

Univerzitet umetnosti u Beogradu



Interdisciplinarnе studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija

Žensko telo u nadrealističkoj fotografiji i filmu

Autor: Lidija Cvetić F6/10

Mentor: dr.Milanka Todić, redovni profesor

Beograd, decembar 2015.

Sadržaj:

Apstrakt / Abstract/ 7

1. Uvod : O nadrealističke poetike ka teoriji tela/ 6

2. Žensko telo i poetika nadrealizma/ 16

2.1.Eстетика znatiželje/ 16

- 2.1.1. Ikonografija znatiželje/ 20
- 2.1.2. Topografija ženske zavodljivosti/ 22
- 2.1.3. Znatiželjni pogled/ 26
- 2.1.4. Dekonstrukcija pogleda/ 32

2.2.Mit i metamorfoze/ 38

- 2.2.1. Prostori magijskog u prostoru modernosti/ 38
- 2.2.2. Breton – Meluzine/ 41
- 2.2.3. Bataj – Lavirint/ 56
- 2.2.4. Nadrealistički koncept Informé/ 60

3. Fetišizacija i dekonstrukcija ženskog tela u praksama narealizma/ 69

3.1. Fetišizacija tela/ 69

- 3.1.1. Poreklo fetiša/ 70
- 3.1.2. Zamagljeni identitet/ 74
- 3.1.3. Žensko telo – zabranjeno telo/ 78

3.2.Dekonstrukcija tela/ 82

- 3.2.1, Destrukcija – dekonstrukcija/ 82
- 3.2.2. Konvulzivni identitet/ 87
- 3.2.3. Histerično telo/ 89

4. Reprezentacijske prakse u vizuelnoj umetnosti nadrealizma/ 97

4.1.Telo kao objekt/ 97

- 4.1.1. Početak telesnih subverzija/ 101
- 4.1.2. Ženski akt – izlaganje i fragmentacija/ 106

4.2.Telo kao dijalektički prostor označavanja/ 114

- 4.2.1. Žensko telo kao sistem označavanja/ 114
- 4.2.2. Disbalans u reprezentaciji „polnosti”/ 117
- 4.2.3. Feministički jezik filma/ 125
- 4.1.4. Dijalektika tela/ 128

5. Performativnost i subverzije tela/ 134

5.1.Otpor identiteta-performativnost tela/ 134

- 5.1.1. Identitet kao mesto razlike/ 134
- 5.1.2. Identitet kao izvođenje/ 138
- 5.1.3. Sporna privilegija falusa i lezbejski identitet/ 150
- 5.1.4. Strategije maskiranja / mimikrije/ 154

5.2.Karnalno telo i iskustvo kiborga/ 160

- 5.2.1. Žensko iskustvo i politika kiborga/ 162
- 5.2.2. Kiborg ontologija/ 165
- 5.2.3. Kiborg identitet/ 167
- 5.2.4. Karnalno telo/ 169

6. Zaključna razmatranja: Redefinisanje nadrealističkog koncepta subjektiviteta u savremenim umetničkim praksama/ 176

- 6.1. Ženski subjektivitet/ 179
- 6.2.Ženski poredak slika/ 186
- 6.3.Značenje fantazije za feminističku teoriju/ 192

7. Prilozi/ 195

8. Bibliografija i vebografija/ 210

9. Biografski podaci / 220

Apstrakt

Ovaj rad posmatra genezu ženske subjektivnosti u vizuelnoj umetnosti XX veka, kroz razvoj nadrealizma kao subverzivnog umetničkog pokreta. Feminizacija umetnosti izvršena kroz nadrealističku praksu dovela je do značajnih preokreta u reprezentaciji i percepciji tela, u ikonografiji fotografije i filma kao medija organizovanih oko patrijarhalnog narativa o ženi kao *Drugom*. Demistifikacija i dekonstrukcija društveno artikulisane fantazije i erotizacije ženskog tela, sprovedene kroz subverzivne umetničke prakse u nadrealističkoj mehaničkoj slici, dovele su do promene u strukturi gledanja i izlaganja tela, kao i narcističke identifikacije nastale iz objektnog odnosa *Ja* naspram *Drugi*. Ove pozicije zamenjene su pre svega paradigmatiskim odnosom umetnosti nadrealizma prema nesvesnom, koja za dominantnu crtu svoje poetike bira tematizaciju i problematizaciju prostora *druge scene*, ali i specifičnim autorskim praksama koje su na različite načine dovele do zamene opozitnih pozicija subjekta/objekta i muškog/ženskog u tradicionalnom reprezentacijskom opusu tela unutar vizuelnih umetnosti. Na putu ka otkrivanju *transcendentnog objekta želje* i ideala *totalnog, celovitog subjekta*, nadrealistički umetnici otkrivaju do tada nevidljivi diskurzivni potencijal ženskog tela, potom tematizovan i razrađivan kroz feminističku i poststrukturalističku teorijsku praksu, koje u *ženskom*, kao heterogeno strukturisanom modelu, pronalaze alternativne sisteme proizvodnje značenja i uspostavljanja relativističkog odnosa između društvene kategorije subjekta i njegove unutrašnje stvarnosti. Psihoanalitički diskurs iz koga nastaje nadrealistička mehanička slika koja se bavi pitanjima ženskog tela, proširuje se i dograđuje kroz različite teorijske i umetničke discipline, tokom čitavog XX veka, pronalazeći svoje mesto i u savremenom diskursu tela i subjektiviteta koji insistira na njegovoj performativnoj funkciji i *heterogenezi*. Strategije i konteksti u kojima se žensko telo pojavljuje i reinterpreтира u savremenoj fotografskoj i filmskoj umetnosti, ponavljajući prepoznatljive obrasce nadrealizma, ukazuje na višeznačnost nadrealističke mehaničke slike, koja postavlja zahtev za novim teorijskim čitanjima i tumačenjima. Tek interdisciplinarnim teorijskim pristupom otkriva se mogućnost reprezentacije ženskog subjekta i feminizacije vizuelne umetnosti, unutar suštinskih promena sprovedenih kroz strategije nadrealističke fotografije i filma.

Ključne reči: *žensko telo, nadrealizam, reprezentacija, percepcija, fetišizacija, dekonstrukcija, dijalektika tela, performativnost, subverzija, feministički subjekt, heterogeneza, feminizacija umetnosti.*

Abstract

This paper studies the genesis of female subjectivity in the visual arts of the 20th century through development of Surrealism as a subversive art movement. Feminization of art that occurred in surreal practices has led to significant breakthroughs in representation and perception of the body and in iconography of film and photography as the media organized around patriarchal narratives of the woman as the *Other*.

Demystification and deconstruction of a socially articulate fantasy and erotification of the female body, carried out through subversive art practices in surreal mechanical imagery, have caused a change in the structure of how the body was observed and displayed as well as in the narcissist identification rising from the object-based relation of *I* opposite the *Other*. These positions have changed primarily by the paradigm which the surreal art applied to the unconscious – a dominant problem of its poetics treating the space of *the other scene* – and also author-specific practices which have in different ways led to changing the positioning of subject/object and male/female in regard to the traditional representation of the body in visual arts.

On the road to discovering *a transcendental object of desire* and *an ideal of a single wholesome subject*, the surrealist artists have discovered a yet unseen discursive potential of the female body which was then thematically processed and developed into feminist and post-structuralist theoretical practices, which have found alternative ways in *the female* as a heterogeneously structured model to generate meaning and establish a relativistic correlation between the subject's social category and its inner reality. The psychoanalytical discourse which has generated the surrealist mechanical images of female body has been expanded and developed in different theory and art disciplines throughout the 20th century, finding also its place in the contemporary discourse of the body and the subjectivity insisting on its performance functions and *heterogenesis*.

The strategies and the contexts in which the female body appears and is reinterpreted in modern photography and film repeating the recognizable surrealist models, point to the complex meaning of the surrealist mechanical image which poses a challenge for new theoretical readings and interpretations. Only with interdisciplinary theoretical approach a possibility arises for representing of the female subject and for feminization of the visual art as part of essential changes implemented in strategies of surrealist film and photography.

Key words: *female body, surrealism, representation, perception, fetishization, deconstruction, body dialectics, performativity, subversion, feminist subject, heterogenesis, feminization of art.*

1. Uvod : Od nadrealističke poetike ka opštoj teoriji tela

Doktorska disertacija “Žensko telo u nadrealističkoj fotografiji i filmu” postavljena je kao slojevita, kritičko-teorijska elaboracija problema objektifikacije ženskog tela, specifično fokusirana na fotografiju i film kao medije kojima je, kroz umetnost nadrealizma, sprovedena transformacija u tehnikama, načinima i diskurzivnim modelima izlaganja ženskog tela u polju vizuelnih umetnosti i feminističke reprezentacije.

Svoju doktorsku disertaciju zasnivam na tri velike grupe teorija: teorijske psihoanalize, feminističkih i poststrukturalističkih teorija, čiji su predmeti teorijsko-kritičkog razmatranja i interpretacije direktno ili indirektno vezani za poetiku i ideologiju nadrealizma, kao i društveno-politički kontekst izlaganja ženskog tela u vizuelnim umetnostima. Razgranatost i umerežavanje različitih konteksta u kojima se žensko telo pojavljivalo u nadrealističkoj fotografiji uslovalo je neophodnost interdisciplinarnog sagledavanja ove tematike, što je glavni razlog zbog koga sam baš ovu temu odabrala kao predmet istraživanja svoje doktorske disertacije i zbog koga je ona postavljena šire nego što trajanje samog nadrealističkog pokreta zauzima u istorijskoj avangardi XX veka.

Tema mog doktorskog rada jeste žensko telo kao model kojim je umetnost nadrealizma izrazila i transformisala značenje nesvesnog kao *druge scene* u binarno konstruisanoj stvarnosti, podrivajući stereotipe i hijerarhiju patrijarhalne kulture u kojoj je mesto ženskog okarakterisano i konstruisano kao *Drugo* u odnosu na maskulini, simbolički poredak. Žensko telo podređeno konceptu polnosti, polne uloge i razlike, kroz nadrealističku fotografiju i film materijalizovano je na način koji prevazilazi diskurzivna određenja i funkcije, uspostavljajući reprezentaciju kao *performativnost*. Nadrealistika kritika društvene proizvodnje identiteta i subjektiviteta koja se uspostavlja u odnosu prema telu, biće takođe tematizovana kroz segmente ovog rada koje ću posvetiti dekonstrukciji i denaturalizaciji ženske uloge u autorskim subverzijama, izloženim u pojedinačnim studijama slučaja.

Kroz ovaj doktorski rad ispitani su paradigmatski, estetički, tehnički, ideološki, društveni i politički aspekti prikazivanja ženskog tela, kao i značenja koje je umetnost nadrealizma proizvela u širem kontekstu vizuelizacije i reprezentacije ženskog tela u

fotografskom i filmskom mediju. Postavljanjem u kontekst nadrealizma, interpretacija ženskog tela u vizuelnoj umetnosti podstiče složenu teorijsku analizu, koja prolazi kroz različite periode bavljenja nadrealističkom slikom od najranijih psihoanalitičkih teorija, strukturalističke antropologije i semiologije, preko feminizma i post-feminizma, poststrukturalističkih teorija teksta i kulture, pa sve do post-humanističkih teorija identiteta i savremenog subjektiviteta. U tom smislu, vizuelizacija ženskog, kroz umetnost nadrealizma, sagledana je kroz dijalog između nadrealističke poetike, teorije fotografije i drugih teorijskih disciplina koje pristupaju problematici izlaganja, diskurzivne proizvodnje i značenja tela, a čija se analitička linija kreće na relaciji između pojmova *telo-umetnost-društvo* kao što su npr. poststrukturalističke studije slike ili feministička teorija filma.

U fokus svoje analize, kao osnovni cilj istraživanja postavljam utvrđivanje i definisanje heterogenih vizuelnih strategija kojima su se nadrealistička fotografija i film služili u nameri da na revolucionarno nov način vizualizuju žensko telo. Moja teorijska ispitivanja nadrealizma kretaće se u pravcu utvrđivanja dijalektičkog prostora delovanja nesvesnog, koje se očitava kroz reprezentaciju ženskog tela ali i dijalektike samog tela koje je kao fotografski i filmski objekt nadrealizma oslobođeno u odnosu na posmatrača. Ovim radom želim da ukažem na performativnost i subverzivnost ženskog tela koju je postiglo kroz umetnost nadrealizma, pružajući otpor tradicionalnim strategijama izlaganja i otvarajući nov, slobodan prostor izvan dominantnog diskursa i falocentričnog narativnog okvira u kome se žensko telo prikazuje u vizuelnoj umetnosti.

Želeći da ispitam kapacitet i diskurzivni potencijal fotografske i filmske slike u kojoj se žensko telo pojavljuje u umetnosti nadrealizma, definisala sam nekoliko osnovnih pravaca u kojima ću razvijati svoja istraživanja, u cilju ukazivanja na višeznačnost nadrealističke mehaničke slike koja postavlja zahtev za nova teorijska čitanja i tumačenja. Polazeći od ideoloških pozicija nadrealizma, u interpretaciji i reprezentaciji ženskog tela u fotografskom i filmskom narativu, zainteresovale su me nadasve performativne funkcije ženskog tela, te njegov diskurzivni potencijal i značenja koje bi moglo imati za savremene strategije izlaganja i poimanje reprezentacijskog diskursa tela, kao i koncepta performativnog subjektiviteta današnjice.

Strukturu moje doktorske disertacije baziram na dve velike celine, koje hronološki prate transformaciju načina izlaganja ženskog tela u vizuelnoj umetnosti nadrealizma,

zajedno sa primenom različitih teorijskih platformi koje metodološki najbolje odgovaraju odabranim temama. Suodnošavanje odabranih teorija sa praksama nadrealizma izvršeno je u skladu sa tematskim, kontekstualnim i paradigmatičkim poklapanjima između njih, kao i indirektnih relacija koje detaljnije objašnjavaju značaj teorije za nadrealističku umetničku praksu i obratno. Iz ugla psihoanalitičkih, feminističkih i najzad poststrukturalističkih teorija, nadrealistički pokret posmatraču kao problemsku praksu koja je dovela do konkretnih i suštinskih promena u objektivaciji i vizuelizaciji tela, fotografiji i filmu kao mediju, i najzad, načinima i mogućnostima reprezentacije i samo-representacije ženskog subjekta u polju vizuelnosti.

Prva tematska celina odnosi se na istorijski nadrealizam i paradigmatičke odlike pokreta (do 1945. godine) analizirane iz različitih teorijskih diskursa, od filozofije i estetike nadrealizma (Bretona i Bataja), strukturalne antropologije (Klod Levi-Strosa) i teorijske psihoanalize (Lakana), pa do semioloških i dekonstruktivističkih teorija kao što su *Semiotika* Julije Kristeve ili estetičko-kritička teorija Rozalind Kraus i Hala Fostera o kompulzivnom karakteru nadrealističke umetnosti. Estetika kompulzivnosti i difuzija nadrealističke slike koja problematizuje pitanja tela, odvede me korak dalje, ka novijim umetničkim praksama koje preuzimaju nadrealističku ideologiju i estetiku, negujući model heterogenosti i fragmentacije tela i identiteta u novim uslovima proizvodnje - gde se sa dolaskom novih medija menjaju oblici, značenja i potencijal koji pojam *telesnosti* zadobija u umetnosti.

U drugom delu disertacije, baviću se pretežno poststrukturalističkim studijama slike i teorijama pogleda (Mike Bal, Elizabet Kauvi, Parvin Adams, Viktora Burgina, Lus Irigaraj) koje se na različite načine bave ženskim telom kao sistemom označavanja, izlaganjem tela kao objekta, kao i mogućnostima proizvodnje i reprezentacije ženskog subjekta kroz fotografski i filmski medij. Kroz pojedinačne studije slučaja i primere iz savremene umetnosti, dodatno ću mapirati interdisciplinarna prožimanja između poststrukturalističke teorije i umetničke prakse, sa posebnim akcentom na studije roda (Džudit Batler, Džilijen Rouz, Tereza de Lauretis), te diskurzivnog potencijala ženskog tela i feminističkog identiteta za performativni karakter umetnosti današnjice. Post-feminističke i post-humanističke teorije Done Haravej, Bojane Kunst i Grizelde Polok u završnom segmentu ove disertacije ključne su za afirmaciju *feminističke heteroglosije* u savremenoj vizuelnoj umetnosti, koja kroz umetnost nadrealizma sugerše strukturalnu ambivalenciju, disperzivnost i obilje identiteta. Poravnavanje granica pola i roda unutar

matrične ženskosti / *matrixial feminine* (Griselda Pollok) i ideje o *trans-subjektivnosti*, kao van-diskurzivnoj karakterizaciji i indeksaciji prostora ženskog u savremenoj umetnosti, idu u prilog tezi o feminizaciji koja je postupno i dosledno sprovedena zahvaljujući nadrealističkoj umetničkoj praksi.

Teorijski pristup ženskom telu u umetnosti nadrealizma, postavljen u dve velike tematske celine, razvijam kroz četiri bloka, od kojih svaki sadrži po dve manje tematske jedinice :

- 1) Žensko telo i poetika nadrealizma
- 2) Fetišizacija i dekonstrukcija ženskog tela u praksama nadrealizma
- 3) Prakse označavanja ženskog tela u vizuelnoj umetnosti
- 4) Performativnost i subverzije tela

Zaključni odeljak ove doktorske disertacije posvećen je redefinisaniu nadrealističkog koncepta u savremenim umetničkim praksama, sa akcentom na feminističkom subjektivitetu i njegovoj reprezentaciji u medijskoj kulturi današnjice.

Tokom rada na doktorskoj disertaciji moja početna istraživanja su se proširila, od početnih postavki i pristupa telu kao transedentnom objektu umetnosti, do složene, slojevite studije geneze ženskog subjektiviteta u vizuelnoj umetnosti XX veka, koja započinje u istorijskom periodu nadrealizma, dospevši u polje post-humanističkih studija. Hibridni identitetski model današnjice i njegova pojavnost u sferi fotografskog i filmskog medija, podstakli su me da proširim svoje istraživanje i mapiram nove pravce u vizuelnoj umetnosti koje su redefinisale paradigmatičke modele nadrealizma, obraćajući pažnju na svu potencijalnost nadrealističke mehaničke slike i značaj koji nosi za nove medije. U tom smislu, u završnim segmentima ovog doktorskog rada potrudicu se da ukažem na vezu između prikazivanja ženskog tela u nadrealističkoj umetnosti i funkciji i značenjima koje zadobija kroz novomedijsku umetnost današnjice.

U odnosu na definisane pravce svog istraživanja i odabranih teorijskih platformi, formulisala sam osnovne hipoteze i terminološke pretpostavke od kojih polazim u razradi svoje teme:

- 1) Žensko telo kao objekt nadrealističke fotografije i filma je oblik u kome je dinamika nesvesnog materijalizovana kroz umetnost, otvarajući mogućnost transcendiranja nagnskog i imaginarnog u društveno konstruisanoj stvarnosti.

- 2) U reprezentacijskom diskursu ženskog tela u umetnosti nadrealizma, kao prostoru odstupanja od konvencija građanske kulture, paradigmatki se očitava odbacivanje logičke misli i poništavanje patrijarhalnog modela društva u kome je maskulini subjekt postavljen kao dominantan unutar jednodimenzionalnog, hijerarhijskog sistema u kome se žena proizvodi kao *Drugo*.
- 3) Nadrealistička fotografija predstavlja specifičan sistem znakova kojim se uspostavlja nove, transgresivne relacije unutar diskursa koji žensko telo zauzima u patrijarhalnoj kulturi.
- 4) Estetika nadrealizma predstavlja osnov za izgradnju *feminističkog jezika* i specifično *ženskog subjektiviteta*, u okviru fotografije i filma kao autonomnog sistema znakova.
- 5) *Performativnost* ženskog tela u nadrealističkoj fotografiji i filmu zamenjuje fiksirane, opresivno konstruisane obrasce kojima je pogled usmeren prema predstavama ženskog u vizuelnoj umetnosti. Žensko telo kao objekt, postaje subjekt, a nadrealistička umetnost *alternativni reprezentacijski sistem* u kome ne deluju tehnologije roda.
- 6) Žensko telo u umetnosti nadrealizma postavljeno je kao oblik egzistencijalne, identitetske i *formalne mnogostrukosti*, odbijajući razliku kao distinktivno određenje svake od ovih kategorija.
- 7) Nadrealizam kao novomedijska umetnost realizuje istorijsko-utopijsku zamisao o totalitetu čulnosti i materijalnosti subjekta, kroz hibridizaciju tela, promovišući *androginitet* i *polimorfnost* kao dominantni oblik identiteta i subjektiviteta današnjice.
- 8) Kroz umetnost nadrealizma izvršena je radikalna *feminizacija* vizuelne umetnosti.

U odnosu na postavljene hipoteze, teorijsku razradu teme sprovodim u zasebnim odeljcima u kojima problematizujem odnos nadrealizma prema ženskom telu, zatim odnos psihoanalize,

strukturalističkih i post-strukturalističkih teorija, feminizma i studija roda, i najzad ženskog tela u okviru studija performansa i ideje post-humanizma.

Nadrealizam tretira žensko telo kao dinamičku, fantazmatsku strukturu koja omogućava transcedenciju u kojoj se spajaju želja i njen imaginarni objekt. Žensko telo upotrebljeno je kao instrument koji oponaša optičku igru fantazma, koji ishodište nalazi u imaginarnom - utemeljujući prešvesnu sliku u kojoj je zarobljena želja posmatrača i omogućavajući njenu komplementarnost sa realnošću. Fantazmagorija ženskog tela poslužila je kao model kojim je umetnost nadrealizma ukazala na značaj imaginarnog i nesvesnog za proces simbolizacije i materijalizacije zadovoljstva unutar kolektivne svesti. Mogućnost transcediranja nagonskog i imaginarnog međutim, uz docnije napuštanje fantazmatske, narcističke strukture, omogućio je dekonstrukciju obrazaca fascinacije kojim je maskulini subjekt pristupao posmatranju ženskog tela, pa je umetnost nadrealizma od indeksiranja voajerističkog i fetišističkog, pristupila kritičko-dekonstruktivističkoj metodi, kojom je žensko telo zadobilo politički karakter i aktivnu ulogu u oblikovanju društvene stvarnosti. Kao zastupnik nepredstavljenog, neimenljivog dela stvarnosti, žensko telo pokazalo se kao pogodan instrument za sprovođenje različitih strategija i intervencija kojima je, kroz nadrealizam kao prestupničku praksu, narušen i osporavan heteroseksualni, patrijarhalni poredak. Idealitet *materijalizacije-nematerijalnog*, prepoznatljiv u fantazmagoričnom narativu o ženskom telu, pokazao je da objektivizacija može uticati na drugačiju identifikaciju od one koju je muški subjekt gradio na mestu slike ženskog tela, kao tela *Drugog*, drugačijeg, suprotnog dominantnoj maskulinističkoj slici. Nadrealistički narativ o ženskom telu destabilizuje odnose između posmatrača i objekta (odnosno femininog performansa za kameru i voajera), lomeći tradicionalnu, voajerističko-fetišističku distancu među njima, kao i neminovni fenomenološki raskorak između falocentrične konstrukcije i reprezentacije ženskog. Indeksiranje nesvesnog, potisnutog sadržaja, postignuto automatskim strategijama prikazivanja, kao i nadrealistička opsesija o prodiranju u unutrašnji psihički život subjekta/objekta, pokrenula je mapiranje drugačijih pozicija identiteta i subjektiviteta u odnosu falocentričnu ikonografiju, tipizaciju i adoraciju tela u klasičnom fotografskom i filmskom narativu. To je dovelo do uočljive feminizacije vizuelne umetnosti, koja je na kraju XX veka posvetila daleko veću pažnju feminističkom subjektu od one koju je imao u periodu političke borbe za društvenu ravnopravnost, ulogu žene u kulturi i proizvodnji i konzumiranju umetnosti.

Tumačeći dijalektičke suprotnosti i raskorak koji u biću postoji između njegove svesti i nagona, psihoanalitička teorijska praksa dotakla je širi kontekst u kome se inicijalna polarizacija i neusaglašenost u strukturi ličnosti trajno odražava na strukturu društva, uzrokujući nagomilavanje anksioznosti i agresije. Kao revolucionarni, subverzivni pokret, nadrealizam je oštro kritikovao diskriminaciju i tabuizaciju nagonске prirode čoveka, uticajući svojim praksama na osvetljenje skrivenog sadržaja psihe i njegovu simbolizaciju u racionalno ograničenoj društvenoj stvarnosti. Kontekstualizacijom slike ženskog tela, u okvir kolektivne društvene svesti i političke slike Evrope u prvoj polovini XX veka, umetnost nadrealizma skrenula je pažnju na modele kojima falocentrično društvo podstiče i promovise sukob na planu ličnog i društvenog poimanja identiteta, dajući legitimnost za političko delovanje, manipulaciju i diskriminaciju nad svim onim što je okarakterisano kao *Drugo* i drugačije u odnosu na domanantni homogeni sistem.

Pristupanjem slici kao tekstu, strukturalistička i poststrukturalistička teorijska praksa, omogućavaju interdisciplinarnu interpretaciju i prepoznavanje interakcije između ikonografskih, kulturoloških i ideoloških činilaca, kojima se slika žene, kao kodirani indeks, postavljena u sistemu jezika. Dekodiranje slike odvija se jezičko-lingvističkom interpretacijom odnosa između pogleda i objekta, koji se od zatvorenog i jednostranog denotativnog sistema pretvara u relacionu igra *nestalnih* znakova. Žensko telo se kao znak u umetnosti nadrealizma dijalektički reflektuje spram jezika. Ono je postavljeno kao nezavisni znakovni sistem koji je u isto vreme i kontaminiran i kontigentan. Izmičući falusu, kao privilegovanom označitelju, žensko telo negira zagarantovanost strukture, bilo kakvu stabilnost poretka. Rascep između simboličkog i semiotičkog, klizanje između označitelja i označenog kao nedostatak, vidljiv je u dijalektici koju žensko telo u nadrealističkoj fotografiji i filmu gradi u odnosu na druge činioce u činu gledanja. Nemogućnost diferencijacije očituje se u telu kao objektu profilisanom funkcijama želje, plastičnoj umetničkoj formi koja nije sazdana samo od svoje materijalnosti ili biološke funkcionalnosti i koju ne definišu ni organske ni diskurzivno postavljene granice.

Poimanje reprezentacijskog diskursa ženskog tela kao performativnog koncepta u okviru umetnosti nadrealizma, omogućilo je veće interesovanje feminističke i postfeminističke teorije koja se bavila pitanjima diskurzivnih granica i tehnologija pola i roda, te oslobađanja ženskog tela od erotizujuće funkcije u vizuelnim umetnostima, a posebno fotografiji i filmu kao veoma sugestivnim medijima koji neposredno reflektuju i deluju na društvenu svest i stvarnost. Heterogena matrica nadrealizma, i zamisao

nadrealističkog subjektiviteta koje počivaju na ideji disperzije i fluktuacije, mogu se reinterpretirati kroz teorije i ideologiju post-humanizma i trans-humanizma koje promovišu: organsku neograničenost tela, ekstenziju tela u visokotehnološkim uslovima, identitetsku mnogostrukost, rizomatičnost, fuziju, ukidanje distinkcije između ljudskog i mašinskog tela (ili animalnosti), kao i mogućnost neograničene reprodukcije i transformacije biološkog organizma u polju tehnološkog. U tom smislu post-humanizam revalorizuje ideje nadrealizma (posebno *totalnog tela* i *totalnog subjekta*), promovišući utopijsku zamisao o društvenom i psihološkom sistemu u kome bi svest, telos i komunikacija funkcionisali kao jedinstven, neodvojiv entitet. *Heterogeneza* umetnosti i života, na kojoj nadrealistička umetnost i filozofija insistira sprovodeći je u praksama kao što su fotografija i film, otkriva svoju pravu potencijalnost tek sa stanovišta filozofije XXI veka, organizovane oko ideje *matriksa/ The matrixial* (Bracha L. Etinger, Griselda Pollok), novog filozofsko-teorijskog pojma koji obuhvata sve pređašnje diskusije subjektiviteta, identiteta i reprezentacije iz ugla *ženskog*.

Polazne hipoteze i istraživanja, zasnovane su na temeljnom proučavanju relevantne literature iz oblasti teorije i istorije umetnosti, istorije i teorije avangardne fotografije i filma, teorijske psihoanalize, antropologije, semiologije, feminističkih studija, studija performansa, i hibridnih teorija umetnosti. Hibridnost mog teorijskog pristupa nadrealističkoj fotografiji i filmu, potiče od činjenice da je umetnost nadrealizma heterogeno polje koje dozvoljava i provocira uključanje različitih diskurzivnih pristupa (interpretacija, analiza, eseja, studija slučaja), njihovog međusobnog ukrštanja i kontekstualizacija. Pristup predmetu mog istraživanja, njegovo proučavanje i razmatranje, interdisciplinarno je i hibridno što podrazumeva veći broj teorijskih platformi povezanih sa iskustvim različitih umetničkih disciplina. U toku naučno istraživačkog rada moja namera je bila da prevaziđem ograničenja teorijskog bavljenja nadrealističkom slikom, proširivanjem, produblivanjem i naučnom elaboracijom u polju nadrealizma kao višemedijske umetnosti i značaja koju ima za savremenu umetničku i teorijsku praksu.

Metodološki postupak istraživanja i obrade teme moje doktorske disertacije, ukršta *kritičko-analitički* metod i *istorijsko-hronološki* metod, uz pomoć koga se prate i sagledavaju različiti interpretativni diskursi čitanja ženskog tela u kontekstu nadrealističke fotografije i filma i njegovog redefinisavanja u savremenim umetničkim praksama. U ovom radu primeniću:

- 1) *Kritičko-analitičku metodu*, kojom se utvrđuju i razmatraju odnosi između ženskog tela kao fotografskog i filmskog nadrealističkog objekta sa dominantnim diskursom proizvodnje tela u vizuelnim umetnostima, kao i potencijal nadrealističke mehaničke slike za reprezentaciju i artikulaciju ženskog subjekta.
- 2) *Komparativnu metodu*, primenjujem kako bih dodatno razvila dijalog teorije fotografije sa drugim teorijskim platformama kao što su semiologija i psihoanaliza, te feminističke i post-feminističke teorije, koje se ukrštaju u hibridnom polju kao što su post-strukturalističke studije slike.
- 3) *Studije slučaja*, koristim kao metodu kojom ću deskriptivno-analitičkim pristupom detaljnije istražiti hipotetičke postavke, kao i utvrditi teorijsku raspravu koju vodim u pravcu *telo-umetnost-društvo*, kako bih konkretnim primerima dala legitimitet odabranim stanovištima, terminologiji i zaključcima koje iz njih izvodim.

Teorijski uvid u predstavljačke strategije nadrealizma kao avangardnog pokreta, kao i njegove rekonceptualizacije u savremenoj fotografskoj, filmskoj i umetnosti performansa, otvara intrigantna pitanja i interpretacije reprezentacijskog diskursa ženskog tela. Nadrealistički ideološki koncept prikazivanja ženskog tela kao fantazmatskog objekta, dovodi do pojave ženskog performativnog subjekta unutar nadrealističke vizuelne prakse. Ove transformacije koje ću pratiti unutar jednog usko određenog segmenta, kakvo je žensko telo u nadrealističkoj fotografiji i filmu, ukazuju međutim na fundamentalne promene koje su se dogodile u svetu umetnosti. Telo postaje multidimenzionalno, svedočeći o sadašnjoj epohi mnogostrukosti koja se dijametralno razlikuje od epohe modernosti u kojoj je nadrealistički pokret nastao. Ukazivanjem i teorijskom artikulacijom načina funkcionisanja ženskog tela u okviru nadrealističkog vizuelnog narativa razvijanog u trajanju gotovo jednog veka, izvodi se hibridna slika o novom odnosu tela, umetnosti i života.

Kao rezultat metoda primenjenih u istraživanju tokom rada na ovoj doktorskoj disertaciji, očekujem bolje razumevanje uticaja koju je umetnost nadrealizma izvršila na savremene umetničke prakse koje se bave pitanjima tela, kao i značaja koji nadrealistička mehanička slika ima za proučavanje savremenog subjektiviteta i identiteta, u okviru novih medija i tehnologija putem kojih se telo izlaže i saopštava uspostavljajući nove relacije i sisteme značenja.

2. Žensko telo i poetika nadrealizma

2.1. Estetika znatiželje

Vizuelizacija procesa uživanja i pristup ženkom telu kao zavodljivoj površini, u filmskoj umetnosti počivaju na konstrukciji patrijarhalne kulture, u kojoj se nepoznato i magično nužno povezuju sa zavodljivim. Zadovoljstvo u *razotkrivanju skrivenog* sadržaja, fetišizovano je u okviru prakse snimanja i izlaganja ženskog tela, koja je u eri nastanka i fascinacije filmom (tadašnjim novim medijem) bila izuzetno moćno oružje kojim je dominantno maskulina kultura oblikovala pogled, subjekt i objekt. Time je mesto ženskog u vizuelnoj kulturi XX veka određeno i utemeljeno kao pasivno mesto trpnog pogleda – a slika žene kao vizuelni konstrukt proizveden *od muškog autora za muškog gledaoca*. Ovu tezu razvila je feministička kritika filmske industrije XX veka, pod uticajem psihoanalitičkih teorija Frojda i Lakana, kao politički odgovor na diskurzivnu proizvodnju žene u filmskom ramu, njene uloge, forme i reprezentacije.

Najveći doprinos ovoj grani teorije dala je Lora Malvi (Laura Mulvey), britanska teoretičarka filma, analizirajući ikonografiju *ženske zavodljivosti*, na primeru nastanka modela *femme fatale*¹ u holivudskom spektaklu i *film noir*². Unutar studije „Vizuelno zadovoljstvo i

¹ Fr. *femme fatale* – fatalna žena. Arhetipski lik u literaturi i umetnosti, ikona misteriozne žene, zavodnice čijim se čarima ne može odoleti. Ovakva ženska figura dovodi se u vezu sa kompromitujućim, opasnim, rizičnim i prestupničkim ponašanjem (neretko sa smrtonosnim ishodom) pa je kao takva korišćena kao omiljeni dramaturški predmet sukoba i zapleta gangsterskih filmova pedesetih godina prošlog veka. Popularnost *film noir*-a u takozvanom zlatnom dobu Holivuda, proslavio je i utvrdio ikonu *femme fatale*. Ova figura ostala je kao dominantni model građenja ženskog lika - heroine klasične filmske dramaturgije.

² fr. *Film noir* – doslovno *crni film*, naziv je za kriminalističke holivudske crno-bele filmove iz 40-ih i 50-ih godina XX veka. Naziv je nastao zbog preteranog korišćenja, odnosno nedostatka filmskog osvetljenja, čime se postizao mračniji, mističniji doživljaj. Radnja filma odvija se po noći, najčešće u noćnim klubovima, barovima, kockarnicama, napuštenim kućama ili starim hotelima. Film prati naracija glavnog lika, koja doprinosi mračnoj i depresivnoj atmosferi. Glavni lik je detektiv, ili bivši gangster, koji istražuje neki težak zločin poput višestrukog ubistva, nestanka ili pljačke. On je i pored svih vrlina okarakterisan kao „loš”, pa se tokom filma bori da povrati svoju reputaciju. Jedna od glavnih karakteristika ovog filma je i pojava *femme fatale*, uvođenje ženskog zavodljivog lika koji pomaže muškom protagonistu kada se nađe pred teškim, nemogućim izborima. Ona je njegov glavni motivator i potpora, ali se situacije u koje zbog nje „upada” završavaju fatalno, pa njegovi postupci vode neželjenom, tragičnom kraju.

narativni film” / „Visual pleasure and Narrative Cinema” (1973)³ koji se smatra jednim od najznačajnijih tekstova feminističke teorije uopšte razvila je tezu o konstrukciji pogleda u okviru filmskog rama, razmatrajući na koje je sve načine nesvesno patrijarhalnog društva strukturiralo formu filma. Ova studija važna je referenca za feminističku teorijsku kritiku proizvodnji žene u oblasti vizuelnih umetnosti, o kom god žanru da je reč. Ono na šta se Lora Malvi u ovom tekstu fokusira jeste opresivni pogled usmeren prema ženskom, koji ga oblikuje i definiše, određujući mu mesto pasivnog u vizuelnoj i svakoj drugoj komunikaciji.

Malvejeva je ovom teorijskom studijom pokušala da dekonstruiše *obrasce fascinacije* koji deluju kako u individualnom subjektu tako i socijalnim formacijama koje ga oblikuju. Ona inkorporira Frojdovu ideju o falocentričnom uređenju društva (zasnovanom na polnom disbalansu), povlačeći paralelu između kulturološke, binarne konstrukcije polnosti i filmske dramaturgije. Zadovoljstvo u gledanju kodirano je kroz simbolički rasep između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog mesta u heteroseksualnoj, patrijarhalnoj kulturi. „Seksualni nagoni i procesi identifikacije imaju značenje unutar simboličkog poretka koji artikuliše želju.”⁴ Sledno tome, slika je podređena diskursu koji je proizvodi, ali je takođe i konstitutivna za proces simbolizacije i materijalizacije zadovoljstva unutar kolektivne svesti. Identitet i nagoni artikulisani su unutar dominantnog diskursa. Kao reprezent i oruđe dominantno maskuline kulture, filmski kadar organizovan je oko: aktivnog muškarca kao nosioca pogleda i pasivne žene kao objekta koji taj pogled trpi⁵. Malvejeva ovakav objekt opisuje sintagmom *to-be-looked-at-ness* / *biti-gledana-za*, označavajući tako konstruisanu, pasivnu poziciju ženskog koji film (kao ekstradijagetičko sredstvo), kreira isključivo za uživanje muškog gledaoca. Ženska figura predstavlja površinu za projekciju fantazija, tako da žena ima nametnuto egzibicionističku ulogu u vizuelnom narativu. Smeštena u fotografski ram žena je erotizovana *za* muški subjekt. U slučaju da se uz nju nalazi i muška figura, ženska funkcija se preusmerava sa erotske na fetišizovano učešće u stvaranju osećaja *omnipotencije* - svemoći muškog protagoniste, sa kojim se gledalac direktno poistovećuje. U svakom slučaju u pitanju je funkcionalna, a ne aktivna uloga dodeljena ženskom liku na

³ Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1973. Originalno objavljen u britanskom časopisu *Screen Theory*, no. 16., Autumn 1975, pp. 6-18, a potom u zbirci eseja Lore Malvi pod nazivom *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

⁴ Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen Theory*, no. 16., Autumn 1975, pp. 6-18. Onlajn verzija: <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

⁵ „Woman as Image, Man as Bearer of the Look “ / „Žena kao slika, muškarac kao nosilac pogleda. Ibid., Chapter III.

filmu. Muški lik postaje ekranski zastupnik gledaoca, super ego identifikacionog procesa, time što je njegova moć istaknuta još jednim ramom. Pogledom unutar same slike. Postajanjem objektom uživanja za njega, žena postaje i vlasništvo gledaoca.

Kroz takozvanu *teoriju zurenja*⁶, Lora Malvi ispitala je načine na koje film reflektuje i generiše sliku žene, putem spektakularizacije tela i kodiranja erotskog pogleda na njega.

U narativnom filmu Malvejeva razlikuje dva principa građenja i posmatranja ženskog lika:

- 1) Voajeristički princip (žena viđena kao prostitutka)
- 2) Fetišistički princip (žena konstruisana kao madona).

Oba načina motivisana se frustracijama kojima je oblikovan *muški pogled*. Malvejeva smatra da je celokupno uživanje u vezi sa ženom u vizuelnim umetnostima strukturisano je oko *voajerističkog zurenja*. *Zurenje* je termin koji je popularizovao Žak Lakan unutar koncepta o ogledalnosti. U tački zurenja otkriva se moment alijenacije i anksioznosti koja postoji od najranije faze odvajanja objekta (koji tada još uvek nije ni subjekt) od idealne majke. Jedan od bitnih razvojnih stupnjeva u okviru *faze ogledala* u kome dete susreće svoj vlastiti odraz jeste saznanje da ono ima svoj sopstveni izgled, spoljašnjost i telo nezavisno od tela majke. Psihološki efekat koji nastaje pri tome je gubljenje osećanja autonomije tela i anksioznost od pogleda *Drugog*. Svest o nekom objektu, o *Drugom*, nosi opasnost da ga taj drugi takođe može proizvesti kao objekt, tj. da onaj koji gleda uvek može biti i gledan. Stoga subjekt bira aktivnu poziciju u odnosu na svog ogledalnog dvojnika i nakon narcističke faze oblikuje se pogled koji uživa u gledanju drugog objekta bez suočenja i kontrole. Zadovoljstvo nastaje u gledanju tela koje ne uzvraća pogled i kome je ta mogućnost oduzeta, s tim što se opasnost ne uklanja, jer samo njegovo prisustvo omogućava potencijalni obrat pozicije, tj. razotkrivanje onog koji gleda. Subjekt, kao voajer - fetišista, ne uključuje se u intimu, već telo promatra kao objekt, sliku koju prisvaja i oblikuje po svojoj volji.

Pogled usmeren ka otkrivanju i prepoznavanju ženske enigme, iz vizure feminističkog teorijskog koncepta čiji je (u oblasti filmske kritike) najznačajniji predstavnik Lora Malvi, okarakterisan je isključivo kao voajeristički. Žena je slika, pasivna površina, a muškarac

⁶ Teoriju nastalu unutar feminističke teorije slike koja tretira odnos vizuelnih umetnosti i mehanizama uspostavljanja polne razlike u patrijarhalnom društvu. Ova teorijska platforma temelji se na psihoanalitičkoj teoriji Žaka Lakana, uloge pogleda u nastanku subjekta i binarne pozicije u kojoj se on utemeljuje nakon ogledalne faze.

nosilac pogleda - onaj koji pogledom prodire, oblikuje, i najzad tumači.⁷ Demistifikacija žene odvija se kroz ispitivanje, kažnjavanje ili spasavanje objekta krivice, a sama istraga povezana je sa oprostora vanjem sveta tajni. Iako se istraživanje Malvejeve bazira na klasičnom holivudskom filmskom spektaktu, intrigantno je povući paralele sa njenim viđenjem *film noir*-a i nadrealističkog filma. Upravo zbog toga što je nadrealizam, kao i narativni holivudski film koristio žensko telo kao vizuelnu matricu znatiželje i zadovoljstva, repozenta transcendentnog objekta želje. Ženskom telu nadrealizam pridaje posebno mesto pripisujući mu različite osobine od kojih su neke direktno povezane sa frustracijama koje karakterišu muški subjekt. Žensko telo nadrealizam tretira kao čudnovato, metafizičko, zazorno, fantazmagorično, tajnovito i čak natprirodno. Ono je neka vrsta portala u skriveni svet psihe. Otuda prostor za upisivanje množva metaforičnih i metonimijskih značenja, jer je žensko telo, kao zastupnik neimenljivog, nepredstavljenog dela stvarnosti, značenjski dovoljno propustljivo i pogodno za sprovođenje različitih strategija, eksperimenata i psiholoških intervencija kojima je nadrealizam (kao prestupnička ideološka praksa) bio izuzetno naklonjen. Nadrealističko traganje za dvojnicima, predstavama svog *Drugog*, sa ciljem prepoznavanja sopstvenog bića, može se takođe podvesti pod voajerizam⁸. Ovde govorim o strategijama koje, iako distanciranjem od svakodnevnog prostora ili direktnog prikazivanja ženskog tela, u taj prostor upisuju stereotip.

Moguć je i drugačiji pristup istom problemu egzibicionističkog učešća, namenske uloge žene u konstituisanju pozicije muškosti. To se u nekim praksama nadrealizma sprovodi fetišizacijom ženskog tela, ili objekata koji ga zastupaju u vizuelnom narativu, tako da ono deluje ohrabrujuće, a ne opasano. Stvaranjem fetiša umiruje se kastraciona anksioznost. Fetišistička skopofilija oblikuje objekat, dograđujući mu svojstva kojima se poništava strah od kastracije. Idealna slika funkcioniše kao fantazam, zamena za realni objekt žudnje. Ono što se opaža kao nedostajuće oblikuje se u svesti kao oblik fetišizma – tj. oblik zamene za željeni objekt koji je iščezao, vezujući tako mesto libida za mesto primarne traume. Zabrane majčinog tela. Gledanja, uživanja i seksualne identifikacije sa njim.

Zaključak koji Lora Malvi izvodi na primeru konstrukcije pogleda u film noir-u identičan je i za konstrukciju uživanja pogleda u nadrealističkom filmu: komodifikacija sopstva počiva na

⁷ Poziciju u koji muški pogled smešta i tretira ženu kao pasivnu površinu Lora Malvi opisuje već naznačenom sintagmom: *woman as the image/man as the bearer of look*.

⁸ *Voajerizam* se kao termin u klasičnoj psihoanalizi definiše kao čin u kome se zadovoljenje ostvaruje bez intimnosti, posredstvom pogleda, upućenog sa distance prema objektu uživanja.

objektifikaciji onoga što subjektu nedostaje u identifikaciji. U nagonu gledanja prisutan je dualizam - suodnošavanje aktivno-pasivne pozicije, sadističkog i autorepresivnog u isto vreme.

2.1.1. Ikonografija znatiželje

„Video sam kako se njene papratne oči izjutra otvaraju ka jednom svetu, u kome se zamasi krila neizmerne nade gotovo ne razlikuju od drugih šumova koji su izraz straha; a do tada sam viđao samo kako se pred tim svetom oči zatvaraju.”⁹

Psihoanaliza znatiželju opisuje kao poriv da se sazna nešto skriveno i zabranjeno. Ove dve komponente, želja i zabrana¹⁰, uvek stoje jedna naspram druge. Što je zabrana uživanja jača, a objekt želje udaljeniji i skriveniji, to je jači i nagon za lomljenjem te epistemološke distance. Želja za saznanjem jača je od želje da se nešto samo vidi. Želja da se nešto vidi sopstvenim očima prethodi procesu zadovoljstva u otkrivanju enigme. Motiv traganja za celovitošću subjekta povezan je sa fascinacijom poniranja u nepoznato, nepredstavljivo i opasno. Ono što izaziva znatiželju i nagon za otkrivanjem nepoznatog jeste ono što u samom subjektu postoji kao nedorečeno, što izmiče značenju i simbolizaciji. Sve ono što je, lakanovski rečeno - *Drugo*. Strah od spoznaje drugog, arhetipski je, jer je povezan sa pamćenjem gubitka prvobitnog seksualnog objekta – tela majke. Iskustvo zadobijeno izvan mogućnosti simbolizacije, izvan *principa zadovoljstva*, trebalo bi da popuni prazninu koja u subjektu postoji, ali subjekt *zazire*¹¹ od saznanja sopstvene želje, pa se tako i njegovo vlastito zadovoljstvo odvija u polju nezadovoljstva, tj. osujećenja te iste sopstvene želje. Želja za gledanjem, otkrivanjem ili posedovanjem zabranjenog sadržaja (simbolizovana potom i u

⁹ Breton, Andre, *Nađa*, Nolit, Beograd, 1999, str. 112.

¹⁰ Zabrana shvaćena u klasičnom Frojdovskom smislu, kao *tabu*, tj. zabrana protiv uživanja majčinog tela. Frojd, Sigmund, *O seksualnoj teoriji: totem i tabu*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2009.

¹¹ Termin koji takođe razvija Žak Lakan u okviru koncepta o ogledalnosti, a kasnije ga preuzima i dodatno problematizuje Julija Kristeva u svojoj semiologiji.

ikonografiji ženskog tela na fotografiji ili filmu) jača je u toj meri ukoliko je veća zabrana, tj. kazna ako bi posmatrač bio uhvaćen.

Žensko telo na filmu predstavlja mesto zurenja, čuđenja, fantazmagorije i fatalne privlačnosti. Ženskom telu pristupa se kao nečem pretećem, stranom, objektu koji izmiče definisanju, liku koji provocira i remeti poredak. Njeno telo predstavljeno je kao zazorno, mistično i udaljeno. Žena je konstruisana kao zabranjeni objekt, pa je njeno telo u klasičnom filmskom narativu često sakriveno, odbačeno ili izostavljeno. Kako bi objasnila poreklo fantazmagorične ikonografije ženske zavodljivosti Lora Malvi koristi starogrčki mit o *Pandori*¹². Prelepoj ženi koju su bogovi poslali da uništi ljudski rod, darujući joj na čuvanje tajnu kutiju u kojoj su smeštena sva zla i nesreće. Malvejeva smatra da celokupna filmska ikonografija, počiva na mitološkom, kontroverznom značenju koje diskurs patrijarhata pripisuje ženskom (kreirajući tako i čuvenu ikonu *femme fatale* kao ideal ženskog tela na filmu). Stvaranje filmske *ikonografije ženske zavodljivosti* Lora Malvi definiše kroz konstrukciju toposa *tajne i prevare*, koji je u zapadnoevropskoj kulturi izjednačen sa ženskim. Mitološka topografija *ženskog* je zapravo ono što prethodi ikonografiji. Mit o *Pandori*, koji Malvejeva koristi, pokrenuo je primenu nematerijalnog koncepta gledanja, interpretacije ženske forme, retorike i ikonografije na filmu.

Pandora je primer žene oblikovane u ramu patrijarhalne kulture. Ona je biće natprirodnog porekla, zavodljive spoljašnjosti i mistične unutrašnjosti. Opremljena je neobičnom, kontroverznom prirodom i kao takva predstavlja kompleksni, ujedno skrivajući i razotkrivajući model ženskosti. Ona je topos u kome se opasnost meša sa uživanjem, tajna sa prevarom. Kontradiktornost koja deluje iz njene topografske dimenzije daje joj fantazmagoričnu moć reprezentacije. U njoj deluju dva estetska modela – *privlačnost* zbog zabranjenog objekta koji poseduje, i *prevara*, kazna koju nosi njegovo razotkrivanje. Ikonografija ženske zavodljivosti na filmu funkcioniše kroz model *tajne i prevare*¹³ koji je ujedno kulturološki, narativni i estetski konstrukt patrijarhata, stvoren u nemogućnosti simbolizacije prostora, logosa i telosa *Ženskog*.

¹² Pandora je po mitskom predanju, bila žena izvanredne lepote i snage uma, koja je poslata od bogova kako bi uništila ljudski rod. Ona ima moć da zavodi, obmanjuje i uništava, noseći sa sobom poseban dar - kutiju u kojoj su zatvorena sva zla ovog sveta. Kada ju je radoznalost navela da otvori kutiju, na svet su izašle sve nesreće i patnje, a unutra je ostala jedino ljudska nada.

¹³ Prema: Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen Theory*, no. 16., Autumn 1975, pp. 6-18. Onlajn verzija: <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

2.1.2. Topografija ženske zavodljivosti

Estetika znatiželje na filmu, po viđenju Malvejeve, pokazuje da je uživanje nužno povezano sa istragom, oprostora vanjskog sveta tajni. Celokupna filmska fantazmagorija uopšte, (kao i narativ mitova ili bajki) formira se po principu suočavanja sa mističnim, zatvorenim prostorima, do kojih glavni junak metaforično dospeva u potrazi za sopstvenim bićem. Motiv potrage za celovitim subjektom i fascinacija fluktuiranjem kroz nesvesno, nisu toliko povezani sa *ubiranjem zabranjenog voća*, koliko sa otkrivanjem zabranjenog prostora. Aktivni pogled upućen prema nepoznatom prostoru povezan je sa ženskim, a odgonetanje enigmi takođe je oposredovano ženskim. Mitološka metafora Pandore, kao žene koja otvara svoju kutiju može biti transponovana na bilo koji objekt čije otkrivanje izaziva strah, opasnost i znatiželju. Zabranjeni, nepoznati prostor u fantastičnom filmskom narativnu alegorija je ženskog.

Označitelji straha smešteni u psihi, povezani su sa tajnovitošću i uzbuđenjem koje izaziva gledanje zabranjenih objekata (bilo da je reč o zabranjenom telu ili prostoru). *Skopofilični nagon*¹⁴ kako ga definiše Frojd, (a kasnije preuzimaju teoretičari filma psihoanalitičke, pogotovu feminističke orijentacije), konstruiše prostor i relacije unutar njega. U njemu je stavljen znak jednakosti između tajnovitosti i seksualnosti. Lora Malvi posmatra prostor filmskog rama kao mesto na kome deluju strategije znatiželje služeći se pomenutim mitom o Pandori. Ona kaže da ako bismo prostor Pandorine kutije tretirali kao zatvoreni prostor ženskog tela (ne samo njenih genitalija, već čitavog niza konotacija koje ženska utroba može nositi kao tajnovit, zatvoreni prostor) mogli bismo povući izvesne paralele između njega i Frojdove zamisli tajnovitog prostora kao *Das Unheimliche*¹⁵. *Das Unheimliche* je prostor ili objekt koji privlači pogled izazivajući nerazlučivost između uživanja i straha. On poseduje osobine kao što su: podvojenost između žive i nežive prirode, istovremeni red i kaos, poznato i strano, tajnu koja je izostavljena a ujedno i na dohvata ruke, saznanje koje pogledu izmiče, itd. Za pojam *Das unheimliche*, posmatrajući ga kao povratak primarnoj identifikaciji sa

¹⁴ ger. *schulaust* – *skopofilija*. Termin koji označava užitek u gledanju, u smislu da osoba promatra i biva promatrana. Sadrži tri faze: narcizam, voajerizam (aktivna skopofilija) i egzibicionizam (pasivna skopofilija). Sekundarno može značiti i seksualno zadovoljavanje gledanjem tuđeg pola. Skopofil se pokazuje kako bi mogao videti, gleda kako bi se mogao pokazati.

¹⁵ Prostoru ili objektu istovremeno privlačnom i zastrašujućem. Prema: Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, Wien, 1919.

telom majke, Lakan je skovao poseban izraz – *extimité* – nešto što je istovremeno i spolja i unutra. Ovaj prostor se nalazi „tamo gde se najintimnija unutrašnjost podudara sa spoljašnjošću i postaje zastrašujuća. *Extimité* je intimno jezgro i strano telo,... skovani neologizam koji ukazuje na suštinsku dimenziju psihoanalize, *spoljašnja bliskost*.“¹⁶ Ukratko, u ovakvim prostorima ili objektima koji deluju privlačno, podsećajući na izgubljeni objekt želje, prisutna je kognitivna disonanca, osećaj da njihova spoznaja izmiče i da istina uvek egzistira na nekom drugom mestu. Privlačnost ovakvih pojava koje u svom tekstu istražuje Frojd potiče od straha od kastracije, iste referentne tačke koju Malvejeva pronalazi kao inicijativnu za formiranje ženskog lika na filmu. Ona definiše dva načina tretiranja ženske figure, kao posledicu kastracione anksioznosti:

- 1) Demistifikacija žene, kroz posmatranje, ispitivanje, kažnjavanje ili spasavanje objekta krivice;
- 2) Fetišizacija žene i autoprojekcija, kroz kompletno poricanje straha od kastracije, tako da ženski lik postaje ohrabrujući, a ne opasan.¹⁷

U filmskom narativu voajerizam se pretapa sa sadizmom. Sadizam podupire priču, pojačava zadovoljstvo zbog utvrđivanja krivice, a nakon toga praštanja i pomilovanja. „Sadism demands a story, demands of making something hapen, forcing a change in another person“¹⁸. Malvejeva naposljetku zaključuje – filmska produkcija bazira se na skopofiliji, a postajanje ženom u filmkom ramu uvek je povezano sa postajanjem za muški subjekt. “Woman as icon, displayed for the gaze of men”/ „Žena je slika projektovana za pogled muškarca.“¹⁹

¹⁶ Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche* psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora, Orion Art i Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet Beograd, 2001., str. 73. Prema: Žižek, Slavoj, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002., str. 181.

