
SVETLANA MARKOVIĆ

UDK 7.037.4/5
7.041
7.01:159.922.1

EROTSKA FOTOGRAFIJA U DELIMA AVANGARDE

Apstrakt: *Multidisciplinarnim pristupom analizira se kompleksnost ideološke i perceptivne produkcije erotske avangardne fotografije, pre svega dadaizma i nadrealizma. Identifikacija žene i njene erotičnosti u sistemu avangardne reprezentacije prati ideje o ženskom telu i odnosu žene naspram avangardne ideološke konstrukcije. Erotska fotografija u delima avangarde prvenstveno se ogleda u destrukciji dominantnih perceptivnih predstava, kao i u preispitivanju vizuelnih ideoloških formalnih i tematskih elemenata. Fotografski univerzum "epohe spavanja" sublimira erotizam kao konstitutivni element nadrealističkog pokreta. Halucinantna fantazija nadrealista, Nikole Vuča i Vane Bora, demaskira stvarnost tako što transfigurira vizuelne kodove reflektujući nesvesna i seksualna ograničenja i provocirajući građanske moralne norme. Nadrealistička erotska fotografija počiva na modelu subverzivne seksualnosti u okvirima desadovskog sveta.*

Ključne reči: *avangardna umetnost, fotografija, nadrealizam, dadaizam, Nikola Vučo, Vane Bor*

Key words: *avant-garde art, photography, surrealism, dadaism, Nikola Vučo, Vane Bor*

Avangarda je donela povratak "prvobitnoj renesansnoj smelosti", fetišizaciju seksa i veliki uticaj na erotsku ikonografiju našeg doba. Konotacijom erotskog prikaza i seksualnosti, avangardna dela razgolićuju puritanstvo i zvaničnu ideologiju, skidaju maske sa kulturnih obrazaca i estetičkih klišeja, stereotipnog mišljenja i rigidnog institucionalizovanog uma. Za avangardu su erotika i seksualnost područje društvene provokacije i destrukcije građanskih moralnih normi.

Fragmentarna vizija upućuje na evokativnu metaforu modernosti. Erotska fotografija avangarde poprira dimenziju i status umetničkog dela koje svojim vizuelnim identitetom nosi imaginaciju i halucinantnu fantaziju, kao kod avangardnog percipiranja erotike i ženskog tela. Fotografi tela i erotike, u okvirima avangarde, išli su do beskrajnih transformacija i transfiguracija, kroz odraz i lomljenje zraka, solarizaciju, inverziju, negativ, mnogostruku ekspoziciju, udvostručavanje slike, promišljenu konfuziju sa modelima i lutkama, korišćenje fotograma, eksperimente u mračnoj komori, fotomontažu i kolaže. Tehničkim manipulacijama, naročito u nadrealističkoj fotografiji, umetnici proizvode efekat snova, automatizma i objektivnog slučaja. "(...) Bio je to 'novi kontinent optičke poezije' kako je eksperimentator Karel Tajge nazvao nova stremljenja."¹ Pojavljivale su se i uznemiravajuće crte mizoginije u mnogim prizorima koji su imali prizvuk mučenja, naročito u raskomadanim lutkama Hansa Belmera. Belmer se izražavao svojim najdubljim erotskim opsesijama i strahovima. "Želim skandalozno da otkrijem unutrašnjost koja će uvek ostati skrivena i prepuštena čulima. Slažem se sa Žoržom Batajem da je erotizam povezan sa predstavom zla i neizbežnošću smrti. On nije samo izraz prijatne strasti."²

Vrhunac stvaralačkog u domenu tela i erotskog ostvariće se u nadrealizmu. "Erotizam je konstitutivni element nadrealističkog pokreta, jedan od njegovih ciljeva i oružje izabrano među mnogim sredstvima koja je upotrebljavao da bi manifestovao i učinio delotvornom svoju pobunu."³ Nadrealističko stvaralaštvo personifikuje ženu kao erotski simbol i ideal. Na temelju Frojdovog učenja, nadrealisti potvrđuju seksualni karakter banalnih činova, situacija i predmeta. Estetska senzacija, prema Frojdu, pripada sferi seksualnih senzacija. Ona upravo "proizilazi" iz te sfere. Poruka koju nadrealisti nose ima metafizičku, socijalnu i političku dimenziju. "Namera da se važeći moral sablazni, ali i da se posrami, da se sruše seksualni tabui, a da se pri tom snažno uživa u svetogrđu i

¹ William A. Ewing, *The Body*, Thames & Hudson, London, 2000, str. 28.

² Ibid., str. 390.

³ Ksavijer Gotje, Seksualni faktor kod nadrealista, *Delo*, god. 29, sveska 8, 1983, str. 38.

skrnavljenju, pokreće mnoge nadrealističke plastične umetnike.”⁴ “Na kraju evolucije nazire se naređenje sadržano u *Nadi* (1928): ‘Lepota će biti *grčevita* ili je neće biti.’ Obogatiće se svim doprinosima erotizma, objektivnog slučaja, ‘magijskih’ odnosa, ‘otkrovenja’: ‘Grčevita lepota biće prikriveno erotična, postojano istraživačka, magijska zavisno od prilika, ili je neće biti.’”⁵

Miško Šuvaković objašnjava pojavu erotske fotografije u avangardama, koje su nastajale najčešće iz tri razloga: “(1) kao emancipacijske taktike otkrivanja i oslobodenja ljudske seksualnosti sputane u građanskom društvu, (2) kao transgresivan čin provociranja javnog mnjenja i moralnih normi, i (3) kao izrazi ili tragovi perverzno uživanja koje demonstrira moć želje i polje požude.”⁶

Pitanje estetizacije i umetničkog dela iznosi problem reprezentacijske predstave erotskog. U kontekstu socijalnog i kulturnog koda, kao i psihoanalitičkog diskursa i teorije roda, prikazivanje nagosti tela i erotike, tumači se u relaciji kompleksnih socijalnih, kulturnih struktura i vrednosti, u kojima erotsko i seksualnost nisu toliko u konstrukciji, već reflektuju druge vrednosti i relacije muško-žensko, naročito u terminima seksualne razlike i tretmanu žene. Erotska fotografija u delima avangarde, naročito nadrealistički opus, isprovocirala je feministički diskurs, koji je u njoj video crte mizoginije, sadizma, seksističke eksploatacije u okvirima falogocentričnog društva, tretiranje žene ne kao subjekta, već kao objekta prikazivanja.

Sagledavanje erotske fotografije u delima avangarde treba početi od dadaizma, od stvaralaštva Mena Reja i Hane Heh, kroz muški i ženski pogled na ženu i erotsko. Men Rej razvija osobenu estetsku samosvest. Njegova fikcija, kao postavka određene ideje posmatranja žene, sadrži sve moguće reference intimnog, provokativnog, senzualnog, žene i njene erotike, žene kao fantazije, simboličnost narativne predstave, izrazito estetizovanje vizuelnog prikaza, fascinantno optičko zapažanje detalja, notu blage deformacije “pri-

⁴ Adrijan Marino, *Poetika avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998. str. 76.

