнице са маргине постављене у жижу интересовања музејских поставки, књига, округлих столова, итд.

Вив Гроскоп је у тексту „Сви поздрављају феминисансу“ објављеном у новинама *The Guardian*, писала да „уметност са феминистичким темама подвргнута масовном препороду, доминира културалном агендом у САД“ (Groskop, 2007). Низ изложби се тада бавио женском уметношћу шездесетих и осамдесетих година 20. столећа, када је феминистичка уметност била на врхунцу, као и феминистички активизам другог таласа. Гроскопова је упозорила и на контрадикције феномена названог феминисанса. С једне стране многе уметнице чак и када себе дефинишу као феминисткиње не желе да се њихова уметност схвата као феминистичка јер то значи да је партикуларна пракса повезана са прошлошћу. С друге стране, она цитира речи кустоскиње Кони Батлер, која је, шалећи се, на отварању изложне *WACK* изјавила како се сада многе уметнице које су одбијале везу са феминизмом, изјашњавају као феминистичке уметнице.

Текст В. Гроскоп је био повод да италијански историчар уметности, Франческо Вентрела, изведе критику њених теза. Проблематичан је, сматра Вентрела, наратив који је В. Гроскоп понудила јер говори о томе да је феминистичка уметност завршена али да се сада враћа. Овим она заступа став да се субјект феминизма историјски није мењао. У вези са тим, занима га да истражи „како 'уметност са феминистичким темама' сама постаје документ прошлости, пре него предлог за садашњост“ (Ventrella 2017, 208). Овде се ради о политици историографије. Наиме, реч *феминисанса* је скована у односу према ренесанси. Вентрела објашњава да је ренесанса „историографски период у којем је у наративу историје уметности постављен временски ток у западном канону“ (Ventrella 2017, 210). *Феминисанса* се ослања на доминантни дискурс ренесансе и конструише наратив о „прогресу који чини еманципацију читљивом дуж монолошког и хроно-нормативног вектора отеловљеног у самој етимологији кованице феминисанса“ (Ventrella 2017, 210). Вентрела упозорава да је линеарно схватање времена евроцентрично и не може се поставити као универзално.

Имајући у виду неолибеарални тренутак у којем живимо, Вентрела се пита да ли је овај низ изложби „симптом обновљеног занимања за историје 'феминистичке уметности' или је то само учинак финансијских шпекулација о радовима жена насталим између седамдесетих и осамдесетих који су знатно јефтинији од радова њихових мушких парњака“ (Ventrella 2017, 209). Питање је и да ли се овим изложбама „означава нови талас феминистичке политике, или је то носталгија пренета наративом о повратку који ствара још једно одвајање институција и активизма?“ (Ventrella 2017, 209). Ово одвајање је и седамдесетих било значајна тема јер се њиме феминистичка уметност деполитизовала што је значило да више није друштвено учинковита. А то се

догађа и када се феминизам смести у историју уметности као један од покрета поред других, на пример, поп-арта или минимализма.

У даљем разматрању Вентрела примећује да је око 2005. феминизам постао „универтализујућа тема (пре него транснационални напор), један тренутак унутар наратива о прогресу који одише модерничким упозорењем да се уметност увек ‘креће још мало даље’“ (Ventrella 2017, 216). Своје закључке изводи у односу на изложбу кустоскиње Розе Мартинез под насловом *Увек још мало даље (Always a Little Further)* са Венецијанског бијенала 2005. Мартинез схвата време као линеарно прогресивно кретање у складу са модерничким наративом историје уметности. Али по Вентрели, у контексту глобалних уметничких бијенала, проблематично је уверење да „заједничка феминистичка будућност захтева фантазију о заједничкој угњетачкој прошлости“, чиме различите приче постају невидљиве у глобалној мрежи репрезентација феминистичке уметности. Критикујући западноцентричност ових изложби, Вентрела закључује:

Овакве репрезентације се временски и просторно шире као и глобализовани поглед на савремени свет уметности, у којем родна једнакост постаје маркер ‘наше’ демократске садашњости, док све више постајемо неспособни да поставимо питање ко смо ‘ми’ који говоримо у име других (Ventrella 2017, 216).