¹⁷ Žena se upotrebljava kao „lek“ za frustraciju koji izaziva u muškarcu. Na ovom principu je izgrađen je i kult filmske dive, *femme fatale*, neke vrste moderne madone koja zadovoljstvo pronalazi u bolu, stradanju i žrtvovanju za muškarca.

¹⁸ „Sadizam zahteva priču, zahteva da se nešto dogodi, forsira promenu u drugoj osobi.“ Prema: Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen Theory*, no. 16, Autumn 1975, str. 6-18. <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

¹⁹ Ibid.

Razumevanje reprezentacije prostora ženskog iziskuje posmatranje istog kroz prizmu društveno konstruisane fantaziju o *Ženi kao Drugom* i dekodiranje označitelja kojima su strah i uzbuđenje povezani sa ženskim u patrijarhalnoj kulturi. Malvejeva uviđa da žensko telo, kao i filmski prostor, sadrže slojevite tragove u okviru svoje forme, pa im stoga pristupa iz oblasti psihoanalize i semiologije, tretirajući prostor i telo unutar njega, kao tekst kulture.

Film kao medij, svojom začudnošću, dislociranošću, ambivalentnošću između realnosti i fantazije, ispunjava funkciju koju obavlja psiha. On ucrtava konotacije, metafore i metonimije, kako bi dosegao nivo spoznaje nesaznatljivog, onoga što se teško i nepotpuno izražava u realnom. Film izražava paradoks vidljivog sveta, koji u sebi uvek sadrži i nešto nevidljivo, izostavljeno i skriveno. On se bazira na znakovnoj rezonanci koja izbegava preciznost jezika. Filmski jezik računa na postojanje manjka u subjektu i stvarnosti, pa narativ, prostor i akteri koji u njemu komuniciraju oslikavaju prostor *druge scene*, kako bi konstruisali celinu. Razotkrivanje tajne oko koje je organizovan filmski narativ, analogno je psihološkoj težnji za spoznajom selfa. On se razvija putem izlaganja sadržaja psihološkog života likova, poniranjem i osvetljavanjem nesvesnog. Otkrivanje psihologije i istorije nekog lika analogno je oprostora vanju zagonetnog toposa. Filmski prostor je specijalno konstruisan prostor koji uvek balansira između imaginarnog i realnog. On izražava više od površinskog dokumentovanja stvarnosti, pa je u njega moguće upisati i njime proizvesti različita značenja. Feministička teorija filma upozorava na diskurzivno oblikovanje filmskog prostora, narativa i likova. Ovakav zaključak proističe iz viđenja sveta kao binarno konstruisanog, opresivnog po ženski subjekt. Svi činioci filma zapravo su funkcija diskursa, njegova simbolička slika – ono u čemu se dominantni diskurs ogleda i čime se uspostavlja. Malvejeva film posmatra kao prostor u kome neminovno deluju tehnologije roda. On i jeste proizvod tih tehnologija kojima falocentrizam reguliše identitet i odnosi prevlast nad telom kao teritorijom. Reprezentacija ženskog tela, ograničena je na upotrebu istog u cilju zadovoljenja skopofiličnog nagona muškog gledaoca, a njegova ikonografija nerazdvojiva je od falocentrične topografije u kojoj je žena smeštena i konstruisana kao pasivna.

Konstantni odnos između dimenzija vidljivog (simbolizovanog, ili *celog*) i fantazmagoričnog (*ne-celog*²¹), u prostoru koji obuhvata filmski ram, simptomatičan je za građenje ikonografije

²⁰ Termin kojim Lora Malvi označava *rodno konstruisan* prostor u filmskoj umetnosti. Eng. to be *gendered* - biti *orodnjen*, upisan u imaginarnu poziciju roda i odgovarati toj zadatoj poziciji u smislu sopstvene proizvodnje značenja.

muškog i ženskog protagoniste kao i za način strukturiranja njihovih odnosa. Lora Malvi smatra da ovakva strukturacija implicira upisivanje konstrukta rodne razlike u prostornoj dimenziji filma. Filmski prostor određen je mestom pola i kao takav predstavlja rodno konstruisan prostor.²² Ženskom liku u filmu dodeljen je prostor kuće, enterijera, unutrašnjosti, zatvorenih tajnovitih prostora, skrovitih i senovitih mesta, dok je za muški lik određen vanjski svet, javni ili otvoreni prostor, širina i eksterijer. Kastracioni kompleks karakterističan za oblikovanje pogleda muškog na ženski subjekt preslikan je u dramaturškoj strukturi koja se uvek razvija od tačke gde glavni protagonista odlazi daleko od doma, napuštajući ga u potrazi za avanturom i samoostvarenjem, da bi nakon pretrpljenih nevolja pozeleo da se vrati toploti doma – simbolično telu majke. Sigurnost i povratak u stanje bezbrižnosti pronalazi u liku krhke heroine koja pojačava sliku njegove hrabrosti, odvažnosti i moći kao saputnik u životnoj avanturi. Dramaturški razvoj ženskog protagoniste sveden je na funkcionalnu potporu muškog protagoniste. Žena je ta koja ga pokreće na delanje, motiviše, nagrađuje, i najzad zaokružuje njegov identitet poput tajnog, zatvorenog prostora, koji čuva saznanje koje izostaje.

Ženski lik konstitutivan je za voajerističku fantaziju kako muškog protagoniste, tako i gledaoca koji se sa njim poistovećuju. Pozicija posmatrača jeste „pozicija represije njihovog egzibicionizma i projekcije potisnute želje na izvođača.”²³ Film zadovoljava primordijalnu želju za prijatnim gledanjem, ali takođe odlazi dalje, razvijajući *skopofiliju* u njenom narcističkom aspektu. Malvejeva se poziva na Lakana i njegov koncept *pogrešnog prepoznavanja* koji se formira u *fazi ogledala*.²⁴ Dete prepoznaje odraz u ogledalu kao potpuniju i savršeniju sliku od onoga što je iskusilo kao svoje vlastito telo. Prepoznata slika shvaćena je kao reflektovano vlastito telo, ali je to prepoznavanje pogrešno jer dete smatra

²¹ Malvejeva koristi termine u Lakanovom smislu reči, gde *ne-celo*, tj. fantazmatsko ima strukturnu ulogu jer omogućava simbolizaciju u inače imaginarnim odnosima koje subjekt gradi prema slici *Durgog*. Prema: Lacan, Jaques, „Le stade du miror comme formateur de la fonction du Je”, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

²² *Gendered space* – prostor konstruisan po sistemu rodne razlike. Prema: Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in: *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

²³ Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen Theory*, no. 16., Autumn 1975, pp. 6-18. <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

²⁴ Prema: Lacan Jaques, *Écrits: Le stade du miror comme formateur de la fonction du Je*, Seuil, Paris, 1966. U : *Écrits: a selection*, Routledge Classics, London, 2001., pp. 5.
Bitno je podsetiti se da ova faza dolazi nakon formiranja kastracionog kompleksa, shvatanjem tela majke kao zabranjenog – zazornog.

sliku nadmoćnijom, stvarajući tako imaginarni ideal ega. Ova izmeštena slika sopstva podstiče buduću genezu identifikacije subjekta sa drugima, ponovnog *promašenog susreta*, pa se većito otuđeni subjekt poistovećuje sa ekranskim zastupnikom na ekranu (muškim protagonistom), pokrećući iznova skopofilični nagon koji pogled čini opresivnim po ženski subjekt filma.

2.1.3. Znatizeljni pogled

Lora Malvi smatra da svet filmske fantazije pomiruje protivrečnosti koje postoje između libida i ega. U njemu želja pronalazi svoje privremeno, imaginarno zadovoljenje. „Želja, rođena sa jezikom, dopušta mogućnost transcendiranja nagonskog i imaginarnog, ali se njena tačka referencije kontinuirano vraća traumatskom momentu njenog rođenja: kompleksu kastracije.”²⁵ Svet fantazije stvara iluziju realnosti u kome želja i njen objekt postaju komplementarni i spojeni. Ali ono što motiviše želju, što aktivira pogled, ne može biti prevaziđeno, jer je sama struktura zadovoljstva u gledanju kontradiktorna. Ona se sadrži iz dva činioca. Prvi je *skopofilija*, koja nastaje iz zadovoljstva u korišćenju druge osobe kao objekta seksualne stimulacije pogledom. Drugi je narcizam, koji konstituiše ego putem procesa identifikacije sa slikom. Iako se čini da se ova dva elementa uživanja u pogledu preklapaju, oni su polarizovani jer se tenzija između instinktivnih nagona i onih koji teže samoodržanju ne može prevazići. Tačka otpora, na koju zadovoljstvo u gledanju uvek iznova referira jeste traumatski momenat kastracije - odvajanja od objekta uživanja kojim se u subjektu utemeljuje želja. „Otuda pogled, čija forma donosi zadovoljstvo, može biti preteći u sadržaju, a žena, kao reprezentacija/slika, ona je koja kristalizuje ovaj paradoks.”²⁶ Zavodljivost i prevara koja se pripisuju *Ženskom*, kao dva magneta, dve suprotne sile nastupaju istovremeno, stvarajući kod gledaoca efekat privlačnosti i frustracije u isto vreme. Specijalno kadriranje, šminka, rezovi, kontrast svetla i tame obavijeni oko ženskog tela na filmu pojačavaju doživljaj magičnog i zazornog. Uživanje u gledanju ovako izloženog tela,

²⁵ Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen Theory*, no. 16., Autumn 1975, pp. 6-18. <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

²⁶ Ibid.

koje nije ni skriveno ni sasvim izloženo, koje izmiče pogledu, blisko je Lakanovom shvatanju uživanja/*jouissance* kao pojavi nečeg od čega svest zazire, a u čemu podsvest uživa. Gledalac, kao podjeljeni subjekt, stalno pokušava da dosegne udaljeni objekt žudnje, kršeći zabrane koje su nametnute njegovom svesnom uživanju, njegovoj želji za posedovanjem *Drugog* kao erotskog objekta. Ali vizuelna cenzura fantazmatskog, filmskog ekrana upravo i funkcioniše na taj način što subjektu stalno odlaže zadovoljstvo, ograničavajući ga da prodre u unutrašnjost ženske prirode. O kom god „ramu”, fokusiranom pogledu da je reč, estetika otkrivanja naglašena je u onoj meri u kojoj objekt znatiželje ostaje skriven. Ova ambivalencija, intenzivirana usmerenošću oka kamere na objekt, opstaje jedino kao nerešiva. „U našem odnosu prema stvarima, kakav je uspostavljen putem vida i uređen likovima predstave, nešto klizi, prenosi se sa kata na kat, da bi uvijek bilo na nekom izbegnutom stupnju – to se zove pogled.“²⁷ Uzbuđenje koje pruža osvetljenje nepoznatog prostora, računa na to da tajna i ne treba da bude razotkrivena. Zbog toga je film tako privlačan medij u kome se ženski subjekt izlaže tako da repetira momenat traumatičnog, primarnog seksualnog iskustva u kome se objekt uživanja konstantno udaljava a time formira želja.

*The Look of Curiosity*²⁸, pogled znatiželje, povezan je sa *Ženskim*. Pogled vođen znatiželjom usmeren je na tajnovitu površinu, prostor, ili objekt, koji se u vizuelnim umetnostima izjednačavju sa prostorom ženskog tela. Odgonetanje zagonetki u vizuelnom narativu takođe je predstavljeno kroz žensko telo, njime uokvireno ili oprostoreno. Kreiranje toposa misterije i istrage organizovano je oko prostora ženskog tela, ili njegovih metaforičnih zastupnika. Malvejeva koristi mit o *Pandorinoj kutiji*, kao metaforu skrivenog, zabranjenog sveta, u smislu u kome bi ova figura mogla predstavljati reifikaciju - izmeštenog zastupnika označitelja ženske zavodljivosti i seksualnosti. Podvojenost između uživanja i straha, koju poseduje lik Pandore, Malvejeva upotrebljava kao ključ za razumevanje reprezentacije ženskog u društveno konstruisanoj fantaziji o ženi kao *Drugom*. Pandan ovom mitskom objektu objektu *tajne i prevare*, koji istovremeno spaja više različitih suprotnosti, na filmu je žensko telo. Ono se u vizuelnim umetnostima nikada ne tretira kao potpuno javno, već iziskuje mističnost, tajnu koja je izostavljena, nedorečenost i nedovršenost, a posebno spoljnu

²⁷ Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche* psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora, Orion Art i Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet Beograd, 2001., str. 73. Prema: Lacan, Jaques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, zagreb, 1986., str. 81.

²⁸ *Pogled znatiželje*, termin kojim Lora Malvi opisuje pogled usmeren prema objektu žudnje, koji je mističan, sakriven, tabuiziran i kao takav arhetipski zastupnik zabranjenog tela majke. Zato je ovaj pogled u kontekstu vizuelnih umetnosti najčešće povezan sa ženskim.

masku lepote koja iznutra sadrži opasnost. Malvejeva posmatra filmski narativ kao odraz društvenog nesvesnog, koje se očituje u mitološkom, pa podseća da je puno motiva u mitologiji koji funkcionišu po sistemu mamca i zamke istovremeno²⁹, a žena je ta koja svojom zavodljivošću i lukavošću navodi muškarca na prestup. Osvajajući znanje ili bogatstvo (koje je samo u vlasništvu Bogova), muškarcu donosi uništenje a neretko i smrt. Geneza ženskog u filmskom kao i mitološkom narativu identična je. Oba narativna koncepta, iako jedan vizuelni, a drugi literarni, oblikuje patrijarhalna mizoginija³⁰ koja prikazuje ženu kao površinu ili masku, koja spoljašnjom fantazmagoričnošću, neobičnom ili zastrašujućom lepotom, skriva njenu pravu prirodu.

The look of curiosity / pogled znatiželje, za Malvejevu kazuje mnogo više o samom nosiocu pogleda nego o objektu na koji je usmeren. I sama Pandora, poznatija je po svojoj znatiželji nego po mamcu koji nosi. Kao što je Adamu bilo zabranjeno da ubere plod sa drveta spoznanja, tako je i Pandori, takođe darovanoj božankim osobinama, zabranjeno da otvori kutiju. Ipak, ovaj motiv ne čita se samo kao ženska znatiželja za ubiranjem zabranjenog voća već za otkrivanjem zabranjenog prostora koji simbolizuje unutrašnji svet ženskog subjekta.³¹ Pandorina radoznalost o sadržaju kutije, pogled upućen u mračno i nepoznato, može se interpretirati kao znatiželja o samoj sebi kao personifikaciji misterije, kao reprezentacija samo-refleksivne želje da žena istraži ženstvenost samu. Ako bi se ovaj proces preslikao na film, pokušao izraziti filmskim sredstvima, onda bi kodirani, tajnoviti ženski subjekt otvorio svoje sopstveno polje percepcije i reprezentacije. Preinačenje lika Pandore iz polja ikoničkog i imaginarnog, u polje simboličkog, u kome bi ženski subjekt otkrio svoju pravu prirodu, svoj osobeni identitet, izražavajući ga sopstvenim jezikom i drugačijim filmskim sredstvima.

²⁹ Biblijski mit o Adamu i Evi i drvetu Spoznanja gde žena navodi muškarca da načini prvi greh u Raju koji je zauvek osudio ljudski rod na patnju i nesreću.

³⁰ Termin koji označava muški seksizam. mržnju, strah ili omalovažavanje žena na osnovu predrasuda. U širem smislu značenja reči mizoginija predstavlja oblik paranoidne fiksacije vezane za neku stvar koja je u isto vreme predmet ljubavi i mržnje.

³¹ Motiv specifično ženske znatiželje takođe je jedan od najčešćih u svetskoj literaturi. Likovi poput *Alise*, *Crvenkape*, *Uspavane lepotice* ili devojke iz čuvene francuske narodne legende „Plavobradi”. Siže: Mlada devojka, nevesta *Plavobradog*, živi u zamku usred blagostanja. Jedino što joj je zabranjeno jeste da otvori vrata male sobe na tavanu. U odsustvu svog muža ona otvara vrata zabranjene sobe i pronalazi unakažena tela devojaka koje su to isto učinile pre nje. Zato i ona biva kažnjena na isti način i svoju znatiželju plaća smrću.

„Zvezda iz mora”/ „L'Étoile de mer”

Snoliki narativ karakterističan za prvu fazu nadrealizma bazira se na estetici znatiželje, pa se na njega može primeniti isti obrazac kojim feministička teorija pristupa problematici izlaganja i fascinacije ženskim telom u klasičnom holivudskom filmu. Opšta mesta koja se u vizuelnom narativu pojavljuju u umetnosti svaki put kada se alegorijski ili doslovno upotrebi žensko telo, ukazuju na problem posmatranja takvog tela, pa se feminističko-poststrukturalistička *teorija pogleda* kritički odnosi prema:

- 1) Izlaganju i posmatranju ženskog tela kao pandana prevare skrivene iza maske zavodljivosti;
- 2) Prikazivanju radoznalosti (izjednačene sa ženskim) kao transgresivne i opasne .

Motivi *filma noir*, veoma su bliski nadrealizmu jer ikonografiju ženskog tela povezuju sa ikonografijom zavodljivog. Pozicija kamere, vertikalna perspektiva, krupni kadrovi, oštri rezovi odnosi svetla i tame, naglašena šminka, noćne scene, motivi potrage, uhođenja, opasnosti i tajne, kao da su preslikani iz nadrealističke estetike u klasični *film noir*. Oko ženskog tela omotan je veo tajne, koja izostaje izmičući pogledu i zavodeći posmatrača svojom fantazmagoričnom pojavom. Ona se uvek pojavljuje u nekakvom zamagljenom, zamračenom prostoru, pustoj ulici, ili se obris njenog tela tek nazira iza nekakve zavese, prozora ili stakla. Žena je smeštena u snolikom narativu, ona omamljuje i odvodi glavnog muškog protagonistu u imaginarni svet, kao alegorija njegovog nesvesnog koje ga progoni. „Ona je ta koja... čini da uradi ono što uradi”³² Bilo da izaziva ljubav, sažaljenje, znatiželju ili trah, bitno je ono što junakinja u njemu provocira. Ona je izazov iracionalnog koji ga nagoni da zakorači u sebe i ispita granice svesti.

„Ona kazuje mnogo više od onoga što označava, ona me navodi da za života igram ulogu fantoma, ona očigledno aludira na ono što sam morao prestati da budem da bih konačno bio onaj koji jesam.”³³

³² "What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. *She is the one*, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, *who makes him act the way he does.*"
Prema: Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen Theory*, no. 16, Autumn 1975, str. 6-18.
<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema> (Pristupljeno 20. 4. 2015.)

³³ Breton, Andre, *Nađa*, Nolit, Beograd 1999., str. 112.

U fantazmagoričnom filmskom narativu žensko telo tretira se kao objekt u kome pogled uživa bez cenzure i svesne kontrole. Ženi se pripisuju natprirodne, magijske moći, a otkrivanje njene pretpostavljene enigme poistovećeno je sa rasvetljavanjem podsvesti muškog protagoniste koji za njom traga. Žensko telo je prostor u kome (ili kroz koji) muškarac otkriva svoje drugo *Ja* kako bi dopreo do onog zaokruženog i celovitog *Nad Ja*. Njeno telo i prostor koji zauzima alegorija je prostora koje nesvesno zauzima u muškom subjektu. Ono je upotrebljeno kao alat kojim se muški lik služi kako bi dopreo do skrivenog sadržaja istog. Svet skrivenih, zabranjenih i mračnih poriva oličen je ženskim. Žena je sredstvo, ali ne i subjekt ranog nadrealističkog filma i kasnijeg *filma noir*. Ona je metafora uzbudljivog i opasnog, pa ga feministička teorijska kritika kao takvog tumači isključivo kao materijalizaciju frustracije muškog subjekta u umetnosti. Pre nego što je nadrealizam usvojio antiestetiku kao paradigmu pokreta (kojom su porušeni svi estetski, narativni i identitetski obrasci) estetika i pogled znatiželje bili su glavni pokretači nadrealističkog filmskog i fotografskog stvaralaštva kojima je pristupljeno ženskom telu. Odgovor za nepoznato, necelovito i racionom ograničeno u muškom subjektu potraženo je u ženskom telu kao *Drugom*. Narativ i ikonografija, *Druga scena*, iako stavljene u prvi plan, u nadrealizmu su trpeli upis stereotipa i opresivnih značenja kojima je patrijarhalna mizoginija kodirala mesto ženskog u umetnosti.

Kao primer uzeću rani nadrealistički film „Zvezda iz mora” / „L'Étoile de mer” (1928), koju su Žak-Andre Boifar (Jacques-André Boiffard) i Men Rej (Man Ray) snimili na osnovu tekstualnog filmkog predloška, nadrealističkog poete Roberta Desonsa (Robert Desons). Sve scene u ovom filmu snimljene su kroz staklo neravne teksture ili se završavaju prikazom stakla ili ogledala kao finalnog kadra. U uvodnoj sceni vidimo mladi par kako korača prema kameri, nakon što se zamagljeni prozor otvori tako da pogled posmatrača uvede u naglašeno iskrivljeni, snoliki pejzaž. Nakon toga mlada žena se zaustavlja, savija i navlači čarapu otkrivajući butine i nonšalantno se osmehujući. Tekst koji prati ova dva međusobno odvojena kadra (ženskih stopala, nogu i potom usana) je: “Ženski zubi su tako šarmantni... da neko treba da ih vidi samo u snu ili trenutku ljubavi.”³⁴ Muškarac potom prati ženu do njene sobe u potkrovlju, gde se ona svlači i pada u san zahtevajući on njega da izađe. Ona ostaje u svom mističnom svetu dok muškarac čežnjivo odlazi izgovarajući: „Mi smo zauvek izgubljeni u

³⁴ fr. „Les dents de Femmes sons des objets si charmants ... qu'on ne devraitles voir qu'en rêve ou à l'instant d'amour“.

pustinji večne tame”³⁵. Ovde je akcenat stavljen na nedostatak u spoznaji sopstva, na stalni manjak u subjektu, a žena je predstavljena kao distancirani, transcendentni objekt za koji muškarac ceruje da tu tajnu sadrži. U daljem toku radnje mladi par se još nekoliko puta sastaje. U skrovitoj ulici tokom šetnje žena pronalazi i daruje muškarcu staklenu teglu u kojoj je zatvorena morska zvezda. Muškarac ostaje duboko zagledan u ovaj objekat, odnosi ga sa sobom, promatra i istražuje do detalja u tami svoje sobe. „Après tout” / „Na kraju krajeva”, rečenica koju u sebi izgovara ukazuje na analogiju između ženske prirode i privlačnosti mističnog prabića iz mora. Morska zvezda nije ni životinja ni cvet. Ona poseduje specifične odlike, dvojnu prirodu, ostajući mistična, lepa, zastrašujuća i nedokučiva. Nakon krupnog kadra u kome muškarac posmatra fantazmagorične pokrete zvezde iz mora, kroz zamagljeno staklo, kamera prelazi na krupan kadar ženskog tela. Istraga se nastavlja. Muškarac pada u neko vrstu košmara pokušavajući da se domogne tajne: „Kada bi cveće bilo od stakla“ / „Si les fleurs étaient en verre”³⁶... „Belle, belle comme une fleur de verre, Belle comme une fleur de chair” / „Lepa, lepa kao cvet od stakla, Lepa kao cvet od mesa”. On nastavlja da halucinira i fantazira o ženi poredeći njeno telo sa “gnezdom slavuja u velu tkanine”³⁷. U jednom momentu on čak zamišlja kako se ta ista žena penje uz stepenice i ulazi u njegovu sobu sa nožem u ruci. Na stepenicama ostaje morska zvezda a nož koji žena poseduje i sa kojim prilazi muškarcu reifikacija je tog zazornog objekta. Narativ filma završava se izdajstvom žene u realnom svetu, gde ona na očigled glavnog protagoniste odlazi sa drugim muškarcem. “Vous ne rêvez pas” / “Vi ne sanjate”, upozorava nas glavni lik na kraju filma. “Kako je *bila* lepa; Kako *je* lepa”³⁸ ponavlja prateći pogledom kako odlazi. Neutaživa želja, gnev zbog izdajstva objekta i žudnja koja se nanovo obnavlja izražena je minimalističkim sredstvima. Staklo objektivna se razbija, a prozor kroz koji smo posmatrali ovu ljubavnu priču simbolično se zatvara.

Ovaj film karakterističan je primer obračuna sa ženskim u filmskom ramu. Skopofilična fantazija, aktivni voajerizam i fetišizacija usmereni prema ženskom objektu žudnje zahtevaju njegovu demistifikaciju. Žensko telo podvrgnuto je eksperimentu, posmatranju, istrazi, koja

³⁵ „Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l'éternèbre”. *Éternèbre* je pesnička kovanica koja označava večito ljudsko neznanje, nesposobnost spoznaje kompletnog sopstva. Izvedena je od imenice *éternel* što znači večnost, i *ténèbre* - tama.

³⁶ Ovde se aludira na prozornost stakla kao površine koja uveličava i fokusira neki objekt tako da ga je moguće videti jasnije nego što je to ljudskom oku vidljivo.

³⁷ fr. „niche un rossignol dans un voile de crêpe”.

³⁸ fr. “ Qu'elle était belle ; Qu'elle est belle.”

ima fatalan ishod. Njena lepota predstavljena je kao privlačna i opasna, smeštena u zatvoreni prostor, poput morske zvezde zarobljene unutar staklene tegle. Objekti koji se pojavljuju u filmskom narativu korelati su *Ženskog*, oni funkcionišu kao označiteljski zastupnici njenog tela koje sadrži enigm i prevaru.

Zadovoljstvo u gledanju ženskog tela identično je trenutku u kome se odigrao *promašeni susret* u ogledalnoj fazi. Ona donosi traumatično iskustvo autoprojekcije, zbog pogrešnog prepoznavanja objekta želje. Narcistička fantazija raspršuje se jer želja nastavlja da promašuje svoj idealni objekt i nakon *faze ogledala*. Objekt želje predstavlja konstrukt, fantazam, i zbog toga je nedostižan i neodrživ u simboličkom. Njegov reprezent u vizuelnom jeziku nadrealizma je žensko telo i ono se kao takvo tretira kao pasivni objekt, mesto u kome muški pogled spekuliše i razrešava traumu, motivisan frustracijom i kastracionom anksioznošću.

Pogled nadrealizma ostaje opresivan po ženski subjekt sve dok se ne dogodi estetski zaokret, karakterističan za drugu fazu u kojoj se nadrealizam distinktivno udaljio od ilustracije fantastičnog i snolikog, opredeljujući se za *kompulzivnost* kao novu anti-estetiku, a *transgresivnost* kao vizuelni identitet. Film kojim je nadrealistički pokret označio raskid sa estetizacijom i erotizacijom ženskog tela zarad voajerističke prirode pogleda jeste „Andaluzijski pas“ / „Un chien Andalou“ (1929.) Salvadora Dalija i Luisa Bunjuela, sa čuvenom scenom reza oštrice žileta preko oka.

2.1.4. Dekonstrukcija pogleda

„Isecite oko sa fotografije onoga koga ste voleli ali ga više ne vidite. Pričvrstite oko na klatno metronoma i regulišite težinu tako da odgovara željenom tempu. Nastavite do granice izdržljivosti. Dobro usmerenim čekićem, pokušajte ga uništiti u celosti jednim udarcem.”

Ovo je uputstvo koje je uz drugu verziju Men Rejevog redi mejd objekta dao Andre Breton. „Objet à détruire“ (1923)³⁹, repliciran je u više navrata, a poslednja kopija smeštena u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku nazvana je „Indestructible object“ / „Neuništivi objekat“

³⁹ „Objekt za uništenje“

(1964)⁴⁰. Prvobitni „Objekt za uništenje” (ili „Objekt koji treba uništiti”) nastao je kada je Li Miler (Lee Miller) umetnica i Men Rejeva ljubavnica odlučila da ga napusti i zauvek otišla u Njujork. Izložen je prvi put nakon deset godina, pod nazivom „Eye-metronome” / „Okometronom“ (1933)⁴¹, nakon čega je izlagan još nekoliko puta pod različitim nazivima: „Lost Object” (1945)⁴², „Last Object” (1966)⁴³ i „Perpetual Motif” (1972)⁴⁴. Men Rej je naposljetku izjavio da je pomenuti objekat oduvek nameravao da uništi, u nekom javnom performansu.

Oko sa Men Rejevog redi mejda, zatim, Batajeva provokativna novela „Priča oka” / „Historie de l’oeil” (1928), ili najpoznatiji Bunjuelov filmski kadar iz „Andaluzijskog psa” u kome oštrica žileta prelazi čitavom površinom rožnjače, ekstatičan je motiv nastao iz ideje o dekonstrukciji pogleda koju je nadrealizam sprovodio na polju vizuelnog u umetnosti. Problematika kojom su se nadrealisti pozabavili je vizuelno u polju optičkog - sagledljivog i predstavljivog u umetnosti, a posebno filmu i fotografiji kao medijima kojima je dokumentarnost glavna karakteristika. Da li je bilo dovoljno mimetički dočarati ono što se dešavalo na planu pogleda usled mehaničke manipulacije slikom koju sprovode objektiv kamere i foto-osetljiva emulzija? Edukovati pogled posmatrača mimezisom fantastičnog, nadstvarnog i nesvesnog? Ilustrativno prikazati psihički nered ili ga imitacijom i montažom reprodukovati? Da li je bilo dovoljno poništiti razliku između moralnog i psihološkog u polju vidljivog i estetskog? Bataj se ne bi složio.

Ono sa čim je nadrealizam eksperimentisao jeste transgresija u polju optičkog. Nikakva imitacija stoga nije bila dovoljna. Princip ispitivanja rada optičkog, u ovom slučaju, vezan je za učestvovanje u psihičkoj traumi putem čulnog nadražaja koji bi omogućio direktan ulazak u neku traumatsku situaciju; rušenje simboličkog zida između posmatrača i slike. Narcističkog odnosa *Ja* – naspram - *Drugi*. Nemogućnost postavljanja objektivne distance za subjekt koji posmatra značila bi (po Bataju) ili neposredno iskustvo mentalne bolesti ili

⁴⁰ „Neuništivi objekt”, eng. *Indestructible object* by Emmanuel Radnitzky, MoMA, New York, 1964.

⁴¹ Ili „Metronom oka”, što u prenosnom značenju predstavlja objekt koji *diktira ritam* pogleda, oduzimajući mu moć i remeteći usmerenje koju mu zadaje njegov vlasnik. Ritam metronoma, njegovog slobodno postavljenog klatna koje deluje po sopstvenom automatizmu, dezorjentiše pogled oduzimajući mu pretenzije.

⁴² Izgubljeni objekt.

⁴³ Poslednji objekt.

⁴⁴ Večiti motiv.

totalizujućeg seksualnog uživanja, što bi dovelo do oslobođenja nagona o kojima je Breton rado govorio. Ovo bi bilo moguće, smatra Bataj, jedino putem prestupa.⁴⁵

Suočenje sa materijalnošću nesvesnog neodvojivo je od uživanja u transgresiji, eksplicitnom, erotičnom, čak i nasilnom sadržaju slike. Nadrealistička fotografija nije imitacija irealnosti, ona je intervencija u stvarnosti koja dostiže efekat nadrealnog. Odaljujući se od Bretona, grupa umetnika okupljena oko Bataja odlazi na stranu direktne zaokupljenosti potisnutim i iracionalnim zarad intenzivnijeg, neposrednog iskustva nesvesnog sadržaja. To se u slučaju nadrealističke književnosti, kao i slučaju funkcije koju bi fotografija i film trebalo da obave, odnosi na direktno aktiviranje traumatskog sadržaja u podsvesti konzumenta umetničkog dela, gde značajnu ulogu igra *optičko nesvesno*⁴⁶. Štaviše, ono gotovo sasvim preuzima funkciju vizuelnog. Kamera zaista poput *hirurškog noža koji zaseca površinu oka* u Bunjuelovom filmu, nepristrasno i beskompromisno polemiše sa subjektom koji posmatra. Njena funkcija je nalik pristupu psihoanalitičara. Ono što izlaže pogledu još uvek nije osvešćeno, utemeljeno i poznato, već zazorno, neprijatno, uznemirujuće ili uvredljivo.

Reprezentacija / funkcija optike

Ponovljena trauma koju inicira nadrealistička mehanička slika ima za cilj direktno suočenje sa davno izgubljenim objektom. Lakanovim *tuchè*⁴⁷, onim propuštenim i uskraćenim, kojim objašnjava provalu Realnog i ponovni susret sa traumom u simboličkoj stvarnosti. Lakan kaže da refleksija *subjekta želje* nikada nije potpuna jer na granici *skoptičkog polja* on više ne stoji na granici ličnog zahteva za reprezentacijom već želje *Drugog*. Odnos pogleda prema onome što želimo uočiti je stoga ništa drugo do odnos varke. Ta refleksija funkcioniše na taj način što se subjekt pokazuje kao nešto *Drugo* što zaista jeste, pri čemu se to što mu se pruža da vidi nije i ono što želi da vidi.

Lakan smatra da poreklo reprezentacije leži u percepciji. U ucrtavanju sopstvenih koordinata kao posledice *stadijuma ogledala*. Odvajanja od privilegovanog jedinstva sa optičko-

⁴⁵ Bataille, Georges, , *L'Érotisme*, 1957. Prema: Bataj, *Erotizam*, Službeni glasnik, Beograd. 2009.

⁴⁶ U smislu u kojem ga Benjamin definiše, kao tehničku sposobnost kamere da u običnim stvarima otkriva neobične pojave kao što psihoanaliza čini sa nesvesnim. Prema: Benjamin, Walter, *Mala istorija fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.

⁴⁷ Lacan, Jacques, „Touchè i automanon”, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

geometrijskim prostorom. Povezanost momenta ogledalnosti i svesti o koordinatama sopstva čini da je subjekt uvek ostaje proizveden od strane slike i da je kao element sopstvene slike (tj. slike o sebi), uvek viđen i proizveden od strane drugih. On u sliku ulazi rasut. *Ne-celovit*. Slika u oku čini da i ono *Ja* bude u slici: „ono što je svetlost gleda me, i zahvaljujući toj svetlosti, na dnu mog oka se nešto slika.“⁴⁸ Kao što je to slučaj sa prvobitnim susretom odraza u ogledalu i pogleda upućenog od strane refleksije koja nije ni sopstvena ni tuđa, taj pogled, snop svetlosti usmeren ka nama nas definiše i mi nemamo moć nad njim. To je mesto gde subjekt nastaje i ostaje kao kamufliran, kao „jedna tačka između ostalih“⁴⁹, ostajući fiksiran u svom odnosu prema *Drugom*.

Reprezentovati se unutar slike, znači pre svega biti projektovan u njoj. Lakan je ovu razmenu unutar polja percepcije i reprezentacije zamislio kao prostor gde snop svetla koje nas okružuje, kao lampom projektora biva usmereno ka nama i ostavlja senku na udaljenom zidu, ne dozvoljavajući nam da mu se približimo. Subjekt je zaklon koji blokirajući svetlo, stvara samo senku. Svetlo, tj. pogled *velikog Drugog*, oduzima nam privilegovan položaj, jer ga ne možemo ga locirati, niti odrediti. Ono određuje nas i stoga mi ne možemo biti vlasnici sopstvene slike. Subjekt nije vlasnik optičko-geometrijskog prostora i mi smo funkcija optike koju ne možemo savladati, podseća Lakan. Subjekt nije vlasnik ni sopstvenog pogleda, tako da njegova reprezentacija predstavlja samo formu uklapanja, delić mozaika neke slike, što nas ponovo vraća na tezu o nesvesnoj strukturi optičkog i njene svemoći u proizvodnji vizuelnih znakova.

Optičko nesvesno u umetnosti nadrealizma ima funkciju mapiranja i konceptualizacije Imaginarnog u registru Simboličkog. Kamera se okreće ka unutra, „zasecajući“ površinu i prodirući u prostor unutar tela. Optičko se postavlja kako bi kontaminiralo pogled čija tačka je formirana u sistemu odeljenosti - membrane koja je postavljena između tela i nekog drugog tela, kao objekta koji biva izložen pogledu. Kamera u nadrealizmu traga za objektom koji stoji na svom mestu. On nije postavljen, niti ga subjekt proizvodi. On je rezultat optičke igre. Onoga što stoji izvan vertikalne kontativnog i denotativnog. Odnos kamere i objekta uvlači pogled u optičku igru fragmentarnog ulančavanja označitelja van paralele označenog. Ono reprezentovano prestaje biti zastupnik željenog za subjekt. Ono postaje pokazatelj procepa, praznine unutar njegove strukture.

⁴⁸ Prema: Lacan, Jaques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986., str. 81.

⁴⁹ Kajoa, Rože, *Igre i ljudi: maska i zanos*, Nolit, Beograd, 1965., str. 35.

Dejstvo *optičkog nesvesnog*, kao mehanička sposobnost kamere, u nadrealizmu je povlašćeno kao metoda dubokog spekulisanja sa perceptivnom stvarnošću. Nadrealistička fotografija i film pokazali su da se dejstvo nesvesnog može artikulirati, materijalizovati i intenzivirati dejstvom mehaničke slike. Dijalektika nesvesnog i kako se ranije smatralo *nepredstavljivog* u vizuelnom polju, uobličena je i isprovocirana fotografijom i filmom kao tadašnjim novim medijima. *Dekonstrukcija pogleda*, započeta je suočavanjem ljudskog i medijskog nesvesnog. Pored toga retorika nesvesnog, modelovana u vizuelnoj umetnosti nadrealizma, pokazala je da mehanička reprodukcija ne poništava prisustvo aure, kao direktnog otiska ljudskog traga. Naprotiv, auratičnost je izbijala iz medijskog zapisa koji je na neki način postao transgresivan i performativan. Predočavanje onog nevidljivog, nužno je značilo napetost, prestup, razmenu i intervenciju za uobičajeno iskustvo pogleda u kontaktu sa medijskom reprodukcijom. Nadrealistička fotografija i film kao mediji ometaju posmatranje kao pasivnu percepciju umetničkog dela ili prilazak istom sa nekakvim utvrđenim predznanjem o njegovom značenju. Ono u šta nas nadrealistička slika uvlači kao posmatrača jeste specifično iskustvo sopstvenog mehanizma svesti. Prodiranje u njegovu složenu strukturu i učešće u njegovom osvešćenju. Iskustvo gledanja nadrealističkog dela pokreće unutrašnji proces samoposmatranja, pa se mehanizam oka, kao metafore objektivne spoznaje realnosti morao metodski destabilizovati ili što bi Men Rej rekao - *uništiti*.

Salvador Dali je na primer u svojim praksama pokušao da na predmetima primeni *paranoidnu kritičku metodu*⁵⁰, osvešćujući u njima sasvim nove oblike nekontrolisanim dejstvom objektiva. Ovakvim pristupom naglašena je promena pozicije posmatrača promenom strukturisanja vizuelnog u psihičkom polju. Spoznaja objekta nije se oslanjala na znanje o objektu, već je proisticala iz samog objekta. *Dejstvo optičkog* postalo je na taj način intenzivnije od vizuelne predstave subjekta. Nesvesno je dovedeno u poredak označitelja i time omogućilo uvid u ono skoptički cenzurisanim, skrivenim, neprihvaćenim i najzad neočekivanim. Preobražaj optičkog u vizuelno i davanje preimućstva optici samog objekta naspram skopofiličnog pogleda subjekta, investira mogućnost da se viđeno pokaže i kao drugačije od prikazanog ali i kao drugo od vidljivog.

Optičko nesvesno zarobljeno je dinamikom *interpretacije recipijenta*, koji bilo koji medijski tekst ne uzima kao stvar po sebi, već ga doživljava kao posledicu ranijih iskustava,

⁵⁰ Proces pri kome na svakodnevnom predmetu iz spoljašnjeg sveta pristupa iz neke opsesivne, paranoide zamisli kojom se taj predmet rastače i transformiše do granice postojanja.

nataloženi u svesti. Ono što učestvuje u doživljaju i što oblikuje pogled jeste pre svega posledica društvene konstrukcije načina gledanja (kao i predstavljanja nekog objekta). Takva slika je jednostrana, tj. jednoznačna. Linearna i završena. Površina objekta u tom slučaju se ponaša kao ogledalo, refleksija već oblikovanog pogleda usmerenog na sliku. Zaranjajući u svet „iza ogledala” i tragajući za naličjem stvari, nadrealisti su prelomili pogled. Razaranjem forme, destabilizovali su poziciju subjekta koji posmatra. Struktura objekta je sama po sebi neodrživa, jer su njegove konture u nadrealističkoj mehaničkoj slici zamagljene, izlomljene, umnožene i nestabilne. Nadrealistička fotografija daje primat medijskoj, a ne ljudskoj optici. Posmatrajući nadrealističku fotografiju ili film posmatrač više ni u šta nije siguran. Ni u egzistenciju predmeta, ni u njegov oblik, niti identitet, niti sopstveni prostor koji definiše. Ono *spolja* prestaje da kontroliše ono *iznutra*. Razbijena je membrana koja odeljuje stvarnost od imaginacije, misao od mišljenog, vidljivo od vidjenog itd. Dupliranjem, maskiranjem, kidanjem, preznačavanjem, došlo je do lomljenja i distorzije slike. Iskustvo posmatrača naspram nadrealističke fotografije nalikuje iskustvu šizofrenika.⁵¹ Pogled koji upućuje nadrealistička mehanička slika, kao odgovor na nestabilni pogled subjekta, postaje pogled iz svih uglova. Uživanje u gledanju nekog objekta nekontrolisano se premešta u iracionalno, nepoznato i neimenljivo, a konvulzivnost postaje nova estetska kategorija.

⁵¹ Rože Kajoa je u smislu želje za identifikacijom i asimilacijom sa prostorom (uz koji pominje i nedostatak privilegije subjekta u susretu sa neimenljivim delom stvarnosti koji naspram njega „ne zna gde da se stavi”), citirao Pjera Žanea (Pierre Jannet) koji kaže da na pitanje „Gde se vi nalazite?” šizofreničar uvek odgovara: „Ja ne znam gde sam ali se ne osećam na mestu na kome sam”. Kajoa, Rože, *Mit i čovek*, Prosveta, Niš, 2002., str. 95. Prema: Cvetić, Mariela, „Das Unheimliche manevar udvojanja prostora: forma prati (*podeljeni*) subjekt“ *Art +Media, Časopis za studije umetnosti i medija*, broj. 2, decembar 2012, str. 97.

2.2. Mit i metamorfoze

2.2.1. Prostori magijskog u prostoru modernosti

„Porok nazvan nadrealizam nije ništa drugo do neumerena, strastvena potreba otrova-slike, ili bolje reći nekontrolisano izazivanje slike, zbog nje same i zbog onih nepredviđenih poremećaja i promena koje ona povlači za sobom u oblasti predstava... Princip korisnosti postaje stran svima koje savlada taj porok nad porocima. Oni će najzad dokrajčiti primenu duha. Oni će prisustvovati razmicanju njegovih granica, i proširiće to pijanstvo na sve što je na zemlji strastveno, nezadovoljeno.“⁵²

Polje na kome se ukrštaju semiologija i mitologija, inspirativno je za čitanje diskurzivnog potencijala i konceptualizacije mitološkog unutar nadrealističkog vizuelnog narativa. Mesto gde su se zaustavili govor i književnost, susrećući se sa zidom simbolizacije fantastičnog i nepredstavljenog, tačka je u kojoj se nadrealistička fotografija pokazala kao sposobnija da izrazi sveobuhvatnost fantazmagoričnog sadržaja. Fotografija se nije zadržavala na mitskoj priči, ili likovima koji bi morali biti simbolizovani i svedeni na lingvistički znak, već je nadstvarnost letimično izbijala na površinu prostora u kome bi fotografije nastajale i na taj način bivala direktno zabeležena.

Uvođenje mitološkog u sadržaj koji se mahom bavio istraživanjem ljudske psihe, karakteristično je za društveni momenat u kome je nadrealizam nastao. Doba modernosti, doba napretka i tehnoloških čuda ujedno je podsticalo i razvoj psihologizma i mistike.

O mitu koji predstavlja kod za iščitavanje jedne kulture, Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss) kaže: „Preko mita se priroda kulturalizuje, dok s druge strane mit naturalizuje kulturu, jer se eksplicitno poziva na prirodu da bi objasnio načine funkcionisanja društva ili da bi ih sakrio.“ U čuvenom delu strukturalne antropologije, „Mitologike“⁵³, Stros analizira mehanizme mitskog mišljenja, način na koji se poruke prenose iz arhaičnog oblika u

⁵² Aragon, Luj, *Seljak iz Pariza*, Prosveta, Beograd, 1964, str. 80–81.

⁵³ Levi-Stros, Klod, *Mitologike*, Prometej, Novi Sad, 2011.

svakodnevne kulturološke prakse. Strosova „Mitologika“ utvrđuje delovanje osnovnih logičkih zakona ljudskog duha, koje su oslobođene od bilo kakvih spoljašnjih prinuda. Pristupajući mitu kako neposrednom izrazu *divlje misli*⁵⁴, kako ga naziva, Stros zaključuje da celokupna mitologija počiva na univerzalnim zakonima ljudskog duha, da su svi mitovi isti, te da kao takvi oblikuju kulturu. Mitovima je regulisan društveni život, on predstavlja *zajednički san o stvarnosti*, te je i sama kultura Zapada jedna od invarijanti mitova drevnih kultura. Teza koja je značajna i za nadrealističko bavljenje mitom, jeste taj most između kulture zapadne civilizacije i arhaičnih društava, o kome je Stros govorio ističući njihovu strukturalnu sličnost. Strosova antifilozofija, koja socio-ekonomsku kulturološku matricu zamenjuje *supstancialnim identitetom*, bliska je nadrealističkoj filozofiji koja veruje u mitološko poreklo esencijalnog selfa i mogućnost kulturnog preporoda kroz povratak mitskom i magijskom.

Nadrealističku umetnost nastalu u vreme avangardi karakteriše: bežanje od stvarnosti, okretanje unutrašnjem životu, pesimizam i individualizam nasuprot modernističke ideje progresa, isticanje čulnosti i subjektivnosti, kao i traženje novog *Ja* u arhaičnom i iracionalnom. Tragajući za toposom nestvarnog, nadrealisti su u početku snimali puste i zabačene ulice, prolaze i fasade Pariza. Inspiraciju nalaze u fantazmagoričnim, mističnim prostorima unutar jednog novog prostora modernosti, u kakav se Pariz intenzivno razvijao na početku XX veka. Nadrealisti su želeli da zabeleže trag mitskog i magijskog koji se ubrzano brisao i povlačio u doba modernosti, ukazujući na njihov značaj i ulogu u novom civilizacijskom periodu, kao i na neke nove mitove moderne kulture.

S dolaskom novih tehnologija Pariz je davne 1900. bio svedok istinske pomame za fotografijom. Grad renoviran po velikom *Georges-Eugène Haussmann* projektu, dobio je i najvišu gradjevinu na svetu, Ajfelov toranj, simbol dolazeće modernosti, tehnološkog i društvenog napretka. Jedini koji ga od tadašnjih fotografa nije zabeležio jeste Ežen Atže (*Eugène Atget*). Ovaj fotograf dokumentovao je Pariz na prelasku iz XIX u XX vek, iz perspektive arheologa, nekoga ko otkriva slojeve proteklih vekova i mesta koja čuvaju konzervirano sećanje. Zanimao ga je unutrašnji život grada, ono neprolazno, urezano i maglovito. Prilazeći prostoru grada iz različitih uglova, prodirući perspektivama u njegovo intimno, posmatrao ga je ne samo kao dokument vremena i ljudi koji su na pragu novog stoleća iščezavali, već slojeva stvarnosti koji se otkrivaju u njegovom nalicju, periferiji,

⁵⁴ Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1978.

podzemlju i unutrašnjosti. Atže je prilazio prostoru grada kao što psihoanalitičar pristupa strukturi ličnosti. Otkrivajući sloj po sloj, zavirujući u mračne uglove i naprsline, beležio je intimnu istoriju grada, njegovu „podsvest“. Neki prostori ostali su netaknuti i nakon velike transformacije koju je donela era modernosti.

Sprega mitskog i modernog značajna je za izučavanje nadrealističke fotografije, koja je, obzirom na višeslojnost koju beleži, pokazala da može biti i dokumentarna. Ežen Atže se nije bavio tehnikama solarizacije, fotomontaže ili kolaža koje su primenjivali drugi nadrealisti kako bi dobili efekat magijskog i nestvarnog na svojim fotografijama, on je samo dokumentovao svakodnevicu i realna mesta na kome se to magijsko ukazivalo. U tome je nadstvarno, magijsko i oniričko koje izbija sa površine njegovih dokumentarnih fotografija jače, jer ne predstavlja mehanički efekat, već direktan trag – materijalni otisak nadstvarnosti.

Fascinaciju mističnim prostorima grada, ubrzo je zamenila fascinacija otkrivanja tela, pa je fantazmagorični sadržaj za kojim su nadrealisti tragali u prostoru oko sebe, počeo izbijati na površinu portreta i aktova. *Unutrašnjost, naličje i podzemlje* kao perspektiva posmatranja urbanog ambijenta, postali su inspiracija u pristupanju novom tematskom modelu – prostoru ženskog tela. Analogija između arhitekture grada i tela, urbanog i intimnog nasleđa, kolektivnog i ličnog sećanja, bitna je za razumevanje slojevite strukture koju je posedovao nadrealistički narativ. Mitološko, na kome se temelji nadrealistički vizuelni opus, nije jednostavna transpozicija narativnog u vizuelno, već sistematična problematizacija metamorfoza kroz koje su prošli pojedinac i kultura XX veka. Ove metamorfoze umetnost nadrealizma sagledala je kroz filozofske, sociološke i psihološke aspekte, reprezentujući ali i direktno učestvujući u transformaciji kulture, ličnog iskustva i modernog pogleda na svet.

2.2.2. Breton – Meluzine

„Obećana zemlja, više nije izvan ovostrane realnosti, ona je tamo gde ta žena čeka.”⁵⁵

U odnosu nadrealizma prema mitološkom narativu, bitno je prepoznati neke osnovne semiološke odrednice vizuelnog jezika kojima se žensko telo saopštava kao otelotvorenje tajnog, zabranjenog, magijskog sveta. „Otelotvorena u voljenoj ženi, tajna sveta, skrivena je kao što je skriven polni organ žene.”⁵⁶ Nadrealistički narativ u kome se žensko telo pojavljuje kao ezoterično, mistično i metamorfno, sadrži kompleksno strukturirane skupove simbola. Ovi simboli prepoznatljivi su ukoliko rastumačimo neke od najčešće korišćenih mitoloških-narativnih predložaka od kojih se nadrealistički narativ o ženskom misticizmu razvio. U ovoj studiji, naglasiću mitološke pojmove koji su se, iz nadrealističke književnosti preneli na vizuelno stvaralaštvo nadrealizma, a to su Bretonova *Meluzina*, i Batajev *Lavrint*. Ove pojmovne obrasce, razmotriću potom u analizi najvećeg ideološkog i konceptualnog modela nadrealizma - Batajeve *Informé*.

Srednjovekovna gotička legenda o vili Meluzini (Melusiné), korišćena je kao predložak mnogih nadrealističkih predstava i narativa. Ova mitska drama o tragičnom gubitku ljubavi zbog nestrpljenja i ljubomore, evocirana je kroz najveće Bretonove ženske likove, a postaje i lajt motiv većine njegovih poetskih romana. Vila Meluzina je čudesno žensko biće iz gotičkih legendi, koje pored nesvakidašnje lepote poseduje i mračnu tajnu. U zapadnoevropskom folkloru prikazivana je kao žena koja ima telo ribe ili zmije, neka vrsta čudovišne sirene. Metamorfoza u kojoj se njeno telo preobražava u telo ribe događa se tokom ritualnog kupanja, u bistrim potocima i izvorima, u kojima Meluzina zadobija snažne magijske moći, skrivena od očiju sveta. Gotička Meluzina odlučuje da napusti svoj svet i zbog ljubavi se udaje za običnog smrtnika, viteza Lizinjana (Guy de Lusignan), pod uslovom da on nikada ne naruši njenu privatnost. Posredstvom čarobnih moći, Meluzina podiže Lizinjanu prelep dvorac, daje snagu u pohodima i rađa puno dece, ali vitez u znatiželji krši njihov ugovor i ulazi u začarano kupatilo tokom njenog intimnog rituala. Nakon što otkriva Meluzininu tajnu,

⁵⁵ Mabij, Pjer, „Ogledalo čudesnog“, Nolit, Beograd, 1973, str. 287. Prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 63.

⁵⁶ Grak, Žilijen, „Tavni lepotan“, Nolit, Beograd, 1963, str. 64. Prema: Ibid.

ona se pred njegovim očima od prelepe sirene pretvara u čudovišnog zmaja i sa zastrašujućim krikom iskače kroz prozor, rušeći zamak i sve za sobom, ostavljajući Lizinjana rastrojenog.

Elementi ove legende koji su tematizovani kroz umetnost nadrealizma jesu pre svega:

- 1) spoj ljudskog i animalnog (izražen u Meluzininom dvostrukom obličju)
- 2) spoj ženskog tela sa elementarnim snagama prirode, (prikazani kroz Meluzininu dvojaku prirodu - nadljudsku lepotu i neobuzdani duh, iskazanim kao posedovanje magijskih moći)

Dok gotička legenda o Meluzini simboliše uništenje ljubavi (zbog odbijanja da se u voljenom biću poštuje njegov tajnoviti deo) i dezintegraciju bića (koje sledeći svoje nagone, strada i biva surovo kažnjeno), nadrealizam ovu legendu posmatra sasvim drugačije, prilazeći joj sa psihoanalitičkog i političkog, a ne dogmatskog stanovišta. Pojmovi kao što su „žensko telo”, „ženska moć” i „ženska priroda” rekonceptualizovani su i revalorizovani u poetskom i vizuelnom narativu nadrealizma. Izvorni mit o vili Meluzini značajno je izmenjen i upotrebljen kao model kojim se najavljuje povratak nesvesnog u realistični svet modernog subjekta.