⁵ Ibid., str. 118.

⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 173-174.

rodnog sadržaja” koja vodi ka nadrealističkoj poetizaciji. Hana Heh je autorka potekla iz Berlinske dade. Vajmarska Nemačka otvara vrata industrijalizaciji i rađanju novog potrošačkog društva. Hana Heh polazi od redefinisanja socijalnog statusa i uloge žene u novim društvenim okolnostima. Njeno delo prožeto je ideološkom konotacijom. Za razliku od Mena Reja, koji razvija estetsku samosvest, kod Hane Heh prisutna je etička samosvest, kritičko društveno angažovanje kroz umetničko delo i izdiferencirana etička i etnička načela u percepciji žene, redefinisanju njene uloge, koja se razvijala u sredini intenzivnog umetničkog i političkog života.

Različite su tehnike u kojima se kreću ova dva umetnika. Men Rej koristi fotografiju, koja svojim izrazom i vizuelnim sadržajem predstavlja konstrukciju žene, dok tehnički i idejni aspekt radova Hane Heh dekonstruiše ženu i njenu erotičnost. Izuzetak je kompozicija Mena Reja *Coatstand* iz 1920. godine. Na njoj je učinjena tehnička intervencija naspram ikoničkog: žena je dekonstruisana, artificijelna, aseksualna. Men Rej se tu poigrava manje ili više fetišističkom prirodom muškarca, koji sagledava ženski pol kao odsustvo ili “manjak.” Hana Heh kreira značajan opus fotomontaža, jukstapozicionirajući modernu nemačku ženu sa kolonijalnom predstavom i shvatanjem ženske pozicije, kroz kulturnu reprezentaciju same žene i pitanje ženske seksualnosti i njene rodne uloge u novom društvu, kroz semantičko-tekstualne i likovne funkcije. Njeni radovi izražavaju neizvesnost, strahove i nade vezane za mogućnosti koje se nude modernoj nemačkoj ženi. Seksualnost u modernom svetu predstavlja ženu, čija uloga proizilazi iz muškog ugla posmatranja falogocentričnog društva. Hana Heh pozicionira ženu, njen erotizam i seksipil u skladu s novim civilizacijskim tokovima. Ali, ona je svesna relacije moderne žene i njene dezorganizacije, uzbuđenosti i nestabilnosti usred sveta koji je okružuje. Za razliku od Hane Heh, žena Mena Reja je diva, muza, prefinjena, glamurozna, elegantna, fatalna, erotična i zavodljiva. Ikonička struktura umetničkog objekta (u slučaju Mena Reja to je žena sa izrazito erotskim nabojem), strukturira kompleksnije sadržaje bogate i oslobođene imaginacije i literarnosti. Na drugom nivou značenja ukazuje se na latentni poetski sadržaj radova Mena Reja, koji otkrivaju individualni

senzibilitet. Hana Heh ženu postavlja u situaciju koja oslikava radikalniji aspekt poimanja erotskog žene i odnosa žene i politike, umetnosti i politike. Delo "Tamar" reprezentuje konfuziju roda, konfuziju subjekta i objekta, postavljajući pitanje da li mi predstavljamo reprezentaciju sebe samih ili projekciju nekog drugog. Hana Heh postavlja pitanje šta je norma onoga što se smatra lepim u funkciji konformizma, socijalnog standarda, roda, identiteta i ženske seksualnosti. Kroz sliku Marije Falkoneti (Maria Falconetti), poznate glumice, ona kreira sliku žene u različitim društvenim pozicijama. Na nekim fotomontažama, žena i njen seksipil su u dominantnoj poziciji, dok neki radovi predstavljaju iskrivljenu percepciju ženskog lica i tela.

Dadaizam karakteriše deo destruktivnih strategija razbijanja celovitih likovnih i diskurzivnih oblika izražavanja, preko kojih se Hana Heh igra pozicionirajući ženu i njen seksipil u bezbrojnim varijantama, menjajući njen vizuelni izgled i značenje celine. Hana Heh bliža je estetici dadaizma u pogledu forme, strukture dela i njegove ikoničnosti od Mena Reja, čije poimanje žene i erotskog karakterišu veća ravnoteža i harmonija narativnog prikazivanja. Hana Heh postavlja pitanje ženskosti, statusa žene unutar falocentrične ekonomije. Ona interpretira funkciju žene kroz kodove kulture i konstitutivno utemeljenje, dok Men Rej postavlja ženu kao datost u okvirima društva. Žena je tu već pozicionirana. Za razliku od Hane Heh, Men Rej ne postavlja pitanja i ne daje odgovore. On ima svest o postojanju "drugog" i snagom svog izraza vidi ženu kao metaforu i fantaziju poetičnog prizvuka, mistične privlačnosti i izražajne snage. Transformacija žene u različitim prikazivačkim kodovima kod njega nema istu ulogu kao kod Hane Heh. Men Rej pozicionira ženu ne u smislu njene društvene funkcije (u korelaciji s društvenim strukturama), već tako što prikazuje njenu mnogostruku imaginativnu, kreativnu, inspirativnu ulogu. Njegova žena i njena erotičnost ostaju izvan one realnosti sa kojom Hana Heh suočava i konfrontira ženu. U delima Mena Reja žena izgleda nedodirljivo i nestvarno u kontekstu sveta zahvaljujući idealizaciji i estetizaciji umetnikove vizije i fantazije, stila i senzibiliteta, dok Hana Heh postavlja novu ikonu žene u savremenom svetu. Miško Šuvaković posmatra "kolaže Hane Heh *Iz etnografskog muzeja i Strana Lepota* (1929) kao inter-

vencije koje nastaju kolažno-montažnim povezivanjem heterogenih fotografija. One pokazuju da čin premeštanja vizuelnog elementa iz jednog konteksta u drugi dovodi do transformacije i imaginarnog i simboličkog efekta novonastalog dela. Ona svojim delom ne stvara erotski kôd nego transfiguriše (premešta i smešta) postojeće erotske kodove, stvarajući ironični metaerotski otklon od objekta želje. Ironični metaerotski kôd je kolažna fotografska dekonstrukcija modernističkih vrednosti, na primer, egzotičnog i ekspresivnog.”⁷