Будући да је визуелни језик читљив и поред битних контекстуалних разлика на које упозорава Вентрела, већина изложби феминистичке уметности имала је транснационални карактер. Са поезијом то није могуће, јер се, и поред тога што је у темељу транснационална, поезија пише на једном националном језику и захтева посредника – превод. Зато се расправа о феминисанси односи на америчку феминистичку, експерименталну поезију.

Појам феминисанса трансдисциплинарно улази у поље експерименталне уметности. Употребљен је 2010. у наслову антологија текстова песникиња, уреднице Кристине Вертајм. Антологија је настала на основу конференције *Феминисанса: колоквијум о женама, писању, експериментима и феминизму*, одржане 2007. у Музеју савремене уметности у Лос Анђелесу (Carmody, Place & Wertheim, 2010, ix). Она је била одговор на полемику која се водила у америчкој заједници експерименталних песникиња, коју је текстом „Наша тела, наше песме“ („Our Bodies, Our Poems“, 2007) покренула Џенифер Ештон. Она је изразила став да су бројне антологије женске поезије које су се у САД појављивале седамдесетих година имале за циљ да укажу на маргиналност песникиња и њихов мали број у канону. Те антологије су допринеле да се неправда исправи, али женске антологије експерименталне поезије из деведесетих и након 2000. попут *Са свих страна (Out of Everywhere, 1996)* Меги О’Саливен, *Померајуће границе (Moving Borders, 1998)* Мери Маргарет Слоун или *Америчке песникиње у 21. stoleћу (American Women Poets in 21st Century, 2002)* Џулијане Спар и Клодије Ранкин су непотребне и контрадикторне (Ђурић 2011, 226). Непотребне су зато што је Џ. Ештон сматрала да је неправда према песникињама исправљена, оне су сада заступљене у свим антологијама подједнако као и песници. Контрадикторне

су зато што су експерименталне песникиње заступљене у њима, под утицајем постструктурализма и постмодернизма и језичке поезије, одбациле феминистичку наративну реалистичку поезију доминантног тока, јер учествује у „дугој историји мушке доминације“ (Ashton 2007, 165). На тај начин доводиле су у питање есенцијалистички појам *жена*.

Ц. Ештон је уочила контрадикцију у томе што иновативне, авангардне песникиње инсистирају на некохерентности и дисконтинуалности песничког изричаја, доводећи тиме у питање феминистичко уверење из седамдесетих да постоји аутентично, искрено и непосредовано женско лично искуство. И мада заступају антиесенцијалистичку позицију да „не постоји никакво аутентично јаство које се може изразити“ (Ashton 2007, 170), иновативне, авангардне песникиње инсистирају на женским антологијама. На тај начин оне, по Ц. Ештон, изводе есенцијалистички обрт у самом феминизму (Ashton 2007, 173).

Уредница Кристин Вертајм, имајући на уму ставове Џенифер Ештон, истиче да је *Феминисанса* „Још једна антологија женског писања“ (Wertheim 2010, vii). На питање „да ли је есенцијалистичка позиција, у овом случају, тврдња да је неко специфично женствена или феминистичка списатељица, у складу са тврдњом да је неко 'иновативан'“, Тереза Кермоди, Ванеса Плејс и Кристин Вертајм изјављују да ова антологија показује „плуралност гласова који су у игри у расправи о феминизму и писању“ (Carmody, Place & Wertheim 2010, x).

Мада неке ауторке, попут Џенифер Ештон, заговарају став да живимо у постхуманом добу у којем иновативне поетике не заговарају политику идентитета, већ се конституишу насупрот њој, Вертајм сматра да је ово проблематичан став. Она објашњава:

Суштина савремене или постмодерне критике идентитета није била у томе да идеју о постојању идентитета сасвим одбаци, већ да покаже да су сви идентитети обликовани у односу на неки *други*, или *друге*. Ако идентитет никад не може бити јединствена целина или самодовољан, то га не чини фиктивним. Једноставно, он је релацион (Wertheim 2010b, xii).

Вертајм сматра да је на Западу оснивачки мит о патријархату још увек значајно структурирајући у свакодневном животу и делатан је у институционалним структурама моћи. То значи „да је Један/Идеал/Време/Закон/ Историја /Наратив/Субјект/Човек конституисан активном негацијом Мајки и њихових многих/различитих/комплексних/ неодређених/мултивалентних/материјалних /гласова(празнина)“ (Wertheim 2010a, xii). Зато су нам антологије женске иновативне поезије и даље неопходне.