U drevnom poretku imaginarnog, valorizovana je muška libidozna energija, pa je u tom smislu senzualna i moćna Meluzina prikazana kao varljiva, čudovišna žena, koja vodi ništavilu i smrti, uvlačeći svoju žrtvu u regresiju i navodeći je na prestup u pomućenom stanju psihe. Nasuprot ovom mitološkom kanonu, nadrealistička mitologija daje prednost ženskoj libidoznoj energiji, ženskom principu kao otelotvorenju sjedinjenja i izmirenja dvaju suprotstavljenih nagona (Erosa i Tanatosa), te nova nadrealistička Meluzina ima više pozitivnih obeležja. Regresija u koju uvlači junaka predstavlja jedini način da se njegova psiha rehabilituje, a iskušenje transgresivnog nameće se kao izlaz iz učmalosti i otuđenosti savremenog čoveka.

a) Nova Meluzina i drugi Meluzinin krik

Nadrealistička Meluzina simbolizuje pročišćenje i prevazilaženje rascepa čija je žrtva moderni subjekt. Nova Meluzina teži za uspostavljanje sklada između očiglednih opozita kao što su: muškarac-žena, intelekt-senzibilitet, racionalno i nagonsko. Mitska slika rascepa između muškarca i žene, „prirodnog” neprijateljstva ovih večito sukobljenih polova na koje aludira drevna legenda, u umetnosti nadrealizma predstavljena je kao rascep postavljen

unutar bića koje, na putu racionalnog saznanja odbacuje svoje nesvesno - svoju „žensku prirodu”. Krivica mitskog viteza koji iz znatiželje odbija da prihvati zabranu i prodre žensku tajanstvenost, posmatra se kao greška savremenog muškarca koja - zbog upornog isključivanja nagonskog iz svesnog dela bića - u krajnjoj konsekvenci dovodi do psihičkog uništenja i nagomilavanja agresije. Dakle, kazna za modernog Lizinjana, nije prodiranje u svet nesputane i divlje „ženske prirode”, već upravo isključivanje ovog dela prirode zarad očuvanja lažne slike o integrisanom subjektu.

Kroz mit o Meluzini, nadrealisti tretiraju bazični rasep između čoveka i prirode, koji dovodi do stanja otuđenosti i izgubljenosti u modernom svetu. „Čovek je postao ravnodušan prema svemu što mu nije sasvim blisko, neosetljiv prema onome što bi mu moglo pružiti ispitivanje prirode.”⁵⁷ Divlja priroda koju poseduje vila Meluzina, revalorizovana je u nadrealističkim ženskim likovima, koji nisu ništa manje zastrašujući, ali za razliku od izvorne Meluzine ne vode junaka ka uništenju već pročišćenju nudeći psihičko olakšanje i razrešenje traume. Žensko načelo, koje potencira nadrealistička mitologija, ima za cilj da omogući pojedincu da vaspostavi prekinuto jedinstvo i prevaziđe tragiku savremenog istorijskog momenta.

Preobražaj bića i sveta odvija se paralelno na dva plana:

- 1) Emancipacija žene i ukidanje „tabua tela”, kroz oslobođenje njene intimne prirode.
- 2) Izbavljenje modernog subjekta od otuđenosti i destrukcije, usled nepoštovanja nagonskog dela psihe.

U modernom, tehnološki razvijenom svetu racio odnosi pobjedu nad mitovima. Ovim je jasno označen primat koji muško-racionalističko načelo uzima nad ženskim, povezanim sa mitskim i magijskim silama prirode. Pobjedu ovog načela nadrealizam ne tumači kao civilizacijski progres, već „pad” - gubitak čovekovog unutrašnjeg sklada. Nadrealisti, na čelu sa Bretonom, ne prihvataju ovaj gubitak već smatraju da on mora biti prevagnut, vraćanjem značaja koje je za čoveka nekada imala priroda. Ona je po verovanju nadrealista potisnuta u nesvesno gde i dalje „peva u muškarčevoj mašti”⁵⁸. Ona „blista u svojoj divljoj prirodi” i najavljuje trenutak

⁵⁷ Breton, Andre, „Signe ascendant “, Gallimard, Paris, 1968, str. 8. Prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 116.

⁵⁸ Breton, Andre, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975. Prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 122.

u kome se muškarac „odriče pretenzije da organizuje prirodu po svojoj volji i poverava sudbinu ženi”⁵⁹

Meluzina se u nadrealističkom narativu prvi put se pojavljuje obliku Bretonove *Nade*. Ova nova Meluzina istovremeno je i nadrealistička *Sfinga* – ona predstavlja otelotvorenje oniričkih snaga koje gone biće ka otkrivanju njegove sopstvene zagonetke, sve dok ne upozna Ondinu (Ondine)⁶⁰, drugu Meluzinu koja unutrašnju prazninu čovekovog bića ispunjava otkrićem istinske ljubavi.

Aludirajući na Meluzininu zastrašujuću prirodu, kojom se odupire muškom despotizmu oličenom u liku viteza Lizinjana, Breton kaže: „Nadrealisti nikako ne prihvataju da je priroda neprijateljska prema čoveku, već pretpostavljaju da je čovek u početku posedovao izvesne ključeve koji su ga održavali u tesnoj vezi sa prirodom, da ih je izgubio i da od tada sve grozničavije i upornije isprobava druge koji ne odgovaraju.”⁶¹ Jedan od ključeva za nadrealiste predstavlja ljubav, koju izjednačavaju sa poezijom i pobunom. Oba pojma sadržana su već u mitskoj prirodi ženskog tela, pa nadrealizam veruje u katarzičnu moć spajanja sa ženskim koje bi dovelo do uvida i otkrića viših načela. Bretonova nova Meluzina, opisana kao Elisa u romanu “Tajna 17”/ „Arcane 17” (1945), predstavlja vaskrsnuće i oslobođenje čovekovih nagona, koji prizivanjem i prihvatanjem iracionalnog kao sastavnog dela svog bića, spoznaje jedno više jedinstvo, iskusivši najzad sebe kao totalitet svesti i nagona. Muškarcu koji je „u njoj video koegzistenciju najtragičnije sudbine i najjaču svetlost ponovnog rođenja“ Elisa poručuje: „I kada je najveća senka u meni... u meni je prozor otvoren.”⁶²

Lizinjanov lik, nadrealisti poistovećuju sa modernim subjektom, koji je postao voajer, zarad toga što je otuđen od svog objekta želje i od same prirode. Tabuizacija ženskog tela kritikovana je kroz novi mit o Meluzini, pa likovi poput *Nadje* ili *nove Meluzine*, iz romana „Tajna 17”, rekonstruišu prvobitni mit u kome se ženska priroda predstavlja kao opasna po muškarca - što opravdava predrasude, stereotipe i represiju prema ženama u društvu.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Što u doslovnom prevodu znači „vodena vila”. Veza između Ondine i Meluzine naglašena je scenom u kojoj Ondina u pozorištu glumi vodenog vilenjaka kada se prvi put pojavljuje u romanu.

⁶¹ Breton, Andre, „Entretiens”, Gallimard, Paris, 1969, str. 248. Prema: Ibid, str. 116.

⁶² Breton, Andre, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975, str. 15.

U romanu „Tajna 17“ Breton razvija ideju o emancipaciji žene, pa mitsko iz legende o Meluzini dobija socijalno i političko obeležje. *Nova Meluzina* je pobunjena žena, koja se vraća iz ništavila u koje je proterana, ona ne prihvata svoju sudbinu i vraća se kako bi oslobodila muškarca od otuđenosti. Ovaj optimistični mit obogaćen je uvođenjem novog elementa u legendu a to je *drugi Meluzinin krik*. *Drugi krik*, jeste trijumfalni povratak proterane i razočarane Meluzine koji postaje projekcija same nadrealističke socijalne pobune. On predstavlja nadu i veru u budućnost u kojoj će svi rascepi i razlike biti prevaziđeni. „U trenutku kada ispušta svoj drugi krik Meluzina izvire iz njenih sfernih kukova, njen stomak je žetva avgusta, njen torzo se uzdiže kao vatromet u obliku lastinih krila ... Njene ruke su potoci duše, koji pevaju i mirišu. Pod slapom njene kose, zauvek su sakrivena sva obeležja ove *žene-deteta*, ove posebne vrste koja je oduvek očaravala pesnike, jer vreme u njenim rukama gubi kontrolu.“⁶³

Lizinjanova krivica - nepoštovanje ženskog principa - u nadrealizmu je problematizovana kao simbol muškog despotizma, što nehotičnoj, donekle i neizbežnoj krivici opisanoj u legendi, daje kolektivno, univerzalno značenje. Socijalna diskriminacija nad ženom izrečena od strane patrijarhalne moći, kao simbolička društvena odmazda nad mitskom Meluzinom, onemogućava modernom subjektu da stupi u kontakt sa *elementarnim snagama prirode*⁶⁴. Zbog toga Bretonova verzija mita dodatno problematizuje odnos između Meluzine i Lizinjana i proširuje ga na socijalni problem čitavog savremenog sveta. Rascep između polova, isključivanje jednog zarad dominacije drugog, utiče na agresivno pražnjenje potisnutih nagona, što je, smatra Breton, rezultiralo izbijanjem II svetskog rata - neobuzdanom agresijom na kolektivnom nivou. „Koliko sam puta, za vreme ovoga rata, kao i za vreme prethodnog, čuo kako odjekuje krik koji je već devet vekova zatrpan pod ruševinama Lizinjanovog zamka.“⁶⁵ Sa tog stanovišta novi nadrealistički mit uspostavlja Meluzininu spasiteljsku ulogu, nasuprot destruktivne koja joj je dodeljena u izvornom mitu.

Nadrealistička legenda o Meluzini govori o uništenju koje dovodi do preobražaja junaka. Meluzinin beg, predstavljen kao „iskakanje kroz prozor uz stravičan krik“, Lizinjanovo stradanje ili uništenje njegovog zamka, nadrealisti shvataju kao metaforu raskida sa realnim

⁶³ Ibid., str. 67.

⁶⁴ Beaujor, M, Andre Breton Mytographie: „Arcane 17“, *Etudes francaises*, No 2, mai 1967. Prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, beograd, 1991, str. 121.

⁶⁵ Breton, Andre, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975. , str. 135.

nivoom stvarnosti, kroz koji subjekt mora proći kako bi postao oslobođen. Lizinjanov „pad”, „eksplozija” u kojoj Meluzina ruši zamak, ili prozor koji razbija bežeći iz sveta realnosti u svoj „mrak”, dovodi do osvetljenja drugog nivoa stvarnosti, koji za nadrealiste predstavlja iracionalno. Meluzinina fatalna lepota ne odvodi Lizinjana ka potpunom uništenju, već pokreće metaforični put junaka osnaženog iskustvom ljubavi. Odričući se dela sopstvene ličnosti, saznatljivog i poznatog, on dolazi u polje nesigurnosti, preispitivanja, ali ne i potpunog rastrojstva. U Bretonovom romanu „Nađa” glavni junak, kao mitski Lizinjan, biva omađijan ženskom lepotom, na momente rastrojen, ali preobraćen snagom ljubavi. Kazna koja nastupa u trenutku kada stekne uvid u tajnovitu žensku prirodu, nije konačna, već se odnosi samo na onaj nivo stvarnosti koji nastanjuje realno. U Nađinom iznenadnom odlasku ima nečeg katarzičnog. Nakon što nestane prva Meluzina (Nadja), pojavljuje se Ondina, kao druga Meluzina, glasnik unutarnje punoće i celovitosti. Na ovom putu od jedne do druge Meluzine, junak nadograđuje svoju svest i prevazilazi ograničenja sveta realnosti, tako što spoznaje žensku i sopstvenu prirodu u celosti. On dostiže uvid u celokupnu sliku i na taj način doživljava ličnu metamorfozu, odbacujući prethodnu ličnost, ograničenja logičkog uma i percepcije.

b) Tabuizacija saznanja

Ono što je značajno za mit o Meluzini, kao i druge mitove koji su rekonceptualizovani kroz nadrealizam, jeste raskid sa mitovima o „saznanju” kao neprikosnovenom vlasništvu nekog božanstva ili višeg reda, u kojima se računa na uništenje onog ko do dragocenog saznanja dođe. Spoznaja i duhovna nadgradnja, neretko je povezivana i sa erotskim iskustvom kroz posedovanje tela neke mitske žene, i u tom smislu za analizu je zanimljiva sa psihološkog koliko i antropološkog aspekta.

U zabrani ženskog tela ogleda se tabuizirano znanje. Telo koje postavlja ne samo fizičku već izrazitu epistemološku distancu, ukazuje na društveni poredak unutar koga je nagonско i saznanje podjednako sankcionisano. Tabu, kao „zabrana protiv ženskog tela”, funkcioniše i reflektuje se na više nivoa:

- 1) Sociološkom – kao zabrana protiv slobode seksualnog opštenja, (od tabua incesta, do tabua javnog izražavanja seksualnosti)

- 2) Intelektualnom – kao zabrana prema različitim oblicima znanja, ustanovljena institucionalnim paradigmatom okvirom sticanja, valorizacije i kontrole znanja u društvu.⁶⁶
- 3) Psihološkom – kao barijera koju pojedinac stvara prema sopstvenoj podsvesti kako bi zadovoljio zahteve okoline, sprečavajući zadovoljenje želja i nagona.

Generalno uzevši tabu i s druge strane saznanje - ove zabrane govore o homogenom koje u različitim vidovima zabranjuje ono heterogeno. Bilo da je reč o paganskim, antičkim, hrišćanskim ili modernim mitovima, ono što se njima saopštava jeste da saznanje i zadovoljenje nikada ne može biti potpuno, jer je „božanski” poredak (ili opšte uzevši ma koji poredak za koji se pretpostavlja da poseduje celokupan uvid u znanje) iznad ovozemaljskog, ljudskog domašaja i kao takav onemogućava pojedincu da dopre do bilo koje vrste apsoluta.

U filozofiji Zapada, transcendencija podrazumeva nešto nedostižno, odvojeno od iskustva, ali ne i za filozofiju nadrealizma koja je polje transcendentnog smatrala raspoloživim, samo nedovoljno istraženim i nepristupačnim za racionalnog čoveka. Nadrealisti se poigravaju mitološkom i religijskom dogmom, negirajući postojanje ikakvog poretka apsolutne moći koja mora ostati van čoveka i njegovog iskustva. Oni veruju da će pomoću nadrealističkih metoda čovek moći da prevaziđe „obeshrabrujuću misao o nepremostivom rascepu između akcije i sna”⁶⁷. Spoznaja *stvari iza stvari* kao isključiva privilegija božanstva ili neke transcendentne sile, jeste opšti kanon koji je opstao u najrazličitijim mitovima i narativima ljudske civilizacije. Kroz ove mitove pojedincu se saopštava da nepoštovanje pravila i posezanje za tajnom dovodi do najsirovije kazne. Nadrealisti pak u transcendentnom polju ne vide samo izvor opasnosti i psihičkog rastrojstva, već izazov duhovne nadgradnje. Oni veruju u transgresiju koja donosi osvešćenje. Ono što su pokušavali da premeste i spoje u jedinstveno iskustvo, jeste preimućstvo koje pojedinac zadobija kada se upusti u avanturu sa „demonima” sopstvene ličnosti.

⁶⁶ Ovu hipotezu iznosim u smislu na koji Altiser tumači obrazovni sistem kao ideološki aparat koji sistemom simboličke represije *discipline*, *isključuje* i *nadzire* znanje. Prema: Altiser, Luj, *Ideologija i ideološki državni aparati*, Karpos books, Beograd, 2009, str. 30. Takođe, referiram i na Kristevu koja zabranu ženskog tela tumači kao zabranu prema semiološkom kao heterogenoj strukturi koje simboličko isključuje u najrazličitijim oblicima unutar partijarhalnog diskursa. Prema: Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

⁶⁷ Breton, Andre, *Les Vases Communicants*, Gallimard, Paris, 1967, str. 167.

U tekstu „Point de jour“ koji je objavljen kao predgovor jednom delu Maksa Ernsta, Andre Breton je istakao da će: „nadstvarnost uvek biti u funkciji (nadrealističke) volje za potpunim otuđivanjem svega”⁶⁸. Metod alijenacije od svega racionalnog i poznatog u nadrealizmu podstiče traganje za komplementarnošću između antagonističkih odnosa, između najudaljenijih pojmovnih suprotnosti. Cilj je da antagonistički odnosi, koji u društvu postoje kao prirodni, budu dovedeni u stanje komplementarnosti, logičke rezonance i sjedinjenja. Ono što ovo sjedinjenje remeti i poriče jeste takozvani *lažni apsolut* – društvene konvencije, regulacija nagona, seksualizacija suprotnosti, svakodnevna, logička stvarnost koju su nadrealisti smatrali banalnom i skučenom. Nadrealisti su smatrali da prihvatanjem realnosti i logičkog poretka pojedinac ograničava i poništava svoje pravu ličnost. Zato su u traganjem za totalitetom sopstva posegnuli za potpunim otuđenjem i negacijom stvarnosti, otkrivajući u naizgled običnim pojavama *transcedentna svojstva* i naslutivši kroz njih *postojanje drugog sveta*.⁶⁹

„Nadrealistička alijenacija predstavlja nov negativni čin kojim se ništi dejstvo prve negativnosti, čovekove otuđenosti koja je rezultat dominacije racionalnog uma i potčinjavanja nagona društvenim i moralnim konvencijama.”⁷⁰ U nadrealističkoj alijenaciji odvija se metamorfoza, koja pored obnavljajućih, sadrži i rušilačka svojstva. Zarad otrežnjenja i deziluzionizacije racionalnog uma, nadrealisti posežu za revolucionarnim metodama od kojih su neke anarhične. Oni smatraju da je izvor socijalne bede i nasilja u modernom svetu nemogućnost subjekta da dopre do prave slike realnosti, kao i prostora da proživi i izrazi svoje potisnute želje nagone. U romanu „Tajna 17”, Breton opisuje Drugi svetski rat kao „animalnost koja se uzdiže iz dubine duše kao neko tajanstveno čudovište”⁷¹.

Okultno i magijsko u nadrealizmu spojeno je sa psihoanalitičkim i marksističkim idejama tog vremena, dve potpuno različite oblasti koju su pokušavali da ugrade u svoju transgresivnu filozofiju. Nadrealisti preuzimaju psihoanalitički stav po kome se normalne relacije između bića održavaju uz određeno trošenje unutrašnje energije, pa se, u slučaju da se te veze prekinu ili sputaju, energija taloži u nesvesnom kao višak koji se pretvara u agresiju. U ovom

⁶⁸ Breton, Andre, *Point de jour*, Gallimard, Paris, 1970, str. 63–64.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, Beograd 1991, str. 8.

⁷¹ Breton, Andre, *Arcane 17*, Paris, UGE, 1975, str. 136.

kontekstu, rat viđen kao posledica potiskivanja i taloženja nerealizovane energije, Breton naziva „odvodni kanal za svu monotoniju i težinu ljudskog života”⁷². On govori o *mračnoj, zloslutnoj, opakoj noći Evrope*, u istom trenutku kada i domaći poeta i filozof Marko Ristić opisuje *društvenu pomrčinu i pomrčinu u duši*, u osvit Drugog svetskog rata. Ovi pesnici smatraju da potisnute želje dobijaju čudovišni, rušilački oblik i da se sa njima treba obračunati.

U utopijskoj ideji o metamorfozi svih oblika društvene stvarnosti, nadrealisti ne beže od ideje destrukcije i totalnog anarhizma. U tekstu „Rasprava o nedovoljnoj stvarnosti”, Breton priziva iracionalne snage *noći, podzemlja i tamnog kraljevstva*, kako bi dopreo do istine van one logičke i razumske koje društvo nameće. Njegovi junaci često silaze u nekakav unutrašnji ponor, u želji za oslobađanjem. O podsvesti, bretonovskom silasku u *ponor bića* sa kojim bi subjekt trebalo da se suoči i oslobodi, Marko Ristić kaže: „podzemlje u koje su bačeni svi buntovni, luciferski elementi bića, sve *sramne i grešne* želje, svi prokleti demonski fantazmi”⁷³. Noć je nadrealistički simbol za mrak društvene stvarnosti i njegovog dejstva na ljudsku psihu. Društvena i duhovna tama pojedina u značenju koje gradi nadrealistička poetika su izjednačene. S jedne strane stoje zabrane, iluzije i predrasude, a sa druge rat kao njihova konsekvencija. Ali *noć, tama* i *razaranja* ujedno su i sredstvo borbe protiv *društvenog zla*, pa *mračne sile* kao rušilački poetski element, ujedno omogućavaju pročišćenje i sjedinjavanje, zadobivši katarzičnu funkciju.

c) Ka ženskom telu do apsoluta

Putovanje u prostore izvan saznatljivog, simboličkog, metaforični prolazak kroz *ništavilo* koje doživljava nadrealistički junak, predstavlja odstupanje od utvrđenog misaonog i egzistencijalnog reda, kroz sistem dvostruke negacije. Nadrealisti veruju da bi takav preobražaj sopstva u krajnjoj instanci omogućio susret sa samom esencijom postojanja, tzv. *materiom prima*⁷⁴, (pojmom koji je primenio Bataj kako bi razvio koncept *Informé* – besformnog, o čemu će kasnije biti reči). Verovali su da bi zamagljenje jedne, a osvetljenje

⁷² Ibid., str. 139.

⁷³ Ristić, Marko, „Iz noći u noć“, *Istorija i poezija*, Prosveta, Beograd, 1962, str. 328–329.

⁷⁴ Pojam *materie prima* prvi razvija Aristotel, a preuzimaju ga alhemičari, koji ovoj prvobitnoj stvari pripisuju osobine svih stvari, bića i pojava. *Materia prima* je oblik na koji sve upućuje, iz koga je sve postalo i u kome se sve ponovo spaja. Pojmovi koji se u filozofiji i mitologiji najčešće dovode sa *materiom prima* jesu haos, mikrokosmos, metamorfoze različitih elemenata (vode, vatre, metala), kao i hermafroditska čudovišta.

jedne potpuno drugačije strane realnosti donelo društveni preporod i oslobođenje subjekta: „Pesnik nastoji da pomoću sna, kao pomoću nekog projektora, učini stvarnost nejasnom, da je rastoči raskomada, raznese i tako vrši neku vrstu sabotaze nad realnošću spoljašnjeg sveta”⁷⁵.

Celokupno saznanje i mogućnost iskustva totaliteta ličnosti, čak i nakon perioda humanizma i prosvetiteljstva opstaju kao apstraktni pojmovi i mitološko vlasništvo bogova. U doba prosvetiteljstva, utvrđene su osnovne ontološke, kartezijske kategorije *res-cogitans* i *res-extensa*⁷⁶, koje računaju na necelovitost ljudskog poimanja stvarnosti. Telo je shvaćeno kao „nemisleća stvar”. Slično je i sa psihoanalizom koja iako preimućstvo daje dejstvu nagona, strukturu ličnosti posmatra kroz koncept dvojnosti, podele, večite odeljenosti svesnog dela *Ja* od njegove podsvesti.

Ono što predstavlja nadrealistička zamisao o ličnosti jeste jedinstven i nesukobljen konglomerat koji čine *misli*, *afekcija* i *sopstvo*. Taj novi, *istinski* ili *poetski apsolut*, kako su ga nazivali, spojio bi rasute elemente ličnosti i svega što je okružuje. Tehnika kojom su se nadrealisti služili predstavlja mehanizam „približivanja” najudaljenijih polarnosti i dovođenja u nesvakidašnje, iracionalne odnose između bića, pojava i predmeta. Ova tehnika opisana je u Bretonovom tekstu „Nadrealistički položaj predmeta”, a odnosi se na Ernstovo (Max Ernst) tumačenje jedne Lotreamonove (Lautréamont) krilatice⁷⁷:

„Kada se jedna gotova realnost, čija prvobitna namena izgleda jednom zauvek određena (kišobran), iznenada nađe u prisustvu druge, sasvim različite i ništa manje apsurdne realnosti (šivaća mašina), na mestu na kome se obe moraju osećati otuđenima, na stolu za seciranje, ona će samim tim izmaći svojoj prvobitnoj nameni i svome identitetu; sa lažnog apsoluta, ona

⁷⁵ Tzara, Tristan, Grains et issues, str. 61–62. Citat prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, beograd, 1991, str. 18.

⁷⁶ Dve od tri ključne supstance u Dekartovoj ontologiji. Treća, koja ih obe nadilazi je Bog. Ove dve supstance grade dihotomiju, tj. stoje nezavisno jedna od druge i nemoguće ih je spojiti iako one predstavljaju potvrdu čovekove egzistencije. lat. *res-extensa* („proširena stvar”, ono što se prostire što zauzima neku prostornost i poseduje masu. Dekart je još naziva i „telesna supstanca”), *res-cogitans* („misleća stvar”, sfera misli i ideja. Kontrast onome što je *res-extensa* i ova dva pojma se nikada potpuno ne pokalapaju, osim u trećem, koji za Dekarta predstavlja Bog).

⁷⁷ „Lepo kao slučajni susret šivaće mašine i kišobrana na stolu za seciranje” - Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*. Prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, beograd, 1991., str. 7.

će posredstvom relativa, preći na jedan nov, istinski i poetski apsolut: kišobran i šivaća mašina će voditi ljubav.”⁷⁸

Ova transformacija prvo je zamišljena i sprovedena na planu jezika, (kao što je u navedenom primeru slučaj između kišobrana i šivaće mašine) u nadrealističkoj poeziji i prozi, a zatim i u vizuelnom jeziku filma i fotografije, gde je motažom nespojivih delova postignut isti efekat. U nadrealističkoj poetici, metamorfoza se odvija na planu jezika, psihe, tela i seksualnosti. Idealitet transformisanog, celovitog subjekta zamišljen kao *luda ljubav*⁷⁹ kod Bretona, ne podrazumeva samo totalitet sopstva, ili spajanja u seksualnom smislu, već metamorfozu svih pojava, bića i stvari u jednu višu instancu – poetsku nadstvarnost.

Pomirenje suprotnosti, kao cilj nadrealističke metamorfoze, u značajnoj meri poseduje i seksualnu konotaciju, pa se žensko telo najčešće uzima kao model kojim se metamorfnost prikazuje na sublimiran način, bilo da je reč o filozofiji, književnosti, a pogotovu vizuelnom stvaralaštvu nadrealizma. O poetici nadrealizma, veliki nadrealistički poeta Rene Šar (René Char) kaže: „Muška slika neumorno traži žensku sliku, i obrnuto. Kada one uspeju da se spoje, to je smrt pisca i rođenje pesnika.”⁸⁰ Ženskom telu, nadrealisti su pripisivali osobenosti slične onima koje je za alhemičare posedovao *kamen mudrosti*⁸¹. Kao što su alhemirači razdvajali elemente, tako je nadrealistički poeta rečima razlagao banalnu, svakodnevnu stvarnost. Isti princip primenjen je i u nadrealističkoj fotografiji. Kamera je secirala telo, spajala ga sa nespojivim elementima i dovodila u neočekivane relacije kako bi zabeležila direktan otisak nadstvarnosti. Nadrealistički umetnik pristupao je ženskom telu kao direktnom provodniku tajanstvenog sveta u svet realnosti. Ženska uloga u nadrealističkom narativu, o kom god mediju da je reč, katalizatorska je i katarzična. Ona ima za cilj da junaka uvede u mračne tunele njegove podvesti, kao i da ga na tom putu probrači i otrgne od

⁷⁸ Breton, Andre, „Les Vases communicants“, Gallimard, Paris, 1955, str. 17. Citat prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, beograd, 1991., str. 6.

⁷⁹ Osnovno načelo po kome se, u Bretonovoj poetici i filozofiji obrazuje unutrašnja celina bića, ali i svih svtvari. *Luda ljubav* označava spoj nagona i svesti, koji dovodi do potpunog ispunjenja. Prema: Breton, André, *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, 1937.

⁸⁰ Hugent, G., „Petite antologie poetique du surrealisme“, str. 22. Citat prema: Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 9

⁸¹ U nadrealističkoj mitologiji, umetnik predstavlja modernog alhemičara, nekog ko vrši intervenciju u realnosti, razlaže mateiju i sam prolazi kroz metamorfoze. On razlaže svet i sopstveno biće da bi ga pretvorio u „nadrealističko zlato“. Prema: Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, le Soleil Noir, paris, 1976., str. 152.

„zatočenosti u njegovom identitetu.”⁸² Njeno telo predstavlja matricu, „kalup” u kome se kondenzuju „čisti elementi materije”⁸³.

Govoreći o nadrealističkom doživljaju ženskog tela, sa strane žene-psihoanalitičara, Lu Salome (Lu Andreas Salome) u prvi plan ističe žensku *psihoseksualnost*, zbog kojih nju smatra sposobnijom od muškarca u sebi razume i poveže dve psihičke modalnosti – racionalnu i iracionalnu (nagonsku). Podela ova dva nivoa, kao uslov strukturalnog utemeljenja ličnosti, i potiskivanje drugog, iracionalnog dela ličnosti, kao rezultat donosi nezadovoljstvo, frustracije, anksioznost ili agresiju. Psihoanaliza smatra da ženska psiha, (zbog načina na koji žena prolazi fazu primarnog splittinga sa telom majke), uspešnije integriše nagonsko u racionalno, te da se transmisija između podsvesti i svesti obavlja s manje prepreka. Žena je samim tim intuitivnija, pa intenzivnije može osvestiti i sopstvenu seksualnost. „Žena je time daleko više fizičko biće nego muškarac, ona živi mnogo neposrednije i uslovljenije u sopstvenoj fizičnosti i na njoj je mnogo jasnije pokazati nego na njemu da je celokupan duhovni život samo preobraćeni rascvat sveg bitisanja.”⁸⁴ Lu Salome ističe *nagonsko međudejstvo* prisutno u ženskom, zbog polne privilegije koju poseduje u odnosu na muškarca, pripisujući joj snažne stvaralačke moći, koje izjednačava i sa samim umetničkim stvaranjem: „Iz njenog sopstvenog polnog života javlja se celokupan život... tvorenje i bitisanje je mnogo intimnije vezano za nju nego za muškarca koji stremlji napred i u tom hodu se rascepkava. Polni život žene javlja se u celom njenom biću, ne kao pojedinačni, izolovano nagon, već prožimajući u potpunosti i njeno telo i dušu. On se identifikuje sa celom njenom pojavom i baš zato nema potrebe da se lokalizuje, specijalizuje i prodre u svest kao što je to slučaj kod muškarca.”⁸⁵

Zbog svega toga stiče se utisak da žensko telo i psiha obiluju erotizmom, fantastičnim i iracionalnim sadržajem, pa umetnost u ženi pronalazi večitu inspiraciju kojom čovek prevazilazi svoje *tragičko dvojstvo*: „... umetnički i polni nagon toliko su analogni, da estetski zanos ume neopaženo da se uzdigne iznad erotskog, a erotska čežnja nehotice grabi prema estetskom, izgleda da je znak bratsko-sestrinskog odnosa izrastanja iz istog

⁸² Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, str. 179.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Salome, Lu, *Šta je Eros*, Prosveta, Beograd, 1986, str. 12.

⁸⁵ Ibid., str. 13.

korena.“⁸⁶ Veza između ženske intuitivnosti, seksualnosti i umetnosti posebno je značajna za nadrealizam čija je filozofija i estetika utemeljena na principima integracije fantazije u realnosti, pa ovi umetnici istražuju, prikazuju i beskonačno eksperimentišu kroz diskurzivni potencijal ženskog tela, koje postaje jedna od najvećih paradigmi pokreta. U nadrealizmu žensko telo je simbol i indeks umetničkog stvaranja koje nastaje iz nepodvojenosti nagona i svesti. Neizdiferenciranost koju žensko zadržava u odnosu na muški subjekt, nadrealizam sagledava kao odnos umetnosti naspram društvenih konvencija. „Umetnost odlučno daje prednost ženskoj iracionalnosti koja je žestoko, neprijateljski nastrojena prema svemu što ima smelosti da se predstavlja kao čvrsto i sigurno, a zapravo je oznaka muške tvrdoglavosti.“⁸⁷ Nadrealistička umetnost u modelu ženskosti naslućuje celovitost, harmoniju između umetnosti i života, simbolišući žensko telo kao nešto čemu se muškarac oteo kako bi definisao sopstveni subjekt. Potencirajući psihoanalitički motiv *čežnje* koja se javlja pred ženskim telom kao objektom koji rascepljuje stabilnost muškog subjekta, nadrealizam uokviruje ovaj simbolički nedostatak na polju ikoničkog, dajući prednost slici žene kao objedinjujućoj za proces definicije selfa i faličke diferencijacije čulnosti.

Naklonost celokupne nadrealističke ideologije prema ženskom telu, (kao sublimnom reprezentu utopijske zamisli o preobraženju i spajanju rasutih delova čovekove ličnosti), potiče iz psihoanalitičkog, ali su metode koje nadrealizam primenjuje u traganju za totalnim subjektom mnogo bliže mitološkom, oniričkom i magijskom nego naučnom saznanju. Žena je simbol i indeks umetničkog stvaranja koje nastaje iz nepodvojenosti nagona i svesti.

Jedno od najupečatljivijih ostavrenja vizuelne umetnosti nadrealizma u kojem se pojavljuje lajtmotiv mitske Meluzine, jeste film *Frica Langa* (Fritz Lang) „Metropolis“, (1927).⁸⁸ Radnja filma smeštena je, ne slučajno, u futurističku, urbanu distopiju, u kojoj ljubavni par - radnica Marija i bogati sin gradonačelnika Freder, pokušavaju da prevaziđu klasne razlike. Gradom budućnosti vladaju bogati industrijalci, naslednici kapitalističkog vremena, dok niža radnička klasa živi u podzemlju grada, održavajući život u Metropolisu putem veštačkih

⁸⁶ Ibid. str. 16.

⁸⁷ Breton, André, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975, str. 25.

⁸⁸ Metropolis je nemački epski, ekspresionistički film i prvi dugometražni naučno-fantastični film. Snimljen je u periodu Vajmarhtske republike,

mašinskih postrojenja⁸⁹. Apokaliptičnu vizuju budućnosti prikazanu u ovom filmu prati neobičan ženski lik, harizmatična devojka iz niske radničke klase, koja biva upletena u klasni obračun postajući njen glavni akter. Dok predvodi klasnu borbu, Marija biva oteta od strane zlog naučnika Rotvanga, koji u svojoj tajnoj laboratoriji stvara njenu kopiju – mehaničkog ženskog robota, sa glavom muškarca, koji ima za cilj da uništi svaki oblik života u Metropolisu.

Langov „Metropolis“ obiluje mitološkim simbolima, koji se mogu jednako tumačiti i iz konteksta hrišćanske teologije (po kojoj bi Freder i Marija predstavljali Adama i Evu, a Metropolis rajski vrt), kao i iz različitih paganskih mitologija, i najzad ideologije marksizma. Pored toga, zbog vremena u kome je nastao i snažne simbolike vizuelnih poruka, „Metropolis“ se danas najčešće tumači kao umetnička vizija rastućeg nacizma i Hitlerovog režima u Nemačkoj 30-ih godina.⁹⁰ Ipak, ono što ovaj film i njegov glavni ženski lik najbolje povezuje sa nadrealističkom mitologijom jeste priča o „padu“ i preobraženju.

Zahvaljujući Mariji, Freder silazi u podzemni svet koji je do tada za njega bio tajna. Saznanja iz mračnog podzemlja Metropolisa utiču na njegovu svest o svetu u kome je do tada živeo u nekoj vrsti blaženog neznanja, a time i njegov identitet. Gornji svet predstavljen je u filmu kao lažno utopijsko društvo koje počiva na tuđem radu – podzemlju koje ga održava. Posmatrano iz psihoanalitičkog konteksta, ulepšana površina Metropolisa predstavlja svest, lažnu sliku koju subjekt gradi potcenjujući svoje nesvesno. Ova priča odvija se i na mikroplanu, prateći promenu glavnog muškog protagoniste, Freder, koji „silazeći u

⁸⁹ Film je smešten u tada daleku 2026. godinu, tačno 100 godina nakon snimanja filma, uspona Hitlerovog režima i naglog razvoja industrije u Vajmarhtskoj Nemačkoj. Sinopsis: Mladi naslednik imperije, Freder, zanesen pojavom Marije, devojke iz niže klase, odlazi u radnički grad, simbolično smešten u podzemlje. Tragajući za njom i lutajući gradskim podzemljem, Freder nailazi na veliki pogon, podzemnu fabriku sa mašinama. Tu se pred njegovim očima dešavaju eksplozije, a radnici nemilosrdno ginu pokušavajući da održe pogon i time povlašćen način života bogatih na površini grada. U razgranatoj i mističnoj atmosferi podzemlja Metropolisa, Freder upoznaje Rotvanga, naučnika koji konstruiše ženske robote - mašinska tela kroz koja koriste tela umrlih. U jednom ovakvom robotu, Rotvang pokušava da vaskrsne svoju ljubav, koju je u mladosti izgubio nakon što ga je ostavila zbog bogatog vladara grada. Zbog očigledne sličnosti, ali i osвете Frederovom ocu, Rotvang kidnapuje Mariju i transformiše je stvarajući njenu kopiju – mašinskog dvojnika. Apokaliptična verzija Marije, oslobađa se i beži iz laboratorije, pozivajući radnike na ustanak i uništenje Metropolisa. Radnici prate lažnu Mariju, uništavajući po njenom nalogu centralnu stanicu za održavanje Metropolisa, nakon čega poplava uništi njihovo podzemlje i decu koju su u nemaru i gnevu ostavili za sobom. Nakon toga, u želji za osvetom razjarena masa spaljuje Mariju na lomači, otkrivajući lice robota ispod maske tela. Prava Marija naprotiv uspeva takođe da se oslobodi iz ruku naučnika, bežeći na krov katedrale na kojoj se odvija finalna scena u kojoj Freder baca Rotvanga u provaliju i objavljujući svoju ljubav prema Mariji pomiruje vekovima zavađene klase.

⁹⁰ Ova analogija ima jako uporište u samom scenariju „Metropolisa“, koji je pisala Langova supruga, pristalica tadašnjeg nacističkog pokreta u Nemačkoj, kao i oduševljenje Jozefa Gebelsa kada je pogledao ovaj film, odobravajući njegovo prikazivanje u okviru nacističke propagande.

podsvest“ dolazi u sukob sa sopstvenom ličnošću, prepoznajući rascep. Nakon što Freder saznaje za strahote radnika iz podzemlja, njegova svest se zauvek menja i od tog trenutka on pokušava da pomiri dva suprotna oblika života, dve suprotstavljene strane svoje ličnosti. Ove suprotnosti postavljene su kao dve psihološke ravni: površina grada koja predstavlja svest, i podzemlje, kao mračni ponor nesvesnog. Posrednik između ova dva sveta, i za Frederu i za druge stanovnike Metropolisu je Marija, koja:

- a) Predvodi radnike u pobuni simbolično ih izvodeći na površinu, usled čega nastaje haos i rušenje Metropolisu.
- b) Odvlači Frederu duboko u podzemlje upoznavajući ga sa tajnovitim i sumornim svetom na kome počiva njegova porodična imperija.
- c) Pokreće kataklizmičnu poplavu, uništavajući oslonac modernog Metropolisu - *Mašinu-Srce*, izgubivši tako život u telu robotizovane dvojnice.
- d) Po povratku u svoje telo spašava grad, obnavljajući život spajanjem njegovih razjedinjenih struktura.

Lik Marije konstruisan je dvojako. Harizmatična devojka, postaje zastrašujuće mašinsko čudovište – neosetljivi robot. Ona reprezentuje najrazličitije strane ljudske prirode zbog kojih nosi regulatornu ulogu u filmu i što je u krajnjoj meri čini neobjašnjivo privlačnom. Marija je medijator koja od početka pokazuje jake spiritualne moći. Ona okuplja stanovnike okultnim pričama i legendama, a i kao žena-robot uspeva da ih zavede i natera da je slepo prate u njenim destruktivnim i nemoralnim ritualima. Nakon opšteg nereda u koji grad dospeva, dolazi do otrežnjenja u kome zla Marija biva uništena, a radnici i Freder dočekuju novu Mariju kao mesiju i medijatora. Nakon povratka i bega iz mračne laboratorije, zarobljena Marija vraća se osnažena, sa ciljem da pomiri ujedini građane Metropolisu i tako spasi grad.

Zanimljivo je da se u drugom delu filma, nakon povratka Marije ona bukvalno dobija ime „medijatora“, jer joj se niko od likova više i ne obraća vlastitim imenom. Osim što njen android biva uništen, kao simbolična metamorfoza njene dvojake prirode, to za sobom povlači i ostale metamorfoze. Grad gubi svoje dve ravni - vrh se spaja sa podzemljem, Freder se miri sa ocem, klasno društvo nestaje i prestaju sve podele. Kao u drugom Meluzininom povratku, glavni muški protagonist – Freder, kao mitski Lizinjan, doziva Mariju – Meluzinu, tražeći od nje da spoji „*ruke i glavu*“. Ona je most između dva sveta, između razjedinjenih polarnosti i ujedno njegovog ličnog identiteta. U trenutku kada spaja ruku Grota (pobunjenog

radnika) i svog oca (dotadašnjeg okrutnog vlastodržca) Freder izgovara: "Head and hands want to join together, but they don't have the heart to do it... Oh, mediator, show them the way to each other...." „The mediator between head and hands must be the heart.“⁹¹

U ovom filmu, kao u nadrealističkom mitu o novoj Meluzini, ženi je dodeljena spasilačka funkcija. Njoj se pripisuje moć da spoji razjedinjene delove u celinu, kako na planu subjekta tako i na civilizacijskom makroplanu. Marija je reprezent potencijalnog subjektivnog i socijalnog jedinstva koje bi nastalo ispunjenjem zahteva *lude ljubavi*, nadrealističkog obećanja metamorfoze koju jedino može doneti odbacivanje svih razlika i integracija sadržaja potisnutog u nesvesno.

2.2.3. Bataj – Lavirint

Nadrealistički motiv lutanja kroz tunele podsvesti⁹², na putu ka dostizanju apsolutnog sklada, podrazumeva topografsku ambivalenciju izjednačenu sa onom psihičkom - između pojmova *spolja* i *unutra*. Ono *unutra* kao neistraženi topos psihe, poistovećeno je sa nepoznanicom koju za muškarca predstavlja enigma ženskog tela i nedokučivost ženske prirode, pa se osvešćenje nadrealističnog junaka najčešće odigrava kroz susret sa nekom mističnom ženskom osobom i prodiranjem u njen intimni svet. Nadrealističke *Meluzine*, (poput antičke *Arijadne*), junaka sprovode kroz lavirint fantazmatskog u kome on, sledeći sopstveni poriv i uobrazilju, prolazi kroz mnoga iskušenja. Tokom njegovog metaforičnog puta, događaju se različite transformacije - prostornog i vremenskog, organskog i psihičkog - a junak dolazi u sukob sa sopstvenom ličnošću pokušavajući da promeni realnost i svest. Dospevajući u udaljeni kutak psihe, nalik Odiseju u Minotaurovom lavirintu, junak se suočava sa strahom i slabostima, uspevajući na kraju da otkrije zagonetku – ohrabren snagom *lude ljubavi*.

⁹¹ „Glava i ruke teže da se spoje, ali nemaju srca da urade to... O, posredniče, pokaži im put jednim ka drugima...“ „Posrednik između glave i ruku mora biti srce!“

⁹² Motiv izvorno razrađivan u Bretonovim romanima: „Nađa“, „Luda ljubav“, „Zamak na dnu mora“, „Spojeni sudovi“, „Tajna 17“, potom Aragonovom delu „Seljak iz Pariza“, prisutan je i u većini filmskih nadrealističkih narativa: „Andaluzijski pas“, „Zvezda iz mora“, „Krv pesnika“, „Školjka i sveštenik“, „Zamke jednog poslepodneva“ itd.

Lavirint je još jedan mitološki pojam bitan za nadrealistički koncept metamorfoza. Iako ga je u najvećoj meri kroz poetski narativ razvio Breton, u filozofiji i estetici nadrealizma utemeljio ga je Žorž Bataj, u istoimenom tekstu, 1930. godine.⁹³ Pojam lavirinta vezuje se za topiku psihe, ali i tela - specifično ženskog - koje se u poetici nadrealizma metaforično pojavljuje kao prostor nepoznatog i nepredstavljivog. Lavirint je zastrašujuće mesto, čije su koordinate nestabilne, koje se ne nalazi ni spolja ni unutra, i čija je egzistencijalnost promenljiva i zamagljena. Ovaj mitološki topos po pravilu skriva neku tajnu povezanu sa zabranom i prestupom. Transgresivno, opsceno i magijsko, kao bitne odrednice nadrealističke estetike, savršeno se uklapaju u koncept lavirinta, koji se postavlja kao otvorena forma naspram svake druge.

O Batajevom konceptu lavirinta Denis Holijer (Denis Hollier) kaže: „Lavirint nije predmet ni referent. On ne poseduje transcendenciju koja dozvoljava nekome da je istraži. Istraživanje lavirinta samo na dalje potvrđuje da nema snalaženja oko njega. Ni kategorija subjektivnosti ni objektivnosti ne može da postoji u ovom prostoru, koji, čineći ih nepouzdanim, ne poseduje ni zamenu da im ponudi. Udaljenost poput blizine, udvajanje kao prijanjanje, ostaju nerazlučivi tamo. U tom smislu pojedinac nikada nije niti unutar niti izvan lavirinta. Prostor je konstituisan ničim drugim do ovom anksioznošću, koja je međutim, neizlečivo nedokučiva : jesam li ja unutra, ili napolju?“⁹⁴Ose orijentacije u lavirintu se konstantno promašuju, primećuje Holijer. Ovaj prostor zavodi, dezorjentiše i vodi ka stranputici. „Lavirint nije siguran, već dezorjentisan prostor, prostor u kome je neko izgubio svoj put.“⁹⁵

Reč koju Bataj koristi kako bi opisao formalnu funkciju lavirinta unutar nadrealističkog koncepta jeste „*menjanje*“ odnosno „*alteracija*“. Kao u latinskom *altus* – reč *menjanje* kod Bataja nosi značenje dvostrukosti. U bukvalnom značenju *menjanje* kod Bataja predstavlja potiranje suprotnosti između opozitno postavljenih odnosa. U nešto širem značenju, ovaj paradigmatički pojam Batajeve poetike, obuhvata transformaciju subjekta - uz *menjanje* funkcije koju za njega obavlja umetnost, njegovih pozicija koje zauzima prema umetnosti (koja se odnose na pitanja reprezentacije i percepcije), kao i forme same umetnosti.

⁹³ Bataille, Georges, „Le Labyrinthe, ou la composition d'êtres“, 1930. Objavljen u: *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943.

⁹⁴ Hollier, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Massachusetts, 1992, str. 58.

⁹⁵ Ibid. str. 59.

Rad lavirinta jeste rad na izobličenju forme. Narcistička konstrukcija subjekta, kao i funkcija same umetnosti, u Batajevom lavirintu preinačena je u *umetnost Minotaura*. Batajevim konceptom lavirinta deklasiraju se bilo kakvi pojmovi i oblici koji se formiraju u: subjektivnom prividu koherentnosti i hijerarhije tela, odnosima figure i osnove, kao i pojmova *visokog* i *niskog* u umetnosti. *Lavirintski gubitak*, metafora je nadrealističke ideje o *smrti forme*, kao i narcističkog poimanja subjekta uopšte.⁹⁶ Vertikala u kojoj se uspostavlja simbolično, spuštена je na nivo horizontalnog, neimenljivog i nedefinisanog. Nemogućnost uspostavljanja strukturalnog reda u lavirintu, obezbeđuje ukidanje konstitutivne razlike kroz koju ne neko ili nešto udaljava o onog drugog stvarajući granicu i postajući večito *odeljen*.

Za Bataja, biti subjektom upravo znači biti formom. Subjekt je vertikalna osa koja se uzdiže na horizontalnoj osnovi. Na taj način je on postavljen u svet. Konstrukciji subjekta potrebna je čvrsta podloga, oslonac. On je stiče percipiranjem koordinata svog tela, stvarajući privid koherentnosti i formirajući tačku otpora kojom subjektivno sebe suprotstavlja svetu. Subjekt predstavlja otklon, barijeru kojim se odvaja od opšteg, haotičnog i neimenljivog dela stvarnosti.

Istražujući poreklo iskustva selfa, Rože Kajoa (Roger Callois) otkriva da se ono nalazi se u koordinatama percepcije. Subjekt se postavlja kao vertikalna osa između zemlje i neba, ali ova osnova ukršta se još u jednoj tački – mestu drugog, takođe vertikalnog bića. Tada subjekt oseća da je samo tačka između ostalih i „on više ne zna gde da se smesti“. ⁹⁷ Zbog toga, on poseže za mimikrijom, stapajući se sa sredinom kako bi održao poredak koordinacije.

Kako bi suzbili svemoć slike, kao imanentnog regulatora forme, nadrealisti su posegnuli za remećenjem strukture slike, u najrazličitijim tehnikama, tragajući za momentima *ispadanja* iz strukturalnog reda. Okvir u koje se nadrealistički subjekt postavljao morao je biti strukturalno rastegljiv, metamorfičan i propustan. On je dozvoljavao stalnu promenu forme i zadatih koordinata stvarnog, omogućavajući egzistencijalnu višestrukost. Ulaskom u lavirint, subjekt postaje decentriran. Batajevim rečima, u lavirintu subjekt može delovati samo kao *periferni element*. Telo doživljava slom, a „biće se baca u ništavilo da bi se rastrglo“⁹⁸. Rože Kajoa

⁹⁶ Prema: Krauss Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 7.

⁹⁷ Ibid. str. 183. Prema: Callois, Roger, *Les Jeux et les Hommes*, 1958.

⁹⁸ Bataille, Georges, *Le Labyrinthe, ou la composition d'êtres*, 1930. Dostupno na internetu: <http://www.angelfire.com/nv/readpiss/Labyrinth.txt>, (pristupljeno: 1.10.2015.)

ovo iskustvo poredi sa iskustvom šizofrenika: „telo se spaja sa mislima, individualno ruši granice kože i okupira drugu stranu njegovih čula. On pokušava da sagleda sebe iz bilo kog ugla prostora.“⁹⁹ U lavirintu kartezijanski subjekt doživljava neuspeh, ali mnoštvenost i rastočenost u koje ga ovaj prostor dovodi, omogućava dosezanje apsoluta, *ostvarenje ukupnosti postojanja*¹⁰⁰. U ovom prostoru subjekt ponovo postaje rastočen, nalik na telo pre ulaska u privid celovitosti. Konture tela popuštaju pred fuzijom kakvu postavlja ovaj prostor. Dezintegracija postaje imperativ, a heterogeno i amorfno jedini mogući oblik postojanja. Bataj lavirint naziva i *prazninom koja ispunjava*, jer on imitira prapočetni kaos, koji poseduje svu potencijalnost oblika, stanje neizdiferenciranosti – u kome je smešten i prenatalni subjekt.

Ipak, bezobličnost koju je Bataj želeo da postigne, nije rad na destrukciji, beskompromisnom suprotstavljanju formi, već rad na njenoj suštini. Lavirintski gubitak razlike u nadrealizmu, uspostavljanja dekonstruktivistručku funkciju ove umetnosti. Funkcija nadrealističke umetnosti jeste da suzbije svemoć slike, posmatrača i autora. Strukturalna pasivnost postignuta kroz koncept lavirinta, omogućava brisanje razlika i odnosa hijerarhije. „Specifična crta nadrealističkog pisanja nije nedostatak znanja o finalnom ishodu koliko identična pozicija čitaoca i autora ispred teksta čiji ishod ni jedan od njih ne kontroliše.“ „Oni su“, kaže još Holijer, „sa iste strane teksta“¹⁰¹. Isto princip važi i za posmatrača i autora nadrealističke fotografije. Ono o čemu ona svedoči je slika kao igra privida, nepostojanost objekta, njegove reprezentacije i naše subjektivne percepcije.

Nemogućnost fiksiranosti postojanja u bilo kakvoj datosti, o kojoj Bataj govori u Lavirintu, govori o strukturalnoj nesigurnosti koju izaziva ovakav prostor. Struktura lavirinta podstiče *igru bića* koja dekonstruiše njegovu *iluziju dovoljnosti* i sigurnosti u sopstvenom telu i okruženju. „Biti“, zaključuje Bataj, „u stvari znači pronaći ono NIGDE.“¹⁰² Ipak, susret sa zabranjenim, jezovitim prostorom lavirinta, ne vodi smrti ili rastrojstvu uma - kao u onom Minotaurovom - već duhovnoj nadgradnji. Opasnost koju nadrealistički junak prihvata donosi mu preobražaj. Rastakanje koordinata tela, njegovih fizičkih granica, stapanje unutrašnjih i spoljašnjih formi i pad sa vertikalnog na horizontalno, govori o u prilog heterogenosti kao

⁹⁹ Krauss Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 155.

¹⁰⁰ Bataille, Georges, *Le Labyrinthe, ou la composition d'êtres*, 1930.

¹⁰¹ Hollier, Denis, „Against Architecture: The Writings of Georges Bataille“, MIT Press, Massachusetts, 1992. Prema: Krauss Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 15.

¹⁰² Bataille, Georges, *Le Labyrinthe, ou la composition d'êtres*, 1930.

formalne uslovnosti za nadgradnju subjekta. Heterogenost kao dominantna Batajevog osobina *Lavirinta* upućuje na duboku feminizaciju umetnosti koja je sprovedena kroz strategije nadrealizma.

2.2.4. Nadrealistički koncept *Informé*

Dostići apsolut za nadrealiste je značilo izaći izvan života, izmestiti se iz njegovog organskog plana, iz materijalnosti i racionalne stvarnosti. Od najranijih početaka nadrealistička filozofija insistira na relativnosti postojanja, promenljivosti i metamorfičnosti najrazličitijih oblika. Sledstveno traganju za jedinstvom u subjektu, nastaje i ideja o jedinstvenoj umetničkoj formi kroz koju bi se on kao takav izrazio. Osnovni problemi forme spram toga, tiču se dubokog promišljanja čoveka kao dela nepredvidive, metamorfične prirode i njegovog odnosa prema stvarnosti.

Jedna od tehnika na putu ka nadrealističkom apsolutu bila je svođenje bića i predmeta na stanje *Informé* – besformnosti, koju je zagovarala druga generacija nadrealista na čelu sa Batajem. Oni su tragali za formom koja bi bila nesvodljiva na strogu hijerarhiju elemenata, nepromenljivost i jednoznačnost. Takav oblik bi u umetnosti dopustio stvaranje uvek novih formi i omogućio beskonačno proizvođenje značenja. Samo u takvoj formi u kojoj naizgled ništa nije na svom mestu, niti u očekivanom redu, gde nijedno značenje nije konačno i ispravno, moguće je dostizanje idealizovane celovitosti. Krajnji cilj ovakvog oblika metamorfoze, smatraju nadrealisti, bilo bi vraćanje čoveka u prvobitno, elementarno stanje. „Razaranjem krutih struktura racionalističke građevine koju predstavlja savremeni svet, taj svet se vraća prvobitnom haosu i ponovo postaje *materia prima*.”¹⁰³

*Materia prima*¹⁰⁴ ili *massa cofusa*¹⁰⁵ za nadrealiste predstavlja stanje besformnosti, tj. inicijalne polimorfije. U njemu je sadržano osećanje spokojstva i jedinstva blisko intrauterinskom životu u telu majke. *Carstvo majki*, kako stanje *materie prima* opisuje Gete u svom *Faustu*, u poetici nadrealizma prvi pominje Breton kada govori u silasku u onirički

¹⁰³ Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*, Naučna knjiga, beograd, 1991., str. 74.

¹⁰⁴ lat. *materia prima* – prvobitna tvar.