Udvajanje tela

Jezič funkcioniše kao neophodni interpretator nemošti fotografskog znaka. Dajući fotografiji specijalan status u odnosu na realno, manipulacije nadrealističkih fotografa uz pomoć udvajanja (udvostručavanja) smeraju na to da ovaj proces predstave kao stvarnost, čiji je fotografija jedva veran trag, što rezultira značenjem značenja. Original se udvaja kopijom, simulakrumom, reprezentacijom, menjanjem prisutnosti u uzastopni neprekidni niz. Udvajanje razara prvobitnu osobenost objekta. Nadrealistička fotografija obilata je udvajanjem, ne kao tematskim interesovanjem, već kao strukturnom reprezentacijom. Na ovaj način fotografski medijum stvara paradoks – paradoks stvarnosti konstituisane kao znak ili prisutnosti transformisane u odsutnost, u reprezentovanje, u odvajanje i pisanje. U tom semiološkom kontekstu nadrealistička fotografija prati Bretona. Ono što on vidi kao nadrealističko jeste nepregledna heterogenost slikovnog stila iskazana u definiciji lepote. Lepota za Bretona mora biti grčevita. U objašnjenju prirode grčevitog u tekstu koji služi kao prolog za *L' amour fou*, Breton je opčinjen spoljašnjošću procesa realnosti, grčevitošću realnosti koja stoji nasuprot njenoj očitosti, naime-novanoj kao znak. Stvarnost koja je prisutna postaje znak za ono što je odsutno, tako da sam svet u kome se prepoznaje ta lepota postaje za Bretona “šuma znakova.” U definisanju onoga šta podrazumeva pod znakom Breton počinje da izlaže teoriju fotografije, a ne slike. Svaki Bretonov aspekt grčevite lepote je način da se opiše delovanje znakova.⁸ “Nadrealisti

⁷ Ibid., str. 175.

⁸ Rosalind Krauss, Photography in the Service of Surrealism, Krauss / Livingston (eds.), *L' amour fou, Photography @ Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1985, str. 31.

nisu mogli da vide šta se 'krije u šumi' dok nisu zatvorili oči da bi to zamislili; čak ni tada nisu mogli biti sigurni, jer postoje i druge šume, među kojima ne treba zaboraviti ni 'šumu znakova', što je ništa drugo do 'nesvesno'.⁹

Udvajanje se u nadrealističkoj fotografiji pojavljuje i preko efekta ogledala, koji postaje lajtmotiv nadrealističkih autora. Milanka Todić podvlači da "Ogledalo možda nikad nije ni trebalo da bude realizovano kao konkretno delo, odnosno, da pređe iz sfere maštanja i zamišljanja u svet realnih predmeta. Poznato je, uostalom, da je ogledalo čest motiv u umetnosti nadrealizma. To je jedan od omiljenih rekvizita koji može da predstavi različite ravni interpretacije sveta."¹⁰

Lakanova teorija o stadijumu ogledala u bliskoj je vezi s prvenstvom koje je modernistička umetnost dala čistoj vizuelnosti, kao i s konfliktima sa utopijskim zaključcima koje su teoretičari modernizma izvukli iz ideje o optičkoj moći. "Vizuelnost koju je Lakan opisao bila je nametnuta subjektu zarobljenom u kalupu reprezentativnosti, uhvaćenom u sobi sa ogledalima, izgubljenom u lavirintu."¹¹ Ništa nije tako dostupno fotografiji kao to lavirintsko udvostručavanje, ta igra refleksije. Lakan tvrdi da stadijum ogledala moramo shvatiti kao jednu identifikaciju. "Stadijum ogledala" je društvena izgradnja ega i način na koji se ego diferencira od Drugog, imago koji održava i remeti diferencijaciju, istovremeno stvarajući objekte percepcije. Lakan podvlači da u "stadijumu ogledala" ego nastaje na liniji fikcije. "Stadijum ogledala" prati preuranjeno i imaginarno preobražavanje decentriranog. Postavlja se instanca Ja pre njegovog društvenog određenja na liniji fikcije. Subjekt dobija ortopedski prikaz otuđujućeg identiteta koji će obeležiti budući mentalni razvoj jedinke. "Stadijum ogledala" je preokret ogledalnog Ja u društveno Ja.

Funkcija duple ekspozicije najpoznatija je u Rejevom udvajanju očiju čuvenog misterioznog portreta Mar-

⁹ Viktor Burgin, *Perverzni prostor*, B. Anđelković (Prir.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 214.

¹⁰ Milanka Todić, *Nemoguće, Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, str. 51.

¹¹ Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, Krauss / Livingston (eds.), *L'amour fou, Photography & Surrealism*, Abbeville press, New York, 1985, str. 78.

kize Kasati, koja predstavlja njegovu subverziju i udaljavanje od klišeja nadrealističkog portreta. Udvajanje grudi je još jedna varijacija na ovu temu u nenaslovljenoj kompoziciji Mena Reja, koja se našla u prvom broju *La Revolution Surrealiste* iz 1924. godine.

Pjer Molinjer posreduje svoju fetišističku percepciju transponujući vizuelno u samosvojni i prepoznatljivi erotski kod. Tehničkom manipulacijom on multiplira ženu u vizuelnom prikazu. Žena se kao eho razgrađuje i proizvodi iz same sebe. Metamorfoza proizvodi pluralitetne kontekstualne okvire. Telo se konstituiše u različitim pozicijama u zavisnosti od ugla koji se koristi u optičkom prikazu. Onostrano Molinjera dekontekstualizuje mimetičku predstavu supstitucijom realnog. Molinjerova žena je seksipilna, graciozna, elegantna, zavodljiva, fatalna. Ona izaziva i provocira svojom samosvešću i pogledom uprtim direktno u posmatrača. Rolan Bart (Roland Barthes) nazvaće to “frontalnom pozom koja se obično smatra arhaičnom (da me gleda pravo u oči).”¹² Narativ kompozicija usled tehničkih poigravanja donosi konotaciju orgijastičke lezbijske scene. Žena/e uživa/ju u eksponiranju svoga tela kao i u putenosti i erotičnosti tela druge/drugih žene/žena. Andre Breton, impresioniran Molinjerovom optičkom kreacijom, izjavljuje: “Iz skupa dragog kamenja, među kojim dominira crni opal, Molinjerova genijalnost izvlači ženu, ne više zbunjenu već munjevit, hvata je kao predivnu ulovljenu životinju. Najzad su bačene svilene merdevine iz sveta sanjarenja u drugi svet, za koji se tako pokazuje da može biti samo svet putenog izazova”.¹³ Miško Šuvaković definiše na sledeći način slike prikazivanja i izvođenja lezbijskih identiteta: “ove slike pokazuju, pre, izvođenje uloge vizuelne predočivosti među-ženskog erotskog odnosa u građenju muškog – dominantno heteroseksualnog konstruisanja želje za ženskim telima i prestupima zapadne monogamnosti, nego unutar-lezbijskom struktuiranju seksualnog odnosa ili emocionalnosti u svakodnevi *samih žena*. Ove slike, zato, pokazuju na koji način prikazivanje ženske homoseksualnosti učestvuje u građenju heteroseksualnog muškog identiteta i njegove ’normi-

¹² Rolan Bart, *Svetla komora*, Izdavačko preduzeće “Rad”, Beograd, 2004, str. 108.