Закључак

Моја компаративна трансдисциплинарна студија о појмовима *феминистичка авангарда* и *феминисанса* у визуелним уметностима и поезији,

показала је да је у оба ова поља културалне производње у којима су се појавиле жене, феминизам одиграо кључну улогу. Од седамдесетих година у САД у феминистичком покрету настала је женска сепаратистичка култура у којој су уметнице и песникиње стварале. Почетком новог миленијума плод феминистичког напора се показао у даљим расправама и реконфигурацијама поља поезије и визуелних уметности. Појам феминистичка авангарда је уведен да се покаже да су песникиње и уметнице значајне актерке у авангардним песничким и уметничким тенденцијама у којима су биле невидљиве. Појам феминисансе је покренуо различите расправе. У уметности је постављено питање уметања феминистичке уметности у универзално, западноцентрично време историје уметности. У поезији је феминисанса покренула расправе о односу есенцијалистичких и антиесенцијалистичких савремених продукција и њихових теоријских уоквирења, јер је појам уведен у поље експерименталне поезије као одговор на критику коју је извела Џ. Ештон доводећи у питање смисао даљег објављивања женских антологија.

Литература

- Ashton, Jennifer. 2007. "Our Bodies, Our Poems." *Modern Philology – Special Issue on Poets*. 105 (1): 160–177.
- Baldwine, Elaine, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken & Miles Ogborn. 2005. *Introducing Cultural Studies*. Peking: Peking University Press.
- Ber, Vivijen. 2001. *Uvod u socijalni konstrukcionizam*. Prev. Slobodanka Glišić. Beograd: Zepter Book World.
- Carmody, Teresa, Vanessa Place & Christine Wertheim. 2010. "Publishers' and Editor's Foreword." In *Feminaissance*. Christine Wertheim, ix-x. Los Angeles: Les Figures Press.
- Ђурић, Dubravka. 2020. "(Trans)nationalism and American Feminist Experimental Writing". In *Aspects of Transnationality in American Literature and American English*. Eds. Aleksandra Izgarjan, Dubravka Ђурић & Sabina Halupka-Rešetar, 229–313. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Ђурић, Dubravka. 2011. "Feminaissance – Recent Essentialist-Antiessentialist Debate in American Women's Experimental Poetry, and What Happend in Serbia as a Country of Transition". In *The Face of the Other in Anglo-American Literature*. Eds. Marija Knežević & Aleksandra Nikčević Batričević, 223–238. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ђурић, Dubravka. 2009. *Poezija teorija rod: Moderne i postmoderne američke pesnikinje*. Beograd: OrionArt.
- Dubravka Ђурић. 2002. *Jezik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*. Beograd: Oktoih.
- Frost, Elisabeth A. 2003. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Groskop, Viv. 2007. "All Hail the Feminaissance." *Guardian*, 11 May. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/may/11/art.gender> (pristupljeno 22. januara 2021).
- Lippard, Lucy R. 1976. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: A Dutton Paperback.
- Ostriker, Alicia Suskin. 1986. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- Pilcher, Jane & Imelda Whelehan. 2004. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications.
- Repko, F. Allen & Rick Szostak. 2017. *Interdisciplinary Research: Process and Theory*. Third edition. Los Angeles: Sage.
- Schor, Gabrielle. 2016. "The Feminist Avant-Garde: A Radical Reevaluation of values". In *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s. The Sammlung Verbum Collection*, Ed. Gabrielle Schor Vienna, 17–71. Munich: Prestel.
- Ventrella, Francesco. 2017. "Temporalities of the 'Feminaissance'". In *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*. Eds. Victoria Horne & Lara Perry, 207–229. London: I. B. Tauris.
- Wark, Jayne. 2006. *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Wertheim, Christine. 2010. "Dedication". In *Feminaissance*. Ed. Christine Wertheim. Los Angeles: Les Figures Press.
- Wertheim, Christine. 2010. "Essentialism: To Be or Not to Be—Introduction". In *Feminaissance*, Ed. Christine Wertheim, xi-xiv. Los Angeles: Les Figures Press.

Примљено / Received: 23. 02. 2021.

Прихваћено / Accepted: 31. 08. 2021.