¹⁰⁵ lat. *masa confusa* – u doslovnom značenju „zburnjena masa“.

svet. „Majke!” U samom zvuku tih slogova kriju se moćne boginje što izmiču vremenu i prostoru, pred njima ljudska misao blješti i nestaje”.¹⁰⁶ U nadrealističkoj umetnosti telo majke sadrži kosmološki princip, te predstavlja njegovu reprodukciju. Nerazjedinjenost i sigurnost, *stanje potpune latentnosti*¹⁰⁷ koje poseduje ljudsko biće u prenatalnom obliku, poistovećeno je sa oblikom koje imaju čestice u kosmosu. Nerazlučivost materije, nepodvojenost i neizdiferenciranost elemenata u majčinom telu, njihovo konstantno prožimanje i promenljivost - obrazuju savršeno jedinstvo.

U kosmosu, kao i ženskom telu, sve je u fluksu. Nalik na embrion u telu majke, kosmičko telo - elementarna *massa confusa*, simboliše besmrtnost, jer se u njoj sve nalazi u stanju preobražaja i prolaznosti, neprekinutog kretanja. O toj elementarnoj polifoniji i polimorfiji, (navodeći primer stvaralaštva slikara Iva Tangija), Breton još kaže: „Unutrašnji predeo u svakom trenutku se menja: on nije sačinjen od prostih, nezavisnih objekata koji se lako mogu prepoznati, već od otisaka sa kojima se stapaju drugi otisci.”¹⁰⁸

Povratak prvobitnom, kosmološkom stranju, koje podrazumeva bezbroj metamorfnih potencijalnosti ipak nije sam po sebi cilj, već predstavlja ključnu fazu u procesu preobražaja stvarnosti. Ona se razlaže do neprepoznatljivosti, a njene strukture postaju gipke i plastične kako bi omogućile subjektu da prođe kroz najrazličitije metamorfoze. U tekstu „Rastvorljiva riba”, (1924)¹⁰⁹, koji je izvršio veliki uticaj na Bataja, Breton govori o pesniku potpuno prepuštenom psihičkom automatizmu, čije biće se u *alhemijском trbuhu*, preobražava i dospeva do poetskog apsoluta. *Alhemijски trbuh rastvorljive ribe* u kome se sve preobražava, nedvosmisleno ukazuje na prirodu ženskog tela, kao i na samu poeziju u kojoj nadrealisti naslućuju spoj organskog i duhovnog plana. Polimorfija kojoj nadrealisti teže privilegija je ženskog tela, unutar koga od zbrkanih čestica i *zburnjene mase* nastaje novi život, *čist element materije* koji nastaje i odvaja se od *mase neraspoznatljivog*.¹¹⁰ Zbog toga se princip funkcionisanja ženskog tela i njegovih osobenosti u nadrealizmu često porede sa

¹⁰⁶ Breton, Andre, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, str. 176.

¹⁰⁷ Ibid., str. 179.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Tekst je objavljen kao dodatak Bretonovom *Drugom manifestu nadrealizma/Second manifeste du surréalisme*, 1924.

¹¹⁰ Prema: Breton, André, *Poisson soluble*, Second manifeste du surréalisme, Oeuvres complètes, vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988., str. 802.

osobenostima poetskog jezika, ali i samog umetničkog stvaranja. Kao i umetnost, ono je u stalnoj metamorfozi, kretanju, a iz njegove inicijalne polimorfije nastaju konkretni oblici, koji se potom razvijaju, umnožavaju, grade zasebne odnose i značenja.

Žensko telo, kao otelovljenje *Informé* u umetnosti nadrealizma, otvorilo je nov pristup telu u umetnosti, kroz veliku transformaciju u percepciji, reprezentaciji i vizuelizaciji postojećih narativa. Ipak, apsolut viđen u stanju besformnosti i rastakanju materije, govori o jednoj metamorfičnosti koja iziskuje otimanje života iz njegovog organskog plana. Sami tim i iz tela. To znači da se potpuna metamorfoza ne završava i ne odigrava samo u telu, već se proširuje i van njega, prelazeći na nematerijalni plan. Zato se Bataj, govoreći o *besformnom*, udaljava od nadrealističkog koncepta apsoluta i poziva na potpunu dezintegraciju subjekta, destabilizaciju formalnih odnosa i destrukciju tela. Objasniću njegov pojam *Informé*, sa posebnim osvrtom na koncept *besformnog tela*.

Telo je ograničeno zbog svoje egzistencijalne dualnosti – materijalnog i nematerijalnog dela, kao i dualnosti same psihe. Svesti i nagona koji su u njemu smešteni. Osim toga telo funkcioniše i kao provodnik između subjektivnosti i sveta. Njegove granice nisu svodljive samo na prostor organskog, kao ni spoljašnjeg ili unutrašnjeg. Zbog svega toga, veruju nadrealisti, njegovu ekstenziju treba proširiti, prekoračiti granice i ispitati njihovu nestabilnost i odnose.

1929. godine, u kritičkom rečniku nadrealizma, Bataj uvodi pojam *Informé*¹¹¹. Informe su primeri bezobličnosti, kaže Bataj, i one predstavljaju nadrealistički koncept koji pre svega podrazumeva formalni raskid.¹¹² Informe nemaju definiciju, ali imaju performativni karakter. One dovode do taksonomskog poremećaja, održavajući značenje nekog objekta u stalnom potencijalu.¹¹³

Bataj istražuje oblik *Informé* u okviru književnosti i vizuelne umetnosti nadrealizma, postavljajući ga kao sistemski prestup. To je otvoreno polje, u kome ne postoji fiksni označitelj ili označeno, već samo fluktuirajuće označavanje. Svaka veza između predmeta i

¹¹¹ fr. *Informé* – besformno.

¹¹² Bataille, Georges, „*Informé*“, *Documents* 7, Paris, décembre, 1929.

¹¹³ Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes* I, Gallimard, Paris, 1970, str. 217.

njegovog značenja je samo trenutna, arbitrarna. Kroz informe, logičke veze se gube, a objekt prevazilazi svoje granice.

Bataj je ovaj princip najpre demonstrirao na primeru jezika, u svojoj noveli „Priča oka“/ „L’Histoire de oeil“, (1926.), koju Rolan Bart (Roland Barthes) uzima za primer *promašenog označavanja* ili *promašene igre* u jednom od svojih ključnih teorijskih tekstova, „Uživanje u tekstu“, (1973.) Bart o Batajevom principu Informe kaže: „Ono sa čim imamo posla je označavanje bez označenog, ili nešto gde je sve označeno.“¹¹⁴ U ovom izvorno pornografskom tekstu, formalna logika deluje nasuprot forme tela, dekonstruišući njegovo značenje i granice. Narativ je postavljen kao zatvoren sistem u kome dolazi do stalnog preznačavanja. Funkcije pravila jezika spuštene su na nivo praznog znaka, tj. odsutnog označitelja u polju razmene. I sam objekt spušten je na nivo jezičke igre i prepušten asocijativnim nizovima. Bataj uzima *oko*, kao primitivni, loptasti element, koga kasnije serijski transformiše koristeći metafore i metonimije. Formalne metamorfoze koje kroz jezičku igru postiže oko, potom se dodatno ulančavaju, mutiraju i ukrštaju, paralelno umnožavajući i rastakajući značenja. Metamorfoza inicijalnog objekta ne zaustavlja se ni u jednom obliku, već se njegova svojstva konstantno razlažu, preobličavaju i multiplikuju, otvarajući nove asocijativne nizove.

Na primeru „Priče oka“ Bataj je pokazao kako kroz model *Informé* telo postaje otvoreno, kao i sam tekst. Značenje koje nosi neka forma može opstati kao arbitrarno, udaljeno od mogućnosti dešifrovanja ili potrebe za njegovom demistifikacijom. U „Priči oka“ nemoguće je razlučiti jeli Batajevo *oko* oklularni ili genitalni objekt, koja tema je izvorna i koji oblik, od mnogih koje zauzima, je nosilac hijerarhije u nizu znakova, smatra Roland Bart. Kruženje zamena, u kome je svaki pojam označitelj nekog drugog, ne osigurava ni jedan model kao temeljni element priče. Erotizam prisutan u ovom tekstu nikada nije direktno faličan. Kao što jezik destabilizuje odnose koje u ovom tekstu postavlja telo, tako i telo deluje na sistem jezika, erotizujući njegove mogućnosti.

Batajeve *Informe* poseduju neophodni prestup koji omogućava igru - pokretljivost strukture, mnogostrukost i nesigurnost značenja. Zbog toga ih Rosalind Kraus, pozivajući se na Barta, u

¹¹⁴ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, 1973. Citat prema: Kraus, Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 168.

studiji „Optičko nesvesno“ povezuje sa pojmom *dejouer*¹¹⁵ - pokušavajući da jednim pojmom opiše sistem kojim bezobličnost utiče na formu. Informom se objekt dezintegriše, deklasira, transformiše, struktura dekomponuje i razara, a značenje izmiče ili konstantno preznačava. Kao primer ona navodi Đakometijevu „Viseću loptu“ (1930), dinamičnu skulpturu koja reprezentuje sve osobenosti Batajeve *Informe*.

Ova drvena instalacija sastoji se iz dva nezavisna i u formalnoj strukturi sasvim suprotna objekta, postavljena u nekoj vrsti otvorenog kaveza, na glatkoj osovinskoj površini. Jedan objekt leži horizontalno, a drugi visi sa žive pričvršćene na vrhu. Donji (ležeći) je u obliku polumeseca, a viseći je u obliku gotovo savršene lopte koja ima duboki zarez na dnu – u koji ulazi polumesec. Mehanička veza između ova dva dela je precizna, geometrija skladna, tako da lopta glatko prelazi preko klinaste površine koja je naizgled zaseca. Ono što remeti sklad stvarajući osećaj nelagodnosti i ambivalencije jeste mesto na kojem su pozicije klina i lopte formalno poremećene. Kao penetrativnoj figuri, objašnjava Krausova, klinu je određen muški pol. Lopta koja biva njime zasečena sledno tome je ženskog roda. Međutim, prevrat nastaje u momentu kada ova dva očigledno opozitna objekta zamene svoje pozicije. Oblik polumeseca je labijalne forme i može jednako reprezentovati ženske genitalije. Lopta koja pasivno prima udarac pak postavljena je na vrhu, pa ova jukstapozicija govori kako ovaj oblik može poprimiti sasvim suprotno značenje. Ova dva objekta postavljena su u nepreciznoj erotičnoj vezi, gde je klin smešten u pasivnom položaju. U jednom trenutku čini se da je glatka površina na udaru strogog, fiksiranog partnera, a u narednom pokretu polumesec menja svoj pol. Zamena njihovih uloga u fiksiranom, opozitnom odnosu, destabilizuje formu. Ona postaje neodređena, značenje ispražnjeno, a objekti spušteni na nivo arbitrarnosti. Ostaje nejasno da li je u slučaju ležećem polumeseca reč o penetrativnom falusu ili ženskim genitalijama koje ritmično miluje lopta, preuzimajući u tom slučaju ulogu testisa, ili pak anusa – što inicira i mogući homoerotski odnos.

Opet, upozorava Krausova, erotično vezano za ovaj objekt samo je jedan od mogućih pravaca koji se javlja u vizuelno-narativnoj kombinatorici koja je organizovana kao kruženje zamena. Svaki pokret, smena pozicija izaziva promenu i svaki oblik može postati označitelj onog drugog. Igra između ova dva objekta jamačno se odvija na teritoriji tela, ali, po sredi je

¹¹⁵ Kovanica nastala od francuske reči *jouer* – igra, koja se u smislu formalne strukture jezika kod Barta odnosi na proces označavanja. *Dejouer* u tom smislu opisuje proces takozvanog *promašenog* označavanja, tj. preznačavanja, u kome označitelj konstantno promašuje svoj označeno. Označeno *otklizava*, ulančavajući se dalje sa različitim označiteljima, putem *metonimijskih kretnji*.

permanentna borba oko preznačenja erotiĉnog u amorfno, amorfno u erotiĉno, kao i nesigurnost oko samog znaĉenja erotiĉnog: „hetero-erotiĉno... homo-erotiĉno... auto-erotiĉno... hetero-erotiĉno... Kao kruženje ĉasovnika.“¹¹⁶

Āakometijeva lopta snažno referira na vezu erotskog i konvulzivnog, koje postaje paradigma druge generacije nadrealista kao što su Belmer (Bellmer), Kertež (Kertesz), Boifar (Boiffard) i Raul Ubak (Raoul Ubac). S tim u vezi, Rozalind Kraus citira kritiĉara Morisa Nadoa (Maurice Nadeau), Batajevog savremenika, koji je posmatrajući Āakometijevu mehaniĉku skulpturu izjavio: „Svako ko je video ovaj objekt u funkciji iskusio je jaku, ali nedefinisanu seksualnu emociju povezanu sa nesvesnim željama“, kaŹe Nado, „ali ova emocija nije emocija zadovoljenja, već emocija uznemirenosti.“...“Nije jasno, niti će ikada biti jasno da li klin pasivno prima stimulaciju od lopte, ili sadistiĉki, agresivno, narušava površinu lopte.“¹¹⁷

Nado cilja na ambivalentnost sadržanu u ovom gestu, na formalnu nejasnoću ne samo strukturalnu već suštinsku. Nejasno je da li „Viseća lopta“ predstavlja muški ili ženski polni organ, kojem objektu je dodeljena dominantna pozicija, kao i to da li je oni meĉusobno sprovode gest milovanja ili zasecanja. Sugestivno klizanje rascepljene lopte preko leŹećeg klina oponaša aktivnost milovanja izmeĉdu organa ĉiji je polni identitet potpuno nestabilan. Klatno menja svoje pozicije od žensko-labijalnog do muško-falusnog, postavljajući pritom uslove za „polno neodreĉeni sadizam“¹¹⁸. Ambivalencija koju „Viseća lopta“ izaziva kod posmatraĉa, bliska je onoj koja uznemiruje gledaoca u ĉuvenoj sceni prelaska briaĉa preko oka u Dalijevom „Andaluzijskom psu“ (Salvador Dali, „Un chien Andalou“, 1928), Boifarovom „Velikom prstu“ (Jacques-André Boiffard, „The Big Toe“, 1929)¹¹⁹ ili Men Rejevoj „Molitvi“ (Man Ray, „La Priere“, 1930) - gde nije jasno jeli ženska figura koja kleĉi odraz pokornosti ili moći, prihvatanja ili odbijanja, neŹnosti-grubosti itd.

¹¹⁶ Krauss, Rosalind, *Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 166.

¹¹⁷ Ibid. str. 166.

¹¹⁸ Ibid. str. 7.

¹¹⁹ „Veliki prst“ Źak-Andre Boifara, ilustrovao je Batajev tekst u 6. broju ĉasopisa *Dokumenti*, 1929. Triptih od tri velika noŹna palca (dva muška i jedan ženski) imao je za cilj deklasiranje fetiša i rušenje konstrukta o parcijalnim delovima tela erotskim objekima. Npr. stopala i noŹni prsti apstrahovani su iz tela i idolizovani, dok realna slika izostaje. Bataj je na primeru ovog objekta utemeljio svoju subverzivnu ideologiju, kao i fenomenologiju i estetiku „odvratnosi“ (*phénoménologie ordurière*), kojom prirodnu ruŹnoću suprotstavlja konstruisanoj kategoriji lepog u erotskom. Na mestu gde se oĉekuje erotsko zadovoljstvo, Boifarov „Palac“ istovremeno izaziva i uzbuĉenje i gaĉenje.

U odnosu na sve ove moguće formalne varijante prisutne kroz Batajev model *Informé*, Rozalind Kraus pravi osnovnu šemu delovanja bezobličnog. Zadatak bezobličnog, po mišljenju Krausove, jeste *deklasiranje* koje:

- a) umanjuje objekte oduzimajući im pretenzije (u smislu pretenzije na određeno značenje.)
- b) napada stanje od koga zavisi značenje objekta, remeteći strukturalnu opoziciju između unapred zadatih uslova.¹²⁰

Osobina Informe koju konačno najbliže dovodi u vezu sa idejom deklarisanja, jeste *kategoričko zamagljivanje*. To nije vrsta nejasnoće u polju definicije, već „nemogućnost definisanja usled strategije proklizavanja“¹²¹ i logike zasnovane na principu odeljenosti ili kako je Krausova naziva *logike samoidentiteta* – „muškog naspram ženskog, tvrdog naspram mekog, unutrašnjeg naspram spoljašnjeg, vertikalnog naspram horizontalnog, života naspram smrti.“¹²²

Erotizam-inicijalna polimorfnost

U kategoričkoj zamagljenosti, kojom se poništava razlika između *sebe* i *drugog*, Bataj pronalazi i erotsko. Pojam erotskog kod Bataja obuhvata više suprotstavljenih ravni, koje su međusobno izjednačene, i od kojih su suštinske dve: *preobilje života* i *smrt*. One čine krug u kome se erotsko pojavljuje kao provala životne energije, nasuprot zabranama koje čovek postavlja ne bi li zaustavio neminovno kretanje života ka smrti.

Nastanak erotizma, Bataj povezuje sa primitivnim verovanjima drevnih naroda i njihovom potrebom da kontrolišu kretanje životne energije koje je, na organskom planu, neminovno vodilo ka smrti. „Prvobitni ljudi osećali su se nelagodno suočeni sa vrtoglavom bujicom neprestanog obnavljanja i neprestanog umiranja.“¹²³ Oni su verovali da uvođenjem tabua pružaju otpor smrti, te su njima, po Batajevim rečima „naglo zaustavljali bujicu života“. Isto tako naglo, ove zabrane su i popuštali predajući se čulnim zadovoljstvima. Seksualnost je

¹²⁰ Krauss, Rosalind, *Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, str. 5.

¹²¹ Ibid., str. 7.

¹²² Ibid.

¹²³ Bataj, Žorž, *Erotizam* (naziv originala: Bataille, Georges, *L'Érotisme*, 1957.), prev. Ivan Čolović, Službeni glasnik, Beograd, 2009, str. 70.

prema tome, nastala kao odgovor unutrašnjeg dela bića na spoljašnje zabrane kojima su utemeljena osnovna civilizacijska načela. „Ljudski svet, nastao poricanjem animalnosti ili prirode, poriče samoga sebe i u tom novom poricanju sebe prevazilazi, ali se ipak vraća na ono što je davno porekao.“¹²⁴

U erotizmu, prema Bataju „sve se okuplja na jednom mestu“¹²⁵. Strah koji se javlja usled svesti o neminovnom životnom toku koji vodi ka smrti, biva prevladan samo u seksualnom činu. Taj iskonski strah Bataj naziva *elementarnom grozom*, usled koje dolazi do kočenja životnog toka putem tabuizacije njegovih prirodnih oblika ispoljavanja. To je između ostalog i razlog zašto se kroz erotizam ispoljavaju i destruktivni nagoni, kao što su nasilje i bol. Anksioznost javlja potrebu za prekomernim izlivanjem energije, što seksualnost i smrt, (kao dva istovetna energetska vrhunca), dovodi u vezu sa pojmom destrukcije: „Elementarna groza vezana za seksualnost nosi značenje smrti.“¹²⁶ Zadovoljstvo i bol u erotizmu su izmešani, pa Bataj estetskoj kategoriji privlačnog i lepog dodaje i kategorije *odbojnosti* i *odvratnosti*, tj. gađenja – takozvanu *phénoménologie ordurière*, ranije pomenutu u primeru Boifarovog „Palca“, „The Big Toe“. U erotizmu, nagoni su spuštani na nivo animalne, bazične polimorfности.

Racionalni čovek prevazišao je grozu uvođenjem tabua, i ta prevaziđena groza odvaja čoveka od životinje, od „prekomerja rasipanja života“. Zabrana *seksualnog preobilja* utemeljuje čovečanstvo, ali Bataj još tvrdi i sledeće da: „Samo smrt i erotski čin predstavljaju promenu individualnog diskonuiteta.“¹²⁷ „... u krajnjoj liniji, mi ipak odlučno želimo ono što naš život izlaže opasnosti.“¹²⁸ Bataj poručuje da mi želimo da iskusimo tačku u kojoj se život i smrt spajaju, tačku u kojoj *preobilje života* prevazilazi naš unutrašnji rascep. Prelazak iz stanja diskontinuiteta u kontinuitet iskustveno prisutan u erotizmu, Bataj opisuje kao svest o smrti kao prekidu diskontinuiteta. Erotizam je stanje metamorfoze, „kretanje prema mogućem kontinuitetu.“¹²⁹

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid., str. 84.

¹²⁶ Ibid., str. 85.

¹²⁷ Ibid., str. 84.

¹²⁸ Ibid., str. 71.

¹²⁹ Ibid. str. 84.

U tom smislu, Bataj kritikuje i sistemsko gušenje seksualnosti, kroz društvene zabrane kojima se kontroliše i ograničava ljudsko iskustvo. „U erotizmu... bura preobilja potresa poredak škrte, zatvorene stvarnosti.“ Govoreći o orgazmu, kao *transu organa*, Bataj u ekstremnom stanju telesnog iskustva prepoznaje temeljnu opoziciju društvenim preprekama i ograničenjima. „Trans organa remeti poredak, sistem na kome počivaju radna sposobnost i ugled.“¹³⁰ U Batajevom erotizmu „trans“ predstavlja prevazilaženje organskog plana, koje ima za cilj da snažno deluje na čovekovu svest, kako bi se u tom stanju preobilja transformisala i odvojila od društvene svesti i oslobodila subjekt od ograničavajućih konvencija. „Prezasićenost organa izaziva oslobođenje mehanizama tuđih uobičajenom redu ljudskog vladanja... za trenutak, ličnost je mrtva.“¹³¹ U Batajevom radu, jasno je uočljiva postmoderna ideja o smrti subjekta, pored ideje transgresije i dekonstrukcije identiteta. U tome je značaj njegovog rada veći, jer je, iako proglašen za „unutrašnjeg neprijatelja“ nadrealizma i egzistencijalizma (kao paralelnog pravca u novoj francuskoj književnosti i filozofiji), izvršio najsnažniji uticaj na Deridu, Fukoa, Barta i Solersa.

Ipak Bataju se ne može pripisati radikalno udaljavanje od Bretonove poetike i njegov filozofski stav nije toliko suprotstavljen izvornim nadrealističkim idejama kako se to na prvi pogled čini. Estetika koju zagovara Bataj pruduubljuje već postavljene ideje pokreta i čini njegove prakse daleko delotvornijim i prodornijim. I sam Breton, čiji je ideal bila *luda ljubav* kao vrhunac ljudske svesti i umetničkog stvaralaštva, govorio je da „erotika stvara estetiku“, i da se takva „estetika ne svodi na kategorije poštenog rada i lepog izražavanja, u kojima uređeno društvo posmatra svoje vrednosti, već se poistovećuje sa samim poduhvatom ljubavi“¹³². Dakle, Bretonova isceljujuća luda ljubav i mračni Batajev erotizam predstavljaju dve strane jednog te istog pojma - nadrealističke *Informé*, kroz koju se odvija svaka moguća metamorfoza i preobražaj. Besformnosti kao filozofskog i estetskog modela kojim se kroz umetnost nadrealizma transformišu i spajaju antagonizmi, polovi, formalne distance, bilo kakve materijalne ili kategoričke udaljenosti.

¹³⁰ Ibid. str. 85.

¹³¹ Ibid. str. 86.

¹³² Plouvier, Paule, *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, Paris, 1983, str. 12. Prema: Novaković, Jelena, Bretonov nadstvarni svet Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 112.

3. Fetišizacija i dekonstrukcija ženskog tela u praksama narealizma

3.1. Fetišizacija tela

Poststrukturalistički teorijski pristup omogućio je da lingvistička i semiološka istraživanja dopru do polja psihoanalize. Na taj način došlo je do revizije u psihoanalizi koja se prilagodila problematici i zahtevima savremenog subjektiviteta, identiteta i kulture. Tako se teorijski pogled na ono što je za klasičnu Frojdovu psihoanalizu značilo pitanje tabua, 60-ih godina prošlog veka proširio na polje jezika, posmatrajući *tabuizaciju tela* kroz ono što jezička struktura sadrži i, s druge strane, isključuje. Razmatrajući već dobro poznate psihoanalitičke koncepte, semiologija je svoje mesto našla i u kasnijim feminističkim teorijama, pa je i pojam *fetišizacije tela* u umetnosti dobio sasvim novo čitanje tokom razvoja poststrukturalističke kritike 80-ih godina. Dve najznačajnije teorijske platforme koje ću primeniti, a koje su razvile semiološki pristup telu i fetišu, jesu Lakanov (Jacques Lacan) „Stadijum ogledala”/ „Stade du miroir”¹³³ i *semiotika*¹³⁴ Julije Kristeve (Julia Kristeva).

Ono što im je zajedničko i iz čega potiče kasnija problemska rasprava o pitanju tabua kao zabrane koju telo postavlja, jeste *semiotičko*¹³⁵ koje se po stanovištu ovih teoretičara temelji u preogledalnoj fazi, neizdiferenciranosti subjekta pre ulaska i konstituisanja u sistemu jezika. Obe teorijske platforme kreću se između psihoanalize i antropologije, posmatrajući momenat primarnog splittinga (odvajanja od tela majke) kao ključni uslov socijalne asimilacije i artikulacije subjekta. Na osnovu Lakanove *ogledalne faze*, Kristeva zaključuje da je način na koji pojedinac isključuje majku kao uslov formiranja sopstvenog identiteta, identičan zahtevu koji društveni sistem postavlja, isključujući semiotičko iz jezika. Po Kristevoj, način na koji subjekt usvajanjem jezika izgrađuje identitet, korespondira načinu na koji je sagrađen celokupni društveni sistem. Docnije mimoilaženje između stanovišta Lakana i Kristeve,

¹³³ Lacan Jaques, *Écrits: Le stade du miror comme formateur de la fonction du Je*, Seuil, Paris, 1966.

¹³⁴ Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

¹³⁵ Bitno je napomenuti da se *semiotičko* kod Lakana i Kristeve sasvim razlikuje od semiotike Ferdinanda de Sosira, osnivača ove discipline, te se ove platforme ne bave denotativnim značenjima već referišu na preedipalno i instinktivno, koje se nalazi u prozodiji jezika.

izložiću na primeru *fetiša*¹³⁶, objekata kojima se u društvu pripisuje falička moć, tj. sistema fetišizacije unutar jezika kojim pojedinac nadoknađuje rascep sa idealnim objektom želje. Momenat neslaganja između Lakanove psihoanalitičke i poststrukturalističke feminističke platforme Julije Kristeve, tretiraću u tački gde se ove dve velike teorije, iako izvorno veoma slične, distinktivno udaljavaju, a to je: pitanje diskurzivnog određenja faličke moći kao formativne za regulisanje libidalnog odnosa sa predstavom tela.

Funkcija falusa određuje mesto i prirodu fetiša, ali je Lakanova psihoanalitička i feministička teorijska platforma Julije Kristeve potpuno drugačije interpretiraju i konceptualizuju. Feministička teorija negira Lakanov patrijarhalno strukturirani simbolički poredak falusa, smatrajući mušku identifikaciju sa nosiocem faličke moći (Ocem) iluzornom i nepotpunom, kao i tezu da subjektivitet kao takav ne može postojati van patrijarhalnog poretka – iako on kao takav preuzima regulatornu ulogu u jeziku. Biologija i lingvistika stavljene su jedna pored druge, pa se i građenje identiteta posmatra kroz progresiju u jeziku. Ono na šta ću u ovoj analizi staviti fokus jeste način na koji Kristeva i Lakan kao poststrukturalisti posmatraju nesvesno strukturisano kroz jezik, kako bih razjasnila osobenosti po kojima se fetiš kao objekt formira i reprodukuje u nadrealističkoj umetnosti.

3.1.1. Poreklo fetiša

U smislu klasične psihoanalitičke teorije, fetiš je surogat za željeni objekt. Primarni objekt seksualne žudnje – majke.¹³⁷ On se razvija u traumatičnom procesu gde dete odbija seksualni raskid sa majkom, koji postavlja paradigmu polnosti. Frojdova i kasnija Lakanova teorija u ovoj postavci su podudarne: kada dete spozna da je njegova majka kastrirana, tj. da ne poseduje falus i da od njega postoji nezavisno kao kategorički odeljeni i udaljeni objekt žudnje – fetiš oživljava. U kasnijim fazama razvoja nesvesno ponavlja ovaj traumatični scenario i u njemu nalazi privremeno zadovoljenje. Ipak, funkcija fetiša nije samo zamena ženskih genitalija nekim objektom, njegov zadatak je da obezbedi nastavak verovanja da je majka nadasve falusna, da poseduje faličku moć. Da ne postoji tačka odeljenosti u kojoj ona

¹³⁶ Objekata kojim psiha zamenjuje davno izgubljeni objekt želje, strukturisanim oko predmeta i pojava kojima nesvesno pripisuje faličku moć, referišući na žensko telo, tj. majku kao primarni objekt seksualne želje.

¹³⁷ Prema: Frojd, Sigmund, *O seksualnoj teoriji: totem i tabu*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2009.

prestaje biti *veliki Drugi*¹³⁸ za nastajući subjekt. Fetiš je zadržaj tog prvobitnog seksualnog iskustva koje u sebi sadrži momenat trumatičnog. Dete biva odbačeno od tela koje ga je imalo za željeni objekt. Ono spoznaje da je majka kastrirana, da ne poseduje falus i u tom momentu dolazi do separacije koja ga zauvek odvaja od majčinog tela. Taj utisak konzerviran je i transponovan tokom čitavog psihološkog razvitka individue kao instrument kojim se objekti prepoznaju i u svesti oblikuju kao seksualni. Prvobitno seksualno iskustvo jeste momenat prevarenog očekivanja, u kome želja promašuje objekt. Fetišom se nadomešćuje uskraćeno zadovoljstvo i poništava strah od kastracije.

*Preverbalni subjektivitet*¹³⁹ bitan je za analizu logike fetiša, jer se u njemu formira pogled koji funkcioniše nezavisno od jezičkih struktura, u kojima se potom subjekt utemeljuje. Po Lakanu, to je svet fantazmatskog iskustva, bizarne i decentrirane drugosti. *Faza ogledala* odnosi se na formiranje ega putem procesa objektivizacije koji nastaje kao rezultat sukoba između doživljenog vizuelnog izgleda i emotivnog iskustva. Rivalstvo sa sopstvenom slikom koju dete propoznaje u ogledalu nastaje u periodu kada se njegovo telo, koje doživljava kao nekoordinisano i fragmentarno, suoči sa odrazom celine. Slika stvara osećaj integrisanosti sopstva ali i odvojenosti, otuđenja u odnosu na majku. Trenutak personalne identifikacije konstitutivan je i traumatičan. U tom trenutku nastaje pukotina, gubitak. Rez između sopstva i Drugog kao dotadašnjeg velikog sadržaoća. Kada biva odbačen kao objekt majčinog uživanja, subjekt ostaje onaj koji je spolja. Zato kao posmatrač žudi za replikom tela iz koga je potisnut. Fetiš reinterpreтира momenat kada je pogled odbio ono što vidi. On je zadržka odbojnosti prema očiglednoj razlici. U tom smislu fetiš se može definisati kao *ne-verovanje-sopstvenim-očima-objekt*.

Fetiš je reprodukcija poslednjeg utiska o stanju neodeljenosti od objekta žudnje, koji je potom tabuiziran. Funkcija fetišizacije u tom smislu jeste prevazilaženje rascepa koji nastaje u

¹³⁸ Lakan koncipira pojam *Drugog* referišući na Frojdiv pojam psihičkog lokaliteta, po kome je prostor nesvesnog opisan kao prostor *druge scene*. Razdvajajući malo od velikog Drugog, imaginarno od simboličkog, Lakan definiše lokus u kome se konstituiše govor. Majka je ta koja prva zauzima položaj velikog Drugog za dete. U postedipalnoj fazi razvoja tu ulogu sasvim preuzima otac kao nosilac faličke funkcije u simboličkom poretku.

¹³⁹ Faza u kojoj je subjekt još uvek neodeljen, pre ulaska u sistem jezičke simbolizacije, o kome Lakan detaljnije govori u osmom seminaru. Lacan, Jacques, *Écrits; Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Seuil, paris, 1966, str. 63–86.

procesu napuštanja *pre-ogledalnog odnosa*.¹⁴⁰ Postepeno, uspostavlja se vertikala jezika. Subjekt ulazi u red simboličkog napuštajući difuzno polje semiotičkog.

Julija Kristeva se suprotstavlja Lakanovom mišljenju tvrdeći da i nakon ulaska u simboličko, subjekt nastavlja da oscilira između semiotičkog i simboličkog, tako da je on permanentno *u procesu*¹⁴¹. Ulaskom u jezik, identitet subjekta ne postaje decentriran, a majka ne gubi faličku moć. Lakanov *imaginarni otac*, simbolički Drugi, kombinacija je majke i oca, pa ga Kristeva još naziva i *materinskim*.¹⁴² Ovo stanovište opire se dotadašnjim postavkama o fiksanom, zatom indetitetu koji garantuje uspešnost raskida sa materinskim telom, stvarajući trajni rasep u subjektu, pa se konkretno može povući paralela između nadrealističkog koncepta subjekta i ove feminističke hipoteze. *Subjekt u procesu* insistira na individualnosti, decentriranosti, ne ograničavajući „ženskost” na koncept Drugog, odbačenog i pretećeg subjektu.

Semiotičko je u psihoanalizi Kristeve blisko povezano sa ženskim jer reprezentuje stanje jedinstva sa telom majke i sinteze subjekta tokom *preogledalne faze*. To je emotivno, instinktivno polje, koje je smešteno u prozodiji i pukotinama jezika a ne denotativnom značenju reči. U preedipalnom, primarnom procesu u kome konvergiraju različite, neizdiferencirane pulzije. Ove nagone Kristeva naziva semiotičkim i oni se kreću unutar semiotičke – materinske *hore (chora)*¹⁴³. „Nestalna uobličenosť, sazdana od kretnji i njihovih kratkotrajnih zastoja” *hora* je „ni model, ni kopija, ona predhodi figuraciji i time ogledalnosti”¹⁴⁴. Podređivanje simboličkom, koje za Kristevu predstavlja imaginarni Otac, podrazumeva otimanje od majčinskih hraniteljskih osobina i „podređivanje uobraziljskog

¹⁴⁰ Odnosa u kome ne postoji podela, jer je subjekt spojen sa objektom svoje želje, koji i njega samog proizvodi kao željeni objekt. Lakan, Žak, *Transfer (Seminar VIII, 1960–1961)*, u: Jevremović, Petar, *Psihoanaliza i ontologija*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1998, str. 89–121.

¹⁴¹ *Le sujet en procès*, teza je koju Kristeva prvi put izlaže u delu *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977.
Kristeva, J., „The Subject in Process”, ed. French and Lack, *The Tel Quel Reader*, Routledge, New York, 1998, str. 133–138.

¹⁴² Kristeva, J., *Histoires d'amour*, L'Infini Denoël, Paris, 1985.

¹⁴³ *Chora - Hora* je termin koji Kristeva preuzima iz Platonovog *Timaja*. Antička *chora* predstavlja prenatalno stanje, sjedinjenje, ono hranljivo i materinsko, bezbrižnost i neraspoznatljivost koja prethodi bilo kakvoj figuraciji.

¹⁴⁴ Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique: l'avant gardé à la fin du XIX siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1974, str. 24–25.

sadističkoj zaštiti Jednog¹⁴⁵. Ono što je problematično i što stvara traumu je nemogućnost dosezanja metaforičnog objekta, objedinjujućeg sadržitelja, u kome je moguće ostvariti zahtev za ljubavlju, ako se sasvim isključuje ono semiotičko-žensko. Međutim, i pored potrebe za simbolizacijom kao uslova izgradnje sopstva, ostaje potreba za ljubavlju. Ljubav, iako domen imaginarnog, kod Kristeve je smeštena između biologije i želje, na relaciji između materinskog tela i simboličkog zahteva koji postavlja otac. Lakanovski *imaginarni Otac* kod Kristeve je tretiran kao kombinacija majke i oca, jer se i u procesu primarne identifikacije sa ocem (kao nosiocem faličke moći) ovaj transfer odvija preko tela majke. Odvajanje od materinskog tela Kristeva ne vidi kao tragično, jer se dete podvrgava zahtevima oca putem majčine želje. Majčinska ljubav premešta primarnu funkciju majčinskog tela na mesto majčine želje – želje za ocem, pa se ovaj transfer ljubavi i zadovoljstva samo odigrava *preko Oca* kao zastupnika¹⁴⁶, ne rezultirajući potpunim odvajanjem, prevagom simboličkog. *Simboličko* Julije Kristeve podržano je tom preverbalnom semiotičkom *horom*. Ona smatra da je žensko već investirano u označiteljskom sistemu Oca, ono se ne ukida ulaskom deteta u govor. S obzirom na to da je i majka govoreće biće, Drugo je već u njoj. I sam nastanak i funkciju fetišizma, u studiji *Histoires d'amour* (1985), Kristeva opisuje kao priznavanje faličke moći majci, jer dete prima želju i podvrgava joj se posredstvom majke. Logika simboličkog zapravo je već delotvorna u majčinskom telu kao oblik fetišizma. Majčina želja za falusom čini da je Veliko Drugo već u njoj. Njena primarna falička moć koju poseduje u odnosu na nastajući subjekt, nastavlja da egzistira, jer je odvajanje od njenog tela podržano ocem kao zastupnikom njene vlastite želje. Majčino uživanje/*jouissance* nastavlja da postoji. Razvijajući dalje u pomenutoj studiji tezu o *materinskom ocu*, koji ne diktira apsolutni raskid a potom i rasep u samom subjektu, Kristeva nas dovodi do zaključka da fetišizacija nije rezultat podvojenosti, nasilnog prekida veze sa ženskim telom i činjenicom da majka nije falusna. Naprotiv. Njena funkcija aktivna je tokom čitavog života jer *materinski otac* nikada ne postaje sasvim nezavistan u odnosu na majku. Ono žensko, semiotičko ostaje u tesnom, napetom odnosu sa očinskim/simboličkim. Tako se transfer ljubavi i užitka na putu ka simboličkom formiranju ličnosti, od ženskog tela ka *imenu Oca*¹⁴⁷, nikada sasvim ne

¹⁴⁵ Kristeva, J., *Histoires d'amour*, L'Infini Denoël, Paris, 1985, str. 146.

¹⁴⁶ Zastupnika majčinog uživanja/*jouissance* koga Kristeva naziva *materinski Otac*.

¹⁴⁷ Fr. *le nom du père* – termin kojim Lakan govori o zabrani incesta, koju otac, kao označitelj majčine žudnje, formira tokom faze Edipovog kompleksa. Otac u toj fazi preuzima ulogu velikog Drugog i ta pozicija ostaje nepromenljiva.

završava. Nagon ka semiotičkom, heterogenom (kao sadržavajućem) opstaje i nakon procesa simbolizacije, nagoneći subjekt da stvara fetiše, objekte koji podsećaju da je majka nadasve falusna i da zabrana prema njenom telu nema moć nad željom. Fetišizacija je u umetnosti, po Kristevoj, prostor otvorene dijalektike, transfera između simboličkog i heterogenog.

Revizija koju je Kristeva načinila u smislu značenja fetiša značajna je jer je metodski redefinisala ono što je dotadašnja psihoanaliza smatrala oživljavanjem traumatičnog u njegovoj funkciji. Zazorno koje u fetišu stoji kao pretnja identitetu, na čemu Frojdova i Lakanova psihoanaliza insistira, i što fetiš čini materijalizacijom tabua, zapravo je oblik semiotičkog koje paralelno egzistira u subjektu, pa je fetiš pre konzervirani utisak jedinstva nego raskida sa majčinim telom. Logika fetiša kao uznemirujućeg i zazornog označava provalu semiotičkog koje uznemirava fantazmatsko uređenje subjekta, dijalektikom heterogenog, nezavršenog i nelinearnog kao naličja njegovog identiteta. Lakanovski subjekt rezultat je neuspeha sopstvene simbolizacije, pa se zbog toga njegova želja ne zadovoljava u domenu simboličkog. Zato semiotičko o(p)staje kao preteće jer se ne može sasvim podrediti simbolizaciji, ali ako bi se otvorio prostor za dijalektičku razmenu ovih ravni (kao što je to slučaj u nadrealizmu), fetiš bi se otkrio kao oblik identitetskog tranfera, a ne traume. Transfer između semiotičkog i simboličkog, po Kristevoj, nikada se ne završava¹⁴⁸, pa je fetiš kao instrumentarij *subjekta u procesu* i sam identitetski neizdiferenciran i nikada do kraja definisan.

3.1.2. Zamagljeni identitet

Nadrealistički poziv za zamagljivanjem i depolarizacijom identiteta zahtevao je revidiranje forme subjekta i njegovog odnosa prema Drugom. Na primerima fetiš-objekata koje je nadrealizam stvarao kako bi ispitao libidalne granice i podstakao ambivalentnost na polju seksualnosti, moguće je prepoznati idejne platforme koje je gotovo pola veka kasnije estetika poststrukturalizma konceptualizovala posmatrajući subjektivnost kao *otvoreni sistem*. Postajanje *otvorenog prema Drugom* i poziv na formiranje novih identiteta kroz

¹⁴⁸ Kristeva, J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

transformaciju simboličkog na kome insistira feministička estetika Julije Kristeve, nalazi svoj predložak u radovima nadrealista 30-ih godina XX veka.

Kada je 1933. Men Rej (Man Ray) fotografisao fedoru¹⁴⁹, u perspektivi odozgo, sa jasnim, zategnutim ivicama koje se pružaju po sredini nalik na ženske genitalije, nije ni slutio da će, stavljanjem vaginalnog simbola na do tada isključivo muški odevni predmet, u umetnosti patentirati ikonografiju fetiša. Okrugli obod šešira koji se uzdiže vrhom ka posmatraču, prodorno i gotovo agresivno, skrivajući glavu koja ga nosi (tako da ne znamo pripada li ženi ili muškarcu), podstiče sagledavanje udvojene identifikacije koja je u fetišu moguća. Zašto?

Prema Frojdomovom rečniku iz studije „Humor i njegov odnos prema nesvesnom“ (1905), šešir je direktan falički reprezent i simbol seksualno potisnute želje, koji je u buržoaskom društvu nezamenljiv deo muškog odevnog aksesora. „Šešir čini muškarca“, baš kao naziv kolaža Maksa Ernesta (Max Ernst) iz 1920. godine, gde je iz modnih magazina isekao reklame za ovaj odevni predmet, preznajući banalnost identifikacione potrebe za pokazivanjem faličke moći u igru prevlasti potisnutih želja. Šeširi, naslagani jedni na druge oblikuju apsurdne oblike, nalik na faličke kule, sugestivno naglašavajući poziciju društvene moći, ali i skrivenu moć seksualne želje koju falus poseduje nad vlasnikom istog. Tridesetih godina XX veka šešir postaje i najtraženiji, fetišizirani odevni predmet modernih žena. Posedovanje muškog odevnog predmeta, kao reprezenta društvene moći, preispitalo je sistematiziju vlasništva nad falusom, koja je u simboličkom poretku uspostavljena na relaciji između *biti* i *imati* falus¹⁵⁰. Fetiš je u tom smislu omogućio označiteljsko preklapanje dvaju različitih funkcija falusa, prelamajući dve vrste pogleda na njegovoj površini; dva različita identitetska obrasca: Muški – fiksirani i ženski – difuzni. Šešir koji je, ne slučajno, Men Rej uradio za ilustraciju eseja Tristana Cara (Tristan Tzara) „Automatizam ukusa“¹⁵¹ u izdanju časopisa *Minotaure* (1933), otvara mogućnost udvojene asocijativne igre; dvostruke identitetske interpelacije; nefiksiranog pogleda. Prema standardnom leksikonu simbolizma snova, analogno mekoći i toplini tamnog filca od koga je napravljen, okruglog udubljenja oboda koji

¹⁴⁹ Fedora (*Fédora*) – modni klasik, muški šešir kratkog oboda, napravljen od čvrstog materijala crne boje i „uštinut“ na sredini.

¹⁵⁰ Falus kod Lakana istovremeno funkcioniše u dve odvojene ravni: on je označitelj izgubljene punoće bića nakon ulaska u simboličko (u tom smislu je identičan za oba pola), ali je i označitelj uspešno polnog diferenciranog subjekta. Muški pol definisan je time što muškarac „ima falus“, dok žena nastoji „biti falus“. U tom smislu žena je duplo kastrirana. Ona deli gubitak faličke moći zajednički za oba pola, ali pritom ne poseduje anatomske reprezent falusa.

¹⁵¹ "D'un certain automatisme du gout", *Minotaure*, nos. 3-4, 1933.

savršeno prekriva glavu i uštinutih rubova po sredini, on je reprezent ženske seksualnosti. Ali isto tako, kapa glatkog oblog vrha, sa urezom po sredini, reprezentuje ništa manje i muški polni organ u stanju erotske uzbuđenosti. Otuda šesir i kao ženski fetiš, simbol promene pozicije moći na početku novog veka, Preinačenja „vlasništva“ nad polnom diferencijacijom, putem identifikacije s predmetom faličkog oblika.

Ali taj predmet, ili bilo koji drugi uzet za fetiš, izgubio bi svojstva ako bi reprezentovao nešto zaposednuto. Fetiš mora ostati objekt žudnje. Njegova suština nije u posedovanju tog predmeta (onog što on reprezentuje), već u izostajanju istog. Falička moć ne pripada ni jednom polu, upravo zato što se tu nešto „polovi“. Onde gde manjak inicira želju, fetiš oživljava. Opiranje faličkoj moći, kojim god polom da je indikovano njegovo prisustvo, zaokružuje logiku fetiša. Iluzija odbijanja razlike, distance između subjekta i objekta, gradi se upravo insistiranjem na njoj; udvojenosti koju fetiš kao umetnički objekt nadrealizma implicira. Momenat prekida nije jednostran i ta razdaljina formira polove, zato se njihovo ukrštanje tako ilustrativno i odvija na površini nadrealističkog objekta-fetiša. Njegov instrumentarij smešten je takoreći na ničijoj zemlji, prostoru između dva sapripadna razdvojena objekta. Tela. Identiteta. Krune Men Rejeve fedore.

Kao mesto gde ambivalencija između simboličkog i heterogenog kulminira, fetiš je i objekt nenamernog uživanja. Nejasnog, neprepoznatljivog ali privlačnog. Transgresivnog i sugestivnog koje izbija iz površine nekog predmeta koji samo liči, ali nije nužno ono što se želi da jeste. Fetiš odbija simbol. U tom smislu njegovo značenje je daleko složenije od onog koje mu u to vreme pripisuje Frojd, svodeći ga na simbol faličkog, seksualnog objekta želje. Fetiš u nadrealizmu tretira momenat iskliznuća simbolizacije, nemogućnosti fiksiranja značenja. On računa na deklasiranje, obrnutu dijalektiku, klizanje između označitelja i označenog, otimanje klasifikovanoj identifikaciji. Zato je mnogo bliži poststrukturalističkoj viziji fetiša, koja ga posmatra kao objekt koji savršeno reprezentuje savremeni pojam identiteta, koji je u stalnoj promeni, performativnosti tela. Eksperimentišući fetišizacijom identitetskog iskliznuća na telu, ali i na površini običnih predmeta, Meret Openhajm (Meret Oppenheim) modelirala je 1936. šoljicu za čaj dajući joj sasvim novu namenu. Od svakodnevnog objekta ona se pretvara u fetiš-objekt. Presvučena skupocenim krznom kineske gazele, sa kompletnim priborom za ispijanje čaja, šoljica direktno evocira iskustvo erotskog. Usne na površini krzna. Toplo i meko umesto hladne i glatke površine porcelana. Svakodnevni upotrebnici predmeti kao što su ženske cipele, rukavice, narukvica, šoljica ili krigla za pivo, kamuflirani su oblaganjem u krzno, tako da ostaje nejasno o čijoj se koži radi.

Ovi objekti nisu samo seksualizovani, već su implicirali raznovrsnost i zamagljenje polne klasifikacije površine predmeta – u ovom slučaju tretirane kao površine *ma kojeg* tela.

Elementi nadrealističkih kompozicija koje istražuju problematiku fetiš-objekta međusobno su zamenljivi, plastični. U njima se krije kompleksna, manipulativna kombinatorika dovođenja u međusobni odnos tela, nagona i predmeta. Mogućnosti različitih konteksta već su upisane u sliku, elementi koji se nalaze van kompozicionog rama uključeni su u igru. Nadrealistička fotografija implicira fetišizam ali ga u isto vreme spretno i izbegava. Apsurd izlaganja nagog ženskog tela, kao i sama konvencionalnost erotskih narativa, jednoznačno kodiranih fetiša, osporena je nadrealističkim konceptom zamagljene strukturacije objekta. Fetišu se ne može doskočiti niti se on može prisvojiti. Insceniranje libidalnog, optičko poigravanje sa površinom u fragmentima koji beleže otiske telesnosti u pojavnom svetu računa na ambivalenciju doživljaja. Ambivalencija, koja pripada i logici fetiša, proširuje komunikaciju van okvira slike i selektivnog objekta zarobljenog u njemu. Nadrealistička fotografija čini da fetiš oživi, a žensko telo poprima mnogo šire konotacije od onih koje mu pripadaju u maskulino određenoj vizuelnoj kulturi. Ono što je zabranjeno, kodirano je u patrijarhalnom diskursu koji generiše i kontroliše seksualnu poziciju i sliku žene. Ali ono što nadrealistička fotografija u domenu fetišizacije oslobađa nije *nadrealna*, već moguća dimenzija značenjske prostornosti ženskog tela. Žensko telo u službi nadrealističkog fetišiziranog objekta je svojevrsni *organon*¹⁵² kojim se želje, nagoni i zabrane reflektuju na prostor van svoje materijalnosti. Njegov cilj je da one *ne-verovanje-sopstvenim-očima* objekte učini zaista vidljivim. Kada je Dora Mar 1935. godine napravila čuvenu fotografiju ženskih nogu, sa pramenom kose u njihovom raskoraku, možda nije slutila da će ovaj primer projektovanjem falusnog karaktera ženskog tela značiti promenu tradicionalnog shvatanja slike, ali je zasigurno imala na umu ambivalentnost ženske označiteljske komponente postavivši formalni rascep¹⁵³ metonimijski. Fetiš kao metonimijski tretiran objekt želje u nadrealizmu, najbliži je pojmu fetiša kao instrumenta subjekta u procesu Julije Kristeve, koji nije ni udvojen (Frojd) ni podeljen (Lakan), već egzistira kao permanentni transfer između semiotičkog i simboličkog.

¹⁵² *Gr. organon (οργανον)* – instrument za sticanje znanja. Telo, organizam, čiji principi, alati i mogućnosti služe naučno-filozofskom uviđanju i utvrđivanju pretpostavki. Organon je takođe naziv za jedno od šest velikih Aristotelovih dela posvećenih logici.

¹⁵³ U ovom slučaju rascep preuzima i bukvalno značenje jer je reč o ženskim nogama u krutom raskoraku.

3.1.3. Žensko telo - zabranjeno telo

Zašto je u vizuelnim umetnostima žensko telo tako fetišizirano? Zato što i u širem kulturološkom kontekstu funkcioniše kao označitelj zabranjenog i odbačenog, tabuiziranog uživanja. U patrijarhalnom sistemu simboličke razmene uživanje se odvija isključivo preko Oca, kao nosioca faličke moći. Subjekt kao rezultat uspešne separacije od tela majke, majčino telo prepoznaje kao zabranjeno i *zazorno*¹⁵⁴. Zazorno se potom javlja svuda van teritorije onoga *Ja*, uznemiravajući privid stabilnosti. „Zazorno (...) nalazi se vani, izvan cijeline čija pravila igre kao da ne priznaje. Iz tog izgnanstva zazorno neprestano izaziva svog gospodara. Ne upozoravajući ga, potiče pražnjenje, grčenje, krik.”¹⁵⁵ Ulaskom subjekta u jezik, primarno semiotičko biva prekriveno simboličkim, a Žena ostaje *nemi Drugi*¹⁵⁶ simboličkog poretka.¹⁵⁷ Za Kristevu pretnja zazornog dolazi iz svega što simboličko zabranjuje i briše. Ona ističe da ta zabrana temelji i podriva društvo i da ona konkretno predstavlja zabranu majčinog tela. Na taj način žensko telo uvek ostaje izvan, prepoznato kao zazorno, preteće i strano. Subjekt kao „odbačeni objekt”, plaši se tela iz koga je odbačen i to materijalno odbacivanje čini da u samom subjektu nastaje temeljna drugost. „Svakome *ja* njegov objekt, svakome *nad-ja* njegovo zazorno.”¹⁵⁸ Zazorno je zapravo odnos prema granici, razlici koja se utemeljuje između sopstvenog i tuđeg tela, tela majke. Dakle, ono što je Frojd posmatrao kao zabranu incesta, a Lakan kao zabranu majčine želje/*jouissance*, Kristeva tumači kao zabranu simboličkog protiv već pomenute, semiotičke hore.

Posmatrajući subjekt kao proizvod označiteljske prakse, kriza u ogledalnom odnosu izaziva analogno tome i krizu u samom označiteljskom lancu. Nesvesno – zasnovano na semiotičkom, materijalnom odbacivanju izaziva uskomešanost, nelagodnost u jeziku.

¹⁵⁴ U estetici Julije Kristeve *zazorno* se tumači kao ono suprotno od *Ja*, ono što preispituje postavljene granice i pretil identitetu.

¹⁵⁵ Kristeva, J., *Moći užasa – Oglad o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 8.

¹⁵⁶ Kristeva koristi ovu metaforu za žensko, u domenu lingvističke komunikacije, označavajući u tom smislu simboličko kao mesto prekida gde njen govor izostaje. On je uvek posredovan onim simboličkim, pa je žensko (semiotičko), metafora ne-govora.

¹⁵⁷ U studiji *Desire in Language* (1980) Kristeva definiše simboličko kao prostor u kome razvoj jezika omogućava da dete postane *govorni subjekt* gradeći svoj identitet nezavisno od majke. Po Kristevoj, i subjekt i društvo zavise od potiskivanja materinskog autoriteta i njene primarne funkcije.

¹⁵⁸ Kristeva, J., *Moći užasa – Oglad o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 8.

Nesvesno nije samo strukturisano kroz jezik već i kao ono što je heterogeno jeziku. Ono sadrži dijalektičko kretanje između semiotičkog i simboličkog. Celinu je nemoguće izraziti samo simboličkim. Jezik, prema tome, uvek referira na semiotičko, koje ga čini mogućim ali ga i razara. Tako i telo svoju referencu traži u heterogenom, materinskom telu kao objedinjujućim označitelju. Strah koji se javlja u susretu sa semiotičkim, potiče od zabrane koju postavlja simboličko, ali ga semiotičko na neki način guta i nadilazi jer njegova struktura omogućava istovremenost postojanja oba lingvistička entiteta. Zamagljenosti značenja i ne-podvojenosti.