¹³ Roger Therond, *Surrealism*, Editions du Chene, Paris, 2001, str. 115.

ranosti' i očekivane ili neočekivane *transgresivnosti* u vizuelnom uživanju. Slike vode ka pozicioniranju odnosa muškog pogleda i ženskog, pa i lezbijskog tela postavljenog za muški pogled. Frojd je, na primer, u 'Tri rasprave o seksualnoj teoriji' definisao *scopophiliju* kao jedan od komponentnih nagona seksualnosti koji postoji kao instinkt sasvim nezavisno od erogenih zona. Povezao je *scopophiliju* sa odnošenjem prema drugima kao prema *objektima*, njihovim podređivanjem kontrolišućem i radoznom pogledu.¹⁴ "Ono što na nivou taktika različitih prezentacija lezbijskog i ženskog identiteta postaje bitno jeste: otklon od režima prikazivanja i izražavanja lezbijskog kao izazovnog erotskog i razvijanje vizuelnosti lezbijskog kao svakodnevnog i javnog društvenog."¹⁵ Kompozicije izvođenja lezbijskog identiteta nalaze se na mnogim erotskim kompozicijama Mena Reja, kao na primer na dvema nenaslovljenim kompozicijama iz 1936. godine, "Poljupcu" iz 1931. godine, "Adi i Nuš" iz 1937. godine, kao i kod Andrea Derena (Andre Derain) u delu "Žena i lutka", kompoziciji nastaloj oko 1930. godine, na kojoj su prikazane naga žena i lutka koja je dodiruje. Deren ne samo što prikazuje lezbijski odnos već, kao što zapaža Miško Šuvaković u *Studijama slučaja*¹⁶, ovakve kompozicije tela podsećaju na veštački konstruisano stvorenje ili nekakvog pra- ili protoženskog robota. One asociraju na Belmerove lutke, na dela Maksa Ernsta, Dišana, figure žene robota iz filma Frica Langa (Fritz Lang) "Metropolis" (1927), ili tela žene androida iz filma Ridlija Skota (Ridley Scott) "Blade Raner" ili fotografije lutaka ili maski Sindi Šerman. Eksplicitan fotografski serijal u kome estetskim i etičkim kriterijumom veliča oslobođenu seksualnost, Men Rej donosi artificijelna tela, koja su prikazom više pornografska nego erotska. Rej veliča realizovan ili simuliran seksualni čin stvarajući i nudeći potencijalni i predočivi, ali uvek posredan oblik želje.

Udvajanje tela javlja se u distorzijama koje istražuju dupliranja u ogledalu Andrea Kertesa. Kertesova dela ističu se pomeranjem uobičajenih perceptivnih pred-

¹⁴ Miško Šuvaković, *Studije slučaja*, Mali Nemo, Pančevo, 2006, str. 77.

¹⁵ Ibid., str. 81.

¹⁶ Ibid., str. 103-104.

stava ka specifičnoj viziji i osobenim senzibilitetom umetnikove kreacije koji reflektuje stvaralačku i misaonu transformaciju univerzuma erotskog. Andre Kertes uvodi nov način prikazivanja, metamorfozu, koristeći vizuelni domen koji nosi specifičan umetnički izraz. On stvara razigrane, zanimljive serije golih krivih prikaza koristeći krivo ogledalo, poput onog koje se susreće u kućama zabave, da bi raširio, skupio i klonirao ženska tela. Konture su preuveličane. Ivce tela se rastapaju u paučinaste oblike. Grudi i zadnjica su zaobljeni kao balon. Glave niču iz nogu ili jedna iz druge kao amebe. Kertesove žene izgledaju kao da su zagrejane do tačke topljenja, a onda oblikovane u fantastične oblike. Kertesove transformacije oblička uticale su na kubiste, futuriste i nadrealiste. Salvador Dali u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim pokazuje konkretne sličnosti sa Kertesovim distorzijama, koje nikad nisu groteskne niti okrutne, ne rugaju se i ne napadaju žensku anatomiju, već prikazuju žene koje kao da su ushićene činom modeliranja. Iako amorfne, žene su samosvesne, poseduju zavodljivu snagu optičkog prikaza koji deformisanjem sadržaja samo izgled narušava vizuelnu harmoniju.

Pri jarkoj svetlosti sunca, lice žene u Ibakovoj kompoziciji "Portret u ogledalu" viđeno je u ogledalu. Stanje raspadanja vraća njenu sliku čudno izmenjenu, transformisanu. Njene oči, njeno čelo, deo kose, zamračeni kao senka, zapravo su korodirani i disperzirani prilikom same refleksije. Subjekt koji vidi je subjekt koji je viđen, unesen kao slika na površinu ogledala. Efekat onostranog postignut projekcijom tehničkih efekata na ogledalo povezan je sa praznoverjem. "Ogledalu posebno značenje daju stara verovanja da odraz i njegov izvor stoje u magijskoj vezi. Ogledala u tom smislu mogu da zadrže dušu i životnu snagu osobe koja se ogleda... Demoni i natprirodna bića prepoznaju se po tome što nemaju odraz u ogledalu, dok đavolske inkarnacije ne mogu da podnesu sopstveni odraz i umiru pri pogledu na same sebe (*bazilisk*)."¹⁷ Žena je u ovom slučaju refleksija nakaznosti, demonsko biće koje je zarobljeno transformacijom sopstvenog lika. Ona izgleda kao neko ko se vratio iz mrtvih, a taj efekat je postignut mimikrijom prikaza koji potčinjava formu i sadržaj. Subjekt se

¹⁷ Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004, str. 260.

udvaja i reflektuje u samom sebi. Ibak odstranjuje mogućnost identifikacije. Prikaz zbunjuje posmatrača: ko je, i kako zapravo izgleda ova žena? Tehničkim aspektom napravljena je estetska konfuzija naspram ikoničkog. Uostalom, zbunjivanje logike posmatrača, izmicanje očekivanog bitna je karakteristika nadrealističkog delovanja. Ibakova žena simetrična je novom shvatanju "lepog", "Antilepom" kao apologiji novine. "Bodler, naime, govori o 'satanski lepom', o 'čudnoj', 'nepravilnoj' lepoti... Rembo voli 'idiotske slike' ili 'nakazno lepu' ženu... /a za/ Lotreamona ... se lepota hrani bizarnostima ('Lepo kao kongenitalna nakaznost' itd.). Najzad, kaže Žari, 'nazivam nakazom sva-ku originalnu neiscrpnu lepotu'".¹⁸

Narcistički karakter, kao i zadovoljenje potrebe za samoposmatranjem i samoispitivanjem posredstvom ogledala, osujećeni su autorovom spekulacijom i subverzijom i podrivanjem mimetičkog odraza tehničkim činom što transponuje refleksiju u ikoničku predstavu koja dobija na značenju sa one strane simboličkog. Ibak donosi sadističku projekciju i aspekt mizoginije. Mimikrijska predstava reminiscencija je na Kajoovu teoriju mimikrije i Batajevu besformnost.