Dolazak simboličkog potiskuje heterogeno uživanje i ono ostaje nepotpuno. Podeljeno. Kao i sam subjekt. Postati subjektom znači potisnuti majčinski autoritet, odstraniti žudnju za zazornim telom koje ga je nekad odbacilo. Ipak to telo, kao presimbolički izvor uživanja, čini da želja da se bude njegovim željenim objektom (falusom) ostaje zauvek urezana. Telo zapravo nikad ne zaboravlja onu preedipalnu fazu, nakon koje je došao tabu. Neispunjenje zahteva celine, ne-bivanja majčinim uživanjem nosi recipročno oduzimanje mogućnosti sopstvenog. Neučestvovanje u ženskom *jouissance* nosi nemogućnost proizvodnje uživanja bez tela drugog. Zato se žensko telo toliko želi. Zato u nekim običnim predmetima pogled naslućuje njegove osobenosti. Nagon prisutan u pogledu čini ga penetrirajućim, prodornim. Zagledanim u objekt koji za njega nosi enigm i nagoveštaj ženskog tela. Mogućnost ponovnog spajanja sa celinom.

Ovde nas zabrana koju replicira fetiš vraća na teorijski stav Lakana. Fetiš kao mesto u kome se spajaju pogled i izgubljeni objekt kao odraz naprsline. Repeticija gubitka. Subjekt kao rezultat strukturiranja unutar simboličkog, patrijarhalnog poretka sam zabranjuje ono za čim žudi. Ta zabrana ga i definiše kao pojedinca. Zabrana protiv uživanja proizvodi fetiš-objekt. Subjekt repetira ono što njega samog zabranjuje kao *biti-falus-za majku-objektom*. Fetiš svedoči o načinu na koji subjekt želi biti postavljen u odnosu na želju Drugog. Lakanovski rečeno, subjekt „žudi žudnju Drugog za sobom”¹⁵⁹. On želi da ga Drugi žudi i zato u svojoj imaginaciji stvara od tog drugog objekt kojim prisvaja samu žudnju.¹⁶⁰ Ono što je vredno te žudnje jeste majčino telo. Stvaranjem njegovih replika, u vidu podsetnika, parcijalnih objekata tog arhetipskog objedinjujućeg tela, subjekt održava iluziju o nepodeljenosti.

¹⁵⁹ Fink, Bruce, *Lakanovski subjekt; Subjekt i žudnja Drugog*, Kruzak, Zagreb, 2009, str. 68.

¹⁶⁰ Objekt koji Lakan naziva objektom „malo a”, uzrok je same žudnje i formira se u momentu separacije i abdikacije semiotičke majke.

Prijanjajući pogledom za fetiš, postiže se fantazmatski osećaj punoće. Fetiš se u tom smislu može tumačiti i kao lakanovski objekt „malo *a*”¹⁶¹, ostatak koji je proizveden kada se hipotetičko jedinstvo između majke i deteta slomi. Fetiš je fizički trag tog jedinstva, podsetnik na njega. On je instrument kojim se doseže stanje zadovoljstva, zamagljivanjem nedostatka faličke moći majke. Surogat kojim se svesno služi kako bi se doskočilo uzroku neutažene želje. Svesno davanje preimućstva fetišu nad realnom majkom, od subjekta ponovo stvara željeni objekt. Negujući fetiš kao ostatak, telo koje ga nadilazi, fantazmatski se popunjava naprslina nastala u hipotetičkom jedinstvu između tela majke i deteta. Subjekt teži da bude objekt (predmet majčinog *jouissance*), teži da se svede, ujedini, spoji i zato se nesvesno odriče simboličkog težeći nivou semiotičkog, neodeljenog.

Lakan u tom smislu mesto ženskog shvata kao mesto manjka u samom subjektu, ne priznajući ženi faličku moć, pripisujući fetiš isključivo nivou fantazmatskog. Kristeva pak smatra da se nivo semiotičkog ne gubi pod pritiskom simboličkog i da oba principa egzistiraju u subjektu, pa da fetiš kao takav nije replika razočaranja, praznog mesta nastalog separacijom od tela majke. Majka ne gubi faličku moć, a identitet subjekta ulaskom u jezik ne postaje decentriran i kao takav fiksiran. Semiotičko je i dalje prisutno a subjekt je (za razliku od lakanovskog pojma podeljenog subjekta) *subjekt u stalnom procesu*. Iako se i Lakan i Kristeva bave telom kao „govorećim”, tumačeći ga kroz njegovu decentriranost u poretku jezika, u smislu u kome se fetiš tumači kao označitelj – njihova stanovišta se razlikuju. Tamo gde po Lakanu fetiš označava manjak i nedostatak u subjektu, Kristeva vidi oživljavanje semiotičkog jedinstva, ženskog principa – *hore*¹⁶².

Koliko je regresivno prisutno u logici fetiša, toliko je problemski bitna i distinktivnost koju on zamagluje. Fetišizacijom subjekt teži spajanju, poništenju razlike između sopstvenog i tela Drugog. Zato je i konačni identitet fetiša nedefinisan, konfuzan. Jer njegova igra podrazumeva kamuflažu, a ne očiglednu razliku. On naginje ka androginoj formi. Ne-podvojenosti. Njegova struktura je dinamična a ne linearna, kao i njegov identitet. Fetiš

¹⁶¹ Objekt koji je, po Lakanu, uzrok same žudnje, koja se formira u momentu odvajanja tela deteta i majke, u trenutku kada dete prepozna da mu majčina žudnja izmiče i da nije usmerena samo prema njemu, već da je otac objekt njenog uživanja. Analogno tome, rascep u subjektu nastaje u odnosu prema objektu „malo *a*” formirajući ono što Lakan podrazumeva pod pojmom *fantazam*. Tezu o objektu „malo *a*” Lakan izlaže u VIII seminaru. Lacan Jacques, *Écrits: Le transfert*, Seuil, Paris, 1966.

¹⁶² Subjekt u procesu reprezent je semiotičke hore koja predstavlja mesto stalnog obnavljanja označiteljskog procesa. Semiotička hora Julije Kristeve sadržitelj je kontradiktornosti i pokreta koja korespondira sa ulogom majke pre ulaska subjekta u poredak označitelja. Prema: Kristeva, Julia, *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977, str. 57.

referira na difuzni identitet subjekta. U njemu se spajaju pogled i objekt i taj pogled želi da bude promenjen, uhvaćen, čak i poništen. Implicirajući na istovremenost zazornog i zadovoljstva, fetiš funkcioniše kao zamka konstruisanog pogleda. On je zamka kojoj se ne može izmaći, jer pogled koji ga proizvodi i sam počiva na prividu. Fetiš nastaje na mestu presimboličkog, prvobitne iluzije o harmoniji s drugim telom. Zato pogled ima tendenciju da se u fetišu utapa, prepušta, dozvoljavajući kontaminaciju identitetskih granica. Jer ono što subjekt dovodi u stanje uzbuđenja jeste sećanje na momenat kada je telo Drugog njega proizvodilo kao objekt, kada je sam bio fetišom i ispunjavao funkciju označitelja majčine želje, pre nego što je taj označitelj postao *ime Oca*. Nakon raspada celovitog – objektnog odnosa, oduzimanjem faličke moći majci, nastaje žudnja koja iziskuje materijalizaciju tog manjka, ponovno zaposedanje kontrole užitka otrgnute velikim Drugim, ponavljanje scenarija u kome se dogodilo otimanje zadovoljstva. Ffetiš je replika mesta stradanja znakova, nepostojanja granice između tela i zadovoljstva. Konstante u ovoj igri su ostatak i nedostatak, a želja je ta koja oko fetiša uvek nastavlja da kruži, ne ostavljajući ni subjekt ni identitet završenim. Tetički subjekt, distanciran od telesnog, femininog, u fetišu otkriva dijalektičko polje koje u njemu pokreće proces. Jezik želje, neograničen linearnošću, kao oblik semiotičkog koje egzistira u ambivalentnoj logici fetiša, uznemirava stabilnost racionalnog, donoseći negaciju ali i obnovu subjekta. Nadrealistički fetiš organon je subjekta u procesu, koji se obnavlja i restrukturira u heterogenoj matrici beskrajnih mogućnosti semiotičke razmene.

3.2. Dekonstrukcija tela

3.2.1. Destrukcija - dekonstrukcija

„ Poštenje, Domovina, Moral, Porodica, Umetnost, Religija, Sloboda, Bratstvo, nekada su odgovarali čovekovim potrebama. Sada od toga nije ostalo ništa osim skeleta, konvencija... Treba usavršiti veliki negativan posao destrukcije. Mi moramo čistiti i prati.“¹⁶³

Iako se nadrealizam načelno smatra pokretom koji je težio oslobođenju životnih nagona, fantastičnom i erotičnom u umetnosti, osvetljavanje prostora nesvesnog povuklo je za sobom i one komponente koje su u početku stajale nasuprot primarnih nadrealističkih idela, ali su mu inicijalno i suštinski pripadale. Reč je o traumatičnom, destruktivnom i opasnom koje nastanjuje prostor nesvesnog. Nadrealistička fotografija kao metod kojim se nesvesno pokušalo materijalizovati kroz umetnost više od svega drugog svedoči o transgresivnosti koju sa sobom nosi uživanje. Nadrealizam je ponudio formu koja nije bila mimetička, ilustrativna i narcistička, već se zasnivala na obrtu estetskih normi, pa je kao takva predstavljala mesto stradanja različitih znakova. U njoj su se razlike gubile kao u lavirintu , a umetnost je preuzela funkciju *Minotaura*¹⁶⁴. Bezobličnost forme kao njen krajnji cilj, iziskivao je modele kao što su deklasiranje, raspadanje i *menjanje*¹⁶⁵. To menjanje podrazumevalo je dvostrukost, ambivalentnost koju u umetnosti mogu zadobiti kategorije ka što su lepo i rđavo, visoko i nisko, prijatno i bolno, muško i žensko itd. Pasivna struktura koju je negvala

¹⁶³ Tristan Tzara, *Sept Manifestos Dada*, 1924.

¹⁶⁴ Minotaur, kao lik iz antičke mitologije poslužio je kao inspiracija nadrealistima za formalističku kritiku koju su sprovodili. Po njemu naziv je dobio i čuveni nadrealistički časopis, *Minotaure, prvi put objavljen* 19.. i čiji je urednik bio Bataj sa grupom umetnika okupljenih oko njegove radikalno-dekonstruktivističke filozofije. Akcenat je stavljen na ona dela kojim bi se sprovodila destabilizacija – do potpuna destrukcija forme, bilo da je reč o umetničkim, kulturološkim ili psihološkim fenomenima. Minotaurov lavirint u psihoanalitičkom diskursu simbolizuje mesto na kome svaki sistem ili uverenje strada i u kome čovek gubi sve ono za njega konstitutivno i društvom nametnuto. Preuzimajući ovaj princip umetnost igra ulogu egzekutora u društveno konstruisanoj stvarnosti, dekonstruišući paradigme patrijarhalnih normi, binarnih opozicija i klasifikacija, polnosti, identiteta i subjekta uopšte.

¹⁶⁵ *Menjanje* kao metod koji definiše i razrađuje Bataj u tekstu “Bezformno”/ “L’Informe”, koji se bavi pitanjem bezobličnosti kao nove forme umetnosti, objavljenom u časopisu Dokumenti 1929. Bataille, G. *L’Informe, Documents 1*, Paris, 1929, p. 382

nadrealistička fotografija računala je na razgradnju. Atak na oblik ljudskog tela, kao sadržajne forme subjekta, kroz izobličavanje i distorzije. Destrukcija prema površini tela ipak, nije primenjena radi opscenog uživanja (što feministička kritika docnije nadrealizmu zamera), već zbog razbijanja distance koju ono kao membrana postavlja između spoljašnje forme i unutrašnjeg života. Tretirajući telo kao poroznu opnu, njegovom dekonstrukcijom, nadrealizam je otvorio pitanje konstruisanog identiteta, subjektiviteta, kao i polne razlike. U ovom poglavlju pozabaviću se osnovnim razlozima i idejama zbog kojih je nadrealizam pristupio dekonstrukciji tela, metodama kojima se služio i zaključaka koje savremena teorijska kritika izvodi iz takvih praksi.

„Uznemirujuća lepota” / „Compulsive beauty”

Američki kritičar i istoričar Hal Foster (Hal Foster), dao je značajan doprinos kritici avangardne vizuelne kulture, posebno nadrealizma, nadovezujući se na istraživanja svoje mentorke Rozalind Kraus (Rosalind E. Krauss) koja je sprovela u istoj oblasti. Njegov teorijski rad rasvetljava efemernost vizuelnog i telesnog iskustva nadrealističke umetnosti, dajući mu karakter političke subverzivnosti koju je zauzimao u odnosu na tadašnje društveno-istorijske prilike. Oslanjajući se pre svega na istorijsko-kritičku metodu, Foster posmatra razvoj nadrealizma kao krucijalnog, referentnog procesa za nastanak kritičkog postmodernizma.¹⁶⁶ 1993. objavljuje jednu od najznačajnijih studija iz oblasti nadrealističke estetike: “Uznemirujuća lepota” / “Compulsive beauty”, koju naziva *pokušajem da nadrealizam vidi sa druge strane*. U ovoj studiji data je prednost svim onim praksama koje su razvile lucidan, prestupnički odnos u ovoj umetnosti, dozvoljavajući da u njoj konvergiraju ne samo očigledni opoziti stvarnosti, već i oni pojmovi koji su bili direktno suprotstavljeni idealima samog pokreta. Foster ovom studijom obuhvata one prakse nadrealizma koje su se temeljile na estetici zastrašujućeg, traumatičnog, izobličanog i opasnog, nasuprot idealima uživanja, ljubavi i slobode. Ukratko, Foster nadrealizmu pristupa iz domena onih pojava koje je Frojd još u to vreme označio pojmom *Das Unheimliche*¹⁶⁷ / *The Uncanny* .

¹⁶⁶ Hal Foster definiše nadrealizam kao vid *agonističkog modernizma*, osvrćući se na umetnost Dišana i Bataja. Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993, preface, str. XIV.

¹⁶⁷ ger. *Das Unheimliche*; eng. *The Uncanny* – Pojam ustanovljen u Frojdovom istoimenom eseju iz 1919. godine, u kome ovim terminom objašnjava pojave koje su umu nedokučive, nesaznatljive i nepoznate. *Unheimliche* - *Uncanny* označava paradoksalnu privlačnost nekog predmeta ili pojave, koje se svest plaši a podsvest uživa.

Mnogo pre nego što je Bataj definisao nadrealističku praksu kao uzdizanje života do granice smrti, i sam erotizam kao *seksualnu aktivnost upućenu na smrt*¹⁶⁸, Breton se u “Ludoj ljubavi”¹⁶⁹ temeljno pozabavio vezom između ljubavi (kao nadrealističkog ideala) i smrti. Tačka razlaza između ova dva najveća nadrealistička filozofa temelji se na razlici njihovog pogleda prema pitanju oslobođenja subjekta kome je nadrealizam u osnovi težio. Breton je verovao u potpunu slobodu koja bi se mogla ostvariti kroz ljubav, dok je Bataj tvrdio suprotno. Oslobođenje svih nagona smatrao je mogućim samo u smrti. Da bi dosegla oslobađanje libidalnih nagona, umetnost se mora baviti deformiranjem i razaranjem, a takvi nagoni, shodno tome moraju biti sadistički.¹⁷⁰ Iskustvo fatalnog, sadističkog, suicidalnog po Fosterovom uverenju fasciniralo je nadrealiste, pa on pristupa novom čitanju nadrealizma upravo iz pozicije destruktivnih, zastrašujućih konotacija koja ovakva umetnost nedvosmisleno poseduje. Foster analizira nadrealistički paradoks, revizijom dosadašnjeg shvatanja Bretonovog koncepta nadrealizma koji potpuno oslobođenje subjekta od stega racionalnosti vidi u samo *Ludoj ljubavi*. Upravo je *ludo* odrednica koja po Fosteru mnogo deteljnije govori o onome što je Breton zaista podrazumevao pod pojmom oslobođenja. To ni u kom slučaju nije bio samo poziv na opšte stremljenje ka ljubavi kao vrhunskom domenu umetnosti i psihe. *Luda ljubav* iziskuje više od toga. Ambivalentnost i pomirenje svih pojmova u jednom, kome su težili nadrealisti okupljeni oko Bretona, inicijalno i bez prikrivanja smatra Foster, sadrži još jednu značajnu komponentu. Smrt. Nagon prema ljubavi, potiče iz istog korena. Subverzivnog nagona prema smrti. Nasuprot Erosu kao životnom, libidalnom instinktu, kao u ogledalu postavljen je Tanatos - nagon prema smrti. Ovakva zamisao *nagona prema smrti*, koji u eseju „Iza principa zadovoljstva” (1920.)¹⁷¹ Frojd definiše kao sapripadan onom najjačem – životnom nagonu, nalazi se u korenu nadrealističkih erotskih fantazija. Foster uočava direktnu vezu između Bretonovog nadrealističkog manifesta i Frojdovog spisa „Iza principa zadovoljstva”. Efekte zastršujućeg, kao povratak traumatičnog koje Frojd izjednačava sa erotskim, Foster preuzima kako bi potkrepio tezu o paradigmatom odnosu između umetnosti nadrealizma i pojma *Uncanny*,

¹⁶⁸ Bataille, G., *L'Érotisme*, 1957. Prema: Bataj, Žorž, *Erotizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2009., str. 36.

¹⁶⁹ Naziv originala: Breton, André, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937.

¹⁷⁰ Parafraziram Batajevu definiciju prakse koju bi nadrealizam po njegovom stanovištu trebalo da sprovodi u umetnosti, objavljenu u tekstu *Primitivna umetnost*, „L'Art primitif”, *Documents no.7*, Paris, 1930.

¹⁷¹ Naziv originala: Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Wien, 1920.

kojim je Frojd zaokružuje *princip zadovoljstva*. Uživanje u zastrašujućem, tj. *uncanny*, podrazumeva:

- 1) Neraspoznatljivost između realnog i imaginarnog.
- 2) Zbrku između žive i nežive prirode¹⁷².
- 3) Zaposjedanje fizičke realnosti onom psihičkom,
- 4) Prevladavanje označenog nad označiteljem – (u smislu rušenja strukture jezika, što se u prenosnom značenju može primeniti na svaku od navedenih kategorija.)

Ovo su osobenosti koje negiraju da je nadrealizam dominantno bio pokret zainteresovan za bezinteresno uživanje u fantastičnom i erotskom sadržaju kroz poigravanje sa psihičkom i fizičkom realnošću, smatra Foster. I najveće nadrealističke estetske kategorije (*objektivna šansa, veličanstvenost, grčevita lepota*, kojima je težio Breton), kao koorelati seksualnog nagona, u vezi su sa kompulzivnim ponavljanjem nagona prema smrti. Svi oni proizilaze iz registra koji u sebi sadrži pojam *Uncanny*. Povratak poznatog koje je davno potisnuto i izgubljeno. Nagon za ponovnim doživljajem pra-iskustvenog zadovoljstva. Nagon za povratkom u stanje bezobličnosti, nukleusa koje je dete, pre rođenja imalo u telu majke. To je tačka u kojoj se princip regresivnog u libidalnog, erotskom, preusmerava na nagon prema smrti. Ako je nadrealistička fotografija težila da bude otisak psihizma, izborom erotskog sadržaja ona je prisvojila i dokumentovala i naličje istog. Traumatično kao odslik primarnog seksualnog nagona pojavljuje se istovremeno sa erotizovanom slikom tela u ekstazi. Nadrealistička kamera dekonstruiše ne samo površinu tela na kojoj se libido očituje već i samu strukturu takvog nagona. Njegove slojeve i najzad poreklo. Zato se na mestu očekivanog užitka nalazi i ono *Uncanny*, izobličeno, zastrašujuće i moćno koje se vizuelnom polju otkriva kao povratak potisnutog, skrivenog sadržaja. Duboko lične istorije seksualnog nagona. Pristustvo zastrašujućeg i neprirodnog u nadrealističkoj fotografiji rezultat je preokreta estetskih kategorija, koje su methodske postavljene naglavce kako bi se zabeležio registar svega onog što stoji *iza* principa zadovoljstva. Mehanizmi koje subjekt razvija kako bi se zaštitio od provale uznemirujućeg i zastrašujućeg, svega što psiha skladišti u podsvesti još od traumatičnog momenta razdvajanja od tela majke, nemoćni su pred mehanizmom želje. Ona je difuzno, ambivalentno polje, koje dopušta da kompulzivnost kontaminira svest i to je ono što nadrealistička fotografija želi da dokumentuje, dobijajući s pravom karakter medija

¹⁷² Prikazana na voštanim figurama, lutkama i robitima koje Foster smatra ključnim likovima nadrealističkog vizuelnog repertoara.

druge scene. Kao što otkriva Tanatos iza principa zadovoljstva, tako i *Uncanny* otkriva iza lepote. Lepota kao takva smeštena je iza realnosti i moralnosti, iza porodne opne tela. Ovi opoziti (zastrašujuće-lepo i smrtonosno-ekstatično) čine konvulzivnost dominantnom crtom nadrealističkog vizuelnog sadržaja.

Nastojeći da teorijski što više približi Frojgov koncept principa zadovoljstva i Bretonov *automatizam* (pre nego što fenomen zastrašujućeg i uživanja u smrti direktno postavi na mesto erotskog, na primeru razlaza između estetike Bretona i Bataja), Foster detaljno analizira najranije Bretonove paradigmatičke postavke nadrealističke estetike kroz odliku konvulzivnosti kao sapripadnu mehanizmu samog automatizma. "All is written"/"Sve je već napisano" – Breton postavlja kao primarni moto automatizma. U ovoj izjavi, kao izrazito demotivirajućoj polaznoj poziciji, Foster vidi identičan princip koji Frojd otkriva u principu zadovoljstva. Breton je zapravo želeo da kaže da za svakog od nas, na našem kraju, nalazi se smrt – zaključuje Foster.¹⁷³ *Čist psihički automatizam, kao bezinteresna igra misli i krajnja instanca ljubavi i slobode* - kako nadrealizam definiše Breton još u prvom manifestu, oslobođen je, jer prihvata nagon prema smrti ne opirući se, kao što to ego čini stvarajući fantazme tokom čitavog života. Konvulzivnost kao paradigma na kojoj počiva celokupan Fosterov pogled na umetnost nadrealizma, postavljena je kao estetski zahtev u drugom Bretonovom romanu, gde na samom kraju uzvikuje čuvenu formulu koja sažima celokupnu estetiku nadrealizma: "Lepota će biti grčevita ili je neće biti!"¹⁷⁴ Po Fosteru, Breton je težio pročišćenju opozicija između suprotnosti, balansirajući, a ne razdvajajući seksualnost od smrti, lepotu od zastrašujućeg, uživanje od neprijatnosti i bola. Breton je želeo da teskobu preobrati u estetiku, zastrašujuće u veličanstveno, ne da ove nagone poništi *ludom ljubavi*. Iskustvena tačka uživanja za Bretona je takođe i pred-slika smrti, (kao što je to docnije slučaj u *Erotizmu* kod Bataja), zato se njegov pojam lepote koju direktno tretira kao konvulzivnu, mora razumeti i kao ukupnost svih konotacija koje sa sobom nosi pojam zastrašujućeg i tajanstvenog – onog *The Uncanny*.

¹⁷³ Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 7.

¹⁷⁴ fr. "La beauté sera convulsive ou ne sera pas !" Breton, A., *Nadja*, Gallimard, Paris, 1928.

3.2.2. Konvulzivni identitet

“Pitalica: Jedan živi , jedan umire. Šta je uloga volje u svemu ovome? Izgleda da jedan ubija sebe dok drugi sanja. Nije moralno pitanje koje postavljamo: Da li je SAMOUBISTVO rešenje?”¹⁷⁵

Pozivajući se na Bretona koji u nadrealističkom manifestu *lepo* izjednačava sa *veličanstvenim*¹⁷⁶, a zatim u “Ludoj ljubavi” i “Nadji” postavlja imperativ lepote kao konvulzivne, uznemirujuće, Hal Foster pokušava da bliže odredi pojam konvulzivnog, kao estetskog zahteva ali i identitetskog modela kome je težio nadrealizam.¹⁷⁷ Nadrealistička lepota, učešćem u povratku potisnutog sadržaja, repetira momenat psihičkog iskliznuća. Potisnute traume. Događaja koji se odigrao u odsustvu kontrole. “Grčevita lepota biće skriveno-erotična, fiksirano-eksplozivna, magično-nasumična, ili je neće biti”¹⁷⁸. Automatizam svesti , na kome Breton insistira, računa na efekat zastrašujućeg, pojma *Uncanny*, na kome Foster zasniva celokupan pristup vizuelnoj umetnosti nadrealizma. *Grčevita lepota* i *objektivna šansa*, kao rezultat automatizma, više nego bilo šta drugo uključuju *šok*. Foster posmatra transformaciju teskobe u estetiku (zastrašujućeg u veličanstveno), postupno, pre nego što u drugoj generaciji nadrealista na čelu sa Batajem ona postane transparentna. “This beauty is like a petite mort in which subject is shocked free of identity”¹⁷⁹/ “Ova lepota je kao mala smrt¹⁸⁰ u kojoj je subjekt šokiran oslobođen od identiteta“. Iskustvo uživanja i lepote, nadrealističkog *jouissance*, od samog početka

¹⁷⁵ *La Révolution Surréaliste 2*, Janvier 15, Paris, 1925. Prema: Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 14.

¹⁷⁶ Breton, A., *Manifesté du Surréalisme*, Paris, 1924. , str. 14. Prema: Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 21.

¹⁷⁷ Foster napominje da je bitno razdvojiti dva pojma: konvulzivno (grčevito), kao psihički efekat, i kompulzivno (uznemirujuće, ono što izmiče kontroli) koje egzistira u sopstvenoj psihološkoj dinamici nadrealističke lepote.

¹⁷⁸ Breton, A., *L'amour Fou*, 1937., str. 19. Prema: Ibid., str. 23.

¹⁷⁹ Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 48.

¹⁸⁰ Mala smrt – *fr. la petit mort*, sinonim je za orgazam. Označava stanje u kojoj se subjekt oslobađa svega što jeste. To je momenat u kome Ego simbolično umire, simbolički subjekt doživljava smrt.

funkcioniše kao neka vrsta pred-slike smrti, pre nego što je *smrtonosno* postalo direktni korelativ erotskom, a ružno i čudovišno novi imperativ lepote.

Nadrealistička slika, kao iskustveni pogled iza, ispod i van granica svesti, nagona i zadovoljstva, osvetljava princip funkcionisanja sukobljenih čulnih doživljaja koji egzistiraju u primarnim nagonima, spekulirajući sa ekstremnim stupnjevima psihizma. Takođe ona dekonstruiše i sam identitet. U susretu sa primarnim objektom želje, njegovim refleksijama koje izviru iz potisnutog sadržaja, zadovoljstvo i trauma konvergiraju u istoj tački. Konvulzivna lepota je moćna slika zastrašujuće privlačnosti, koja u sebi sadrži istovremenost dva najsnažnija nagona. Eros i Tanatos, živo i neživo koji paralelno egzistiraju u njoj. Foster još jednom citira Bretona koji u „*Ludoj ljubavi*“ izjavljuje: „živo je tako blizu neživom“¹⁸¹, pre nego što njegovu formulaciju nadograđuje Bataj, metodski se udaljavajući od ambivalencije. Prisutnost života i privlačnost smrti, smatra Bataj, treba prikazati na tankoj liniji na kojoj se „*život i smrt, biće i ništavilo susreću*“¹⁸². Svest o smrti, intenzivira libido i on se investira u svoj direktni opozit. Stanje uma u kome se, život i smrt, realno i imaginarno, prošlost i budućnost, ukidaju kao kontradiktornosti, čije postojanje Breton nazire u drugom Manifestu nadrealizma, potire takođe i indirektno opozite kao što su radost i zlo, uživanje i nemoral, ekstaza i užas, koje Bataj ironično pridodaje i zamera bretonovskom idealu.¹⁸³

Zato Foster insistira na pojmu *Uncanny* - jezovitog, opasnog i transgresivnog, kao osnovnog i objedinjujućeg estetskog zahteva nadrealističke slike, koja preispituje pogled, subjekt i identitet. Dekonstrukcijom seksualnog nagona, posredstvom konvulzivne estetike, stvoreno je tle za potonju dekonstrukciju identiteta koja je usledila kao odgovor na sve jače disciplinovanje tela regulatornim sistemima društvene moći. Nadrealizam kao transgresivna praksa, vođena difuznom estetikom želje, izvršila je dekonstrukciju subjekta, ne samo u polju svesti (kao društveno konstruisanog mehanizma čije ustrojstvo zavisi od vertikalne simboličke porekta), već i unutar identiteta kao specifične, partikularne reprezentacijekse konstrukcije. Lice nadrealističke slike je naličje identiteta, svaka površina je zagrebana, presečena ili prevrnutu, a subjekt je okrenut naglavce. Nadrealistička fotografija svedoči da

¹⁸¹ Breton, A., *L'amour Fou*, 1937., str. 11. Prema: Ibid.

¹⁸² Bataille, G., *Story of the Eye (1928)*, trans. Joachim Neugroschel, New York, 1977., st. 38.

¹⁸³ Bataille, G. *Literature and Evil (1957.)*, trans. Alastair Hamilton, London 1973., str. 15. ; *The tears of Eros (1961.)*, trans. Peter Connor, San Francisco, 1989., str. 207.

subjekt nikada nije siguran, kao ni njegov identitet. Granice svesti, tela, identiteta su probijene.

3.2.3. Histerično telo

Oslobađanje nagona i dosezanje transcendentnog nivoa svesti, u kome se želje spaja sa objektom, transgresivno je. Foster posmatra razvoj nadrealističke umetnosti: od reprezentacije ideala *konvulzivne lepote* prema provokativnoj praksi izvođenja *konvulzivnog identiteta*. Histerija kao patološki fenomen, postaje zasebna poetska forma u okviru problemskog istraživanja mehanizma želje i načina na koji se ona reprezentuje u umetnosti. Istovremeno, *histeričnim* telom, povezanom sa ženskim, nadrealisti su pokušali da spoznaju i prikažu drugačiji oblik uživanja i osećajnosti od onog društveno kodiranog i fiksiranog. Beležeći neurotična, histerična, patološka stanja, kamerom zalaze *iza zadovoljstva*, prekoračujući prag psihičke i telesne “normalnosti”. *Histerično telo* sadrži pomešane tragove erotičnog i traumatskog. Nadrealisti nisu samo dokumentovali ekstremno telesno uživanje ovakvim slikama, oni su se identifikovali sa njima. Izlaganjem tela kao ekstatičnog i histeričnog, skrenuli su pažnju na vezu između seksulanosti, traume i samog čina umetničkog stvaranja.

Postavljajući uslov izokretanja psihičke i svake druge realnosti, pretvarajući pasivno u konvulzivno, uživanje u teror, a telo u ekstatičnu erupciju njegove unutrašnjosti, postigli su promenu perspektive. Nadrealisti su se koristili različitim metodama¹⁸⁴, a rezultat je bila direktna intervencija na polju izlaganja tela. Iako optužen za seksizam (od strane feminizma), zbog sadističkog pristupa telu, nadrealizam je doneo novu viziju *ženskosti*. Ona nije prijatna, pasivna i lepa. Ona donosi “desublimaciju prizora sublimnog”¹⁸⁵, spajajući znakove seksualnosti i smrti. Površina tela nije tretirana kao nemi objekt. Telo otvoreno govori o svojoj seksualnosti i identitetu. Ono je uznemireno, rascepljeno i hijeratično. Prizori u kojima telo uživa dramatični su i potresni.

¹⁸⁴ Npr. Paranoidno-kritička metoda Salvadora Dalija, Bretonova konvulzivna estetika, Batajeve metonimijske jezičke konstrukcije, različite fotomontaže, lutke i instalacije, pa i direktno beleženje psihičkih neuroza kod nekih umetnika.

¹⁸⁵ Prema: Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 53.

Pripajanjem konvulzivnog i histeričnog uobičajenom vizuelnom identitetu *ženstvenog*, u nadrealizmu se otvorila potpuno nova perspektiva i prostor za identitetskim istraživanjem i preispitivanjem. Umetnici su stvarali portrete eksperimentišući sa histeričnim stanjima ličnosti kako bi pogledom usprtim ispod i izvan površine reflektovali istinitiju istoriju o subjektu. Neki od njih, poput Salvadora Dalija, Klod Kahun ili Marsela Dišana, razvili su i direktan odnos između sopstvene seksualne traume i umetničke reprezentacije. Njih nije samo privlačila konvulzivnost, oni su želeli da i sami budu takvi, poistovećujući se sa traumatičnim, uzbudljivim prizorima za kojima su tragali. Foster smatra da nadrealisti jesu bili histerici, zbunjeni ličnim seksualnim identitetom. Praksa izlaganja tela kroz ekstatične stupnjeve histerije, podvedene pod pojam *ženskosti* kao mesta koje obuhvata sve ono *drugo* i *drugačije* od zadate diskurzivne norme, omogućila je da vizuelna dostupnost tela obuhvati i sve ono što je u kulturi postojalo kao *neprirodno*, *nenormalno*, provokativno, iritantno ili eksplozivno. Samim tim telo je postalo sugestivni, aktivni prenosilac nerafiniranog unutrašnjeg psihičkog sadržaja i marginalizovane *ženskosti*. *Histerično telo* slalo je jake poruke, svedočeci o nemogućnosti fiksiranja identiteta unutar sopstvenih granica. Nemogućnosti zadržavanju u jednom obliku. Ono je zapravo prenelo ideju o telu *bez* granica, koje bi bilo porozno koliko i elastično, metamorfno. Telo koje bi funkcionisalo kao nekakav transcendentni oblik same psihe. Pogled je dopirao do uznemirujuće unutrašnjosti izvrćući one najmračnije porive vani. Konvulzivno dakle nije bilo samo estetka, već i identitetska putanja.

Amblemskom slikom konvulzivne lepote Foster smatra Dalijev "Fenomen ekstaze" (1933.), fotomontažu različitih ženskih lica, u stanju vrhunca seksualnog zanosa, ekstatičnog, histeričnog uzbuđenja. Nije jasno da li je po sredi uživanje ili bol. Zanos ili samrtni uzdah. Glave zabačene unazad, porušena vertikalna tela, svedoče o nemogućnosti da se održi koherentnost, stabilnost strukture. "Fenomen ekstaze" govori o neutaživosti dvaju nagona - prema životu i prema smrti u kojoj libido najzad trajno usahnjuje.

Nadrealistička *histerična tela* kako ih naziva Foster, jesu tela u stalnom procesu. Nikada završenog identiteta i odredljive seksualnosti. Distorzije kojima su tela u nadrealizmu izložena prevazilaze njegove fizičke, moralne i identitetske granice. Sredstva njegove dekonstrukcije kadkad su nasilna, destruktivna i opasna ali najzad takvo telo, u kontaktu sa svojim najmračnijim pulzijama, bliže je ličnoj psihološkoj istoriji, od koje je uvek deli diskursom oblikovani identitet.

„Lutke”

Nadrealizam, sumira Foster, predstavlja tačku gde se suprotnosti sastaju. Po njemu ovakva pozicija nadrealizma određuje ga kao *punctum*¹⁸⁶ of the *uncanny*¹⁸⁷. Mesta iz koga izvire ono neizrecivo, zastrašujuće i nepredstavljivo. Kao primer na kome je ova osobina nadrealizma posebno izražena uzima „Lutke”¹⁸⁸ Hansa Belmera, koje (kako ih je i sam Belmer objasnio) predstavljaju *nestalnu kombinaciju uživanja, egzaltacije i straha*¹⁸⁹. Belmerove „Lutke”, su delo za koje Foster smatra da je pomerilo granice nadrealističke umetnosti. Uzimajući za model telo, kao tačku otpora kojom se ideal *lude ljubavi* potiskuje i osujećuje, Belmer prekoračuje njegove margine – fizičke i diskurzivne.

Ove lutke konstruisane su kao *raskomadane*, u različitim serijama, enterijerima i pozicijama. Putem intenzivnih anatomskih intervencija na telu pažnja je skrenuta na njegovu unutrašnjost. Belmer izlaže sadržaj sakriven ispod ulepšane površine ženske „lutke”. „Lutkama” su reinterpetirana potisnuta, traumatična sećanja koja uključuju: primarne fantazije, shvatanje identiteta, seksualnost i najzad razlika. U tekstu objavljenom uz prvo izdanje „Lutki”¹⁹⁰ navodi se da se ovim lutkama evociraju koliko seksualnost toliko i smrt. Belmer smatra da lutke, kao deo nežive prirode a ujedno i reprezent stvarnosti tela, ovaploćuju paradoksalni *erotski objekt*, zasnovan na Batajevoj zamisli erotizma kao totalne nagonске fuzije. To je objekt u kome sve granice nestaju putem destrukcije granica objekta (samim tim i nagona), a zahvaljujući dvostrukoj ontologiji koje lutke poseduju. Belmerove „Lutke” sažimaju Batajevu ideju zasnovanu na uslovima koje diktira nagon prema smrti, a to je beg van kontura identiteta, sopstva i fizičkog tela, kao krajnji cilj oslobođenja. Erotizam koji Belmer

¹⁸⁶ Punctum uzet u Bartovom smislu reči u kome on označava malu tačku, mali prostor izrazite koncentracije, koja ima moć velike eksplozije, ekspanzije. Širenja onoga što je u njemu koncentrisano. Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1993.

¹⁸⁷ Mesto zastrašujućeg, neizrecivog i nepredstavljivog.

¹⁸⁸ *Die Puppe* (1934) i *La Poupée* (1935), dve lutke konstruisane i potom fotografisane u dve različite serije. Prva Lutka (*Die Puppe*) sadrži deset fotografija iz perioda (1933.-1934.) i seriju od osamnaest fotografija objavljenu u časopisu *Minotaure* (*Minotaure no. 6*, l'hiver 1934. – 1935.) Druga lutka, *La Poupée*, iako problemski mnogo sadržajnija sadrži manje transformacija i postavki.

¹⁸⁹ Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., str. 103.

¹⁹⁰ *Memories of a Doll Theme*, (1934).

primenjuje kao metodu dekonstrukcije tela, evocira povratak u stanje beživotnosti, smrti kao jedinog kontinuuma.

Ovaj zahtev sproveden na primeru, ženskog tela entropijski je, transgresivni pokret sproveden do samnih granica pounutrenja. Navodeći ovaj primer kao reprezent svega ka čemu konvergira traumatično i tajanstveno u nadrealističkoj umetnosti, sa estetskim zahtevom ka konvulziji lepote, Foster sumira predstavu onog *Uncanny* u sadržajnosti Belmerovog dela. Lutke po njemu obuhvataju: zastrašujuću neodredljivost između živog i neživog, ambivalentnu vezu između kastrativnih i fetišističkih formi, zamršenost između sadizma i mazohizma, difuziju libida i smrti. „U *Lutkama* nadrealno i zastrašujuće se presecaju na najteže, desublimirajuće načine.”¹⁹¹

Za prvu lutku¹⁹² Belmer kaže da je ona povratak u stanje *očaravajućeg vrta detinjstva*¹⁹³, shvatajući pod tim lutku kao simbol pre-edipalnog momenta, tela lišenog bilo kakvog utiska o kastraciji. On locira želju u konkretnim tragovima na telu, deteljima koji o telu otkrivaju ono artifično, dekonstruišući fetišizovano. Transfer želje, koji funkcioniše po principu premeštanja onog iskonski seksualnog čini da neki delovi budu *libidalno precenjeni*. Figure „Lutki” predstavljaju distinktivno udaljene opozite – telo kao celoviti erotogeni objekt i raskomadani organizam. Pozicija i scenografija „Lutki” evocira oboje: nevinost i sadomazohizam. Telo je otvoreno, delovi su rasklopljeni, a želja nije fiksirana već stalno neprekidno kruži tražeći nove metafore željenog objekta. Ovaj princip kruženja želje prikazan je u različitim rekonbinacijama sklapanja i rasklapanja tela, koje svedoči o nemogućnosti potpunog podudaranja želje i objekta. Telo i želja se mimoilaze, zato se dekonstrukcijom tela lutki Belmer poigrava i dekonstrukcijom samog fetiša.

Pored osnovne linije koja vodi dekonstrukciji seksualnosti i želje, prva lutka označava ambivalenciju koja deluje unutar fetišističkog, izkazujući dvostruku prirodu libidalnog nagona. Kroz formu neživog, identičnog ljudskog dvojnika naglašeni su istovremeni nagonski mehanizmi prisutni u libidalnom:

¹⁹¹ Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., chapter 4: Fatal Attraction str. 101.

¹⁹² Belmer, Hans, *Die Puppe* (1934.)

¹⁹³ Prema: Belmer, H., *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'Anatomie de l'omage*, Paris, 1957.

- 1) Kastraciono (putem razjedinjenosti teleske sheme, destabilizacijom i destrukcijom iste).
- 2) Fetišistička odbrana (multiplikacijom nekih delova tela kao faličkog substituta).¹⁹⁴

Druga lutka¹⁹⁵ pak uključuje više od dualnosti na kojoj počiva fetišizam, što je prvom serijom već naglašeno, dekonstrukcijom označitelja faličkog. Belmer „Lutkama” problematizuje dva koncepta:

- 1) Ženu kao trpni objekt muškog pogleda.
- 2) Razlomljeni subjekt na koga deluju društveno-političke strategije.

Mehanički spojeni udovi i kugle, kao delovi njenog tela, nude beskrajne izopačene kombinacije, utoliko uznemirujuće jer istovremeno sugerišu udaljene fizičke osobine: zrele žene i pubertetske devojčice. Lutke su lepe, osakaćene i robotizovane. Sa jedne strane vidimo telo kiborga, a s druge unakaženo telo žrtve. Belmerove „Lutke” osujećuju voajeristički pogled usmeren na žensko telo. Njihova izlomljenost, naduvenost, ružnoća na mestu gde se očekuje uživanje, stvara rasep između očekivane i aktuelne slike tela. Nage lutke su na svom uobičajenom mestu za ženski subjekt: u krevetu, sobi, bašti, kupatilu, stepeništu, ali zadovoljstvo u gledanju njihovog tela izostaje. Koristeći svoju mlađu sestru kao model, Belmer se poigrao fragmentarnom slikom subjekta današnjice. Lutke sugestivno ukazuju na mesto koje žena zauzima u patrijarhalnoj kulturi, ali i mesto koje subjekt zadobija u modernom, tehnološki naprednom svetu. Hans Belmer je svojim „Lutkama”, smatra Foster, poslao moćnu kulturološku sliku. Kreirajući subverzivni identitet lutke, od privlačnog ženskog tela načinio je mašinu koja se bori protiv patrijarhalne opresije. Ovde bih se vratila na delo koje je predhodilo „Lutkama” a koje je jasno određuje i reprezentuje Belmerov politički stav. Reč je o *Bogomoljci*, još jednoj amblemskoj slici nadrealizma, čijom se koncepcijom u studiji „Optičko nesvesno“ / „The Optical Unconscious”, pozabavila Rosalind Kraus¹⁹⁶, pre nego što je Hal Foster, vođen njenim tezama konačno utvrdio stav o Belmerovom delu kao ličnom, političkom - antifetišističkom manifestu.

¹⁹⁴ Klasifikacija koju na primeru Belmerovih Lutki iznosi Rosalind Kraus u okviru studije *L'amour Fou: Photography and Surrealism*, u poglavlju pod nazivom *Corpus delicti*, Washington and New York, 1985., str. 86. Ovu shemu kasnije preuzima Foster razrađujući je u okviru hipoteze o dekonstrukciji fetiša u Belmerovom delu.

¹⁹⁵ Belmer, Hans, *La Poupée* (1935. - ?)

¹⁹⁶ Kraus, Rosalind, *The Optical Unconscious*, October books, MIT Press, 1994.

1937. godine Adolf Hitler dolazi na vlast u Nemačkoj i nije slučajno što Hans Belmer počinje sa proizvodnjom svojih „Lutki” u istom periodu. 1937. je i godina kada pravi svoje remek delo „Machine gunners in a State of Grace” / „Mitraljezica (mašinka) u stanju milosti”.¹⁹⁷ Ovaj erotski objekt, konstrukcija od drveta i metala, nosi naziv ne slučajno ženskog roda. Simolički „mitraljez” koji je fašizam uperio prema čitavom svetu, Belmer sunverzivno smešta u ruke žene. Figura tela, nasilno je fragmentovana, presečena i iskrivljena. Ovaj sublimni objekt neodoljivo podseća na *bogomoljku* - insekt koji je postao nadrealistički totem s kraja tridesetih godina prošlog veka. Robotičko telo, insektoid, otvara se prema gledaocu fantazmatično i izvodi erotični ples na granici nedopuštenog. U prvom planu opažamo isturene genitalije, udove i oči. Frojd u analizi mita o gorgonskoj Meduzi njene oči poredi sa zastrašujućim genitalijama takozvane „velike majke”, podsećajući da je njihovo mitološko značenje zapravo označitelj naglašene kastracione funkcije čiji je žena nosilac u patrijarhalnoj kulturi.¹⁹⁸ *Bogomoljka* je „glasnik opasnog, preteča smrti”¹⁹⁹ zaključuje Krausova. Iz njenog prirodnog automatizma, dolazi libido koji se, smešten u vlasništvo žene, pretvara u nezaustavljivu kastrirajuću mašinu. Ovaj mehanički dvojniki, androidna simulacije žene, asocira na rušilačku, smrtonosnu stranu ženskog libida i uživanja. Krausova takođe primećuje da ima nečeg sadističkog u Belmerovom delu. Poput biblijske legende o Judit, koja odseca glavu Holofernesu nakon uzbudljivog, razuzdnog plesa, Belmerova *bogomoljka* „u stanju milosti” zavodi i uvlači pogled u svoj teatar kastracije. Ona se suprotstavlja onom patrijarhalnom, rastućem zlu u Evropi, pokazujući razornu moć svoje zavodljivosti (kao i *sadistička Judit*²⁰⁰), podsećajući da je muškarac ipak taj koji je u milosti njenom voljom i da je nadmoć najzad u triumfu njene seksualnosti. „Machine Gunners in a State of Grace” / „*Bogomoljka* u stanju milosti”²⁰¹ je umetničko-politički odgovor na nasilnu snagu maskuline kulture koja je opovrgla i osporila stvaralačku ulogu žene, ali i zabranila *drugost* u svakom smislu stvarajući tako legitimitet za nastanak fašizma. Fašistička ideološka pretnja, u umetničkom delu Hansa Belmera opomenuta je i kažnjena.

¹⁹⁸ Freud, Sigmund, *Das Medusenhaupt*, (Glava Meduze), Wien, 1922.

¹⁹⁹ Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, October books, MIT Press, 1994., str. 172. Zanimljivo je da ova totemska životinja nosi isto značenje koje po Frojdu ima lutka.

²⁰⁰ Cahun, Claude, *Héroines: Le Sadique Judith*, Mercure de France no.639, 1. Feb, 1925.

Prkos protiv arijevske ideale i društvenih normi, lični bol i bes, Belmer je zatim predstavio nizom skulptura, fotografija i instalacija na temu lutki - nemih objekata ženskog roda, ujedno i najstarijih igračaka na svetu. Lutka kao simbol prevashodno ženske moći kao takva ima subverzivnu ulogu u odnosu na kulturne obrasce koji određuju dominantni model ženskosti. Fascinacija zamene realnog nekakvim operacionalnim dvojnikom (bilo da je reč automatskoj pušci, robotu, homunkulusu, natčoveku ili genetičkoj kreaciji) doživela ekspanziju u ratnoj industriji XX veka. Svim ovim kreacijama zajedničko je jedno - odbijanje i izbegavanje ženske uloge u procesu prokreacije i potpuna dominacija muškarca koji se konačno poistovećuje sa ulogom Tvorca. Nasuprot ovakvim dvojnicima Belmerove „Lutke” ne veličaju, već prkose faličkoj privilegiji patrijarhata. Perverzija lutki direktni je zaokret od principa Oca, “erozija dvostruke razlike, između polova i generacija”²⁰². Tu eroziju Belmer izvodi u nekoliko pravaca: uzurpacijom stvaralačke pozicije muškarca, skandalizovanjem slike *malih devojčica* kao erotskih objekata i neizdiferenciranošću seksualnosti i sadizma. Unakažena i zastrašujuća ženska tela Belmerovih „Lutki” prete nacističkom prototipu modernog čoveka. Degenerisane lutke upućuju na heterogenu stranu seksualnosti, rušeći nacistički ideal savršenog tela iz koga je prognana želja, nagoni i slabosti. “Izlaganje mehaničkih aspekata organizma je konstantna tendencija sadista. Može se reći da sadisti postavljaju zamenu za ljudsko telo slikom mašine.”²⁰³Ovu formulaciju kasnije nadograđuju Adorno i Horkhajmer govoreći da nacisti “vide telo kao pokretni mehanizam, sa zaptivkama kao komponentama i mesom kao jastukom za kičmu. Oni koriste telo i njegove delove kao da su oni već odvojeni od njega”²⁰⁴. Nasuprot agresivnosti fašističke separacije (o kom god segmentu različitosti je reč) Belmerove „Lutke” su postavljene kao predložak izlaska van kontura sopstva kao opozit progonu svega što se smatra pretećim i stranim maskulino nacističkom poretku. „Lutke” unose strah od difuzije, sprovodeći destrukciju kao manifest, ali ovakva dezintegrišuća uloga ženskog zapravo je pokušaj da se prevaziđu razlike i društvene predrasude nad onim što je marginalizovano. “Ako je poreklo mog rada skandalozno, to je zato što je za mene, svet skandalizovan”, objašnjava Belmer.

²⁰² Chasseguet-Smirgel, Janine, *Creativity and Perversion*, New York, 1984, str. 2. Prema: Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., chapter 4: Fatal Attraction str. 118.

²⁰³ Benjamin, Walter, *Passagen-Werk*, Frankfurt, 1982., str. 465-466. Prema: Foster, H., *Compulsive Beauty*, October, MIT Press, London, 1993., chapter 4: Fatal Attraction str. 115.

²⁰⁴ Adorno, W. Teodor, Horkheimer, Max, *Dialectic of Enlightenment (1944.)*, New York, 1972., str. 235. Prema: Ibid.

Bez obzira na ekstremnost i subverzivnost poruka koje žensko telo u nadrealizmu šalje, njegovom dekonstrukcijom otvoreno je polje razrešavanja razlika. Dijaloga između prijatnog i zastrašujućeg. Opescenosti skrivenih nagona i onih „normalnih”, prihvatljivih. Najzad, distorzijama psihizma i društvene „normalnosti”, došlo je do suočenja i dijaloga femininog i maskulinog koncepta u umetnosti. „Normalno” je poljuljano, ugroženo, ali samo se na taj način moglo zaista utemeljiti i zadobiti pravi legitimitet, nakon što se suoči sa izazovima potisnutog i perverznog.

Ipak najizraženija i najkontraverznija crta vidljiva u nadrealističkom pristupu razgradnje i destrukcije forme, je prisutnost brisanja polne razlike. Dekonstrukcija nasilnog, muškog pogleda nad objektom uživanja. Žensko telo deluje difuzno, destabilišuće, uznemiravajuće, kadkad preteće i strašno, ali njegova funkcija je u krajnjoj instanci integrišuća, jer se njime pogled preispituje i oslobađa nametnutih modela uživanja u zamenu za prepoznavanje sopstvene erotičnosti. Žensko telo nije nagrada za fantazije, ono uzvraća pogled, komadajući ga, poput *bogomoljke* koja proždire svoj plen ili Meduze koja metaforično uništava muški ego. Zato je neprihvatljivo gledati na nadrealizam kao seksistički ili antifeministički kada je u pitanju dekonstrukcija tela. Ona nije krajnja instanca, već sistem koji se pokreće debata o njegovom značenju, pripadnosti i upotrebi. Pitanje vlasništva nad telom kojim će se poststrukturalistička i feministička kritika XX veka intenzivno baviti i koja pronalazi sve jaču aktuelnost u savremenom promišljanju diskurzivnog oblikovanja identiteta, ima koren upravo u subverzivnim praksama nadrealizma.

4. Reprezentacijske prakse u vizuelnoj umetnosti nadrealizma

4.1. Telo kao objekt

„Slika ako uopšte govori o nečemu, govori o manipulaciji i sprečavanju, pokazivanju i ometanju, kao i o vizuelnoj komunikaciji i raspodeli moći među rodovima.”²⁰⁵

Iako se u svojoj izvornoj formi pojavljuje kao erotizovana umetnost, zanimljivo je posmatrati zaokret koji je – od seksualizovanog do subverzivnog sadržaja – nadrealizam napravio kada je reč o prikazivanju ženskog tela. U nadrealističkom vizuelnom narativu, žensko telo nije imalo funkciju direktne erotske provokacije, ali je bez sumnje nosilo potencijalnost erotske inicijative, kako za autora tako i za posmatrača. Pozicija sa koje se umetnik nadrealista obraćao posmatraču, računajući na podsticajnost koju telo kao seksualizovani objekt nosi, jeste pozicija aktivnog voajera, istraživača prostora ženskog i svega što njegovim erotizmom može biti obuhvaćeno. Izlaganje i posmatranje nagog ženskog tela kroz nadrealističku umetnost, imalo je za cilj da ukaže na izrazito prisustvo nesvesnog u strukturi gledanja. Ne svodeći gledanje na vidljivo, nadrealisti su u početku pristupali ženskom telu kao vizuelnom registru *objektifikacije–eksploatacije*²⁰⁶. Glavni nedostatak vizuelnog registra ove faze nadrealizma jeste taj što se ženski objekt izlagao i posmatrao kao nešto spoljašnje u odnosu na gledajući subjekt, bez naglašene problematizacije procesa identifikacije ili aktivnog učešća u iskustvu objekta. Ipak, ženski fotografski objekt nadrealizma funkcionisao je kao očigledni objekt nagona, pa je žensko telo postepeno postalo model u kome se kroz umetnost ogledao fantazmagorični šematizam skoptičkog.

„Ako je objekt u osnovi seksualnog privlačenja, onda se o njemu ne može razmišljati kao o nasumičnom, već naprotiv, kao usko određenom, čak određujućem za svakoga od nas.”²⁰⁷

Seksualizacija ženskog fotografskog objekta izražena kroz ovaj umetnički pravac ukazuje na

²⁰⁵ Bal, Mieke, Čitanje pogleda: konstrukcija roda u 'Rembranta', u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 177.

²⁰⁶ Burgin, Viktor, Perverzni prostor, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 207.

²⁰⁷ Laplanche, Jean, *La sublimation*, puf, Paris, 1980, str. 66. Prema: Ibid., str. 2010.

poreklo i prirodu skopofiličnog nagona, povocirajući ga, reflektujući i dekonstruišući. Iako blisko izloženo pogledu, žensko telo kao fotografski objekt nadrealizma obeleženo je konstantnom ambivalencijom – između voajerističkog i fetišističkog, željenog i traumatičnog, fantazije i kazne itd. Primenjujući kontradiktorne osobine ženskog tela, kao objekta koji po Frojdu „vrši seksualno privlačenje”²⁰⁸, nadrealisti su ukazali na neminovnost seksualizacije viđenja, kao i vezu između primarnog javljanja seksualnosti i fantazije, tj. fiksiranog fetišističkog odnosa prema ženskom telu.

Promena pozicije gledanja na žensko telo, od objekta erotskog zadovoljstva i fantazija koje je zauzimalo u vizuelnom narativu, do aktivnog objekta koji za cilj ima provokaciju muškog posmatrača i narcističkog psihizma, nastala je u talasu nadrealizma koji su mahom obeležili ženski autori. U ovom odlomku izdvojila bih pre svega američku umetnicu Li Miler (*Elizabeth “Lee” Miller*), Men Rejeveju učenicu, saradnicu i muzu, koja je od fotografskog modela postala uticajni vizuelni stvaralac. Osim toga, Milerova je poznata kao jedini ženski ratni fotograf za vreme II svetskog rata u Evropi. Kroz lično iskustvo i stvaralaštvo ove umetnice, posmatračemo transformaciju pozicije ženskog tela u nadrealističkoj umetnosti – od pasivnog objekta gledanja do interventnog, aktivnog fotografskog objekta koji komunicira i upućuje poruke, regulišući posmatračev pogled.

U ženskom telu nadrealisti su videli instrument za dosezanje transcendentnog objekta želje, što je uslovalo nepromenjenu poziciju ženskog modela, kao sredstva kojim se imaginarna slika iz muškog fantazma objektivizovala i materijalizovala u realnosti. Kao što fantazmatska predstava ishodište nalazi u imaginarnom, tako je žensko telo kroz nadrealističku umetnost zadobilo funkciju referenta druge stvarnosti, nesvesnog i fantazmagoričnog sadržaja. *Materijalizacija nematerijalnog*, kao ideološki moto nadrealista, smestila je svoj narativ u prostor ženskog tela, kao objekta na kome se reflektuju snovi, nagoni, skrivene želje pojedinca, jednom rečju sve ono što pripada poretku imaginarnog i nesvesnog. Kroz prizmu „ženskosti” prikazana je optička igra fantazma, kojom se on utemeljuje u svesti posmatrača, čineći da njegov pogled ostane istovremeno zarobljen i udaljen od željenog objekta.

Ženska lepota u službi uživanja muškog pogleda u umetnosti pojavljuje se kao „sadistički fantazam pod maskom egzotike”²⁰⁹, kaže Linda Nohlin (Linda Nochlin). U tekstu „Žene,

²⁰⁸ Freud, Sigmund, *Instincts and their Vicissitudes*, (1915) Prema: Ibid.

²⁰⁹ Ibid., str. 134.

umetnost i moć”, Nohlinova je razmotrila razloge zbog kojih se žensko telo stavlja na raspolaganje oku posmatrača, kao i načine na koje se ono izlaže, fetišizuje ili konstruiše – kako bi zadovoljio određene stereotipe gledanja kroz pozicije koje kao objekt zauzima u vizuelnom narativu. Ona smatra da najčešća predstava žene u umetnosti počiva na „fantazmu o beskonačnoj moći muškaraca da uživaju ženska tela“.²¹⁰ Ne zadržavajući se preterano na analizi diskursa koji generiše sliku žene, Nohlinova direktno pristupa demistifikaciji predstava nagog ženskog tela. Voajeristički scenario u koji je smešten akt iščitava dekonstruišući označitelje unutar slike, kojima se poruka koju bi žensko telo trebalo da prenese pojačava i profilizuje. Nohlinova uviđa da su ovi označitelji kodirani, stereotipni i nadasve konstruisani pogledom, te da se iz analize pogleda organizovanog unutar slike mogu dešifrovati i nadalje teorijski problematizovati. Iz njene teorijske pozicije pokušaću da rastumačim osnovne modele po kojima je organizovan narativ nadrealističkih fotografija u kojima se pojavljuje nago žensko telo.

Nohlinova smatra da je prikazivanje ženskog akta, u celokupnoj vizuelnoj umetnosti, demonstracija diskursa moći zasnovanog na rodnoj razlici, u kome se lepota kao erotizujuća, stimulatívna i potčinjena pokazuje kao prirodna uslovnost. „Snaga i slabost shvataju se kao prirodne posledice razlike roda.“²¹¹ Tradicionalna predstava žene podređena je diskursu erotskog kojim vladaju muškarci, pa se osobenosti njenog tela nužno priklanjaju muškim zahtevima i pogledu koji ih modeluje, ispituje ili kažnjava. Vizuelna komunikacija između akta i posmatrača uslovljena je univerzalnom pretpostavkom o suprotnosti energije: muške snage i ženske slabosti. Ta ideološka binarna podela predstavljena je kao „prirodna” suprotnost, što doprinosi realizaciji muškog fantazma o moći da uživaju ženska tela. U umetnosti ova moć je prikrivena (Fuko bi rekao „prerušena”²¹²) pa se pojavljuje pod maskom egzotike, fantazije i misticizma pririsanim kao prirodna datost ženskom telu. Seksualna raspoloživost na koju direktno ili indirektno ukazuje ženski akt, kao i dominacija koja se

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Nohlin, Linda, „Žene, umetnost i moć“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 130.

²¹² Napomena autorke a odnosi se na privid prirodne posledice rodne razlike u patrijarhalnom diskursu, prema Fukoovom shvatanju o nevidljivosti stvarnih odnosa unutar poretka simboličke moći. Nohlinova citira Fukoa, koji u *Istoriji seksualnosti* kaže da se simbolička moć može podnositi „samo pod uslovom da je većim delom prerušena”. Foucault, Michel, *History of Sexuality. Volume I: An introduction*, New York, pantheon, 1978, str. 86. Prema: Ibid.

očekuje od muškog pogleda spram ženskog tela, u umetnosti, zaključuje Nohlinova, deluju kao prirodan – šta više „logički” scenario.²¹³

Simbolička moć postaje nevidljiva zahvaljujući saradnji onih koji su, kao proizodači vizuelne umetnosti, podređeni diskursu. Rodna ontologija koju prepoznajemo na fotografijama nagog ženskog tela najčešće je igra privida. Reprerentacija takođe. Takođe, učešće žena u samoreprerentaciji govori da i one same održavaju poredak binarne podele, po kojoj pogled i uživanje pripada muškarcu a uloga pasivnog modela – ženi. Zanimljiva je opaska britanskog pisca i teoretičara Džona Bergera (John Berger), koji se u studiji „Ways of Seeing” / „Načini viđenja” bavio nagim ženskom telom kao objektom idealizacije pogleda: „Muškarci deluju, a žene izgledaju. Žene posmatraju kako su gledane... Posmatrač žene u njoj samoj je žensko: posmatrano žensko. Tako ona sebe pretvara u objekt – posebno u objekt moći vida: u prizor.”²¹⁴

Ono što nas u nadrealističkoj umetnosti zanima, kada je o ženskom aktu reč, nije samo način na koji su nadrealisti pristupali ženskom telu, crpevši iz njega materijal za prikazivanje svog ideološkog miljea, već kako su kroz nadrealizam specifično ženski autori doživljavali i reprezentovali svoja i tuđa tela. Kako su se one, istovremeno kao autori i objekti, odnosile prema pogledu na sopstveno telo i koje su sve kontekste dotakle kada je u pitanju ženska samoreprerentacija. Stvaralaštvo ovih umetnica pronašlo je put za prikazivanje polne i rodne ontologije koja se ne bazira na opozitnom odnosu, ikonografskom šablonu koja u umetnosti prati žensko telo ili telu kao indeksu nesvesnog sadržaja. Prikazivanjem ženskog akta, neke od tipično ženskih strategija nadrealizma, omele su model idealne komunikacije koju bi žensko telo kroz svoju pasivnost trebalo da pruži posmatraču. Objekt je vešto i ironično, uspevao da svojom transparentnom izloženošću umakne agresivnom pogledu, na taj način što je njegova prenaplašena izloženost saopštavala da iza nje i dalje ostaje nešto skriveno i za muškarca nedokučivo.

Ženska figura je, iako eksploatisana i stereotipizovana zbog svoje navodne podložnosti i „prirodne sklonosti” ka nesvesnom, uspela da kroz nadrealistički vizuelni registar očuva

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972. Dostupno na internetu: <http://www.google.rs/url?url=http://waysofseeingwaysofseeing.com/ways-of-seeing-john-berger-5.7.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0CCMQFjADahUKEwigklewxZXJAhVjCwKHVM2Ah4&sig2=CaF1DLzSof9S12tI4VqQUA&usg=AFQjCNHZDBWkGnwJtv-UQN5tQsY-GNsYoA> (pristupljeno: 8.10.2015.)

integritet i od objekta dospe na mesto suverenog subjekta fotografije. U ovom procesu najznačajniju ulogu odigrao je takozvani „ženski pogled”, pogled upućen od strane ženskih modela/autora, koji je osvetlio nove načine izlaganja i posmatranja objekta, ali i svest nekih muških stvaralaca nadrealista o nemogućnosti potpunog ovladavanja pogledom nad ženskim telom. Cilj ovih praksi bio je da premoste reprezentacijsku razliku i „nedostupnost u viđenju učine vidljivom”²¹⁵, raskidajući sa tradicijom erotizujuće funkcije ženskog tela u umetnosti.

Stvarnost ženskog tela, njegova egzistencijalna seksualnost, u nadrealizmu je poverena ženi samoj, čime se nadrealizam znatno razlikuje od drugih avangardnih praksi koje su telu pristupale samo kao nemoj, pasivnoj površini. Žensko telo se, kao objekt nadrealističke fotografije i filma, zapravo nikad potpuno ne utapa u objekti odnos. Za autora i posmatrača ovo telo ostaje nesaznatljivo, nema konačnog suda o njemu niti ono saopštava jednostavnu, jednoznačnu poruku. Posmatrač pak, koliko god ostao udubljen, i koliko god izloženost tela bivala eksplicitna, ostaje distanciran od ovog objekta, bez mogućnosti ovladavanja slikom i potpunog uživanja u pogledu. Žensko telo u nadrealizmu zauzima dinamičnu, snažnu, autoreferentnu poziciju, pa je i pored opresivnih, fetišističkih metoda kojim mu se pristupalo, i opsesivnog ideološkog bavljenja njegovom seksualnošću, uspelo da održi suverenu, aktivnu ulogu u samoreprezentaciji.

4.1.1. Početak telesnih subverzija

„... ono što muškarac iza kamere nikada neće saznati jeste šta ženina seksualnost njoj znači.”²¹⁶

Dok je slika nagog ženskog tela, u radovima nekih od najistaknutijih nadrealista (poput Man Raja, Dalija, Bresona ili Brasaja), može se reći, „služila očuvanju opresivnog načina

²¹⁵ Bal, Mieke, Čitanje pogleda: konstrukcija roda u 'Rembranta', u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 166.

²¹⁶ Burgin, Viktor, Perverzni prostor, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 214.

seksualnog prepoznavanja²¹⁷, u radovima ženskih autorki koje su ironično nastavile tradiciju prikazivanja ženskog akta kao objekta znatiželjnog pogleda, pokrenuta je dekonstrukcija označitelja rodne razlike. Nadrealizam se kao dekonstruktivna i prestupnička praksa umetnosti utvrdio preko radova umetnica kao što su: Toyen, Cahun, Lee Miller, Diane Arbus. Zahvaljujući njima, nadrealizam je još jednom potvrdio atribut *antiumetnosti*. Rascepljeni narativni prostor, intervencija u strukturi pogleda usmerenog prema ženskom telu, kao i odbijanje da ono bude depolitizovano u službi umetnosti, nametnuli su nove parametre poetici i estetici nadrealizma.

Pogled koji su upućivali nadrealistički modeli neretko je podsticao erotizam, voajerizam i opscenost. Načini na koje je nago žensko telo prikazivano, iako neobični i avangardni, nisu se izmestili iz klasičnog narativa u kome je pozicija ženskog akta potčinjena muškom pogledu. Američka umetnica Li Miler među prvima je probila narativni konstrukt, pokazavši da nagost ženskog modela ne mora nužno značiti i pasivnost. Njeni fotografski portreti sugerišu posmatraču da lepota nagog tela može postati atribut kojim žena sama raspolaže. Fotografije ove umetnice, na veoma rafiniran i suptilan način, otkrivaju kako erotizovana predstava žene, kao pasivnog seksualnog objekta nije prirodna i naprosto data, već konstruisana površina u koju je erotizam utisnut poput žiga. Njeni portreti i modne fotografije poručuju koliko je ženska nezavisnost bitna u njenoj samoreprezentaciji i koliko je odbijanje seksualne raspoloživosti ono što model mora postići postavljanjem pred oko kamere. Li Miler odbija diskurs koji instrumentalizuje lepotu i seksualnost žene, upućujući direktne i ironične poruke muškom gledaocu za koga žensko telo, sa naglašenim mazohizmom, predstavlja diskurs erotskog.

Zanimljiv je primer filma u kome je Li Miler glumila model, iako je i sama imala identično iskustvo pozirajući u mnogim ateljeima i modnim magazinima. „Krv pesnika”/ “Le Sang d'un Poète” eksperimentalni je film reditelja Žana Koktoa (Jean Cocteau) iz 1932. godine u kome se Li Miler pojavljuje u ulozi umetničkog dela, klasične ženske statue u umetničkom ateljeu.

Sinopsis i analiza filma:

„Povređena ruka ili ožiljci jednog pesnika” naslov je prvog dela u kome vidimo umetnika koji crta ženski portret. U jednom trenutku usne mlade žene oživljavaju, a kako ih umetnik u

²¹⁷ Nohlin, Linda, *Žene, umetnost i moć*, u: *Ibid.*, str. 145.

strahu obriše sa crteža, one se ponovo pojavljuju na njegovoj šaci neprekidno se pomerajući. Senzualni segment sa ženskog lica ostaje utisnut poput ožiljka na ruci autora uzvikujući „Vazduha vazduha!“. Nakon što ih iznosi na vazduh i svetlo, simbolično im udahnuvši život, umetnik ih prinosi svojim usnama, nastavljajući da njima u zanosu dodiruje svoje telo. Nakon sekvenci u kojima se fragmentovano prikazuju različita tela u stanju ekstaze, umetnik prilazi ženskoj statui (Li Miler) prislanjajući na njene usne one sa magičnog ženskog portreta, zahvaljujući kojima i ova statua oživljava. Rečenicom koju statua prekorno upućuje svom autoru: „Nije li ludilo probuditi statue iznenada iz njihovog sna?“, završava se prva epizoda filma.

U drugoj epizodi koji nosi naslov: „Imaju li zidovi uši?“ statua poziva umetnika da prođe kroz ogledalo koje se nalazi u uglu prostorije, njegovog ateljea u kome je on najednom postaje zatočen. Pitanjima: „Misliš li da je tako jednostavno otarasiti se jedne rane? Začepiti usta jednoj rani?“, pojačava se atmosfera u kojoj neživa priroda sve više zauzima mesto u realnosti. Nakon što uđe u svet iza ogledala, umetnik nailazi na hodnik sa mnoštvom prostorija, otkrivajući u njima različite ženske prikaze. Jedna od njih na svom telu nosi upečatljiv natpis: „Smrtna opasnost“. Nakon povratka iz sveta iza ogledala umetnik razjareno uništava žensku statuu zbog koje su, kako veruje, i nastale sve nevolje.

U ovom filmu prepliću se mitovi o Orfeju (koji je zbog voljene žene prošao mnoga iskušenja pokušavajući da je i otrgne iz mračnog carstva mrtvih i ponovo vrati među žive) i Pigmalionu, kome je boginja Afrodita u znak zahvalnosti ispunila želju oživljavajući njegovu statuu prelepe žene u koju je bio zaljubljen. Ono što je u analizi koju sam započela u ovom poglavlju značajno jeste upravo pigmalionski pristup umetnika ženskom modelu, kao i dekonstrukcija tog tradicionalnog principa postignuta u ovom filmu. Statua iz Koktoovog filma odbija da bude oblikovana i upotrebljena kao objekt. Ona iskače iz kalupa proizvodnje lepote i implicitnog konteksta pasivnosti koji ženski model ima u odnosu na umetnika i posmatrača. Li Miler, sa primesom autobiografskog, dočarala je lik ženskog modela koji se otrgao optičkom registru „eksploatacije“²¹⁸. Ovaj model opire se objektivaciji, modelovanju

²¹⁸ O već pomenutom problemu *objektivacije – eksploatacije* govori Viktor Burgin u studiji „Perverzni prostor“. Ovaj pojam Burgin koristi želeći da naglasi učešće fantazmatičnih predstava u oblikovanju objekta pogleda. Željeni objekt ne postoji nezavisno od projekcije kroz koju funkcioniše. Fetišistički i voajeristički odnos prema objektu posledica je neraskidive povezanosti između fantazije i seksualnosti koja profiliše nakon skoptičkog. U ovim uslovima objekt postaje seksualizovan i fiksiran u poziciji pasivnog, tj. eksploatisanog objekta. Prema: Burgin, Viktor, *Perverzni prostor*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 207.

tela kao lepog i pasivnog predmeta. Statua oživljava ne da bi simbolično zadovoljila umetnika (u prenosnom smislu ma kojeg muškog posmatrača), već kako bi promenila njegovu poziciju gledanja. Ona destabiliše skoptičko, oduzimanjem moći pogleda – metaforično prisiljavajući umetnika da „prođe kroz ogledalo”. Statua se ponaša reflektivno, ona uzvraća nasilan, penetrativni pogled koji joj je upućen kao pasivnom objektu. Takođe, uloga ove oživljene statue je i da demotiviše seksističku fantaziju uživanja u objektu i njegovim fetišizovanim delovima. Pretvaranjem ženskog portreta u fetiš-objekt još na početku filma, likom umetnika naglašeno je poricanje muške kastracione traume i straha pred ženskim telom. Umetnik se u zanosu nemarno i podrugljivo odnosi prema ženskoj figuri koju kreira na platnu, sarkastično se poigravajući parcijalnim objektima njenog tela, sve dok jedan od njih ne oživi, zbog čega nastaje obrt. Objektni odnos u kome umetnik predstavlja suvereni subjekt narušen je i preokrenut u korist objekta. Na mesto muškog dolazi ženski subjekt, upravljajući daljim tokom filmske priče.

„Fetišistička skopofilija dograđuje fizičku lepotu predmeta, pretvarajući ga u nešto što po sebi pruža zadovoljstvo.”²¹⁹ Lepota ženskog tela, kao objekta u vizuelnoj umetnosti, nešto je što se kroz nju, zarad skopofiličnog pogleda, nadograđuje. Ono što ovaj film želi da naglasi jeste da žensko telo nije prirodno postavljeno kao objekt uživanja i zadovoljstva. Ono se kroz umetnost nadograđuje i konstruiše u fetišizirani objekt, što čini da ga pogled „prirodno” prepoznaje kao takav. Davanjem glavne uloge objektu (nepomičnoj statui), u filmu „Krv pesnika” direktno je ukazano na promenu u poziciji gledanja, kao i u proizvodnji ženskog tela u status objekta. Ukidaju se egzibicionizam i voajerizam, jer posmatrač biva „uhvaćen na delu”, pa se ovim postiže diskurzivna promena odnosa moći. Onaj ko „stvara” zamenjuje mesto sa onim ko je „stvoren”.

Davanjem glasa i karaktera ženskom portretu, a potom i nepomičnoj statui, pred očima posmatrača događa se izdajstvo objekta. Pasivna površina tela odbija nametnute stereotipe i sprečava objektivaciju. Statua čiji lik tumači Li Miler, poriče *lepotu lepe žene* kao objekta koji pruža zadovoljstvo pogledu. Umetnik-voajer, ili umetnik-egzibicionista, ometen je i onemogućen da eksploatiše žensko telo. U ovoj priči, umetnik kao moderni Pigmalion biva kažnjen za svoj voajerizam. Distanca koja pruža garanciju uživanju izneverena je, jer je

²¹⁹ Ibid., str. 205.

garancija koju je lik *ženske statue*²²⁰ pružao posmatraču oduzeta metamorfozom „okamenjene lepote” u samosvesni, govoreći ženski subjekt. Pored toga, žena postaje i aktivni gledalac, podvrgavajući najednom „gledanju” i ispitivanju onoga koji „gleda”. Time je najzad slomljena distanca rodno određenog pogleda i ukinut stereotip izlaganja i posmatranja ženskog tela.

Još jedno delo uvrstilo je Li Miler u red najkontroverznijih i najsubverzivnijih umetnika fotografije. Reč je o fotografiji snimljenoj 1945. godine u Hitlerovom privatnom apartmanu u Minhenu, tek nakon ulaska američkih trupa.²²¹ Istog dana kada je zabeležila slike tek oslobođenog logora Dahau, Li Miler se naga slikala u Hitlerovoj kadi. Pored kade ostavila je par čizama na kojima se nalazi prljavština iz Dahaua, kojima je prešla preko celog Hitlerovog kupatila. Ovim gestom Milerova je ironično poručila ko je pobednik, kao i ko će biti kažnjen nakon što su dokumentovni zločini, bez mogućnosti da se „operu”. Ipak, samo nekoliko sati nakon toga Hitler i Eva Braun izvršili su samoubistvo, a i mnogi drugi odgovorni za pogrom nikada nisu ugledali lice pravde. Na fotografiji vidimo Li Miler kako se mirno kupa u kadi dotadašnjeg svetskog diktatora, koji je surovo odlučivao o svakom segmentu ljudskih života, doslovno upravljajući njihovim „telima”. Li Miler sedi u relaksiranoj pozi, opuštenih ramena i letimičnog pogleda uvis, iznad granice slike, prebacivši nonšalantno peškir preko ramena. Sa njene desne strane, na rubu kade, postavljena je Hitlerova fotografija, a sa leve, na kupatilskom ormariću, skulptura nage žene u pozi modela koji ističe njen torzo. Ovim je u prostoru precizno artikulirana moć muškog pogleda koji dominira nad ženskim telom, kroz prikazivanje slabosti kao prirodne posledice rodne razlike. Nasilni pogled distanciran je od objekta, što njegovu poziciju čini još izloženijom i pasivnijom.

Li Miler načinila je bitnu razliku u skoptičkom postavljanju svoje telo i pogled između ova dva aktera. Aktivnog, totalitarizujućeg vladaoca i figure tela koja mu pasivno „stoji na raspolaganju”. Ova fotografija sadrži radikalnu kritiku patrijarhata, u kojem se moć koristi u egzistencijalnom, ekonomskom, biološkom i seksualnom smislu, sistema u kome je proizvodnja slika još jedan od utvrđenih oblika seksualne dominacije nad ženama. Lično iskustvo, istorijska pozadina i realne okolnosti koje su usledile pre ulaska ove umetnice u najintimniji prostor dotadašnjeg totalitarnog moćnika, čine ovu scenu demotivisućom po

²²⁰ Simbolično predstavljena kao pasivno žensko telo, bez mogućnosti pružanja otpora.

²²¹ Milerova je takođe prva žena koja je zajedno sa američkim vojnicima ušla u Dahau zabeleživši prve fotografije nakon nacističkog pogroma Jevreja.

diskurs patrijarhalne dominacije, a zadivljujućom i ohrabrujućom po ženski subjekt fotografije. Ovaj ženski akt ne predstavlja nužno kritiku nacizma, već kritiku ma kojeg sistema moći koji počiva i održava se na razlici uspostavljenoj u objektnom odnosu, u kome subjekt postaje privilegovani označitelj ove razlike. Li Miler je zastupnik pogleda nevidljivog Drugog, prema kome se ova razlika uspostavlja, omogućavajući nove uslove za njegovu reprezentaciju.

4.1.2. Ženski akt, izlaganje i fragmentacija

„Pretpostavke o muškoj moći su savršeno i razoružavajuće opravdane plemenitim ciljevima kojima ta moć služi.”²²²

Problematika izlaganja ženskog akta u nadrealizmu zauzima nešto drugačiji kontekst nego što je to slučaj sa realističnim vizuelnim narativom. Raskid sa svetom realnosti i materijalnosti uslovio je drugačiju estetiku prikazivanja i izlaganja objekata, ali je, razvijajući se uporedo sa psihoanalitičkim diskursom, nadrealizam ostao naklonjen faličkoj predstavi žene. Tematizujući psihoanalitički diskurs, objektivizujući i razotkrivajući seksualnost, nadrealizam je upravo radio na potenciranju seksualnih konotacija i mistifikaciji slike žene. Ono što je oko posmatrača zahtevalo od umetnika kada je u pitanju prikazivanje ženskog akta i ono što je umetnik želeo da isprovocira u posmatraču, našlo je zaklon u ikonografiji nesvesnog, kao neistraženom, marginalizovanom nivou stvarnosti. Vizuelni registar nesvesnog poslužio je kao paravan u voajerizmu i fetišizaciji ženskog tela i psihe, ali i kao instrument, objektiv u unutrašnjosti koja bi bila iznesena spolja, pružajući posmatraču dragocen sadržaj.

Nadrealistički akt ne sadrži samo spoljašnju sliku tela. On odlazi mnogo dublje od površine, pa je zato i manipulacija koju može izvršiti u odnosu na strukturu gledanja daleko snažnija. Narativ čija je struktura organizovana oko nesvesnog i fantazmagoričnog, ne može se prihvatiti kao alibi kada je u pitanju reprezentacija rodne razlike i moći, tj. vlasti muškog

²²² Nohlin, Linda, *Žene, umetnost i moć*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 140.

pogleda nad ženskim foto-objektom. Takav narativ samo zamagljuje rodnu razliku, koja je u nadrealizmu i te kako prisutna.

Iako nadrealizam kritikuje odnose moći realizovane i aktuelizovane kroz ideju modernosti, relacija koju umetnost uspostavlja prema nagom ženskom telu ostala je nepromenjena. Dominacija muškog pogleda nad ženskim objektom opstala je kao posledica društvenog konstrukta po kome muškarci uživaju ženska tela. Ovo posedovanje predstavlja se kao logično, čak i u anarhističkim, anti-umetničkim pokretima kao što su dadaizam i nadrealizam. Zato je pitanje izlaganja i posmatranja ženskog akta u svim fazama nadrealizma ostalo kao otvorena diskusija između maskulinističkog diskursa i ženske borbe za samoreprezentaciju. Tek su neke reprezentacijske prakse uspele da i dalje aktivnu mizoginiju, pod velom fantazmagorije i logičke distanciranosti koju je nudio registar nesvesnog, preusmere u naglašeno, problemsko bavljenje reprezentacijom.

Jedan od problemski specifičnih načina izlaganja ženskog akta u nadrealizmu, značajan za ovu analizu jeste i istovremeno prikazivanje autora i modela. Model samoprikazivanja umetnika, sa ženskim aktom prisutnim u provom planu, popularizovali su mnogi nadrealisti: Tzara, Dali, Man Ray, Kertesz. „Topos umetnika u ateljeu pretpostavlja da biti umetnik ima neke veze sa muškarčevim slobodnim pristupom nagim ženama.”²²³ Ovaj stereotip koji u svom scenariju uključuje umetnika kao genija ili nadmoćnog stvaraoca koji jedini ima pristup samoj lepoti za razliku od drugih običnih smrtnika, važan je jer omogućava legitimet nasilnom muškom pogledu. Paradoks leži u tome što se autor, iako konzument ženskog tela, smatra „sa svoje strane kao ponizni sluga višeg cilja, lepote same”.²²⁴ Autor kao zastupnik posmatrača (u ovom slučaju voajera-fetišiste), u fotografskom ramu deluje kao neutralni, nevini posmatrač. On je samo neko ko svoj obnaženi model „zatiče na delu”, ili neko kome je dozvoljeno da prilazi neotkrivenoj, erotičnoj lepoti, za račun umetnosti. Erotizam koji upućuju predstave nagog ženskog tela, indirektno ukazuje na dostupnost istog, njegovu seksualnu raspoloživost zarad uživanja posmatrača. Pored toga, posmatrač kao konzument i autor, s druge strane, nalaze se u identičnoj poziciji. Voajerizam u činu gledanja nagog ženskog tela u svoj njegovoj raspoloživosti za koji bi posmatrač možda sebi i prebacio, legitimisan je pogledom autora. Budući da je u činu gledanja autor prisutan, pogled posmatrača gubi referencu u erotskom sadržaju, stapajući se s pogledom umetnika preko

²²³ Ibid., str. 139.

²²⁴ Ibid., str. 140.

koga zadobija legitimitet. U ovakvoj konstrukciji izlaganja tela, ženski akt izjednačen je sa umetnošću samom, kao njena materijalnost, postajući fetišiziran ili čak transcendentni objekt. Erotizovani pogled ili motiv umetnika usmeren prema ženskom telu izbegava osudu, jer je bazična funkcija modela transponovana i zamaskirana u katarzičnu ulogu umetnosti. Seksualizacija ženskog tela u nadrealizmu zamagljena je i utisnuta u registru nesvesnog, iz koga nadrealizam crpe svoj celokupni sadržaj, pa se može reći da je u ovakvom narativu skopofilični odnos prema ženskom telu neizbežan.

Rani nadrealizam neguje antinarativne strategije u konstrukciji slike, ali ne pravi jasan raskid sa ideološkim pretpostavkama o upotrebi ženskog tela. Jedan od prvih umetnika druge generacije nadrealista koji se odvojio od fantazmagorične konstrukcije ženskosti jeste američki fotograf mađarskog porekla, Andre Kertež, koji je svojim *Distorzijama* (1933), fotografskom serijom od 200 aktova, razbio tradicionalni način prikazivanja ženskog tela.

Distorzije su najveća foto-serija ženskih aktova u nadrealizmu ali u celokupnoj vizuelnoj umetnosti. Ove fotografije rezultat su složenih optičkih eksperimenata izvedenih sa ogledalima, kroz koje je Kertež istraživao procese „izobličenja”. Njegovo zanimanje za distorzije počelo je 1917. godine, kada je snimao plivače ispod vode. Godine 1920. iskoristio je ovaj koncept za naslovnu stranicu čuvenog Pariskog *Vu* magazine, ali je ova specifična tehnika od kritike prepoznata tek 1939. godine, u članku pod nazivom „Paradoks Distorzioniste” u časopisu *Minicam*, koji je utvrdio Kerteža kao prepoznatljivog umetnika. Kertežovi aktovi predstavljeni u *Distorzijama* mogu se tumačiti raznoliko. Kao tela koja lepotu sublimiraju svojom harmoničnom formom, ili kao ironični komentar na opštu, stereotipizovanu zastupljenost žena kao seksualnih objekata. Nagost modela pojačana je monumentalnim uveličavanjem i udvajanjem, a ogledala postavljena spreda i pozadi dograđuju fizičku lepotu objekata pretvarajući ih u nešto što samo po sebi pruža zadovoljstvo.

Prekidajući tok vizuelne naracije lomljenjem, savijanjem, ekstenzijom ili presecanjem prostora i objekta, Kertež je površinsku ravan svojih fotografija učinio elastičnom i dinamičnom. Njegove ženske figure upućuju na mizoginiju ukorenjenu na mestu prikazivanja ženskog akta, kao što je bio slučaj u klasičnim vizuelnim narativima umetnika s početka XX veka, ali to čine sa jasnim kritičkim odnosom, izazivajući napetost kod posmatrača.

Za Kertežove serije ženskih modela karakteristična je i fotografija „Noge plesačice” (1939), na kojoj su vidljive samo noge i rub kratke haljine balerine iz *Foli Beržera*. Ovaj ženski akt,

izložen frontalno, u otvorenoj poziciji ekstremiteta i nepotpunoj shemi telesnosti, neizbežno referira na nekoliko problema:

- 1) Rodna nejednakost – Impliciranje zagarantovane seksualne privlačnosti i dostupnosti modela, kao pasivnog objekta za uživanje muškog pogleda.
- 2) Klasna nejednakost – Podređenost žena iz marginalnih slojeva društva za zadovoljstvo muškaraca iz više klase, uočljiva na ovom primeru igratičice iz *Foli Beržera*²²⁵.
- 3) Diskurzivna diskriminacija – Nevidljivost ženskog tela i nemogućnost feminističke artikulacije. Telo je dostupno, vidljivo i izloženo isključivo penetrativnom pogledu muškarca.

Implicitni kontekst pasivnosti, seksualne raspoloživosti i nadmoći posmatrača nad objektom, na ovoj fotografiji omogućeni su fragmentovanjem i naizgled nenamernom amputacijom ženskog para nogu. Doživljaj fragmentovanih ženskih nogu kao transparentnog znaka seksualne dostupnosti, posledica je diskurzivne neravnoteže koju proizvode odnosi moći.

Sličan pristup fragmentaciji uspeo je da ostvari Fernan Leže (*Fernand Léger*). U filmu „Mehanički balet”/“Ballet Mécanique” (1924), Leže je u postdadaističkom stilu napravio raskid sa ilustracijom kao naracijom, podstičući čulni doživljaj sekvencionalnom kombinatorikom. Materijalna praksa foto-kolaža, slobodnog, naglašenog spajanja predmet, tela i gotovih slika, karakteristična za umetnost dade, manifestuje subverzivnu estetiku u kojoj, tehnikom isecanja i ponovnog sastavljanja sukobljenih ili kontradiktornih elemenata, dominira dekonstruktivistički impuls.

Iako ostvarenje koje pripada ranoj fazi nadrealizma, ovaj film ne zasniva sliku žene na binarnoj opoziciji pogleda i objekta. Nedostatak logičke koherentnosti u strukturi ovog filma poriče dominaciju i kontrolu muškog pogleda naspram ženskog tela. Nema idealnog, univerzalnog recipijenta, jer se pozicije objekta i onog koji gleda stalno smenjuju. Kontrast je naglašen, stalnim preplitanjem između ženskog tela i mašina, ali je tim ometanjem direktnog pogleda prevaziđena distanca između optičkog i skoptičkog. Žensko oko uživa u pogledu koliko i kamera koja mu prilazi, secira ga i analizira. Kamera fokusira telo, zatim se preklapanjem u kadar dodaje mašina, objektiv, a onda i ženski pogled. Pogled i telo stapaju se

²²⁵ U narativnom kodu fotografija s početka XX veka (koji se poklapa sa periodom nastanka industrije zabave, kakav je u Francuskoj bio čuveni *Folie Bergere*) neizvestan život žena iz niže klase, život van porodice i doma, direktno je povezivan s potencijalnom seksualnom raspoloživošću.

sa mašinom i direktno obraćaju posmatraču. Njegov pogled uhvaćen je dok mu ženski akt direktno uzvraća svojim, ništa manje penetrativnim pogledom.

Leže je postigao izuzetnu refleksiju pogleda i ukazao na novu potencijalnost njegovog značenja. Posmatračev pogled kao da se odbija o sliku tela, ono mu recipročno uzvraća one označitelje koju mu taj pogled pripisuje ili za kojima nesvesno traga. U „Mehaničkom baletu”, nema jednostavnog odražavanja ženskog tela kao objekta. Ono je izmešano, secirano i kombinovano sa različitim mašinama i predmetima, tako da stalno ostaje u pokretu, oduzimajući mogućnost upisivanja značenja. Proces označavanja prepušten je automatizmu i nasumičnoj kombinatorici. U ovakvom okruženju ženski pogled uništava fantazam o seksualnoj nadmoći i posedovanju ženskog tela. Očekivana slika ka kojoj noge plesačice u dugim kadrovima s početka filma zavodljivo odvlače muški pogled, implicirajući nemu, pasivnu dostupnost tela, pretvara se u dekonstruktivistički kolaž u kome se telo obračunava sa pogledom. Leže se ne zadržava na uokvirenju fragmenata, oni se munjevito smenjuju, kombinuju i povezuju u nelinearne nizove i nelogične sklopove. Telo postaje objektiv – objektiv mašina, a mašina opet telo.

Ovaj film, iako jedan od najranijih i ne inicijalno transgresivnih, može se smatrati prvim korakom ka demistifikaciji diskursa prikazivanja ženskog akta u filmskoj umetnosti. Ženskim telom, njegovim sopstvenim diskursom destabilizovano je i onemogućeno skoptičko, pa telo od objekta dospeva u poziciju suverenog vlasnika pogleda.

Lično iskustvo Fernana Ležea u Prvom svetskom ratu imalo je izuzetan uticaj na njegov rad. Radeći dve godine za francusku vojsku, na frontu je pravio skice artiljerijskih oruđa i aviona, kao i vojnika u rovovima. Surovost ratnih slika, monstroznost onoga što je bilo moguće učiniti upotrebom novih ratnih mašina i drama koja se odvijala pred njegovim očima, učinili su da ovaj umetnik svoja dela posveti kritici političkog utilitarizma moderne Evrope. Razvoj ratne industrije na početku XX veka, tehnološka implozija, doveli su do racionalizacije povoda za izbijanje I svetskog rata i ratnih katastrofa. Nadrealisti su verovali da se povodi za izbijanje svetskog rata nalaze u potiskivanju nesvesnog i sve jačem potenciranju čovekove racionalne strane. Strahovi, frustracije i traume koje su se nataložile u svesti čovečanstva dovele su provale ove agresivne energije. Nezadovoljeni erotski nagon, u tabuiziranom i konzervativnom evropskom društvu, kakvo je bilo na prelasku iz XIX u XX vek, doveli su do neizdrživog pritiska na mušku psihu. Većito nezadovoljeni i osujećeni libido pretvorio se u ubilački nagon. Nagon za destrukcijom i samouništenjem.

U ženskom telu i psihi, nadrealisti su videli beg od realistične stvarnosti. Oni su verovali da je iracionalno komponenta koja nedostaje subjektu kako bi bio uravnotežen, celovit, kao i da je ženski pol taj koji iracionalnost poseduje kao dominantnu osobinu. Pored toga, nadrealisti su strahovali da će tehnološki, graditeljski duh novog doba uništiti nagonsku, nerafiniranu energiju kao prirodnu stranu čovekove ličnosti te da će, permanentno ućutkivanje nesvesnog, dovesti do samouništenja civilizacije. „Mehanički balet” nije samo film o implementaciji sveta mašina u organski svet i ljudsku psihu, jer nerazlučivost tehnološkog od biološkog nije toliko zastrašivala nadrealiste koliko povezanost tih struktura sa strukturama političke moći u modernom društvu. Ovaj film nosi jaku poruku totalitarizmu i agresiji onih koji imaju moć, nad telima. Kao da su predvideli strahote II svetskog rata, nadrealisti poput Leže snimaju i reprodukuju Bretonovu sliku *mračne noći Evrope*. Posredi je racio, za koga su nadrealisti verovali da je ograničen i grub, da „siluje” iracionalnu stranu čoveka, odvajajući ga od njegove prirode i slobodnog izbora. „Mehanički balet” pre svega kritikuje penetrativni, agresivni pogled, kontrolu i nadziranje kojima je podvrgnut čovek novog doba. Dvadeseti vek doneo je velike napretke u nauci, tehnologiji, industriji, medicini, ali je kapitalistički pogled na svet učinio materijalnost primarnom i neprikosnovenom. Naučna otkrića upotrebljena za poboljšanje kvaliteta života, istovremeno su iskorišćena i za kontrolu i disciplinovanje tela, uništenje i razaranje, tako da je stvoren robovlasnički odnos u kome se čovek više nije osećao slobodno. Materijalnost je preuzela ulogu koju je nekada imala duhovnost, čime se uporedo sa nadrealističkom filozofijom pozabavila i psihoanaliza.

Fernan Leže je ovim filmom predstavio ideju o odbacivanju logičke misli i poništenju patrijarhalnog modela društva zarobljenog u muškom despotizmu. Na primer, kadar u kome se ženske noge pojavljuju okrenute naopačke i sat koji ispod njih otkucava simbolizuju nemilosrdnost prema telu i psihičkom sadržaju ličnosti koju donosi moderno doba. Muzika i orkestracija u filmu dodatno pojačavaju osećaj užurbanosti, i nemira u koji zapada moderni svet. Rotacioni cilindri, klipovi, zupčanici, kuhinjski elementi, automobilske sirene, dimnjaci i turbine, najrazličitiji metalni predmeti smenjuju se u nekoj vrsti kaledioskopa. Ekspozicija je višestruka, mimika prenaplašena, a ritam preklapanja i ubrzanog umnožavanja slika smiruje se tek u kadrovima u kojima kamera prati usamljenu mladu ženu, na ljuljašci u bašti.

„Uvek sam se nadao, bez ikakve osnove, da ću jednom, noću, u nekoj šumi, sresti lepu nagu ženu; ili bi možda umesnije bilo reći da, budući da takva želja više ništa ne znači onda kada jednom bude izrečena, žalim, opet bez osnove, što takvu ženu nikada nisam sreo.“²²⁶

Ovaj Bretonov citat, koji Viktor Burgin navodi u analizi fetišiziranog pristupa nagom ženskom telu vizuelnim umetnostima, otkriva dve vrlo bitne činjenice o nadrealističkoj ideologiji kada je reč o seksualnosti ženskog tela. Iako je krajnji cilj bilo potpuno razotkrivanje ovog unapred mistifikovanog objekta i povezivanje s njim u transcendentnom obliku, nadrealisti su zazirali od direktnog traga koji žensko ostavlja na mušku psihu. Potenciranje demistifikacije i potpune objektivacije ženske seksualnosti putem snimanja i izlaganja ženskog tela, dovelo je do još intenzivnijeg skrivanja prave slike tela i onoga što ženska seksualnost predstavlja u svom nerafiniranom, duboko intimnom obliku.

U poslednjem izdanju časopisa *Nadrealistička revolucija/ La révolution surréaliste*, no. 12 (1929), objavljena je jedna od amblemskih fotografija nadrealističke grupe. Na slici je prikazana frontalno izložena, naga ženska figura, a oko nje, u obliku rama, raspoređene su portretske fotografije poznatih nadrealističkih umetnika.²²⁷ Zanimljivo je što umetnici na ovim portretima, koji podsećaju na fotografije sa ličnih dokumenata, imaju zatvorene oči. Ženska figura postavljena je u središtu rečenice, ispisane na dnu fotografije na kojoj piše „ne vidim je... sakrivenu u šumi“. Potpuno naga, realistična ženska figura u punoj visini, smeštena je na mestu nedostajuće reči. Ovim gestom nadrealisti su naglasili nedovoljnost objektivacije nagog tela u cilju saznanja njegove celokupne stvarnosti, njegove seksualnosti, zakonitosti, prirode. Takođe, još bitnije je njihovo priznanje o nemogućnosti pogleda da spozna objekat u celini, nedostatku moći koju pogled ima nad telom. Za ovu fotografiju Viktor Burgin kaže: „U gledanju uvek postoji nešto što se ne vidi, ne zato što se opaža kao nedostajuće – kao u slučaju fetišizma – već zato što to nešto ne pripada polju vidljivog.“²²⁸ Privlačnost modela naglašena je mestom koje je ženskom objektu dodeljeno na ovoj fotografiji ali i mestom muškog subjekta kome je oduzeta moć pogleda. Žensko telo ostaje na mestu enigme, ali je njegovo značenje kontradiktorno. Izloženost tela ne ukazuje na njegovu raspoloživost, jer oni koji posmatraju u želji da dokuče enigmu imaju zatvorene oči. Ovim

²²⁶ Burgin, Viktor, *Perverzni prostor*, u: *Uvod u feminističke studije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 207. Prema: Breton, André, *Nadja*, Grove Press, New York, 1960, str. 39.

²²⁷ Sličan raspored portreta objavljen je i u prvom broju ovog nadrealističkog časopisa, a jedan od likova bio je i sam Frojd.

²²⁸ Burgin, Viktor, *Perverzni prostor*, str. 207.

kontrastom je aktivno-sadistički nagon, prisutan u pogledu prema nagom ženskom telu, preinačen u pasivno-receptivni. Spoljašnja forma aktivno suočava posmatrača sa nedostatkom u gledanju, distancom koju subjekt postavlja u odnosu na objekt, zadržavajući je i preuzimajući diskurzivno vlasništvo nad njom.

Nadrealizam je, kao pravac koji je dugo opstao u istoriji umetnosti, pokazao izvrsnu zrelost kada je u pitanju razumevanje odnosa roda i s njima povezanih reprezentacijskih praksi. Menjajući se i primenjujući nove tehnike u prikazivanju ženskog tela kao objekta, nadrealizam je menjao i razvijao stav prema diskurzivnim oblicima moći koji oblikuju pogled i objekt. Zahvaljujući toj svesti ženski akt je u nadrealizmu postavljen problemski i njemu je dodeljena aktivna, subverzivna uloga. Prikazivanjem nagog ženskog tela umetnost nadrealizam preispituje društvene konstrukte o muško-ženskoj razlici, razlici između materije i duha, realnosti i imaginacije, uopšte: nadrealizam preispituje mehanizme društvene moći koji se učvršćuju kroz sistem razlike. Oduzimajući im legitimitet i snagu u sopstvenom diskursu u kome vlada nestabilnost odnosa između subjekta i objekta, nadrealistička fotografija i film oslobađaju žensko telo od jednostranog, opresivnog pogleda kome je izloženo u vizuelnoj reprezentaciji.

Ono što je najznačajniji doprinos nadrealizma u prikazivanju ženskog tela jeste destabilizacija tradicionalne distance između subjekta i objekta u vizuelnom prostoru i performansa koji model izvodi za kameru i posmatrača. Ženski model postaje nezavisan u odnosu na posmatrača i zauzima aktivnu, kritičku poziciju. Odstupanje od patrijarhalnog modela društvene svesti postavljeno je paradigmatički i jasno se iščitava u reprezentacijskom diskursu ženskog tela, koji nadrealizam posmatra kao prostor odstupanja od konvencija građanske kulture.

Pod parolom *antiumetnosti*, u pristupu ženskom telu nadrealisti napuštaju i svoj veliki narativ o nesvesnom, otkrivajući da žensko telo poseduje sopstvenu, otvorenu dijalektiku, te da nema potrebe ograničavati ga vizuelnim strategijama u kojima ono zastupa registar snolikog, fantastičnog sveta, već dopustiti da njemu svojstvena heterogenost postane novi oblik vizuelnog izražavanja.

4.2. Telo kao dijalektički prostor označavanja

4.2.1. Žensko telo kao sistem označavanja

Feministička teorija slike istražuje filmski prostor kao sistem označavanja i artikulacije određenih elemenata, koji se u filmu javljaju kao proizvod patrijarhalne kulture. Istraživanja koja spajaju antropološka, semiotička i psihoanalitička saznanja, fokusiraju žensko telo kao prostor u kome konvergiraju već postojeća kulturološka značenja, ali se grade i neka nova, koja film kao specifični sistem značenja omogućava. Feministička teorija pristupa ženi kao vizuelnoj kategoriji koju proizvede dominantni diskurs, a njenom telu kao prostoru označavanja kodiranom društvenim stereotipima. Stavovi su podeljeni, između onih teoretičarki koje smatraju da žena postoji kao označavajući element u vizuelnom, filmskom materijalu i onih koji misle da je ona kao takva odsutna u filmskom jeziku uokvirenom patrijarhalnom kulturom.

Ono do čega obe teoretske struje pokušavaju da dopru jeste vizuelno polje u kome se žena pojavljuje kao *označitelj ženskog* subjekta, nezavisno od upisa dominantnog maskulinog diskursa koji u vizuelnom polju konstruiše pogled, subjekt i objekt. Prostor za delovanje ženskog subjekta naziru u dijalektici koja se otkriva u kliznom polju između označitelja i označenog, mestu iskliznuća systemske rezonance jezika. Analogno jezičkoj disonanci u određenom sistemu označavanja, žensko telo se tumači kao mesto razlike. Simboličkog iskliznuća u okviru forme koju mu patrijarhalna kultura zadaje u vizuelnim umetnostima.

Mogućnost za dijalektičku reprezentaciju žene na filmu, koja odstupa od mizoginih formi reprezentacije, neke teoretičarke feminizma otkrile su u osobenostima samog ženskog tela. Žensko telo se kao forma dijalektički odnosi spram jezika. Ono predstavlja mesto razlike, kao konstitutivne formativne kategorije i u psihologiji i u vizuelnom jeziku filma. Iako sa sobom nosi značenja koja su iz simboličkog preneti u ikoničko, žensko telo kontrapunktira fiksiranom sistemu označavanja i to je ono što je najbitnije za njegovu analizu. Ovakav teorijski stav ukazuje na važnost semiologije i psihoanalize za feminističku kritiku filma, ali i revalorizaciju koju žensko telo zadobija kao najzastupljeniji, a pritom stereotipizovani filmski znak.

Feministička teorija filma bavi se problemima: stereotipizacije, tipizacije i narativne konstrukcije žene na filmu. Polazište feminističke filmske kritike je problem proizvodnje žene kao nemog činioca vizuelnog sadržaja. Feminizam ženu posmatra isključivo kao pasivnu kategoriju koja nema mogućnosti artikulacije, reprezentacije i identifikacije u filmskoj umetnosti. „Žene se shvataju kao upisane u određenu *žensku* poziciju, i ta pozicija determiniše sve njihove reprezentacije.“²²⁹ Žena je na filmu unapred shvaćena i njena uloga preslikana je iz društvene stvarnosti u filmsku ikonografiju. I sam filmski medij tretira se samo kao reprezentacija već postojeće ideologije, opresivne po ženski subjekt. „Žena kao kategorija, kao ishod definicija koje su proizvod političke i ekonomske prakse, prihvata se kao nešto što prethodi filmskoj praksi, nešto što film jednostavno reprodukuje, reflektuje ili distorzira.“²³⁰ Film proizvodi ideološke efekte jer je i sam proizvod date ideologije, stoga se njemu u feminističkoj teoriji pristupa kao *ideološkoj praksi*. Reprezentacija žene na filmu rezultat je kategorija *polnosti*, koje on, iako bez materijalne delotvornosti, preuzima iz unapred definisanih i *proživljenih* društvenih uloga i relacija.²³¹ „Sam film opisuje se kao ideološka praksa, pa se otuda pretpostavlja da proizvodi ideološke efekte, naročito u odnosu na definicije žena u društvu, na slike žena, koje prikriva ili naglašava.“²³²

Razdvajajući filmsku od materijalnih praksi kojima društvo tretira ženu, u studiji „Žena kao znak“ (1978)²³³, britanska teoretičarka Elizabet Kauvi (Elizabeth Cowie) uočava i razmatra *dvostruki sistem* proizvodnje žene:

- 1) Žene kao društvene kategorije (kroz unapred konstruisane definicije i stereotipe);
- 2) Proizvodnja žene unutar filma kao posebnog sistema označavanja.

Prvi sistem je onaj koji ženu proizvodi i artikuliše kao pasivnu u okviru patrijarhalne kulture, pa je film kao sekundarni sistem samo preuzima iz već formiranih kategorija rodni uloga.

²²⁹ Kauvi, Elizabet, „Žena kao znak“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, str. 221.

²³⁰ Ibid.

²³¹ „Društvene definicije uloga žena vide se kao *proživljene relacije* dok se film tretira samo kao *reprezentacija*, moćna kao ideologija, ali bez materijalne delotvornosti.“ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Naziv originala: Cowie, Elizabeth, „Woman as Sign“, in: *Feminism and Film*, ed. by E. Ann Kaplan, Oxford University Press, New York, 2000, str. 48–49.

Žena se posmatra kao *znak* koji muškarci kao nosioci simboličkog poretka saopštavaju (i razmenjuju) , pa shodno tome podleže stereotipizaciji. Žena može biti prepoznata i kao *označitelj*, ali budući da funkcioniše isključivo u kolu razmene u kojem su vrednosti uokvirene patrijarhalnom kulturom, ona kao takva može samo reprezentovati nedostatak označavajućeg u muškarcu bez mogućnosti sopstvene artikulacije. U polju vizuelnog narativa, feminizam ženu posmatra kao označitelja nedostatka, kastracione anksioznosti (oko koje je organizovana muška želja i patrijarhalni poredak). Ovakav stav potiče iz hipoteze da u sistemu jezika žena predstavlja *prazan znak* uokviren patrijarhalnim kodom. Prazno mesto – *lokus praznine* u samom muškom subjektu. U tom smislu *žena kao znak* metafora je neizrecivosti i nedorečenosti, nedostatka koji stimuliše i nadilazi mušku želju. Ona je smeštena u polju Drugog i u tom smislu predstavlja neku vrstu semiotičke pretnje simboličkom poretku. U filmskom jeziku žena funkcioniše kao vizuelni (ekranski) zastupnik označavajućeg Drugog, bez kojeg bi mesto muškog subjekta bilo nepotpuno. Film se u ovom slučaju pojavljuje kao represivni ideološki medij, ekran na kome se projektuju želje, nagoni i strahovi muškog protagonista, sa kojim se identifikuje i muški gledalac. U ovakvom sistemu označavanja, žena se formira kao označitelj nesvesnog, nagonskog registra, a njeno telo izlaže se kao indeks traumatičnog, tabuiziranog iskustva muškog subjekta.

Dakle, u filmskom jeziku žena se pojavljuje kao označitelj na onom mestu gde želja ukazuje na nekakav nedostatak, manjak u muškom subjektu. „Kastracioni strahovi muškog protagonista i njegova potraga za samosaznanjem konvergiraju ka ženi: u njoj se konačno suočava sa prepoznavanjem *nedostatka*. Žena je otuda *lokus praznine*.“²³⁴

Drugi sistem odnosi se na značenja koja film proizvodi kao specifična praksa, kojom se ona oblikuju i definišu međusobnim odnosima različitih elemenata koji su deo samog filmskog jezika i sredstava izražavanja. Ovu pretpostavku (o filmu kao zasebnom sistemu označavanja) E. Kauvi iznosi nasuprot feminističkom političkom stavu koji, primenjen na sistem proizvodnje na filmu, podrazumeva ženu kao objekat koji je unapred proizveden i definisan. Ako žena nosi značenje unapred determinisano i fiksirano izvan sistema filma, pitanje je: da li film samo prikazuje ili i proizvodi ženu? Koliko je ta proizvodnja uslovljena već postavljenim ulogama u društvenoj proizvodnji? I najzad: da li je žena kao kategorija samo

²³⁴ Cook, Pam & Johnston, Claire, The place of Women in the Cinema of Raul Walsh, Edinburgh Film Festival, 1974, *Feminism and Film theory*, ed. Constance Penly, Routledge and BFI, London, 1988, str. 97. Prema: Kauvi, Elizabet, Žena kao znak, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, nav.izdanje, str. 235.

preuzeta iz šireg konteksta, izvan sfere filma, koju on potom reflektuje reprezentujući je kao gotovu definiciju, ili je on kao takvu proizvodi u okviru sopstvenog sistema razmene?

Kauvi primećuje da film biva osporen kao proces proizvodnje iako se u teoriji došlo do zaključka da žena postoji kao označavajući element u filmskom jeziku. Ona ispituje ideju o *ženi kao znaku* (iz pasivne pozicije iz koje nju saopštava muškarac), sa ciljem da dokaže mogućnost subvertivnog, progresivnog delovanja filmske reprezentacije kao prostora proizvodnje drugačijih, nezavisnih definicija. Film predstavlja mesto fiksiranja značenja, pa je upravo kao takav pogodan za otvaranje prostora u kome bi ženski subjekt mogao formirati sopstveni sistem značenja. Mesto za stvaranje ovakvog prostora otkriva se u prazninama, tj. odsustvu značenja, praznom mestu koje je ženskom subjektu na filmu dodeljeno, i ova pozicija – iako pasivna i opresivna – ostavlja prostora za konstruisanje sasvim novih značenja. *Lokus praznine* u koji je smešten ženski subjekt, nepoznat je, transgresivni prostor, koji predstavlja tačku iskliznuća, nemogućnosti determinisanja značenja. To *prazno mesto* koje film kao medij ostavlja za ženskom subjektu, predstavlja izvesnu tačku proširenja značenja, koja može biti iskorišćena za formiranje novog filmskog jezika koji se ne bi zasnivao na mizoginiji.