Moris Tabar eksperimentiše sa efektima ogledala koristeći fotomontažu za dupliranu sliku i prozirnost fotografskog negativa. Na jednoj nenaslovljenoj kompoziciji iz 1929. godine prikazana je žena koja posmatra sopstveni odraz transformisan u akt. Žena je tehničkim činom razgolićena, njena predstava svedena je na odraz golog tela. Postala je predmet želje ili poželjan seksualni objekat. Tabarova žena nesposobna je da zaviri u sebe i jedinu predstavu o sebi može da vidi u odrazu ogledala. Taj nazovi introspektivan pogled žene je samo ono što drugi vide u njoj, a ogledalo joj pomaže da to sagleda. Ona nema osećaj sopstvene celovitosti. Integralnu celinu stiče preko izvedenog ili projektovanog. Živi u imaginarnom svetu, svetu projekcije. Za nju je ogledalo kompenzacijski mehanizam koji nudi fantazam sopstvene erotske predstave. Ogledalo joj daje fantazmatsku identifikaciju. Tabarova ideja ogledala u slici je strukturalan čin.

¹⁸ Adrijan Marino, *Poetika avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, 1998, str. 116.

Lakan ističe, kao i Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty), “da smo mi posmatrana bića u pozorištu sveta. Ono što nam tvori svest, ustrojava nas u isti mah kao *speculum mundi*. Svetsko pozorište, spektakl, u ovom smislu nam se pokazuje kao svevideće. Upravo je to fantazam koji nalazimo u platonskoj perspektivi jednog apsolutnog bića na koje je prenesen atribut svevidećeg. Na samoj ivici fenomenalnog iskustva gledanja pojavljuje se ova svevideća strana u zadovoljstvu žene koja zna da je gledana, pod uslovom da joj se to ne pokaže.”¹⁹ Fenomen viđenja subjekta dovodi se u vezu i sa Lakanovim poimanjem percepcije, predstave i pogleda. “*Videla sam sebe kako se vidim (Je me voyais me voir)*, kaže negde Mlada Parka. Zasiurno ova izjava ima svoj puni a ujedno i kompleksni smisao, kad se radi o temi koju razvija *Mlada Parka*, o ženskosti (...).”²⁰ Merlo-Ponti još kaže da je “pogled je u funkciji želje. Područje viđenja integrisano je s poljem želje. Ako se ne istakne dijalektika želje, ne shvata se zašto bi tuđi pogled dezorganizovao polje percepcije. To je zato što subjekt u pitanju nije subjekt refleksivne svesti, već subjekt želje.”²¹

U Tabarovom delu “Ruka i žena” ogledalo je prikazano veoma eksplicitno. Žena je pokrivena ogledalom u kojem se ogleda, čime je u stvari odstranjena. Muškarac koji je okrenut ka posmatraču takođe je pokrivenog lica. On pokušava da je dodirne. Muškarac izgleda kao vesnik smrti koji se sprema da zagrlji ženu. Pozicija ogledala u registru što uliva strah poziva na jedan drugi psihoanalitički pogled koji su nadrealisti poštovali. Povezanost iskustva udvajanja i pretnje datira još od Frojdovog eseja “Onostrano” iz 1919. godine, u kome su onostranost i sablasnost povezani s prvobitnim, primitivnim strahom od ogledala. Frojd piše o povezanosti “dvojnika” s odrazima u ogledalu, sa senkama, duhovnim zaštitnicima, s verovanjem u dušu i strahom od smrti; ali on istovremeno osvetljava čudesnu evoluciju te ideje. Naime “dvojnika” je prvobitno bio osiguranje od razaranja Ja, “energično poricanje moći smrti”, kao što kaže Rank; a “besmrtna” duša verovatno je bila prvi dvojnika tela. Taj izum

¹⁹ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 83.

²⁰ Ibid., 88.

²¹ Ibid., str. 98.

udvajanja kao zaštite od izumiranja ima svoj pandan u jeziku snova, koji često predstavlja kastraciju udvajanjem ili umnožavanjem genitalnog simbola... Takve ideje, međutim, ponikle su iz tla neograničenog samoljublja, primarnog narcizma koji preovladava u svesti deteta kao i u svesti primitivnog čoveka; a kada se taj stupanj ostavi za sobom, dvojnik poprima drukčiji vid. Nekadašnji jamac besmrtnosti postaje sablasni vesnik smrti. U Tabarovoj kompoziciji kontrastom tamnog odela muškarca i belog odela žene predstavljena je senka, sena pokojnika. Žena svoj sopstveni odraz projektuje kroz muškarca. Život i smrt kao paradigma nastupaju u sinhronizaciji kroz projekciju obostrane pozicije dva subjekta. Odnos života i smrti prikazan je kroz opozicije: crno i belo, muškarac i žena, drugi i ja. Crni muškarac predstavlja drugu stranu, stranu smrti, dok bela žena predstavlja život, ali i u ovom slučaju samo život kao odraz smrti u ogledalu. Tabar iskazuje "figuru" nesvesnog (prvobitni fantazam), koja je istovremeno figura njegove želje i figura njegove smrti.

Eksperimente sa ogledalima koristio je i Nikola Vučo u kompoziciji "Bez naziva", iz 1929. godine. Vučova žena izložena je u profilu, dok je njen odraz u ogledalu prikazan u anfasu. Tehničkom manipulacijom lik žene je zamagljen, mutan, nejasan, čime je onemogućena potpuna identifikacija. Ono što je vidno jeste ženino uživanje u činu posmatranja (na licu žene naglašen je osmeh) i komunikacija s nesvesnim. Dijaloška forma čini nadodređenom transcendentalnu situaciju u kojoj se žena nalazi. Prikaz telefona na kompoziciji dodatno naglašava potrebu za komunikacijom. Ogledalo nije toliko odraz introspektivnog čina koliko pokušaj ulaska u onostrano. Vučo prikazuje projekciju žene u transponovanoj stvarnosti-nadstvarnosti. Njegov mimikrijski prikaz može se dovesti u vezu sa Kajoaovim teorijama i Batajevim besformnim.