4.2.2. Disbalans u reprezentaciji „polnosti”

Tražeci put ka vizuelnom prostoru u kome žena funkcioniše kao označitelj ženskog, teorijska pozicija koju zastupa Elizabet Kauvi u kritičkoj studiji „Žena kao znak“, oscilira između različitih feminističkih platformi. Jednih koje zastupaju stav da žena ne postoji kao označitelj u filmskom jeziku, drugih koje tvrde da postoji ali samo kao zastupnik označiteljske pozicije muškarca, i onih koji tvrde da žena uopšte i ne postoji kao žena na filmu, tj. da je ona *prazan znak* bez ikakvih označiteljskih komponenti pa je suviše denotirati poruke koje takav znak sa sobom nosi – u okviru patrijarhalnog koda koji ga kao takvog generiše.

U feminističkoj teoriji slike svet filma smatra se kopijom sveta zasnovanog na polnom disbalansu. Ova pozicija zajednička je za sve kritičko-teorijske platforme kojima feminizam osvetljava ulogu žene u vizuelnim umetnostima (među kojima je film uzet kao primer najmoćnijeg represivnog medija za ženski subjekt). Odnos filma prema ženskom telu izjednačen je sa voajerističkim, seksističkim uživanjem u njemu, a ženska uloga tumači se

kao egzibicionistička u odnosu na poziciju muškog protagonista i značenja koja on zauzima u vizuelnom narativu.

U studiji „Woman's stake: Filming the Female Body” / „Ženska uloga: Snimanje ženskog tela”²³⁵, britanska teoretičarka Meri En Don (Mary Ann Doane), zastupa stav da žena ne postoji u filmskom jeziku i da u tom smislu nema slika *Za nju*, niti autentičnih slika *O njoj*. Slično kritičkoj poziciji Lore Malvi (Laura Mulvey), ona posmatra žensku figuru na filmu kao površinu na koju je svedena kako bi poslužila projekciji muške želje, nagona i strahova.²³⁶ Pogled koji kamera upućuje prema ženkom telu, prema Donovoj, jednak je terorističkom aktu. Ona smatra da svaki identitet na filmu konstruiše *voajer-fetišista* zahtevajući da žena ulaskom u svet kamere ili bioskopa poništi svoj pol kako bi brisanjem svog subjektiviteta proizvela superiornog, nekastriranog aktera ili gledaoca, koga podržava vladajući patrijarhalni diskurs. U literaturi i filmu žena uopšte i ne funkcioniše kao znak, tako da nema ničega što se njom označava (ili je u njoj označeno), što ukazuje na ženskost samu. „Žena kao označitelj žene u patrijarhatu je potpuno odsutna iz većine sistema za proizvodnju slika, a naročito u Holivudu.”²³⁷ Nedostatak govora *O njoj* ili proizvodnja slika *Za nju* ne tumači se međutim kao simbolizacija njenog sopstvenog nedostatka, već suprotno – nedostatka u muškom subjektu, na šta jasno upućuje njena zavisna, podređena, a opet zastupnička uloga.

Dakle, žena postaje označitelj u okviru šireg društvenog sistema označavanja samo kao reprezent nečeg nedostajućeg u muškarcu. Ona se kao takava samoreflektuje, ponavlja u filmskoj umetnosti bez mogućnosti sopstvene artikulacije. Njeno telo je funkcija diskursa, u čijoj se simboličkoj slici muški subjekt ogleda i uspostavlja.²³⁸

²³⁵ Doane, Mary Ann, „Woman's stake: Filming the Female Body”, in: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988, str. 219.

²³⁶ Površina za koju Malvejeva upotrebljava termin *to-be-looked-at-ness* (biti-gledana-za) u eseju koji je dao najveći doprinos feminističkoj kritici filmske umetnosti „Visual Pleasure i Narrative Cinema” / „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, prvi put objavljenom u britanskom časopisu *Screen Theory*, 1975.

²³⁷ Cook, Pam and Johnston, Claire, The place of Women in the Cinema of Raul Walsh, Edinburgh Film Festival, 1974, in: *Feminism and Film theory*, ed. Constance Penly, Routledge and BFI, London, 1988, str. 97. Prema: Kauvi, Elizabet, Žena kao znak, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, nav. izd., str. 234.

²³⁸ „Žena je u patrijarhalnoj kulturi označitelj muškog drugog, sputana simboličkim poretkom u kome muškarac može da izivi svoje fantazije i opresije kroz jezičke komande nametnute nemoj slici žene vezane za mesto nosioca, a ne tvorca značenja.” Prema: Malvi, Lora, Vizuelno zadovoljstvo i narativni film, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, nav. izd., str. 190.

Preimućstvo nad poretkom falusa kao označitelja, u kome je logos spojen sa pojavom želje, izjednačen je sa posedovanjem penisa, tako da sama fizionimija žene uslovljava njenu nemogućnost artikulacije u društvu koje povezuje ova dva pojma. Pokušavajući da rasvetli pitanje uslova, pozicije iz koje žensko telo progovara kao *nemo* u filmskoj umetnosti, Meri En Don se poziva na teorijski stav Lus Irigaraj (Luce Irigaray).²³⁹ U dvema najznačajnijim lingvističko-filozofskim studijama²⁴⁰ zasnovanim na marksističkoj teoriji i antropološkim istraživanjima Klod Levi-Strosa, ona razvija tezu o ekonomskim uslovima koji diktiraju položaj žena u društvu. Irigarajeva smatra da celokupno društvo počiva na razmeni žena. Ona uočava da se svi oblici razmene, bilo materijalni ili simbolički, u društvu odvijaju isključivo između muškaraca i da se njena vrednost ne razlikuje od vrednosti robe. Njenu vrednost razmene određuje društvo, dok se njena upotrebna vrednost odnosi na njena prirodna svojstva. Društvo kreira tri tipa žene:

- 1) majke (koja poseduje upotrebnu vrednost)
- 2) device (koja poseduje vrednost razmene) i
- 3) prostitutke (koja objedinjuje i upotrebnu i razmensku vrednost).²⁴¹

Ženski self podeljen je između njene upotrebne i razmenske vrednosti i žena je željena samo zbog posedovanja iste. Irigarajeva uočava da učešće žene u vizuelnom narativu nema veze sa stvarnom pozicijom njenog realnog tela već uslova njegovog oblikovanja i izlaganja koje generiše patrijarhalni diskurs. Naime, ona upozorava da *mesto*, tj. poziciju proizvodnje žene na filmu treba razlikovati od njenog realnog tela. Irigarajeva dalje pokušava da konceptualizuje poziciju ženskog tela u jeziku/diskursu nezavisno od dihotomije između penisa i njegovog nedostatka. Ona pronalazi izvesnu vezu između fizionomije ženskog polnog organa i njene semiološke vrednosti. Smatra da dvostrukost (kao karakteristika labijalnog dela vulve, smeštenog između dve jednake usne *koje kao da miluju jedna drugu*) definišu žensku autoerotičnost kao odnos *dualnosti* opozicija, *multiplikacije erogenih zona u čitavom njenom telu*. Štaviše, Irigarajeva koristi telesne karakteristike žene kako bi specifikovala ženski jezik koji je *pluralan, polivalentan i nesvodljiv* na muški jezik

²⁴⁰ Luce Irigaray, "This Sex Which is Not One"/„Pol koji nije jedan" (1977) i "Speculum of the Other Woman"/„Spekulum druge žene" (1974).

²⁴¹ Irigaray, Luce, „Women on the Market", in: *Literary theory, an anthology*, edit. Rivkin, J., Ryan, M., Blackwell, Oxford, 1998.

*restriktivnih pojmova – jedinstva i identiteta.*²⁴² Zato se stiče utisak da je žena *nemi* i *nevidljivi* činilac vizuelnog narativa.

Na ovom mestu vratila bih se Elizabet Kauvi i tekstu „Žena kao znak”, u kome je pokušala da razreši nedoumice i mimoilaženja između različitih teorija koja se bave problemom disbalansa u reprezentaciji polnosti – jednih koje tvrde da žena ne postoji kao označitelj i drugih koje tvrde da žena funkcioniše jedino kao označitelj u filmskom jeziku. Ona smatra da teorijska mimoilaženja nastaju zbog samog paradoksa reprezentovanja ženskog tela i označavanja ženskog subjekta u vizuelnom prostoru. Pokušavajući da odvoji sistem jezika, kao sistem proizvodnje značenja, od sistema koji proizvodi sam film, Kauvi nazire da se odgovor za ove nedoumice nalazi u samom prostoru u kome se žena izlaže na filmu. Ona se slaže da je prostor u kome se žena prepoznaje kao žena, u filmu konstruisan i omeđen falocentričnom razmenom. Ipak, objašnjava Kauvi, ženska pasivnost, nedostatak govora i slika *O njoj*, impliciraju punoću koja tek treba da bude otkrivena i koja (analogno praznini koju kamera otkriva) postoji na nekom drugom mestu.

Žena kao lokus praznine – prazno mesto, prazan znak bitna je smernica na putu ka otkrivanju autentično-feminističkog filmskog jezika. Termin *prazan* Kauvi smatra bitnim i simptomatičnim jer on ukazuje na punoću, postojanje u nekom drugom lokusu. Ona podseća da u sistemu označavanja označitelj nužno i jeste prazan, nemotivisan i arbitrar, tj. bez unapred datog značenja. Ako žena funkcioniše kao označitelj, to ne dokazuje da ona time označava sopstveni nedostatak (u okviru faličkog poretka u kome je muškarac nosilac dominantne označiteljske funkcije), već upravo suprotno – da u pomenutom sistemu označavanja označava nedostatak u kruženju muške želje. U tom slučaju neprecizno je tvrditi da žena ne postoji u kontekstu označitelja. S druge strane, Kauvi smatra da nije važno to što film lažno označava ženu, ili prisvaja sliku žene za neko drugo označavanje. Ono što je relevantno jeste modus konstituisanja žene kao znaka unutar filmskog prostora. Ono na šta takođe treba obratiti pažnju (kad god je u pitanju semiotička analiza filma) jeste razlika između reprezentacije žene od pitanja *žene kao znaka*. Znak ne može biti prazan, jer on zapravo uvek poseduje značenje, pa treba povesti računa o izgradnji različitih elementa koji čine njegovu strukturu. Što se tiče reprezentacije, postulacija sistema u kojoj je izlaganje žene vezano za unapred fiksirano značenje koje proizvodi patrijarhalna kultura, onemogućava bilo

²⁴² Prema: Doane, Mary Ann, „Woman's stake: Filming the Female Body”, in: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988, str. 224.

kakav govor o *ženi kao označitelju žene* i vodi jednostranoj denuncijaciji, jer se „sistem reprezentacije postavlja iznad i nasuprot istinski označene, stvarne žene“²⁴³.

Vrednost žene kao „znaka“

Pokušavajući da pomiri načelno bliske ali konceptualno distinktivne teorijske stavove, E. Kauvi pokušava da pronađe odgovor u razmatranjima koja su im prethodila, pristupajući mestu žene kao filmskog znaka kroz analizu nastanka samih jezičkih struktura. Reč je o *strukturalnoj antropologiji* Klod Levi-Strosa²⁴⁴, teoriji kojom je konceptualizovan pojam ženskog kroz pojam proizvodnje i razmene žena u srodničkim strukturama. Levi-Strosova teorija, koja je poslužila kao osnov pomenutim feminističkim teorijama, izjednačava ženu kao predmet društvene razmene sa znakom koji se razmenjuje u sistemu jezika. *Egzogamija žena*, tj. razmena žena unutar srodničkih struktura, predstavlja svojevrsan sistem u kome se žene razmenjuju poput reči u jezičkoj komunikaciji.

Elizabet Kauvi posmatra Levi-Strosov koncept žene kao znaka u sistemu društvene razmene kroz način na koji ona funkcioniše u kulturi²⁴⁵, postavljajući pitanje o uopštenoj ideji žene koju društvo *komunicira* prenoseći ovaj model na film kao sistem označavanja.

Konzistentna degradacija žene u svim oblicima društvene prakse posledica je same strukture društvenih odnosa, uspostavljenih kroz egzogamiju – sistem srodničkih veza koje (kao i jezik) predstavljaju skup odnosa i procesa koji omogućuju uspostavljanje određenog tipa komunikacije između pojedinaca i društvenih grupa. Kauvi preispituje Levi-Strosov pojam *srodstva* kao suštinske, strukturalne pozicije koja uslovljava da žene budu tretirane kao sredstvo razmene među muškarcima. *Komunikacija žena* odvija se poput razmene znakova u jeziku. Budući da je muškarac taj koji oblikuje značenja i vlada diskursom, žena je dovedena u podređeni položaj, pa tako način njene *kominikacije*²⁴⁶ određuje i njenu reprezentaciju. Prema tome: „Egzogamija je arhetip za sve druge manifestacije koje se baziraju na

²⁴³ Kauvi, Elizabet, „Žena kao znak“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, nav. izd., str. 235.

²⁴⁴ Levi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb 1989.

²⁴⁵ Tj. način na koji je ona proizvedena i saopštena kao znak u kulturi.

²⁴⁶ U smislu upotrebe, korišćenja žene kao znaka u društvenoj komunikaciji.

reciprocitetu.”²⁴⁷ Srodništvo, tj. egzogamija, ogleda se u proizvodnji rodni uloga.²⁴⁸ One se zasnivaju na razmeni značenja koja su dodeljena izvesnim ženskim kategorijama.²⁴⁹ *Žena-znak* koja se proizvodi u okviru srodničkih struktura nije značenje stvarne žene. „Žene se u porodici ne *situiraju* kao žene.”²⁵⁰ Njihova stvarna vrednost uslovljena je upotrebom i razmenschom vrednošću koje poseduje njeno telo.

Elizabet Kauvi uočava da se u većini feminističkih teorija slike struktura razmene (koja u društvu postoji kao sistem razmene stvarnih žena kao simboličkih znakova) predstavlja kao nešto što filmski sistem samo preuzima iz kulture: „Kao predmet razmene između muškaraca, znak oscilira između slika prostitutke i figure majke, on predstavlja sredstvo kojim muškarci izražavaju svoje međusobne odnose.”²⁵¹ Sledno tome, *žena kao znak* može opstati samo kao predmet razmene u patrijarhalnoj kulturi, i ona se recipročno kao takva reflektuje na strukturu filma.

Ipak, žena nije samo *predmet* razmene. Kauvi kao primer navodi tezu Džulijet Mičel (Juliet Mitchell), koja u studiji „Psihoanaliza i feminizam”²⁵² pokušava da dokaže kako Strossov pojam egzogamije između ostalog korespondira i sa Frojdovom teorijom o tabuu incesta i Edipovom kompleksu. Iako muška kastraciona anksioznost uslovljava da žena bude svedena na znak, koji se upotrebljava, konstruiše i razmenjuje u sistemu koji nema veze sa njenom realnom vrednošću, *žena-znak* predstavlja mnogo više od simbola, predmeta i znaka u društvenoj razmeni. Ona *nadilazi značenje razmene* budući da je i sama proizvođač znakova. „Dato mesto u sistemu komunikacije nije pokazatelj inferiornosti ili superiornosti.”²⁵³ „Žena ne može postati samo znak i ništa više, jer čak i u muškom svetu ona je još uvek ličnost, i

²⁴⁷ Lič, Edmund, *Klod Levi-Stros*, poglavlje VI, „Elementarna struktura srodničkih odnosa”, Prosveta, Beograd, 1972. str. 117.

²⁴⁸ U strukturalnoj antropologiji Levi-Strosa egzogamija se posmatra kao praksa označavanja u kojoj je muškarac otac, žena majka, supruga itd. Društvena razmena počiva na konstrukciji rodni uloga.

²⁴⁹ *Majci, devici* ili *prostitutki* – kategorijama koje Levi-Stros opisuje u *Strukturalnoj antropologiji*, a potom ih preuzimaju Lus Irigaraj i druge feministkinje koje semiološke studije slike baziraju na antropološkim postavkama.

²⁵⁰ Lič, Edmund, *Klod Levi-Stros*, poglavlje VI, *Elementarna struktura srodničkih odnosa*, str. 137.

²⁵¹ *Feminism and Film theory*, ed. Constance Penly, Routledge and BFI, London, 1988, str. 95. Prema: Kauvi, Elizabet, „Žena kao znak”, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, str. 234.

²⁵² Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Allen Lane, London, 1974.

²⁵³ *Ibid.*, str. 372.

utoliko što je definisana kao znak, ona se mora priznati i kao tvorac znakova... Za razliku od reči koje su u celosti postale znakovi, žena je u isto vreme ostala i znak i vrednost.”²⁵⁴

Ono što Elizabet Kauvi pronalazi kao zajedničko u različitim tumačenjima Strosove teorije i što povezuje sa sopstvenim idejom žene kao znaka u vizuelnoj umetnosti, jeste pojam *vrednosti*. Pojam koji Stros eksplicitno upotrebljava kada se pitanje značenja dovodi u vezu sa ženskim. On u tesnoj je vezi sa vrednošću žena u kulturi i sa činjenicom da one unutar nje funkcionišu kao predmet razmene. Dakle, realna vrednost žene kao označavajućeg elementa poništena je time što se ona razmenjuje i u sistemu jezika i u sistemu društvenih odnosa, a njena sopstvena proizvodnja unutar kulture nema prostor artikulacije. Stros upozorava, a Kauvi argumentuje, da je u kulturi, kao sistemu označavanja, vrednost *nedefinisana* i da je to ono što predstavlja najveći problem zbog kojeg žene dospevaju u poziciju da budu svedene na predmet razmene ili surogat muške označavajuće funkcije. „Opšte je prihvaćeno da su reči znakovi; ali pesnici su praktično jedini koji znaju da su reči nekada bile i vrednosti. S druge strane, žene su u jednoj društvenoj grupi smatrane za krajnje suštastvene vrednosti, iako je teško shvatiti kako su te vrednosti integrisane u sisteme koji nose funkciju označavanja.”²⁵⁵

Jezik je sintetizujući element koji odražava odnose unutar kulture. Film ima identičnu funkciju kao i jezik, jer predstavlja fiksiran sistem komunikacije, domen društvene sinteze. „Pojava simboličkog mišljenja uslovljava da žene, kao i reči budu stvari koje se razmenjuju.”²⁵⁶ Pojava jezika izjednačena je sa ulogom koju ima tabu incesta, kao vrsta društvenog ugovora koji reguliše odnose i omogućava komunikaciju lišavajući je kontradiktornosti. Pre tabuizacije i simbolizacije, žena je bila viđena u dva nekompatibilna aspekta: kao predmet lične želje ali i predmet želje drugih, pa se ova napetost uredila uspostavljanjem egzogamije i jezičkih struktura kojima su ukinute opozicije. Tako su žene izjednačene sa znakovima postale predmet razmene u oformljenim srodničkim strukturama, pa su od udaljenih, opštih ili nepristupačnih postale *kominicirane*. Incest bi nasuprot tome, kao što su to jezičke praznine, označavao mesto gde razmena izostaje, gde ne dolazi do komunikacije, a žena biva zloupotrebljena kao znak. Ipak Levi-Stros tvrdi da: „Čovek još

²⁵⁴ Levi-Stros, Claude, *Strukturalna antropologija*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 496.

²⁵⁵ Ibid., str. 61.

²⁵⁶ Ibid.

sanja o vremenu kada se zakon razmene mogao izbeći, kada se moglo *dobijati bez gubljenja, uzimati bez davanja.*²⁵⁷

Kauvi najzad zaključuje raspravu o *ženi kao znaku* i filmu kao sistemu označavanja pozivajući se na Cvetana Todorova (Tzvetan Todorov): „Tako *žena* ovde nije znak usled nekog imanentnog značenja. Značenje nije neka supstanca sadržana u znaku koja bi se mogla ispitivati nezavisno od znakova kojima se poima; ono postoji samo *kroz odnose* u kojima učestvuje.“²⁵⁸ Žena nije po sebi prazno mesto, ona je *proizvedena* kao lokus praznine, prazan znak, jer kao takva omogućava komunikaciju motivisanu željom. Ona se proizvodi kao znak unutar sistema razmene, tako što postaje označitelj razlike u odnosu na muškarca, onoga nedostajućeg i neizrecivog koje se ovim putem integriše u simbolički sistem. Zbog svega toga njeno mesto ostaje prazno. Što ne znači i nepostojeće.²⁵⁹ Žena nije aktuelizovana kao označitelj žene jer ne vlada diskursom. Tek bi mogućnost otvaranja paralelnog diskursa, i kulturološke reorganizacije društvenih odnosa i sistema proizvodnje, značila mogućnost građenja feminine simboličke razmene.

U simboličkoj razmeni učestvuju i muškarci i žene ali se samo žene proizvode kao znakovi. „*Žena-znak* se proizvodi unutar određenog sistema označavanja. I pored toga što je forma ili pre *označitelj znaka* stvarna osoba, žena, supstancija značenja znaka, njegovo označeno, nije pojam žene.“²⁶⁰ Znakovi poseduju značenja samo u okviru sistema označavanja u kojem su nastali. Krugom muške želje – označitelja i razmene, organizuje se i značenje filma, kao i mesto ženskog subjekta u njemu.

²⁵⁷ Ibid., str. 497.

²⁵⁸ Todorov, Tzvetan, „The Sign“, in: Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Johns Hopkins University Press, 1979, str. 131–138. Prema: Kauvi, Elizabet, „Žena kao znak“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, str. 228.

²⁵⁹ U ovom kontekstu možda je tačnije reći *upražnjeno negoprazno mesto*.

²⁶⁰ Ibid., str. 228–229.

4.2.3. Feministički jezik filma

Da li je onda moguće dopreti do autentičnog feminističkog jezika u vizuelnim umetnostima i preoblikovanja filmske strategije koja konstruiše ženske likove kao gledane objekte preuzimajući unapred konstruisana značenja? Feministička teorija filma suočila se sa izazovom. Pitanje koje postavlja je: kako lišiti film bilo kakvog uticaja voajerizma i fetišizacije ženskog subjekta, ako film samo preslikava odnose društvenih struktura?²⁶¹

Jedna od strategija mogla bi biti kompletno izlaganje ženskog tela i demistifikacije žene kao željenog objekta. U cilju drugačijeg viđenja ženskog, stereotip bi namerno bio izložen. To je ono što je i nadrealizam pokušao u svojim najranijim fazama. Ipak, insistiranje na uklanjanju stereotipa kojima je žena kodirana u patrijarhalnoj kulturi, na filmu bi učinilo da stereotip postoji i tamo gde tela nema, tj. stereotip bi ponovo prethodio telu onemogućavajući da se ono reprezentuje putem sopstvenog sistema značenja. Direktno izlaganje tela, bez cenzure, i dalje je ukazivalo da negde van njega postoji neki skriveni, fantazmagorični prostor, u kome vlada poredak većitog Drugog. Vizuelizacija prostora nesvesnog, podstaknuta amorfnim strahom od *ženske enigme* i tabua njenog tela, davala je stereotipima još veće značenje. Zbog toga novija feministička teorija filma smatra da bi borbu oko značenja ženskog tela trebalo povesti u pravcu značenja prostora u kome se to telo reprezentuje. „Filmski prostor ne bi trebalo da bude onaj u kome se vodi bitka oko značenja tela, jer je ona unapred izgubljena u vladajućem poretku muškarca kao nosioca pogleda, već bi nju trebalo povesti u smislu značenja prostora.”²⁶²

Smatra se da je jedan od takvih filmova, koji su napravili zaokret u formiranju novog filmskog jezika koji se ne bi zasnivao na mizoginiji, eksperimentalni film Lore Malvi i Pitera Volena (Laura Mulvey & Peter Wollen) „Riddles of the Sphinx“, iz 1977. godine. „Zagonetke Sfinge“ je jedan od prvih filmova u kojima je klasičan holivudski filmski narativ zamenjen dijalektičkim odnosom mitoloških, psiholoških i semioloških zagonetki. Film je baziran na mitu o Edipu (mada nešto drugačijem od onoga koji Frojd upotrebljava u objašnjenju strukturacije ličnosti, incesta i tabua), pa je jedan od njegovih glavnih motiva represija majčinstva. Ovim filmom Lora Malvi rasvetljava put koji je društvo prešlo od

²⁶² Doane, Mary Ann, „Woman's stake: Filming the Female Body”, in: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988.

materinskog do očinskog modela. Ona pravi direktnu analogiju sa mitološkom Sfingom koju je kultura proterala van gradskih zidina, mitskom čudovišnom ženom, kao simbolom amorfnog straha prema ženskom, koji je razvijen u patrijarhalnoj kulturi. Mitologija na kojoj je zasnovano celokupno društvo dodelila je ženi podređeni položaj. Sfinga predstavlja sliku kastracione pretnje falocentričnoj kulturi. U ovom filmu, Sfinga je predstavljena kao ikona ženskog oslobođenja, a lik Grete Garbo preuzet iz holivudske mitologije, kao mas-medijske ikone društva, preznačen je u lice suverenog ženskog subjekta koji se otrgao od dominantne, maskuline matrice proizvodnje slike. Nova Sfinga ne predstavlja pretnju društvenom poretku, već govori sopstvenim, poetskim, vizuelnim jezikom. Ženstvenost Sfinge probija se ispod muškog diskursa i izlazi na površinu, fokusirana na svoj sopstveni unutrašnji svet. Film „Zagonetke Sfinge“ rekonstruiše glas preedipalne majke, aludirajući na iskrivljenu sliku žene koja je konstruisana u društvu koje je odbilo heterogenu matricu patrijarhata. Kao što Sfinga umire nakon što je čovek rešio njenu „zagonetku“, tako je žena kao ikona ženstvenosti nestala u kulturi patrijarhata. Lora Malvi i Piter Volen naglašavaju da je materinstvo ostalo nemo, da se žena pojavljuje samo kao slika, referentna tačka – označitelj kastracije. Ženi je oduzet glas, kaže Malvejeva, ona govori u ime simboličkog poretka a ne sopstvenog, složenog i dijalektičkog i zato ovaj film insistira na *jeziku pitanja*, a ne nekom *univerzalnom glasu istine*.²⁶³

Poput sistema jezika, prostor u filmu predstavlja izvestan okvir. Putem njega moguće je izvršiti transformaciju sadržaja koji se u njemu izlaže i posmatra. Teorije koje govore o prostoru kao društveno konstruisanom na ovom mestu izostavljam, jer ono što feminizam predlaže jeste upravo transformacija filmskog vizuelnog prostora kao sistema označavanja. Najveći izazov za feministički film bio bi otkrivanje slobodnog prostora za proizvodnju vizuelnih znakova van falocentrične matrice. Taj prostor, smatra Meri En Don, iako ga je teško zamisliti, ne može nastati dekonstrukcijom i dekodiranjem postojećeg, već otvaranjem novog, slobodnog prostora za ženski subjekt i posmatrača van dominantnog diskursa. Prostor otvorene dijalektike gde postoji odnos među subjektima, a ne subjekta i njegovog večitog Drugog. Takav prostor predstavljao bi nekakav *inter-diskurs*, oslobođen od prepoznavanja, bilo kakve fiksirane identifikacije ili značenja. Prostor slobodne, nelinearne fluktuacije označitelja i njihovih relacija.

²⁶³ Prema: Cheu, Hoi F., „Beyond Freud and Lacan: Susan Streitfeld’s Female Perversions”, in: *Cinematic Howling: Women’s Films Women’s Film Theorists*, UBC Press, Vancouver, 2007, str. 73.

Nadrealistički film kao sistem označavanja

Ovakva teorijska zamisao veoma je bliska nadrealističkoj zamisli prostora, posebno izraženoj u drugom talasu nadrealizma, gde se u fotografskom i filmskom mediju težilo organizaciji prostora i narativa koji bi funkcionisali kao *metafora i metonimija po sebi*. Organizaciji prostora i tela u njemu koji nisu zadati, ničim fiksno određeni niti u potpunosti saznatljivi, već egzistiraju u stalnoj promeni, izmičući formiranju bilo kakvog *sistema* značenja. Stalno ulančavanje elemenata, prepuštanje nelinearnim asocijativnim nizovima, učinilo je i narativ i aktere u njemu slobodnim od bilo kakvog, unapred zadanog prepoznavanja. Reprezentacija ženskog tela u drugoj fazi nadrealizma donela je promenu u vizuelnom narativu koji se od mimezisa snolikog sve više transformisao u performativnu, subverzivnu pojavu tog istog fantastičnog sveta, koji je remetio utvrđenu strukturu realnosti. Prostor slike izmeštene iz stvarnosti u kojoj je nadrealizam načinio semiotički rez, otvorio se prema izlaganju subjekta van simboličkog reda falocentrizma. Intervencijom u različitim dimenzijama stvarnosti, filmski elementi oslobođeni su stereotipizovanog značenja. *Ontološki dualizam* prostora i tela, izlaganja i skrivanja, reda i haosa, postao je novo načelo u građenju filmske priče.

Spajajući psihoanalizu i semiotiku, nadrealistička fotografska i filmska praksa načinila je izuzetan zaokret sučeljavajući biće i značenje na polju filmskog prostora kao nezavisnog sistema označavanja. U ovakvom sistemu, ženski subjekt mogao je naći prostor i sredstva izražavanja za reprezentaciju svoje sopstvene prirode, van konvencija nametnutih društvenih uloga.

„Ne postoji ništa iza maske, nema vela da se strgne, čak ni praznine da bude otkrivena, samo tragovi poricanja i negiranja, fluktuirajući označitelji koji svedoče o važnosti psihoanalize i semiotike.”²⁶⁴

²⁶⁴ Doane, Mary Ann, „Woman's stake: Filming the Female Body”, in: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988., 495.

4.2.4. Dijalektika tela

„U nadrealizmu žena će biti slavljena kao obećanje.”²⁶⁵

Iako privilegovani mediji, ni fotografija ni film ne nude odgovor na pitanje *Šta je žena?* Ni *Šta žena želi?*²⁶⁶ Ovo je teza koju feminizam zastupa u svim svojim fazama kada je reč o interpretaciji i reprezentaciji ženskog u filmkoj umetnosti. Ipak nadrealizam je negujući eksperimentalnu formu filma, potražio i ponudio neke odgovore izvan stereotipne slike žene kojom je reprezentovana u tadašnjoj kulturi. U cilju otkrivanja prave identitetske prirode, skrivene iza svakodnevnog, racijom ograničene i društveno konstruisane slike o ženi kao *Drugom*, nadrealizam posmatra i predstavlja ženu na dva načina:

- 1) kao autonomnu fantazmatsku strukturu – u kojoj se spajaju želja i njen imaginarni objekt;
- 2) kao diskurs neimenljivog sveta čiji zakoni vladaju iza *principa zadovoljstva*.

Oba principa negiraju psihološku konstrukciju subjekta kao podeljenog entitet, koji egzistira u odnosu sa svojim, večno odeljenim, Drugim. Nadrealizam je putem ženskog tela kao provodnika čulnosti, kao glasnika transcendentnog – preiskustvenog jedinstva, ponudio viziju celovitosti subjekta, koji bi se spajanjem sa rasparčanim delićima sopstva oslobodio stega društvene stvarnosti.

U prvom slučaju telu žene pristupa se putem reflektovanja različitih optičkih igara (na površini njenog tela ili u prostoru koji zauzima) kojima se oponašaju modaliteti fantazma koji deluju na svest subjekta. Žensko telo odvlači pogled ka fantazmagoričnom matriksu u kome se otkriva sadržaj nesvesnog. Kao što fantazam ishodište nalazi u Imaginarnom²⁶⁷, tako

²⁶⁵ Breton, Andre, „*Manifest nadrealizma*”/ „*Manifeste du Surréalisme*”, 1924.

²⁶⁶ Doane, Mary Ann, „*Woman's stake: Filming the Female Body*”, in: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988., str. 486.

²⁶⁷ Razvojni stadijum u kome se prema Lakanu utemeljuje Drugost kao koncept, koji utiče na formiranje sopstva. Imaginarno je područje slika, predstava, svesnih i nesvesnih, zasnovanih na vizuelnoj percepciji 'ogledalnosti', tj. pogrešnog prepoznavanja sopstva. Imaginarno pripada redu prelingvističkog i preedipalnog, mada se tokom čitavog života preklapa i koegzistira sa Simboličkim, opstajući u subjektu kao *zahtev za celinom*.

topika tela funkcioniše kao mesto gde se utemeljuje predivna slika u kojoj je zarobljena želja posmatrača. Ispod nivoa površine ženskog tela, otkriva se neimenljivi nivo psihološke stvarnosti koji stalno izmiče značenju. Kroz žensko telo, subjekt otkriva prostor koji u njemu samom zauzima fantazam – kao mesto potencijalnog spajanja želje i objekta. U drugom slučaju žensko telo tretira se kao prostor, u kome se subjekt konačno spaja sa svojim manjkom, sopstvenim nedostatkom u *Drugom* (kao rezultatom primarne konstitutivne podele). Sopstvo, identitet – nominalno određen sa *Ja*, uvek egzistira na nekom nivou fantazije, pa je doživljaj sopstva generisan u odnosu sa spoljašnjom slikom, a ne unutrašnjim osećajem posebnog, celovitog identiteta. U prostoru ženskog, kao nelinearnog i dijalektičkog, subjekt integriše ono otcepljeno i odbačeno. U njemu više nema nikakve odeljenosti i praznine. Pogled se stapa sa objektom, pa je žena predstavljena kao povratak *davno izgubljenog raja*.

U nadrealizmu žena je simbol preverbalnog, čak i prenatalnog predivnog stanja u kome je još neformiran subjekt slobodno fluktuirao. Žensko telo je čulni portal ka davno izgubljenom jedinstvu koje je postojalo u majčinoj utrobi. Zato nadrealizam ženu često prikazuje i poistovećuje sa prirodnim, amorfim oblicima, praorganizmima ili životinjama koje još postoje u nekom fantastičnom svetu. Ženi se priznaje stvaralačka moć koja nadilazi društvena ograničenja, prevlast koju priroda ima nad ljudskim životom. Smeštajući *žensko* u polje opšteg, neimenljivog sloja sveta koji nas okružuje, nadrealizam je u najrazličitijim tehnikama²⁶⁸ upotrebio žensko telo kao alat, objektiv usmeren prema dimenziji nadstvarnosti. Iako je Breton stilski definisao nadrealizam kao „diktat misli, bez kontrole razuma, izvan svake estetske ili moralne preokupacije”²⁶⁹, iracionalna, imaginarna komponenta stvarnosti na kojoj su nadrealisti insistirali, morala je naći medij koji bi svojom strukturom zadovoljio potrebe umetničkog traganja za smislom u neizrecivom, fantastičnom, čudovišnom ili bizarnom. Formu koja je u slici omogućavala otvorenu dijalektiku i spajanje *udaljenih realnosti*²⁷⁰, nadrealizam je pronašao u dijalektici ženskog tela.

Godine 1934. Dora Maar pravi jednu od amblemskih fotografija pokreta. „Školjka i ruka” („A hand and a shell“), kako se popularno naziva ova izvorno neimenovana fotografija,

²⁶⁸ Bilo da je reč o fotogramu, foto-kolažu, eksperimentalnom filmu, skulpturi, instalaciji ili asamblažu.

²⁶⁹ Breton, Andre, *Manifest nadrealizma* (1924), Bagdala, Kruševac, 1962, str. 37.

²⁷⁰ „Slika je čista kreacija duha. Nju ne može roditi neko poređenje nego zbližavanje dveju manje više udaljenih realnosti.“ Ibid., str. 29.

predstavlja spoj poetskog i realističkog u fantastičnom ambijentu koji oslikava nekakav pejzaž *s početka vremena*. Ženska ruka koja izranja iz ljuštore školjke, kao da je deo nje same, nalik na neko mitsko, čudovišno biće koje – sa prstom zabodenim u pesak – kao da korača prema posmatraču. Zaista, ovo neodredljivo biće, ni životinja ni žena, kao da je izronilo iz peska u času kada je nastala Zemlja. Pejzaž je podeljen na dve ravni: zemlju kao pešчанu površinu (obalu mora iz koga je nastao i prvi oblik života) i nebo. Ženska ruka koja ih povezuje, pomaljavajući se iz velike školjke, višeznačna je. Ona simbolizuje život, prirodu koja stvara bića i oblike a čiji je zemaljski reprezent stvaranja *žensko*. Takođe, ovim delom Dora Maar aludira i na primarne, davno izumrle praorganizme koji su (prema naučnim saznanjima tog vremena) bili ženskog pola i mogli su se sami reprodukovati. Ruka i školjka sa ispruženim prstom je direktni simbol ženskog stvaranja, nalik na božansku ruku koja je, prema biblijskom mitu, stvorila Adama. Preznačenjem ovo simboličkog gesta data je prevlast ženskoj ulozi u procesu prokreacije. Takođe, školjka je kao simbol ženske utrobe u kojoj nastaje život, nadograđena kao znak. Značenjem ovog dela rehabilitovana je ideja o ženskoj sposobnosti samoobnavljanja, samoreprodukcije.

Snaga ženskog unutrašnjeg sveta u delu Dore Maar metaforično ‘izranja na površinu’. Ženski objekt (školjka) oživljava i postaje subjekt. Ona se izražava svojim sopstvenim sredstvima i doslovno postaje vidljiva. Zato je ruka prikazana kako izranja iz svoje ljuštore i peščanog prostranstva, koračajući na obali gde ništa ne postoji osim nje same. Prostor je ispražnjen i oslobođen bilo kakvih društvenih konotacija. Umetnica bira neutralnost i neodredljivost kao prostornu vizuelnu komponentu. Snop svetla pada na površinu fantazmagoričnog ženskog tela i ono stoji kao jedini orijentir i davalac značenja u svojoj sopstvenoj dimenziji. Nadrealizam insistira na transformaciji, na permanentnoj promeni oblika kao imperativu slobode. Žensko telo koje iz školje izranja na obali istovremeno je i begunac (iz nekog drugog tela) i senzacija, najava nekog novog oblika. Ovo čudovišno, senzualno i, s druge strane, krhko, graciozno stvorenje, u kadru funkcioniše kao oblik nekakve *odsutne prisutnosti*²⁷¹. Svojom slojevitom, kontradiktornom i nestabilnom formom ona pokreće pitanje: *Kako žena želi da bude viđena?* I kako sve može biti viđena? Kakav i koliki je prostor autonomne prirode ženskosti? Izražavajući se i transformišući se sopstvenim

²⁷¹ *Angels of Anarchy: Woman Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, September 2009. Exhibition review: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/27/angels-anarchy-surrealism-women-artists> (pristupljeno 15.5.2015)

sredstvima, u prostoru van maskulinih diskurzivnih označitelja, ženski subjekt otkriva neke do tada *nepredstavljive* identitetske dimenzije i interrelacije.

Još jedna umetnica inspirisana je temom feminističkog identiteta sakrivenog i izbrisano u slojevima kulture i kolektivne psihe. Maja Deren (Maya Deren), predstavница američkog eksperimentalnog filma 40-ih XX veka, na temeljima nadrealističke vizuelne poetike, razmišlja o filmu kao *borbi za održanje ličnog identiteta*. Filmom „At Land”/ „Na zemlji“ (1943), Derenova se vratila u prostore iskonskog, praiskustvenog sveta u kome ‘ženskost’ egzistira u elementarnim, arhaičnim oblicima. Sinopsis:

Nakon oluje, more izbacuje na obalu telo nepoznate žene (koju u filmu tumači Derenova),. Hodajući divljim, nepristupačnim krajolikom, žena upoznaje druge likove i druge verzije sebe. Otkrivajući nepoznati, nenaseljeni prostor obale, puzeći uz stablo nekog drveta, ona najzad stiže do vrha. Ali tu najednom nailazi na prizor svetkovine, buržoaskog prijema, gde sebe zatiče na stolu – kako se provlači puzeći između različitih likova. Svi gosti je ignorišu dok ona pokušava da dopre do muškarca koji sedi u vrhu stola igrajući šah. Kada konačno stigne do njega, on ustaje i odlazi. Žena ostaje razočarana, bez nade, zagledana u šahovske figure koje najednom počinju da se pomeraju same od sebe. Ona prati ovu fantomsku partiju sve dok jedna figurica ne sklizne kotrljajući se sa stola, a onda biva prenetá filmskim rezom, niz stene i vodopad na pustom ostrvu. Žena bezuspešno pokušava da je stigne. Hodajući dalje ona sreće različite muškarce koji je odvede do kuće u kojoj pronalazi telo prekriveno belim čaršavom, koje, kao probuđeno iz mrtvih, netremice zuri u nju. Ona beži, prolazeći kroz mnoga vrata i najzad dospeva na plažu, čijem se pejzažu prepušta kao u transu. Hodajući pustom obalom ona dolazi u fizički kontakt sa praelementima, kamenom, suncem, vetrom i vodom. Skuplja kamenje i uživa u njegovoj teksturi, odnoseći ga natrag do morske obale. Tu nalazi dve žene koje na samoj obali igraju šah. Znatiželjno im prilazi, posmatra njihovu igru, dodiruje im kosu i lica, a zatim se sve tri žene zagrlje, okrenuvši svoja lica prema vetru, osmehujući se u ekstazi. Glavna junakinja u tom trenutku pronalazi šahovsku figuru za kojom je tragala i odlazi trčeći niz obalu. Do kraja, film se odvija unazad, sekvencionalnim kadrovima, koji odmotavaju priču obrnutim redom, sve dok žensko telo ne nestane na horizontu, odlazeći ka moru iz koga je i ušlo u ovu priču.

Celokupan sadržaj filma „Na Zemlji” simbolizuje potragu za *suštinskom ženskošću*, daleko od buržoaskog, patrijarhalnog društva koje ne dopušta spoznaju ni reprezentaciju istinske ženske prirode. Šahovska figura koju glavna junakinja najzad pronalazi u partiji koja se

odvija na obali mora, u dekonstruisanom ambijentu, bez muškarca kao označavajućeg elementa, metafora ima značenja koja bi žena mogla sama proizvesti i *povući potez* van mizoginog diskursa društvene stvarnosti.

Telo kao mesto borbe

„Pronašla sam u sopstvenom ponosu, filozofski kamen ljubavi. S njim, mogu da ostvarim transmutaciju radosti: od znakova, praviću zvukove; od zvukova – praviću mirise; od mirisa – praviću poljupce; od poljubaca – zadobiću milovanja.“²⁷²

Od dijalektičkog prostora fantazma, zamagljenosti forme i identiteta, preko ispitivanja subjekta, njegove svesti, granica i oblika unutrašnjeg dinamizma, nadrealizam neguje telo kao prostor slobodne dijalektike. Ono je ekstatično koliko i ranjivo. Nadrealizam neguje senzibilnost i personalizuje je do te mere da ona zaista postaje lična, duboko intimna i jedinstvena izražajna snaga svakog subjekta. Žensko telo u nadrealizmu je upotrebljeno kao plastična, metamorfna materija, nalik glini za modelovanje oblika. Nadrealizam je ne samo istražio prostor ženskog, kao *Drugog* u onom *Ja*, već je konceptualizovao telo kao modul u koji se može smestiti svaka umetnička zamisao.

Žensko telo u nadrealističkoj vizuelnoj umetnosti prevazišlo je razliku koja ga čini drugačijim, *ženskim*. Ono je otišlo dalje od samog koncepta *Drugog*. Ovo telo odbija da bude drugo i da se na njemu ili putem njega označava bilo kakvo identitetsko određenje a samim tim i razlika. Ono je telo koje odbija razliku i čini se da je to najveći domet nadrealističkog eksperimenta. Pristupajući mu iz oblasti teorije subjekta i feminističke teorije mišljenja sam da je nadrealistička fotografija, odričući se mimetičkog, telo učinila performativnim i da je ono konačno progovorilo svojim jezikom. Zapravo, specifičnim jezičkim sistemom koji ne isključuje ništa da bi to telo bilo *nekakvo*, već je to *ikakvo* – neodredljivo, neprecizno i difuzno, najbliskije njegovoj iskonskoj prirodi.

Višeslojnost koju je telo zadobilo kroz osvetljavanje različitih sedimenata lične istorije nekih umetnika, bez cenzure i marginalizovanja, podesila je smernice za buduće duboko promišljanje i ideje koje su tokom XX veka obeležile feminističku teoriju, kroz studije

²⁷² Cahun, Claude, „Disavowals“ (chapter IV), in: Shaw, L. Jennifer, *Reading C.C. Disavowals: Mirrors of Femininity, Sensuality and Desire*, Ashgate, Surrey UK, 2013, str. 137.

kulture i identiteta. „Lično je političko”, najpoznatija sintagma aktivističkog feminizma i odgovor na opštu društvenu represiju, istinski je bliska nadrealističkom ideološkom konceptu primenjenom na pitanja i zahteve u reprezentaciji sopstvenog tela. Telo je u umetnosti postalo ličnije nego ranije, glasnije i subverzivnije. Koncept i tehnike nadrealističke fotografije i filma danas su aktuelnije nego ikad, kada god se u umetnosti želi dotaći tačka gde se izvesni polovi spajaju. Gde se telo ispituje do svojih krajnjih granica, a ličnost oslobađa od društvene kontrolisanosti i identitetskih šablona. Nadrealističko *Lično* je *dijalektičko*. Sintetičko. Ono razrešava protivrečnosti i povezuje neujednačeno, neuravnoteženo, strano. Žensko telo se, prema tome, u nadrealizmu ponaša kao vizuelni portal, modul kojim je umetnost uspela da prevlada formalnu/identitetsku razliku.

U otisku feminističkog načela u nadrealističkoj umetnosti ogleda se uprizorenje *Lude ljubavi*. Ona je obećana onog momenta kada čovek napusti svoju sigurnu formu, svoje klišetizirano, kontrolisano obličje i prepusti se fluksu čiste čulnosti. Nestabilnost telesnosti, psihička dezorijentisanost, strah od femininog, napuštaju onog ko je spreman da se u sopstvenoj neizdiferenciranosti, nedefinisanosti preobražava. Zato se insistira na kompulzivnosti. Uskovitlanoj, grčevitnoj, uznemirujućoj poziciji tela kako bi se ono otrglo od ispraznosti svakodnevice i zbacilo ljušturu kojom je sistemski presvučeno kako bi bilo prepoznato i priznato. Lica koja nisu njegova, već maske koje traže da se među sobom odeljuju. Zato nadrealista stavlja masku neodredljivosti i nepredstavljenosti, dajući telu slobodu i čistinu koju membrana, medijator, mora očuvati između spoljašnje materijalnosti i dinamizma unutrašnjeg sveta.

„Naposletku spretnost ispravlja senku, jedan značajni gest – i lepota je rođena. Ispred njenog ogledala, Auriga je dotaknut milošću. Ona pristaje da prepozna samu sebe. I iluzijom koju stvara za sebe, prostire sebe drugima.”²⁷³

²⁷³ Cahun, Claude, *Disavowals* (chapter IV), in: Shaw, L. Jennifer, *Reading C.C. Disavowals: Mirrors of Femininity, Sensuality and Desire*, Ashgate, Surrey UK, 2013, str. 137.

5. Performativnost i subverzije tela

5.1. Otpor identiteta - performativnost tela

5.1.1. Identitet kao mesto razlike

Podređivanje tela konceptu polnosti (polne uloge i razlike), u procesu prepoznavanja sopstvene slike na mestu subjekta, osnovni je uslov subjektiviteta kao takvog. Formiranje rodni uloga i konstrukcija identiteta koje slede lociranju pola, pitanja njihove reprezentacije i artikulacije u vizuelnoj kulturi, neka su od ključnih za feminističku teoriju.²⁷⁴ Ono što je bitno za ovaj segment mog rada jeste reprezentacija rodno određenog tela, koja se od koncepta stereotipne, ponavljane slike ženskosti, postepeno transformisala u praksu izvođenja. Problematika izlaganja sopstvenog ja, kroz pojavnost i izlaganje *ženskog* u onim umetničkim praksama koje su razvile koncept *samoreprezentacije*²⁷⁵ u umetnosti nadrealizma, ključni je motiv koji ću obraditi u ovom odeljku. Prateći teorijske linije *feminizama razlike*²⁷⁶, fokusiraću se na polje specifično ženske telesnosti, istražujući različite koncepte izvođenja ženskog identiteta, kao i potencijale teorijskog izvođenja u nadrealističkim vizuelnim radovima. U kontekstu otvaranja prostora za inovaciju, intervenciju i transgresiju unutar dominantnog sistema proizvodnje subjektiviteta (kao posledice identitetske asimilacije i preuzimanja polnih/rodnih/seksualnih uloga) pokušaću da neke od umetničkih praksi nadrealizma predočim kao potencijalne prostore za proizvodnju i

²⁷⁴ Bitno je istaći da se kategorije pola i roda koje učestvuju u konstrukciji identiteta se razlikuju. „Pol“ je društveno uslovljena medicinska i zakonska klasifikacija bioloških karakteristika koja deli osobe na samo dve kategorije (mušku i žensku) i to prvenstveno na osnovu spoljašnjih polnih organa. „Rod“ je društveni konstrukt pola koji po definiciji određuje društvene uloge „muškaraca“ i „žena“ i što je važnije, rod predstavlja individualni konstrukt sopstvenog identiteta, subjektivnog izražavanja koji potvrđuje, negira i/ili nadilazi društveno zadane i formirane polne i rodne uloge. Prema: *Kreacija Spola? Roda?*, grupa autora: Poštić, Jelena, Đurković, Svetlana, Hodžić, Amir, *Ženska soba*, Zagreb, 2006.

²⁷⁵ Koncept *samoreprezentacije*, *samoizvođenja* posledica je teorijskog promišljanja identiteta kao izvođenja, kao reprezentacijske, a ne neke ontološke datosti, kojom se ponavljaju ili proizvode značenja unutar kulture. Samoizvođenje za razliku od izvođenja (iako oba načina artikulacije identiteta podrazumevaju izvesno *činjenje* a ne podražavanje) predstavlja drugačiji način strukturiranja kategorija pola i roda, van normativnih, heterogenih pozicija identiteta kao nekakve „pripadnosti“.

²⁷⁶ Pretežno francuski feminizmi koji koriste postfrojdovsku i postlakanovsku teorijsko-psihoanalitičku platformu kao osnovu za kritičku analizu fenomena telesnosti, polnosti i izvođenja rodni uloga koje subjekt internalizuje u procesu asimilacije u domenu Simboličkog.

reprezentaciju drugačijih pozicija ovih kategorija. Takođe, u ovom odeljku ukazaću i na one umetničke prakse koje su redefinisale koncept nadrealizma primenjujući ga tematski okvir specifično feminističkog identiteta kao prakse izvođenja i *samoizvođenja*.

„*Bivanje u svetu* uvek-već znači *bivanje orodnjenim*, tako da, ukoliko *ja* nisam orodnjena, *ja* uopšte i nisam.”²⁷⁷

Biti *orodnjen*, biti u rodu, znači iskusiti tačku komunikacije, otpora koji telo pruža ulaskom u jezik – u simboličko. U procesu *orodnjavanja* biološko telo biva prekriveno tekstualnim telom koje aktivno izvodi datu *rodnost*. Orodnjavanje omogućava smislenost koju subjekt zadobija u društvenom poretku prisvajajući diskurzivno utemeljene formacije, šablone, koje se rekonstruišu i reprodukuju upisom u telo. Ovi upisi proizvode polne, rodne i druge razlike.²⁷⁸ Ta konstitutivna razlika pre svega je polna²⁷⁹ i njom simbolička diferencijacija *upisuje* telo u specifičnu sistemsku poziciju.²⁸⁰ U njoj se subjekt definiše kao odvojen, kao *Ja* od koga je nešto ili neko drugačiji. Dakle, jezik je zadatost i sredstvo putem koga se konstituišu, upisuju i čitaju razlike. *Ja* i *Ne-Ja* (tj. *ja* i njegovi drugi), postavljeni su u odnos pretpostavljenog *Celog* i *Ne-Celog*, pri čemu je jezik taj koji omogućuje ove odnose.²⁸¹ Svakako, ovi odnosi su imaginarni, konstruisani i nadasve falocentrični, ali činjenica je da je jezik (sa falusom kao privilegovanim označiteljem) kupola koja objedinjuje skup pozicija kojima se subjekt determiniše kao *mesto razlike*, i sa kojih kao takav egzistira, deluje i

²⁷⁷ Braidotti, Rosi, „The Politics of Ontological Difference”, *Between Feminism and Psychoanalysis*, London, Routledge, 2002, str. 92.

²⁷⁸ Kao što su kategorije rase, klase, vere, nacionalnosti itd.

²⁷⁹ Ovde pod terminom *polno* pretpostavljam kontigent *pol-rod-seksualnost*, jer poststrukturalističke teorije na francuskom jeziku kojima se služim u ovom odeljku koriste za ove kategorije jedinstven termin “sexuelle”, koji označava konstrukt kako polno-rodne osnove identiteta, tako i oformljenost i usmerenost seksualnosti koju data jedinka poseduje i putem nje komunicira.

²⁸⁰ Važno je istaći vezu između jezika i identiteta. Jezika koji predstavlja sistem organizacije upisa označitelja tela koji tom telu daju određenu „rodnost”, osnovnu egzistencijalnu kategoriju budućeg, opstajućeg „ja” koje takvo, orodnjeno, jedino može i *biti*, i identiteta koji garantuje opstanak simboličkog poretka i subjekta njime proizvedenog i artikulisanog.

²⁸¹ Jezikom se kao označiteljskim sistemom simboličkog poretka obrazuje i obezbeđuje odnos muškog i ženskog subjektivnog identiteta, kao reprezenata permanentnih i nepromenljivih pozicija i relacija *Celog* i *Ne-Celog* u odnosu na osu falocentričnog koja je jezikom zagantovana. Sistem jezika omogućava postojanje *falusa* kao označitelja, u odnosu na koji je muški identitetski koncept konstruisan kao jedini pozitivni, postojeći, vidljivi entitet, za razliku od ženskog, koje je prema njemu (i uvek isključivo prema njemu kao simbolizaciji falusnog) konstruisan kao entitet sa manjkom, kao negacija imanjanja falusa. Prema: Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, New York, Cornell University Press, 1985. i Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, New York, Cornell University Press, 1985.

komunicira.²⁸² Takođe, on je lokus sa koga poststrukturalistička teorija iščitava razlike, promišlja, mapira ih i prevazilazi. „Polno-rodna razlika je, suštinski, odnos subjekata sa društvenim/jezičkim/simboličkim ugovorom – ona je ugovor sam koji ukršta moć, jezik i značenje u proizvodnji subjekta kao takvog.”²⁸³ O polnoj razlici Žak Derida najzad zaključuje: „Ispada po svemu da je spolna razlika nesporazum sam, ili fikcija o nekom nesporazumu.”²⁸⁴

Iako fiktivnu, imaginarnu konstrukciju, feminističko-poststrukturalistička teorija tumači *polnu razliku* kao posledicu strukturiranja subjekta unutar jezika i što je još važnije – kulture. Identitetske razlike nastaju i ogledaju se u šablonima ponašanja koji se vezuju za oba pola, muški i ženski. One se prihvataju i prepoznaju kao društveni konstrukti – pojmovi i predstave koje sa sobom nose određena očekivanja i klasifikacije. Ipak, iako su oba od ovih polova posledica društvene konstrukcije identiteta kao uslova verifikacije subjekta, ženski pol podložniji je stereotipizaciji jer služi kao građa za maskulinističku reprezentaciju. U heteroseksualnom kulturnom okruženju, esencijalno ženski identitet dvostruko je prebrisan. Jedan sloj čini društvena, diskurzivna konstrukcija rodnog identiteta (identična za oba pola), a drugi pozicioniranje takvog identiteta kao konstitutivnog za onaj drugi – falocentrični identitet muškarca. Identitetska matrica ženskog subjekta prema tome, ogleda se u kretanju različitih rodnih reprezentacija prema referentnom okviru maskulino centriranog subjektiviteta.