Feminističke teorije zastupaju stanovište da je suština transvestitije koju vrše muškarci u tome što je "njegova ženskost trik, a ne prava stvar, jer ukazuje da on ima ono što ženi nedostaje: falus. Muškarac odeven kao žena je, sugerišu one, falusna žena. Psihoanalitičari takođe tvrde da transvestit fantazira o tome da je falusna žena. Prema njima, transvestitizam je samo jedna posebna forma fetišizma. Poput svakog fetišiste, transvestit fetišizuje samog sebe (poričući sop-

stveni nedostatak) fetišizovanjem žene (poričući njen nedostatak, pripisujući falusni značaj nekom detalju u njenoj pojavi). Ono što transvestita čini drugačijim jeste njegova želja da on sam nosi fetiš. Može se činiti da transvestit dovodi svoj identitet u opasnost mešanjem samih opozicija što održavaju rodne razlike koje naše simboličko ozakonjuje: subjekt/objekt, aktivno/pasivno, voajer/egzibicionista, fetišista/fetiš i, naravno, muško/žensko. Međutim, primećuju analitičari, on se feminizira samo da bi se 'maskulinizirao' (ofalusio), nastojeći da unakrsnim odevanjem osigura muški ili falusni, 'potpuni' identitet. Transvestit održava distancu – i razliku – od ženskog (nedostatka) čak i onda kada se čini da mu je dovoljno blizu. Maskirajući se u falusnu ženu, on je u stanju da poseduje (iluziju da poseduje) falus.”²² Rodna neodređenost i travestija pojavljuju se i u erotskoj nadrealističkoj fotografiji. Permutacija vizuelnog sadržaja omogućava dvostruko iščitavanje. Nalazi se u delu Raula Ibaka “Rekonstitucija automatskog crtanja K. Briena” i u kompoziciji Mena Reja “Žilijet”. Vane Bor 1936/39. godine donosi kompleksnu kompoziciju impersonalizacije pod naslovom “Nadar, Žorž Sand” poigravajući se ne samo dodatkom Dalijevih brkova na žensko lice, što je bila i Dišanova intervencija na Mona Lizi, već i imenima u naslovu. Poentirajući svoje ime i imena Dalija i Dišana direktno na fotografiji demistifikuje i dekonstruiše ne samo rodno i polno konstruisanje, već postavlja izazov heteroseksualnom esencijalizmu, čineći odu Daliju i Dišanu.

Kulturna dispozicija žene

Dela Nikole Vuča “Bez naziva” i Vana Bora “Memorija” predstavljaju kulturnu dispoziciju žene unutar falogocentričnog društva. Ona su odraz polne opresije i vladajućih ideja u određenom društvenom i kulturnom kontekstu. Postavlja se pitanje uloge kulture u konstruisanju patrijarhata, polne i rodne pripadnosti, (kastativne) društvene i ekonomske moći. Konceptija složenog društvenog totaliteta konstituiše kulturnu matricu hijerarhije polova kao deo ideologije u kojoj se razlika proizvodi kreiranjem kulturnog

²² Karol-En Tajler, Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestitije, Dajana Fas, *Unutra /Izvan, Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str, 55.

nasleđa, dominacijom i subordinacijom. Predstava o ženi se relativizuje postojećim stereotipima ženstvenosti reprezentovanim u vizuelnoj ideologiji umetnosti. Fotografija Nikole Vuča "Bez naziva" predstavlja stereotip žene kao plod patrijarhalne kulturne konstrukcije. Vane Bor u delu "Memorija" vidi ženu kao "konstitutivno isključenje". Fotografije Nikole Vuča i Vana Bora determinisane su Frojdovim falocentrizmom i Lakanovim tumačenjem "žena ne postoji". Vučovo izrezivanje lica u igri sa polnošću metaforično je odsustvo želje, odsustvo identiteta. Fantazam o ženi ne pruža mogućnost potpune eksteriorizacije njene lepote. Orfej, čija je žena Euridika umrla od ujeda zmije, silazi u had u želji da je vidi. Međutim figura je ono što nema lica, ona ubija onog ko je pogleda ispunjavajući ga sopstvenim mrakom. Orfejeva čežnja jača je od zabrane Hada i Kore. Prekoračenje granice između dana i noći, vidljivog i nevidljivog, reflektuje obris fantazma. Tradicijska čipka, koja izbija u prvi plan, predstavlja ono što se od žene očekuje u društvenom kontekstu i kulturnoj matrici. Ženi prošlosti, sadašnjosti i budućnosti nametnuta je stereotipna uloga u korelaciji društvenih struktura. Njena pozicija determinisana je kao refleksija patrijarhalne svesti koja nameće reprezentacijske uloge. Ambivalentan odnos umetnika u projekciji žene vodi ka fantazmu umetničke vizije i imaginacije u prioritetoj funkciji želje i demaskiranju subjekta žene kroz konvencionalne kategorije, koje su nesumnjivo izraz dinamike jednog individualnog konflikta. "Kada aktivna žena svojom željom i dalje reflektuje samo želju muškarca, ogledala patrijarhalnog imaginarnog ne mogu se smrskati."²³ Miško Šuvaković tumači "fotografiju Nikole Vuča *Bez naziva* (1930) kao jednostavan portret žene koji se gradi oko njenog profila. Ali, tu su izvedena dva neočekivana indeksiranja: (1) rez nastao snimanjem kojim se reže deo lica žene (nos, oči, usta, brada) i (2) znatna vizuelna prisutnost čipke u perceptivnom polju. Rez simbolički ukazuje na cenzuru sna – na lik koji izmiče (znati da je neko viđen, ali njegovo lice izmiče viđenju, skriva se od želje koja traži identitet za svoj objekt). Fotografski rez je sredstvo kojim se simulira san u svojoj

²³ Karol-En Tajler, Dečaci će biti devojčice: Politika gej transvestije, Dajan Faš, *Unutra/Izvan, Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str. 61.

enigmatičnosti. U psihoanalitičkim interpretacijama slikarstva (na primer, Jure Mikuža u knjizi *Podoba roke*, 1983) čipka je simbolički prikaz prisutnosti/odsutnosti ženskog polnog organa. I zato vrlo dekorativna, gotovo ornamentalna pojavnost čipke na fotografiji, u psihoanalitičkom čitanju postaje znak genitalnog.”²⁴

Na kompoziciji “Memorija” Vana Bora žena je u naručju muškarca, ali nesposobna za zagrljaj i kao takva invalidna. Kolažno montažna intervencija koju Vane Bor čini na fotografiji predstavlja kompenzaciju, supstitut za ono što žena ne poseduje. Žena je razgrađena, neartikulisana, dekonstruisana, ne-cela; ona izražava polnu disimetriju muškarca i žene, koju fotografski narativ dodatno poentira. Žena je ovde očigledno falogocentrična binarna suprotnost. Fotografija “Memorija” predstavlja suprotstavljene i hijerarhijske seksualne pozicije.

Milanka Todić govori o “fotografiji gotovo nage devojke, čije telo pokrivaju tatuaži, objavljenoj u februaru 1925. godine u beogradskom časopisu *Svedočanstva*. Ona predstavlja vizuelni šok za posmatrača, kao i lik devojke-fantoma u *Javnoj ptici* ili dvostruki par dojki na fotografiji Mena Reja. Sve one, kao i mnoge druge fotografije, u suprotnosti su s navikama i očekivanjima kulturnih sredina, kako one u Parizu tako i one u Beogradu. Pored toga, one vredaju dobar ukus i smisao za lepo građanske klase, jer predstavljaju novi model fotografije potpuno različite od konvencionalnih, reprezentativnih slika koje je ta vrsta publike sakupljala u porodičnim albumima. Avangardni časopis, kakav je bio i časopis *Svedočanstva*, pružio je mogućnost fotografiji, kao novoj tehničkoj slici, da se uključi u rešavanje radikalnih zahteva umetnosti vezanih za njenu autonomiju u odnosu na svet realnih pojava.”²⁵ Ono što nudi provokativnu konotaciju (nadogradnju subjektivne transpozicije stvarnosti) jeste lažna tetovaža na telima, koja vrši preobražaj same stvarnosti u vizuelni prikaz, simulaciju viđenog u kojoj se mešaju realnost i nadrealnost. Mimesis se transponuje, a dokumentaristička egzaktnost se dovodi u pitanje. Žena je projektovana

²⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 176.

²⁵ Milanka Todić, *Nemoguće, Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, str. 23.

preko mimikrijske predstave kao poželjni objekat muškog pogleda.

Narcistička samosvesnost devojke i lascivna poza koja provocira posmatrača, prikaz je žene koja vrši subverziju moralnih vrednosti i normi otkrivajući svoje zadovoljstvo da bude eksponirana na takav način da u posmatraču izaziva emocije koje nisu saobrazne ni vizuelnom identitetu uobičajenih predstava ni kulturnoj dispoziciji žene. Ona provocira artificijelnošću, sugerise otkrivanje i samootkrivanje, implicira poigravanje vizuelnim u suprotnosti sa estetskim i moralnim diskursima. Tetovaža na telima poseduje erotsku funkciju. Ona svojom predstavom odbija da se povinuje patrijarhalnom poretku, kulturnoj konstrukciji, diferencijalnim relacijama moći, demistifikujući kulturnu i mentalnu matricu. Njen egzibicionizam podstiče voajerizam. Lakan kaže da u egzibicionizmu subjekt cilja na ono što se ostvaruje u drugome. Istinski cilj želje je drugi. U egzibicionizmu ne učestvuje samo žrtva, već žrtva u odnosu prema nekom drugom koji je gleda.²⁶ “U *Tri eseja o teoriji seksualnosti*, Frojd zapaža: ‘Svaku aktivnu perverziju /.../ prati njena pasivna protivteža: svako ko je egzibicionista, u svom nesvesnom je u isto vreme i voajer’.”²⁷ Milanka Todić primećuje da je “ova provokativna fotografija, svojom veličinom i mestom na stranici časopisa, predstavljala neku vrstu slikovnog krešenda na temu tatuaža”.²⁸ “Za razliku od fotografija muškaraca s tatuažima, koje imaju vrednost vizuelnog dokumenta, jer registruju postojanje crteža na telu, ova fotografija je izraz smišljeno vođenog nadrealističkog eksperimenta. Ona je ‘falsifikat originala’ jer ne može biti dokument o čudnim i nastranim pojavama tatuaža. Treba uočiti da je njeno lažno vizuelno svedočanstvo podmetnuto u kontekst dokumentarnog materijala... Fotografija devojke sa tatuažima je režirana, a njena uspela inscenacija zamaglila je granice između realnog i nadrealnog, između jave i sna. Formalno, ona je trebalo da potkrepi naučni

²⁶ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 194.

²⁷ Viktor Burgin, *Perverzni prostor*, B. Anđelković (prir.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 204.

²⁸ Milanka Todić, *Nemoguće, Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, str. 24.

kontekst *Svedočanstva*, da doprinese svojom slikom egzaktnom i dokumentovanom pogledu na svet. Međutim, u duhu nadrealističke ideologije, ona ga istovremeno dovodi u pitanje i problematizuje njegove osnovne principe, kao što je to, nešto kasnije, učinio i Kajoa u tekstu posvećenom sposobnostima mimikrije u prirodi, na primer. U duhu psihoanalize, pak, režirana fotografija devojke sa tatuažima mogla bi se interpretirati kao izraz muških fantazija i skrivenih želja o ženi.”²⁹

Erotska fotografija okom ženskog subjekta

U domenu nadrealističke erotske fotografije delovale su i žene kao Dora Mar i Klod Kaun, koje su donele nove vizije svojim simboličkim reprezentativnim projektima. Dora Mar, slikar i fotograf, sporadično učestvuje u nadrealističkom pokretu. Uprkos tome, ona stvara jedan od najupečatljivijih opusa u konstitutivnom nadrealističkom delovanju.

Dora Mar se bavi ulogom žene kao “drugog” u okvirima nadrealizma. Kompozicija Dore Mar “Dvostruki portret sa efektom šešira” donosi oniričku atmosferu i predstavu subjekta koji se može tumačiti na različite načine. Bipolarna konstrukcija kompozicije u domenu recepcije, upućuje na dupli portret subjekta, razgradnju subjekta, dekonstrukciju subjekta, dezintegraciju subjekta, transformaciju subjekta, masku koju nosimo u reprezentacijskoj predstavi identiteta, bipolarnu strukturu ličnosti, Ego i Alter ego, ja i Drugi, svesno i nesvesno, naše nesvesno kao Frojdova koncepcija “nesvesnog kao druge scene” (nesvesno je druga scena za scenu naše svakodnevne realnosti). “Ne-celo je i ključni lakanovski koncept manjka. Nema celovite reprezentacije, već otkriće necelovitosti unutar subjektivog kulturnog ustrojstva. Učenje o Ne-Celom subvertira čitavu jednu dvohiljadugodišnju tradiciju ideologije komplementarnosti, dakle načina na koji je kultura baratala pitanjima pola.”³⁰ Uzmimo paradigmu “Ego” i “Alter ego”. Dominantna figura “Ega” je u profilu, naglašena tehničkim efektom jačeg tonaliteta od blede figure “Alter ega” koja se

²⁹ Ibid., str. 24.

³⁰ Miško Švaković, *Studije slučaja*, Mali Nemo, Pančevo, 2006, str. 35.

preslikava i komponuje preko nje. Figura "Ega" ne posmatra svet direktno, zagledana je u daljinu noseći samosvojnu snagu. Njegova pozicija u odnosu na "Alter ego" je dvosmislena. "Alter ego" je u kontrastu sa "Egom", donosi presečeno lice u anfasu koje je direktnije izloženo oku posmatrača, eksponirano, ali naglašeno ublaženo u koloritu. Dora Mar koristi dijalektičko poigravanje multiplikacijom identiteta, poricanjem jedinstvenog integralnog subjekta.

Klod Kaun, nadrealistički pisac, fotograf, glumica, politička aktivistkinja i vatrena lezbijka, poznata je po konstrukciji muškog i ženskog identiteta, istraživanju uslova subjektivnosti, angažmanu sopstvenog identiteta kao subjekta, narcističkom i lezbijskom identitetu, elaboraciji kroz fotografski narativ koji stoji u opozitu predstava razotkrivenog i izloženog ženskog tela. Čuvena je po izjavi: "Ispod ove maske, druga je maska. Nikada neću do kraja ukloniti sva ova lica."³¹ Konstituisanje identiteta podrazumeva pitanje izokrenutog diskursa (ne)subjekata-"abjekata" i pitanje nemislivosti homoseksualnosti. Psihički subjekt je iznutra konstituisan diferencijalno rodno određenim Drugima i u odnosu na rod nije samoidentičan. Gej i lezbijski identiteti strukturisani su dominantnim heteroseksualnim okvirima, ali nisu njima i determinisani.

Uzevši pseudonim Klod, ova autorka proglašava rodu neodređenost, poigravajući se sa identitetom, prezentacijom sebe same sa obrijanom glavom, prisvajajući masku muškosti, naročito u autoportretima na fotografijama u kojima izobličuje lobanju kroz anamorfozu. Ona dekonstruiše subjekt efektima dezartikulacije i reartikulacije, fantazijom i projekcijom, postavljajući subjekt reprezentacije kroz autoportret specifičnim kodom prikazivačkog narativa. Klod Kaun koristi diskurs "razotkrivanja" seksualnosti, čime se oslobađa subjekcije, koristeći imitaciju, transvestiju i druge oblike seksualnog ukrštanja koje afirmišu u unutrašnju kompleksnost lezbijske seksualnosti, demistifikacijom diskursa identiteta. "Postaviti se u kontekst kategorije identiteta značilo bi suprotstaviti se seksualnosti koju ta kategorija nastoji da opiše; a to će važiti i za svaku drugu kategoriju identiteta koja teži uspostavljanju kontrole nad erotizmom, što ga

³¹ Rosalind Krauss, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, str. 29.

navodno opisuje i autorizuje, manje no što ga 'oslobađa'."32

Delo Klod Kaun, korespondira sa anticipacijskim transvestitskim radom Marsela Dišana "Rose Selavy", time što se poigrava identitetom kroz autoportret. Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) u delu "Neženje",³³ uočava sličnosti između Klod Kaun i Dišana u vizuelnoj izmeni rodnog identiteta. Rozalind Kraus najpre tumači promenu imena Klod Kaun (prvobitno Lucy Schwob) kao izražavanje transvestizma, simboličko u njenoj odluci isključivanja određenosti roda. Njen pseudonim pre se može dovesti u vezu sa rasnom pripadnošću (kao posledicu širenja antisemitizma u posleratnoj Francuskoj), nego sa poigravanjem rodom.

Projekat Klod Kaun ne karakteriše samo upotreba ogledala u proizvodnji efekata stvarnog, kao metod Roršahovih mrlja u kojima autentičnost i kopija progone svakog od nas, već i upotreba maski u kreaciji jedne vrste područja subjektivnosti gde dolazi do oblikovanja u ličnost. Ovaj kontekst Rozalind Kraus poredi sa Dišanovim projektom "Velikog ogledala" (Large Glass). Oba projekta rezultiraju paralelnom upotrebom autoportreta u istraživanju identiteta. Klod Kaun i Marsel Dišan mogu se postaviti u eksplicitan odnos koji dozvoljava osećaj prostranstva u kojem se dezorganizuje fiksirana pozicija gledaoca više nego pozicija gledanog. Rozalind Kraus zaključuje da ako priznamo obe strane granice koja deli subjekat i objekat, muško i žensko, identifikacija kontinuirano zamjenjuje mesta. Paralela Klod Kaun i Dišana dovodi do zaključka o fluidnosti polja imaginacije koja dozvoljava njihovoj poziciji da bude okupirana više nego jednim rodom odjednom. Mimikrija Klod Kaun pokazuje beskrajn dijapazon reprezentacijskih uloga kroz koje autorka prolazi. Kada odlučuje da bude žensko, koristi masku i šminku; artifičijelnost dominira, laž je prusutna i okružuje njen subjekt. U seriji autoportreta istinska Klod Kaun nestaje. Kreacija maski produkuje efekte fantazije i projekcije. Auto-

³² Džudit Batler, *Imitacija i rodna neposlušnost*, Dajan Fas, *Unutra / Izvan, Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str. 26.

³³ Rosalind Krauss, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, str. 37-50.

biografski projekat Klod Kaun ne samo što autorku postavlja sa obe strane kamere, istovremeno kao subjekta i objekta prezentacije, već predstavlja dominantnu ženu koja je u stanju pozicije ženskog subjekta koji travestijom simbolički, svojom odlukom, isključuje određenost roda. "Ne postoje neposredne ekspresivne ili kauzalne niti između pola, roda, rodne prezentacije, polne prakse, fantazije i seksualnosti. Nijedan od ovih termina ne zahvata niti determiniše ostale. Deo onoga što konstituiše seksualnost jeste upravo ono što se ne pojavljuje i što se, i izvesnim granicama, nikada i ne može pojaviti. To je verovatno najodsutniji razlog zbog čega je seksualnost u izvesnoj meri uvek prikrivena, a osobito onima koji bi je izražavali kroz čin samootkrivanja. (...) I rodna prezentacija i polna praksa mogu tako stajati u vezi da izgleda da prva 'izražava' drugu, a da su zapravo obe međusobno konstituisane samom seksualnošću koju isključuju."³⁴

Konkretizacija senzibiliteta i percepcije na liniji muško-žensko implicira delikatne pozicije u društvenoj strukturi. Interakcija rodnih razlika donosi društveno kreirane zakone, poredak žena u sistemu društvene strukture i konstrukciju i dekonstrukciju ženske erotičnosti i seksualnosti. Bitna je i odrednica feminističke misli koja naglašava "stanje i iskustvo bivanja ženom", jer je "razlika u odnosu na muškarce značila neravnopravnost i nastavak ugnjetavanja."³⁵ Šta je stanje bivanja ženom? Žena sama za sebe ili način na koji se njeno sopstvo konstruiše u odnosu prema društvenim, ideološkim i psihološkim strukturama. Konstituisanje seksualnosti i pozicija žene postoje u konstelaciji koja nije samo posledica prirode, već i kulture, naravno i avangardne umetnosti, kao sistema koji proizvode polnu diferencijaciju.

³⁴ Džudit Batler, *Imitacija i rodna neposlušnost*, Dajan Fas, *Unutra / Izvan, Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str. 26.

³⁵ Talija Guma-Peterson, Patriša Metjus, *Feministička kritika istorije umetnosti, Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 56.