Feministički pokušaj destabilizacije falocentričnog sistema značenja i odupiranja genezi stereotipnog – ženskog rodnog identiteta, vezuje se za nekoliko problemskih celina (bilo da je reč o teoriji ili umetničkoj praksi izvođenja koncepata feminizma):

- 1) Problem maskiranja ili mimikrije – kao strategije samoizvođenja
- 2) Odnos prostora i subjektiviteta – (problematizacija prostora kao sistema proizvodnje u kome se subjekt postavlja i artikuliše kroz identitetske obrasce)

²⁸² Poststrukturalističko-feminističke teorije primenjuju deridijanski pojam *razlike* kao ključan za poimanje subjekta, identiteta i seksualnosti. Ta *razlika* ne odnosi se načelno na odnos između muškog i ženskog, već predstavlja mesto sa kojeg subjekt govori, dela i izvodi svoj identitet, postavljajući se kao tačka među drugim subjektima.

²⁸³ Kristeva, Julija, „Women’s Time”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 7, No. 1, Chicago, Autumn 1981, str. 23.

²⁸⁴ Derrida, Jacques, Cixous, Hélène, „Iščitavanja spolne razlike u književnom tekstu – dva monologa”, *Treći program hrvatskog radija*, Zagreb, 1992, 36, str. 177.

3) Preuređenje reprezentacijske prakse i otvaranje *slobodnog prostora* izvan matrice falocentrizma.

Rad umetnika inspirisan feminističkim idejama i političkim pitanjem ženskog identiteta (čije korene nalazimo u pojedinim autorskim praksama nadrealizma, a potom još intenzivnije u savremenim umetničkim praksama koje se služe nadrealističkim sredstvima i estetikom) predstavlja kompleksan iskaz o društvenoj moći, subjektivitetu i prostornosti. Ove umetničke prakse ponudile su različite strategije za kritičko-teorijsko razmišljanje o načinima reprezentacije, vizuelnom prostoru u kojem bi se mogla ucrtati mapa ženskog subjekta feminizma i uopšte, redefinisati koncept subjekta – kao odnosa centriranih, diskurzivnih identitetskih pozicija i predstava. Ono na šta upućuju jeste, ne samo kritika hegemonije heteroseksualne, patrijarhalne kulture, već naše *samoosećanje identiteta kao kulture*. Potreba za asimilacijom u okvirima kojima se pripisuje diskurzivna moć nad reprezentacijom. Drugim rečima, problem percipiranja sopstvenog identiteta kao dela kulture i društvene uslovljenosti za reprezentaciju istog kao posledice sopstvene materijalizacije *imaginarnih uloga*. Ono na šta pomenute umetničko-teorijske prakse ciljaju jesu alternativni oblici reprezentovanja i strukturiranja identiteta, iako njihova realizacija nailazi na simbolički zid (pa je feministička kritika često usmerena i na kolebanje unutar ovih praksi) – između impliciranja onoga što se u datom sistemu ne može reprezentovati i pokušaja konstruisanja nezavisnog prostora i subjekta izvan dominantnog diskursa i normativizacije koju nameće kultura.

5.1.2. Identitet kao izvođenje

„Ova sopstva su stvorena da govore o preobražaju; prelomljena, ona pokazuju obrise drugih pozicija, ukopana u teren društvenog, ona iznova artikulišu jednu geografiju mogućnog.“²⁸⁵

Kritička pozicija feminizma iz koje pristupa pitanju identiteta, uslova njegove proizvodnje i pojavnosti jeste ideološka i kulturološka uslovljenost njegove materijalizacije. Polazišna tačka ovog odlomka, u kome ću se baviti mogućnostima pružanja otpora patrijarhalnoj konstrukciji identiteta, reprezentacije i redefinisavanja ovog pojma u umetnosti, jeste teorijska platforma Džudit Balter. Naslanjajući se na tradiciju poststrukturalističke teorijske misli, po kojoj diskurs prethodi svakom identitetu, oblikujući i kontrolišući reprezentaciju, Batlerova dodaje jednu važnu karakteristiku kategoriji identiteta a to je *performativnost*. U ovom odlomku razmotriću neke od ključnih teorijskih postavki razvijenih u studijama *Nevolje sa rodom*²⁸⁶ i *Tela koja nešto znače*²⁸⁷, kako bih ih potom primenila na one umetničke prakse za koje smatram da stoje u direktnoj vezi sa pomenutim teorijskim konceptom.

a) Usvajanje diskurzivne granice „pola”

Kritika identitetske razlike i *mesta pola* kod Džudit Batler višeslojna je. Ono što na početku rasprave o *diskurzivnim granicama pola*²⁸⁸ ističe je da je *regulativni zakon simboličkog* taj koji određuje morfologiju subjekta.²⁸⁹ Diskurs, kao skup pravila i opšte područje svih iskaza, ima regulativnu funkciju koju zadobija kroz simboličko.²⁹⁰ On imenuje i usmerava subjekt

²⁸⁵ Probyn, Elspeth, *Sexing the self: gendered positions in cultural studies*, Psychology Press, London, 1993, str. 72.

²⁸⁶ Naziv originala: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990.

²⁸⁷ Naziv originala: *Boddies that matter: On the Discursive Limits of "sex"*, 1993.

²⁸⁸ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola“*, Samizdat B92, 2001.

²⁸⁹ Oblikovanje subjekta. U smislu njegovog „otelovljenja”, kulturološkog oblikovanja njegove spoljašnjosti, ponašanja i reprezentacije. Takođe pojmom morfologija Batlerova obuhvata sve ono što psihologija pripaja ontogenetskom razvoju jedinke, dakle onim osobenostima koje društvo formira u subjektu (jezik, identitet, bihevioralnost itd.).

²⁹⁰ Džudit Batler razume pojam diskursa i diskurzivnosti onako kako ga je definisao Fuko (u studijama „Poredak diskursa”, „Arheologija znanja” i „Istorija seksualnosti”) – kao niz struktura i nepisanih pravila koji proizvode iskaze i izjave i koji se ne mogu individualizovati. Diskurs je opšte područje koje reguliše distribuciju i kruženje

prema dvema binarnim pozicijama – muškoj i ženskoj – formirajući *polove*. Ovi polovi predstavljaju imaginarne konstrukcije (kojima se subjekt asimiluje i reprezentuje u kulturi), pa su njihove *granice* kao takve nestabilne i nepostojane. Ulaskom u poredak simboličkog, biološko telo postaje i diskurzivno telo. Ipak, identifikacija kao preduslov asimilacije u simboličkom podrazumeva izvesnu *performativnost*²⁹¹, pa se normativna, hegemonistička *regulacija pola* kroz praksu njegovog svakodnevnog izvođenja – kao performativnog čina – može preobratiti u prestupničku praksu i time proizvesti morfološki *neadekvatne* polove. *Normativni pol* poima se kao biološka pretpostavka, kao nekakvo postolje subjekta koje je fiksno i nepromenjivo, iako predstavlja skup diskurzivnih označavanja. U okruženju u kome je *svaki subjekt konstruisan kulturom*²⁹², Džudit Batler posmatra pomak od diskurzivnog ka performativnom telu, u pokušaju da iza konstrukcije roda otkrije *čisti pol*. Ona želi da preispita ideal morfološke dualnosti, takozvani *polni dimorfizam*, koji diktira postajanje *muškarcem* ili *ženom*. Batlerova postavlja pitanje možemo li postati nešto drugo, može li se identitet izgraditi i izraziti van *granica pola*. Njene postavke razmotriću kroz poteze kojima su neke autorske prakse nadrealizma poslužile kako bi preegzistirajući subjekt (predodređen za kvalifikaciju putem usvajanja heteroseksualne norme) usvojio drugačiju formu subjektiviteta nedeterminisanog diskursom i kulturom, i najzad, označio i reprezentovao drugačije identitetske pozicije i oblike.

Ključni argument o *diskurzivnim granicama*, koji Batlerova iznosi još u studiji *Nevolja s rodom*²⁹³, jeste uslovljena koherencija kategorija pola, roda i seksualnosti. Ove kategorije koje se čine prirodnim, zapravo su društveno konstruisane i šematizovane kroz jezik. One se veštački usvajaju, utemeljuju i izražavaju putem preuzimanja i repeticije stilizovanih govornih činova. Te činove (oslanjajući se na lingvističke teorije govornih činova²⁹⁴),

iskaza. U tom smislu, on može biti oruđe i dejstvo moći ali i „prepreka, kamen spoticanja, tačka otpora i polazište za neku suprotnu strategiju. Diskurs prenosi i proizvodi moć; on je pojačava, ali je i potkopava, izlaže, čini lomljivom, i omogućuje postavljanje prepreka pred nju“. Prema: Fuko, Mišel, *Istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica, 2006, str. 114–115.

²⁹¹ U smislu u kome Džudit Batler koristi ovaj pojam, performativnost pola shvata se kao zahtev za izvođenjem. Nametnuta regulativa subjektiviteta koja iziskuje ponavljanje, oponašanje i reartikulisanje izvesnih društvenih modela koji se čine konstitutivnim i kvalifikacionim za društvenu kategoriju subjekta.

²⁹² Stanovište koje zastupa u studiji „Nevolja s rodom“: Butler, Judith, *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York & London 1990.

²⁹³ Batler, Džudit, *Nevolja s rodom*, Karpos, Loznica, 2010.

²⁹⁴ Posebno na teoriju britanskog filozofa jezika Ostina (J. L. Austin): *How to do things with words*, 1975.

Batlerova naziva *performativima*.²⁹⁵ Usvajanjem pozicije *pola* upravlja regulatorni aparat heteroseksualnosti (koji se utvrđuje i potvrđuje kroz prisilno proizvođenje ove kategorije). Njegova materijalizacija obezbeđuje se prisilnim ponavljanjem *normativnih zahteva simboličkog*.²⁹⁶ „*Ja* je obezbeđeno svojom polom pozicijom, i ona se može osigurati samo ponavljanjem, što znači da usvajanje *pola* nije jednokratni čin ili događaj već praksa ponavljanja.”²⁹⁷ Usvojiti polnu poziciju znači ponavljati zakonodavne norme putem citiranja ili podražavanja.

Ipak, sam pojam *identifikacije* kod Batlerove znatno je složeniji od prakse usvajanja *pola*. Proces identifikacije povezan je sa pojmom *performativnosti*²⁹⁸ i kao takav prethodi formiranju *ega*. Kod Batlerove identifikacije se ne odnosi na jednostavno podražavanje, mimezis kojim se neko svesno biće oblikuje po uzoru na neko drugo biće. Ona insistira na performativnosti, praksi kojom se subjekt asimiluje u simboličkom, ali pre svega u libidinalnom.²⁹⁹ Frojd je tvrdio da je *ego najpre i nadasve telesni ego*, kao i da je on imaginarna *projekcija površine*³⁰⁰. Batlerova se slaže podsećajući da telesno *Ja* koje se oblikuje u imaginarnoj slici o *Ja*, nije presocijalno, presimboličko, već je *orkestrirano regulativnim shemama koje proizvode inteligibilne morfološke mogućnosti*.³⁰¹ Asimilacija tela, njegovo razumevanje i komunikacija koju uspostavlja omogućena je ponavljanjem skupa normi. U takvim uslovima identifikacija, kao fantazmatsko nastojanje subjekta da se

²⁹⁵ Prema Ostinovoj teoriji, performativ je iskaz koji direktno utiče na vanjezičku realnost. On izgleda kao izjavna rečenica ali se suprotstavlja konstativima. Teorijom govornih činova u lingvistiku i filozofiju jezika uveden je novi pojam performativnosti koji pokazuje da jezički iskaz ne mora da bude samo konstatacija, opis ili tvrdnja koja podražava realnost, već i da može da utiče na nju, da je menja, oblikuje, kreira – kroz jezik.

²⁹⁶ Batlerova tretira „simboličko” kao normativnu dimenziju konstituisanja polnog subjekta unutar jezika, a „pol” kao ponavljanje te hegemonističke norme. Prema: Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola”*, Samizdat B92, 2001, str.

²⁹⁷ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola”*, str. 143.

²⁹⁸ Performativ – „govorna praksa koja sprovodi ili proizvodi ono što imenuje”. Performativnost – „ponavljanje norme ili skupa normi, u stepenu u kojem u sadašnjosti zadobija status sličan činjenju, ona pokriva ili prerušava konvencije od čijeg ponavljanja se zapravo sastoji”. Prema: Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola”*, str. 28.

²⁹⁹ Bitno je istaći da pojam identifikacije kod Batlerove (kao i kod Frojda i Lakana) ima prioritet na libidinalnim iskustvom.

³⁰⁰ Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, prir. i prev. Joan Riviere, Norton, New York, 1960, str. 16. Prema:

Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola”*, str. 29.

³⁰¹ Ibid., str. 29.

asimiluje, telo se potčinjava logici *iterabilnosti*³⁰². Ona je direktno vezana za proizvodnju subjekta i on se morfološki ovim procesom najzad formira kao *posledica prerusene prakse citiranja*.³⁰³ Stilizovani, telesni činovi, svojim *ponavljanjem* produkuju i ono što potom prepoznajemo kao esencijalni, ontološki (muški ili ženski) rod. Zbog svega navedenog, kategorije pola, roda i seksualnosti Džudit Batler smatra performativnim i ta performativnost je uslovljena.

b) Fiktivna identifikacija i iterabilnost pola

Heteroseksualna matrica proizvodi polno telo putem usvajanja *telesne morfogeneze*. Ono što Lakan naziva *pristupanjem* i *usvajanjem* simboličkog zakona, Batlerova tumači kao neku vrstu citiranja, tj. iterabilnosti, ukazujući na analogiju između prisvajanja polnih uloga i prakse citiranja. „Pol se usvaja na isti način na koji se zakon citira.“³⁰⁴ Usvajanje pola kao simboličke funkcije počiva na aproksimaciji i citiranju simboličkog zakona. U studiji *Tela koja nešto znače*, Batlerova zastupa stav da zakon, iako hegemonistički, ne poseduje nezavisnu ontologiju koja prethodi njegovom usvajanju, već se realizuje *mehanizmima citiranja*. Ono što simboličko zapravo nameće, diktirajući subjekta jesu *mehanizmi*, kulturni okviri u kojima se odvija to citiranje. Ono je produktivno i to ga čini performativnim. Ali ti performativi kao lokus diskurzivne proizvodnje, diskurzivna praksa, moraju se ponavljati da bi bili delotvorni, tj. da bi zakon nad telom opstao kao delotvoran.

Diskurzivna performativnost simboličkog zakona uspostavlja sopstveni referent kroz ponavljanje koje omogućuje nametanje norme. Ali ni pol ni zakon ne postoje pre prakse citiranja i otelovljenja. *Tela (koja) nešto znače* sve dok ponavljaju zakon, iznova ga učvršćuju i proizvoditi upravo ponavljanjem za koje se veruje da ga on sam diktira. Ovaj odnos zakon–telo–pol recipročan je. Kao što telo ne postoji pre diskursa, tako ni diskurs nije neka bezvremena kategorija koja postoji van tela u koja svoja značenja upisuje i njima se obnavlja. Batlerova zaključuje da simbolički zakon može opstati kao zakon samo u meri u kojoj subjekt citira, ponavlja i time artikuliše aproksimacije nazvane *muškost* i *ženskost*. Paradoks

³⁰² Deridijanski termin koji Batlerova preuzima, a označava repetitivnost, ponavljanje, u govornom činu. Derida smatra da je jezik podveden pod opštu *iterabilnost*, tj. Ponavljanje, i bez nje nije moguće razumevanje jezika. Prema: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, prired. Petar Bojanić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005.

³⁰³ Ibid., str. 29.

³⁰⁴ Ibid., str. 30.

potčinjavanja zakonu leži u tome što se konstitutivna prisila (kojom se utvrđuju mesta i granice pola) održava jedino putem ponavljanja, reartikulacije iste. Autoritet simboličkog konstituiše se jedino kroz *rekurzivni*³⁰⁵ *obrt*. Njegova delotvornost izvedena je iz citiranja koje stvara autoritete sa kojima se telo saobražava.

Tumačeći Lakanovo *usvajanje pola*³⁰⁶ kao *praksu izvođenja* (putem ponavljanja polne norme koju subjekt sam (re)proizvodi), Džudit Batler želi da naglasi nepostojanost simboličkih struktura. One više nisu date u postojećim, fiksiranim oblicima koji prethode njihovom citiranju, već se proizvode identitetskim aproksimacijama koje ostvaruje subjekt. U tom smislu, identitet subjekta ne posmatra se kao zatvorena, zagarantovana forma, već se može proizvesti i reprezentovati van zakona prevazilazeći sopstvene aproksimacije.³⁰⁷ Batlerova želi da ukaže kako polne pozicije nisu lokaliteti već *prakse* utemeljene u polju konstitutivnih ograničenja i negacija koje nameće zakon dok ih subjekt izvodi. Identitet se formira u opoziciji, odnosu sa Drugim, sa kojim delimo „sličnu, ali suprotstavljenu unutarnju povezanost između spola, roda i žudnje”³⁰⁸. Ta negativna odredljivost vezana je za nepoznavanje sopstvene suštine, koja ostaje skrivena subjektu, budući da je njegovo izražavanje ograničeno diskursom.

Praksa identifikacije je imaginarna i stoga se može reorganizovati, restrukturirati unutar sopstvenih granica, jer su one, budući fiktivne – nestabilne i ne koegzistiraju sa esencijalnim sopstvom. „Ako identifikacijskim projekcijama upravljaju društvene norme, i ako su te norme konstruisane kao heteroseksualni imperativi, onda se pokazuje da je normativa

³⁰⁵ *Rekurzija* je koncept u programiranju u kome ista funkcija ili rutina poziva samu sebe, iznova i iznova, kako bi se izvršio neki nalog. Džudit Batler koristi ovaj termin u smislu u kome subjekt citira simboličku normu proizvodeći je kao normativnu. *Rekurzivni obrt* je proces u kome još ne otelovljeni subjekt ponavlja aproksimativne identifikacione modele kako bi se ispunio zahtev za društvenom asimilacijom. Time se jača dominantna funkcija simboličkog u morfogenezi, usvajanjem normativnih kategorija pola, roda i seksualnosti, koje subjekt sam (re)proizvodi održavajući hegemoniju zakona nad sobom.

³⁰⁶ Lakan povezuje morfogenezu sa društvenim procesima. Pod „usvajanjem pola” on podrazumeva stupanje u patrijarhalno-strukturirani simbolički poredak, što je povezano sa sticanjem (ovladavanjem) jezika koji demaskira imaginarno jedinstvo (stečeno u ogledalnoj fazi) i zahteva usvajanje unapred datih, jezičko-kulturnih pozicija.

³⁰⁷ Batlerova insistira na aproksimativnoj vrednosti pozicije pola. Binarne konstrukcije (muškosti i ženskosti) nedovoljne su i neprecizne. One ne obuhvataju sve ono što neko telo jeste ili može biti.

³⁰⁸ Butler, Judith, *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000, str. 35.

heteroseksualnosti delimično odgovorna za onu vrstu forme koja ocrtava telesnu materiju pola.”³⁰⁹

Identifikacija potiče od žudnje za asimilacijom zahvaljujući kojoj se pojavljuje ego. Činjenica da telo koje čovek *jeste* delimično dobija svoje polne obrise u spekularnim i otelovljujućim okolnostima, ukazuje na to da procesi identifikacije umaju suštinsku ulogu u nastajanju *polno definisanih materijalnosti*.³¹⁰ Te materijalnosti ostvaruju se kroz ispunjenje društvene norme putem *identifikacijskih projekcija*. Morfogeneza, kao usvajanje nekakve *ocrtane materijalnosti*, odvija se kroz skup pomenutih projekcija kojima se uspostavljaju imaginarne granice pola.

Nasuprot tome, Džudit Batler tvrdi kako heteroseksualna pozicija pola ne postoji kao unapred zadata, ontološka kategorija (kao model u koji se neko telo može uvući ili odelo koje navlači na sebe), već da je ona *fikcija* proizvedena sopstvenim pojedinačnim konkretizacijama. Ona upozorava da ne postoji tako nešto što je polni ili rodni identitet samo po sebi, da ne postoji *činilac iza čina*, već da se činilac konstruiše *u činu*.³¹¹ Ni pol ni rod kao njegove identifikacione odrednice subjekta nisu biološki zagarantovane ni definisane, već su zakonom proizvedene, regulisane strukture. Njihov karakter vezan je za konkretno činjenje, performativnost. Ontologije pola i roda uvek funkcionišu unutar ustanovljenih, političkih konteksta kao *normativni nalozi*, koje subjekt potom artikuliše kroz performativ. U osnovi te performativnosti jeste delovanje, ali ne volje subjekta, već hegemonih, heteroseksualnih društvenih normi. Delovanje nametnuto subjektu, koji ga ponavlja ne bi li sebe potvrdio kao subjekt. U ovim procesima telo gubi na svom prirodnom htenju, obliku, intenciji, i rodom biva disciplinavano.

Rodna ontologija nije temelj, ona je nalog za artikulaciju identiteta i subjekta u diskursu. Služeći se regulacionim praksama rod se pozicionira unutar subjekta, postajući njegov komunikacioni aparat. Ono s čime subjekt izlazi u svet, komunicira sa svetom i čime je najzad profilisana njegova seksualna želja.

³⁰⁹ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama „pola“*, Samizdat B92, Beograd, 2001., str. 144.

³¹⁰ Prema: Ibid., str. 34.

³¹¹ Ili „kroz čin“. Batlerova smatra da rodni identitet nije statično polje, već da se on permanentno izvodi i utemeljuje u skladu sa zahtevima diskursa. Isti se prema tome kroz diskurs može i restrukturirati.

Kategorija pola (koja u razvojnom procesu prethodi rodu), upozorava Batlerova, takođe nije neutralna, prirodna datost. Usvanjanje pola, počiva na strategiji citiranja, praksi ponavljanog označavanja. Identifikacija je strategija koja se izvodi kroz ponavljanje, a u imperativu da bude ponavljana (citirana i usvojena iz normativnih obrazaca) istrajava mogućnost – pretnja da će kao takva izostati, povlačeći za sobom urušavanje subjekta u simboličkom. „Kao što su telesne površine propisane kao prirodne, tako te površine mogu da postanu prostor disonantnog i denaturalizovanog performansa koji otkriva performativni status samog prirodnog.”³¹² Pojam rodne performativnosti zahteva da bude promišljen kao norma koja nalaže izvesno *citiranje*, kako bi proizvedeni subjekt bio priznat i prepoznat kao *sposoban* za društveni život.

Subjekt je prisiljen da citira normu da bi zadovoljio merila i na taj način preživeo kao subjekt, pa otuda nastaje i suvišna teatralnost roda. Iz toga Batlerova izvodi zaključak da pretpostavljena *muškost* ili *ženskost* nije proizvod izbora, već „prisilno citiranje norme, čija se složena istoričnost ne može odvojiti od odnosa discipline, regulisanja i kazne”³¹³.

'Ja' se ne može odvojiti od istoričnosti označavajućeg niza i ono nije esencijalno Ja, već ono što su drugi od njega napravili. „... posedovanje imena je ono čime je neko, bez ikakve mogućnosti izbora, stavljen u diskurs.”³¹⁴ Džudit Batler želi da istakne da ne postoji *neko* ko prisvaja formu, već da je izvođenje prisutno kroz citiranje te norme, uslov za postajanje tim *nekim*. Subjekt ne postoji pre diskursa. Formiranje subjekta odvija se putem preuzimanja rodni normi, kojima ono 'Ja' zadobija dejstvenost u društvenom sistemu. Problem je u tome što *ja* izvlači tu dejstvenost upravo iz odnosa moći kojima teži da se suprotstavi. Batlerova na ovom mestu citira Gajtari Spivak koja ovu opresivnu, a pritom konstitutivnu interpelacijsku mrežu naziva *omogućavajućim nasiljem*. Biti subjektom znači biti *omogućen* diskurzivnim odnosima moći, „ali ne i svodljiv na njihove postojeće oblike”³¹⁵. *Ja* koje je nastalo nagomilavanjem i konvergiranjem takvih oblika, ne može se prosto izdvojiti ili stati naspram takvih odnosa, ali im se suprotstavlja tako što crpe iz sopstvene konstrukcije, ispitujući ambivalentnost kako bi artikulisalo nekakvu suprotnost. „Telo koje se ne pokori zakonu ili

³¹² Batler, Judith, *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York & London 1990, str. 142–150.

³¹³ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001., str. 139.

³¹⁴ Ibid., str. 159.

³¹⁵ Ibid.

ispuni zakon na način suprotan njegovom nalogu, gubi svoju sigurnu osnovu – svoju kulturnu težinu – u simboličkom i ponovo se pojavljuje u svojoj beznačajnosti, na svojoj fiksijskoj liniji.”³¹⁶ Ovim zaokružuje tezu da zahtev za identifikacijom, subjektivnom celovitošću, proizvodi fikciju o prethodnoj datosti polne pozicije.

c) Otpor identiteta u performativu

„Materijalizacija normi iziskuje procese identifikacije kojima se norme preuzimaju ili usvajaju, procese koje prethode nastajanju subjekta i omogućavaju ga.”³¹⁷ Džudit Batler govori o *materijalnosti* pola koja je odredljiva za mesto subjekta kao nosioca kulturnih konstrukcija. Biološko telo, postaje materijalno telo, prisvajajući normativne osobine, citirajući i izvodeći normu.

Nakon što je konstitutivnu identifikaciju subjekta okarakterisala kao mesto fiktivne, prisilne i materijalne proizvodnje, Batlerova predlaže promišljanje materije tela van identifikacije kojom upravljaju regulatorne norme, tako što bi se u samom diskursu, upravo praksom citiranja, *omeđila* ta materijalnost i omogućila drugačija proizvodnja pola. Ona zaključuje da je i „sama materija zasnovana na jednom nizu nasilnih postupaka koji se nesvesno ponavljaju”³¹⁸. Odupiranje modelima moći, koji proizvode *tela koja nešto znače*, izvodljivo je s obzirom na performativni karakter diskursa. Mesto gde treba delovati jesu granice te prisilne heteroseksualnosti. Odbacivanjem i osporavanjem razlika unutar dvojne podele, ocrtavanjem i reprezentacijom onih tela koja nisu uspela da materijalizuju normu i time postanu *tela koja nešto znače*, prevazišla bi se konstitutivna polna razlika. Batlerova pretpostavlja da ako bi se u diskursu omeđila materijalnost pola, time bi se proizvelo područje onog isključenog, nelegitimisanog pola. Heteroseksualna materijalizacija pola koja počiva na uzajamnom isključivanju podrazumeva da tim isključivanjem proizvodi i polje *odbačenih tela*, polje deformacije, gde se upravo uvođenjem kategorije neuspeha učvršćuju regulatorne norme. Ove kategorije upućuju izazov hegemoniji simboličkog, kao isključeno i odbačeno područje koje iziskuje reartikulisanje biopolitičkih zahteva kojima se tela oblikuju. Batlerova tvrdi da normativna heteroseksualnost nije jedini regulativni poredak koji deluje u proizvodnji obrisa tela i postavljanju granice, te da se treba zapitati i otkriti koji to drugi

³¹⁶ Ibid., str. 177.

³¹⁷ Ibid., str. 32.

³¹⁸ Ibid., str. 48.

režimi, prekse ocrtavaju materijalnost tela i osporavaju razlike. „Zabrana, odbijanje, prohibicija, daleko su od toga da budu suštinski oblici moći, samo su njene granice: osujećeni ili ekstremni oblici moći ... Odnosi moći su produktivni.“³¹⁹ Pozivajući se na Fukoa, Batlerova predočava mogućnost dovođenja u krizu norme pola i pružanje otpora modelima moći. Ona smatra da se ta dekonstruktivna mogućnost nalazi u samom procesu ponavljanja, iterabilnosti polne razlike koju zakon nameće. „Regulativni zakon teži da suzbije ograniči ili zabrani neke grupe činova praksi i subjekata, ali u procesu artikulisanja i elaborisanja te zabrane zakon pruža diskurzivnu priliku za otpor samom sebi, za resignifikaciju i potencijalno podrivanje sebe samog.“³²⁰ Odnosi moći jesu regulatorni, ali istovremeno i produktivni jer zavise od iterabilnosti i upravo ta osobina pruža mogućnost za nastajanje nekoherentnih identiteta. Simbolizacija promašuje svoje ciljeve (usled metonimijskog pomeranja), stvarajući priliku za preoblikovanje ili umnožavanje baš onih oblika koje želi da suzbije, te na taj način i *kriza pola* može postati jednako produktivna kao i zakon koji ga proizvodi.

d) Fantazmatska identifikacija i usvajanje pola

Poststrukturalistički koncept identifikacije počiva na zahtevu za jedinstvom primarno decentriranog subjekta. Ovaj zahtev za celovitošću usmeren je na fiktivni objekt želje – *falus*. Prema Lakanovoj psihoanalitičkoj teoriji, falus je privilegovani označitelj u simboličkom, proizveden u obeležje zakona Oca usled nedostatka u podeljenom *Ja*. Pozicije muškog i ženskog subjekta takođe su podređene falusnoj konstrukciji, po kojoj su muškarci ono koji *imaju* falus, a žene simbol njegovog nedostatka. Identifikacija oba pola vezana je za mesto falusa u označiteljskom sistemu, s tim što ova pozicija obezbeđuje mesto muškarca kao vladaoca simboličkog poretka a žene kao podređene ovom poretku. Lakanova rečenica „Žena ne postoji“³²¹ pokrenula je temeljnu kritiku i feminističku reviziju koncepta falusa kao označitelja. Iako sopstveni diskurs opisuje kao ženski (privilegujući ženski *jouissance*), Lakanov koncept falusa kao znaka znanja i moći, smešta njegovu teoriju u okvir falocentrizma. Lakan ženskost smešta izvan simboličkog poretka i negira ženski subjektivitet (koncipirajući ga različito od muškog), pa se njegov pristup ocenjuje kao ponovno

³¹⁹ Foucault, Michel, *End of Monarchy of Sex*, prev. John Johnston, Semiotext, New York, 1989, str. 147. Prema: *Ibid.*, str. 145.

³²⁰ *Ibid.*, str. 144.

³²¹ Fr. „La Femme n'existe pas“, *Le Séminaire XX*, Paris, 1975.

podržavanje patrijarhalnog modela, zbog asimetrije koju postavlja u odnosu na koncept ženske polnosti. Zbog toga feminizmi, čije je ideološko uporište teorijska platforma Džudit Butler, tragaju za *ženskošću* u polju vansimboličkog, problematizujući koncept falusa i revidirajući njegovu označiteljsku poziciju kao privilegiju isključivo muškog pola.

„Poistovetiti se sa polom znači dospeti u odnos sa imaginarnom pretnjom, zakonom koji reguliše i upisuje polne i druge razlike.“³²²

Usvajanje polnih i rodničkih pozicija rezultat je preuzimanja simboličkih svojstava nametnutih kroz pretnju, lišavanje i negaciju.³²³ Žak Lakan tvrdi da je pol simbolička pozicija koja se prihvata pod pretnjom kaznom. Tu imaginarnu kaznu nameće zakon, koji propisuje polnu razliku kao imaginarnu konstrukciju u kojoj subjekt zadobija svoj oblik putem lišavanja i negiranja *drugosti*. Neuspeh u citiranju polne pozicije znači urušavanje subjekta u simboličkom, pa je usvajanje šablonski postavljene polnosti i distanciranosti prema *drugom polu* uslov održanja subjekta kao takvog. „Usvojiti zakon, pristati na zakon znači imaginarno se poravnati sa simbolički obeleženom polnom pozicijom, ali nikad joj se sasvim ne približiti, osećati rastojanje između te imaginarne identifikacije i simboličkog kao pretnju kaznom, neuspeh u prilagođavanju.“³²⁴ Kada je reč o uslovima u kojima se proizvodi sistem polnosti, feminizam je blizak Lakanovom mišljenju, jer u ovom segmentu njegova teorija predstavlja afirmaciju ideja o simboličkim prisilama koje upravljaju određenjem pola. Ono gde se feministička teorijska linija značajno udaljava od Lakana jeste određenje ženskog pola kao mesta nedostatka, kastracije i kazne u simboličkom, usled maskulinističkog prisvajanja dominantne pozicije falusa.

Imaginarnu pretnju kaznom koja navodi na usvajanje opozitnih muških ili ženskih svojstava, proizvodi društveni zahtev za simbolizacijom. Taj edipovski scenario usvajanja binarnog pola počiva na pretećoj moći simboličkog i podrazumeva kategoričku neprihvatljivost *demaskulizovane muškosti* i *falusizovane ženskosti*.³²⁵

³²² Butler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, 2001. str.284.

³²³ Prema: Lakan, Žak, *Značenje falusa*, u: *Ibid.*, str. 134.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ U tim dvema figurama je, smatra Butlerova, implicitno sadržano odbacivanje i preziranje homoseksualnosti i ono je *očigledno, kulturno proizvedeno, razglašeno, usaglašeno i proizvedeno*.

Džudit Batler kritikuje Lakanov koncept falocentrične proizvodnje pola, koja implicitno *pribegava diferencijalnom označavanju delova tela*. Ona tvrdi da problem leži u tome što falus ne simbolizuje na isti način *penis* i *klitoris*. Penis i klitoris uvek su različito simbolički predstavljeni: klitoris je simbolizovan zavišću prema penisu i *nemanjem*, dok je penis simbolizovan kastracionim kompleksom (*imanjem*, posedovanjem, praćenim strahom od gubitka). „... falus simbolizuje klitoris kao ono što nema penis dok penis simbolizuje kroz pretnju kastracijom koja se shvata kao neka vrsta oduzimanja.”³²⁶ Stoga, žene su nosioci označavajuće funkcije gubitka, a delovi ženskog tela (koji nisu penis), lišeni su falusa i upravo stoga predstavljaju skup nedostataka. Ti delovi tela ne mogu da fenomenalizuju upravo zato što ne mogu raspolagati falusom na odgovorajući način, jer je njegova simbolička moć prisvojena i otrgnuta, pripisivanjem faličke moći muškarcu s kojom je identifikovan penis.³²⁷ Diskurs ženskog tela stoga je smešten u polje nemog, bezobličnog, pretećeg i transgresivnog.

„Simboličko obeležava telo kao žensko znakom kastracije.”³²⁸ Zbog imaginarne, kastrativne pretnje koje žensko upućuje muškom subjektu, žena je proizvedena kao simbol pretnje i nedostatka. Ženska pozicija konstruisana je kao figurativna pretnja i izvršenje kazne, ali i kao neka vrsta garancije, odobravanja za privilegovanu poziciju muškog koje *ima* falus. Džudit Batler pokušava da pokaže da se kompletno usvajanje polnih pozicija u simboličkom odigrava kroz *kastracionu pretnju upućenu muškom telu*³²⁹, te da se žensko telo mora shvatiti kao otelovljenje te pretnje i obrnuto „kao jemstvo da se pretnja neće ostvariti. „Usvojiti žensku poziciju znači uzeti na sebe figuru kastracije ... simbolizujući u isto vreme pretnju muškoj poziciji i jemstvo da muško *ima* falus.”³³⁰ Ovu imaginarnu pretnju koju zakon sprovodi omogućava simbolička konstrukcija pozicije falusa, koja ga, obeležavajući jedan pol kao muški, označava kao onog ko „ima” falus. Toj poziciji simboličko nameće pretnju

³²⁶ Ibid., str. 115.

³²⁷ Bitno je naglasiti da falus simbolizuje penis, ali on nije penis. On ga samo sadrži kao nešto što je simbolizovano. Batlerova takođe naglašava da što je simbolizacija veća, to je manja veza između označitelja i označenog. Ibid.

³²⁸ Ibid., str. 135.

³²⁹ I to: „... telu koje je obeleženo kao muško pre nego što je usvojilo muškost”. Prema: Ibid., str. 116.

³³⁰ Ibid., str. 135.

kaznom, tj. efeminizacijom.³³¹ Za razliku od muškaraca, kojima je simbolička pretnja kastracijom direktno upućena, smatra se da su žene već kažnjene – time što ne poseduju penis – pa se njihov odnos prema falusnoj identifikacionoj normi doživljen kao zavist prema istom.

Ipak, Batlerova smatra da pre zakona, simboličkog obeležavanja, postoji telo koje se odupire mogućnosti da bude poništeno, pa podseća na fiktivni status telesnog i polnih uloga. Zakon prvo obeležava telo strahom, a tek onda je ono spremno za polno upisivanje, simboličko *pečatiranje pola*. „Simboličko obeležava telo polom na taj način što mu preti, što razvija/proizvodi imaginarnu pretnju, pretnju kastracijom, lišavanjem nekog dela tela.”³³² U prvom slučaju, kazna bi značila prezrenost zbog silaska u žensku kastraciju, a u drugom čudovišno uzdizanje u falusizam.³³³ U imaginarnom nastojanju za imanjem falusa, u muškom subjektu unapred je ugrađen izvestan neuspeh, koji izaziva kastracionu anksioznost. Lakan primećuje da kastracija ne bi mogla da izazove strah kada bi falus sasvim pripadao nekom polu, kada već ne bi bio negde *drugde*. Posedovanje falusa, nešto kao apsolutna pripadnost nekom polu nemoguća je, jer je, objašnjava Lakan, nemoguće zadržati i žudnju³³⁴ i posedovanje objekta žudnje. Kastraciona strepnja prema ženskom ne odnosi se na mogućnost da falus bude izgubljen (jer on zapravo nikada nije ni bio posedovan), već na *mogućnost uviđanja da je on uvek već bio izgubljen*, osujećenje fantazma da bi on ikada i mogao biti posedovan. Strah od kastracije zapravo je strah od toga da će se fantazmatska konstrukcija identiteta urušiti u susretu sa simboličkim, strah od saznanja da je identitet uvek nepotpun a subjekt rascepljen, nedovršen i necelovit.

³³¹ Figura kazne kojom se preti muškom subjektu je kastracija – mogućnost gubitka penisa kao imaginarnog reprezentanta faličke moći.

³³² Ibid.

³³³ Ibid., str. 136.

³³⁴ Žudnju prema falusu – koja u ženskom subjektu rezultira zavišću prema penisu, a u muškom kastracionom anksioznošću.

5.1.3. Sporna privilegija falusa i lezbejski identitet

Mehanizam kojim se prevladava fantazmatska kastracija je idealizacija falusnog tela. Falus kao privilegovani označitelj zaustavlja klizanje drugih označitelja usled nemogućnosti simboličkog ovladavanja celinom. „Falus nije deo tela, već celina, on nije imaginarni efekat već ishodište svih imaginarnih efekata.”³³⁵ Falus je neka vrsta kupole – ono što potvrđuje jezičku i ontološku istovetnost, poklapanje, ono što omogućava izražavanje i relacije među njima. Ali falusna idealizacija kao konstitutivna za stabilnost Ega, neodrživa je. Njene granice stalno popuštaju. Imaginarni *falus*, kao označitelj unutar simboličkog, samom svojom strukturom podrazumeva neizdiferenciranost, nestabilnost osnove. Razlika između simboličkog i imaginarnog je nestabilna, a to u smislu rodne reprezentacije konkretno znači: da se telesnost ne svodi na svoju falusnu idealizaciju. *Biti* ili *imati*³³⁶ falus ne osigurava diferencijaciju polova.

Falus je načelo strukturiranja polne razmene, kao i konstruisanja rodnih uloga. On funkcioniše kao privilegovani označitelj, bez potpunog utemeljenja u simboličkom, kao i u imaginarnom. Falus takođe nije samerljiv sa telesnim, anatomskim, iako ga penis simbolizuje.³³⁷ „... Falus nije fantazam, ako pod tim treba razumeti imaginarnu pojavu. On nije ni objekt (parcijalan, unutrašnji...). On je još manje organ, penis ili klitoris koji simbolizuje. Falus je naime označitelj.”³³⁸

Ako uzmemo da je falus imaginarni efekat, koji je *postvaren kao privilegovani označitelj simboličkog poretka*³³⁹, moramo obratiti pažnju na njegovo strukturalno određenje koje

³³⁵ Ibid., str. 114.

³³⁶ Scenario u kome se, prema Lakanu, rađa idealizacija ili kastrativna zavist prema penisu, kao fantazmatsko ulaganje kojim se definiše pozicija pola. „Falus pretpostavlja takvo uređenje i svođenje fantazmatskog ulaganja da je penis ili idealizovan kao falus ili oplakivan kao scena kastracije, i željen po modelu nemoguće nadoknade.“ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, str. 177.

³³⁷ U smislu u kome ga postavlja poststrukturalistička, lakanovska semiotika, „falus“ je obeležje zakona Oca i simboličkog poretka, koji funkcioniše i opstaje kao nedostatak; rezultat procesa primarne podele sopstva. Falus nije biološka kategorija, već ga treba razumeti kao poziciju subjekta unutar Simboličkog, što znači da falus nije organ, ponajmanje muški polni organ iako je u patrijarhalnom sistemu reprezentovan kroz penis. Falus je u najužem smislu reči *označitelj* i on ima primarnu poziciju nad drugim označiteljima. Prema: Lakan, Žak, „Značenje falusa“, u: *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.

³³⁸ Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966., str. 690.

³³⁹ Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001., str. 121.

između ostalog definiše i mesto polne razlike. Strukturno mesto falusa nije samo određeno logičkom relacijom koja počiva na uzajamnom isključivanju heteroseksističke matrice polne razlike (u kojoj se muškarci proizvode kao oni koji *imaju* a žene kao one koje *jesu* falus), već i tvrdnjom da penis simbolizuje *onog koji ima* falus, preuzimajući na taj način ulogu nosioca simboličkog poretka. U tom smislu, falus simbolizuje samo u onoj meri u kojoj postoji penis koji treba simbolizovati, tako da bez njega on ne može ni postojati.

Džudit Batler problematizuje ovakvu strukturaciju falusne privilegije, pokušavajući da predoči drugačiju poziciju. Uklanjanje falusa iz normativne heteroseksualne razmene, značilo bi oduzimanje privilegije koja ga vezuju za muški pol. Falusna privilegija (saprpadna muškarcu kao vladajućem simboličkog poretka) obezbeđena je upravo postvarenjem logičkih i strukturnih relacija unutar simboličkog. Ona se ostvaruje putem fantazmatskog statusa *imanja*. To *imanje* falusa vezano je za jezičke strukture, pa se njegova pozicija iznova kroz njih rekonstruiše.

U cilju izmeštanja privilegovane falusne pozicije kojom ga muški subjekt konstituiše i prisvaja, Batlerova predlaže prevazilaženje te strukturalne pozicije falusa, insistirajući na njegovoj plastičnosti. Ona smatra da je falus kao označitelj prenosiv i zamenjiv, kao i to da se njegova pozicija utvrđuje ponavljanjem u šablonskim kulturnim konstrukcijama. „Struktura kojom falus označava penis kao svoj privilegovani primer postoji samo kao ustanovljena i ponavljana.”³⁴⁰ Kao takva ona je podložna subverzivnom ponavljanju. Premeštanjem pozicije falusa iz maskulinističkog konteksta, simboličke pozicije *imanja*, iz penisa (kao privilegovanog anatomskog centra) u različite delove tela, struktura polne razlike bila bi ugrožena i najzad prevaziđena.

„Gubitak rodnih normi imao bi efekat proliferacije rodnih konfiguracija, destabilizacije supstantivnog identiteta i lišavanja prirodnih naracija prinudne heteroseksualnosti njihovih centralnih protagonista: *muškarca* i *žene*.”³⁴¹ Rascepiti falus kao označitelj, njegovim decentriranjem iz fiksirane anatomske pozicije u drugačije delove tela (ili alternativne fetiše koji podsećaju na telo), značilo bi sasvim nove interrelacije u procesu označavanja. Batlerova predlaže uvođenje takozvanog *lezbejskog falusa*, koji bi omogućio raznovrsnije i neočekivanije relacije između falusnog i anatomskog.

³⁴⁰ Ibid., str. 123.

³⁴¹ Ibid.

Lezbejski falus omogućio bi da označitelj počne da označava preko onoga što podrazumeva pozicija koja mu je strukturno dodeljena. Nije dovoljno suštinsko nepoklapanje između označitelja i označenog (lakanovska tvrdnja da falus nije isto što i penis), ako su oba termina povezana odnosom koji garantuje i proizvodi polnu razliku. Ako uzmemo da falus simbolizuje samo u vezi sa anatomijom, onda bi neki raznovrsniji, neuobičajeni anatomski povodi za simbolizaciju potvrdili njegovu suštinsku nestabilnost. Ono za čim feministička kritička praksa traga nije novi deo tela koji bi simbolizovao falus, već smenjivanje maskulinističke, heteroseksističke simbolike polne razlike i oslobađanje alternativnih imaginarnih shema za konstituisanje identiteta.

Područje imaginarnog u kom se telo konstituiše, jeste prostor identitetskog kolebanja. Konstrukcija ega nestabilna je jer predstavlja projektovanu sliku idealizacije tela. Identifikacija se postepeno priprema i strukturira kroz heteroseksualne kulturne obrasce koji oblikuju značenje anatomskog. Označiteljskim lancem ova matrica konstruiše polnost i ustanovljuje ovu imaginarnu poziciju kao mesto na kom se telo neprekidno rekonstruiše. Telo je zahvaćeno označiteljskim lancem, ali njegova anatomija, smatra Batlerova, prevazilazi ovu poziciju, kao i zahtev za ponavljanjem. „Telesni ego proizveden identifikacijom nije mimetički povezan sa postojećim biološkim ili anatomskim telom.“³⁴² Telesni identitet koje predlaže Batlerova, blizak je predogledalnoj fazi, onoj pre identifikacije tela prihvatanjem i preuzimanjem heteroseksualne morfologije kao načina simbolizacije nekoherentne anatomije. Uvođenje lezbejskog falusa takođe bi podrazumevalo imaginaciju, ali onu alternativnu, koja bi simbolizaciju anatomskog usmerila ka prevazilaženju morfogenetičke identifikacije, preoblikovanju i prevazilaženju granica pola. To bi značilo vandiskurzivno oblikovanje *tela koja osporavaju norme koje vladaju inteligibilnošću pola*.

Fiktivni status telesnog ega, konstrukcija subjekta kao posledice primarnog splittinga, polne razlike i zabrane, onemogućava stabilnost identitetskog referentnog sistema u simboličkom. Ono što pak omogućava njegovo ustrojstvo je binarna figuracija *normalizovane* heteroseksualnosti. Društvena norma koju prisvaja subjekt homofobična je, smatra Batlerova, i zasniva se na podražavanju diskurzivnih konvencija i aproprijaciji različitih strategija odbacivanja svega onog što je *drugačije* i *nastrano*. Ono što se u vladajućem diskursu tumači kao *prirodno*, temelji se na usvajanju konstruisanih identitetskih obrazaca koji nisu imanentni subjektu. Zato je polni i rodni identitet nestabilan, jer se zasniva na citiranju diskurzivnih

³⁴² Ibid., str. 124.

konvencija, prisvajanju nametnutih, veštačkih kategorija i strategijama odbacivanja. Te negacije koje sprovodi subjekt konstitutivne su za simboličku privilegiju falusa. One funkcionišu kao poricanja koja ubrzavaju idealizaciju falusa i upravo je negiranje alternativa (koje falus kao označitelj isključuje) ono što održava njegov status.

„... rod je, tako reći, *čin*, odnosno, otvoren je za rascepe, autoparodiranje, autokritiku i ona hiperbolična prikazivanja *prirodnog* koja, samim preterivanjem, otkrivaju njegov temeljni fantazmički status.” „Subjekt koji je uveden u javni diskurs raznim vrstama homofobičnih interpelacija *preuzima* ili *citira* upravo te termine kao diskurzivnu osnovu svog suprotstavljanja.”³⁴³

Homofobični zakon nije kadar da kontroliše termine sopstvenih strategija odbacivanja, zaključuje Batlerova. Zato lako dolazi do iskrivljenja diskurzivnih konvencija putem hiperbolizacije istih. Performativnost roda u nekim praksama postiže se insistiranjem i preuveličavanjem diskurzivnih granica i iluzija *odeljenosti*, koje su bile konstitutivne za homofobični identitet koji nije sposoban da održi sopstvenu razliku koja ga definiše. Suprotstavljanje, odupiranje rodnom identitetu zahteva prevazilaženje istog, takozvani *hiperbolički gest*. Uporedo sa insistiranjem na onome što se u falocentričnom jeziku ne može imenovati, traga se za mogućnošću da se ženski subjekt konstruiše pokušajem imenovanja jednog novog identiteta, artikulacijom identitetskih aspekata koji su diskurzivno neprepoznatljivi, ignorisani ili odbačeni.

³⁴³ Ibid., str. 285.

5.1.4. Strategije maskiranja / mimikrije

„Ispod maske, još jedna maska. Nikada neću uspeti da skinem sva ova lica.”³⁴⁴

Kada je reč o umetničkim praksama koje svojim strategijama prkose maskulinizovanom tumačenju identiteta i liku žene kao izvedbi za maskulinu publiku, feministička teorija prepoznaje nekoliko oblika. Jedne su usmerene na reprezentaciju onoga što maskulinistički diskurs isključuje – artikulišući marginalne identitete, druge su fokusirane na dekonstrukciju maskulino centriranog jezika i prostora kao referentnog reprezentacijskog okvira, dok su neke pak usmerene na mapiranje slobodnog prostora van hegemonističkog diskursa, otkrivanje i izvođenje diskurzivno neprepoznatljivih identiteta. Svim ovim praksama zajedničko je to što se kritički odnose prema konstrukt polne i rodne razlike, što pružaju otpor liku žene kao građi za maskulinističku reprezentaciju, kao i to što u svojim radovima definišu nove, specifične, decentrirane subjektivitete.

Jedna od teorijski najzanimljivijih, transgresivnih praksi jeste praksa *samoreprezentacije* (ili *samoizvođenja*) identiteta. Reč je o autobiografskim, diskurzivnim praksama koje su dekonstruisale normativne uslove proizvodnje i reprezentacije pola, pretvarajući sopstvene *anomalije* u sredstvo parodiranja društveno-kulturnih obrazaca. One kritikuju *muškost* i *ženskost* kao *disciplinovane izvedbe stereotipa*³⁴⁵, izvodeći svoj specifični identitet na potpuno neuobičajni način. Koristeći konstitutivno, materijalno prisustvo seksualnosti kao uslov samoopredmećenja i reprezentacije, ove prakse pokreću različite strategije mimikrije i parodije kako bi istovremeno podražavale i izmestile hegemonne oblike viđenja i prepoznavanja. Uspevajući tako da deluju u diskursu, a ostanu van njega, umetnice čiji ću rad analizirati koriste resurse i jezik upravo onih struktura i stereotipa koje žele da opovrgnu i kritikuju. Od dadaističkih i nadrealističkih autobiografskih praksi Hane Hoh (Hannah Hoch), Klod Kahun (Claude Cahun), Dajan Arbus (Diane Arbus), pa sve do postmodernih autoportreta Sindi Šerman (Cindy Sherman), Ani Nan Goldin (Annie Nan Goldin),

³⁴⁴ Autobiografsko delo Klod Kahun, *Otkazana ispovest*. Cahun, Claude, *Disavowals or Cancelled Confessions*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007.

³⁴⁵ Parafraziram: Russo, Mary, „Female Grotesques: Carnival and Theory“, *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.

performansa Marine Abramović ili aktualne francuske umetnice performansa Orlan (ORLAN³⁴⁶), koja je operativne zahvate estetske hirurgije na svom telu pretvorila u živo izvođenje. Ove prakse oštro kritikuju društvenu proizvodnju identiteta, kontrolu i voajerizam usmeren prema ženskom telu. Ove umetnice odbijaju da budu asimilovane u društveni konstrukt žene insistirajući na heterogenezi ženskog subjekta. Njihov mimezis podrazumeva podražavanje u kojem žena nije svodljiva na ono što podražava i da je subjektivnost uvek neizvesna. Implicirajući *ono drugo diskursa ovde i sada*³⁴⁷, feministička umetnost prešla je put od marginalne, transgresivne, do karnalne umetnosti, u kojoj je telo sasvim prevazišlo svoja određenja i funkcije³⁴⁸. Telo postaje otvoreni, kinetički znak, sposoban za transformaciju, improvizaciju i komunikaciju s drugim telima, a izlaganje sopstva kao izvođenje različitih identitetskih mogućnosti nije više radikalna ili opoziciona strategija, već osnovni model odnosa prema sopstvenom i drugim telima. Današnje telo je izvođačko, disperzivno, a njegova reprezentacija – performativna.

Jedan od najvećih samoreprezentacijskih opusa predstavlja rad francuske umetnice Klod Kahun. Njeni nadrealistički autoportreti i foto-montaže obiluju elementima mimikrije i parodije. Telo ove umetnice sklono je travestijama, queer-u, transrodnom identitetu. Klod Kahun podriva tradicionalne koncepte rodnih uloga, maskirajući i demaskirajući svoj lični identitet, tako da gledaoca ostavlja u nedoumici o tome ko je zapravo ona. Praksama mimikrije i travestije Kahunova želi da istakne nepostojanost identiteta i ismeje društvene konstrukte istog. Na svojim portretima ona se kostimira, maskira i poigrava menjajući uloge, parodirajući na taj način patrijarhalni lik žene. S druge strane, ona eksplicitno i dramatično ukazuje na nemogućnost stabilnosti identiteta, problematičnog statusa telesnog ega, seksualnosti i polnosti kao društveno konstruisane i nametnute.

Problematizujući sopstvenu frustraciju i lezbejski identitet, Kahunova se transparentno suprotstavlja modelima moći. Kroz svoje vizuelne i literarne radove ona otkriva *alternativne sheme za konstruisanje identiteta*. Sopstvena identitetska kolebanja iskoristila je da javno ukaže na problem diskurzivne konstrukcije ega i fiktivne identifikacije koju subjekt usvaja.

³⁴⁶ Rođeno: Mireille Suzanne Francette Porte.

³⁴⁷ de Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, 1987, str. 25.

³⁴⁸ U smislu načina na koji se telo predstavlja i doživljava u stvarnosti – telo kao tekst, telo kao politički ili društveni stav, virtuelno telo, idealizovano telo, bolesno telo, krhko telo, ogoljeno telo, skriveno telo, kostimirano telo, inhibirano telo i/ili telo koje prolazi kroz različite transformacije pred očima gledalaca itd.

Njena borba nije samo lična već i politička, može se reći da je celokupan opus posvetila podrivanju društvenih autoriteta. Eseje i članke objavljuje pod različitim pseudonimima³⁴⁹, a zbog svog jevrejskog porekla i aktivizma 1944. godine biva osuđena na smrt.³⁵⁰ Svoje pravo ime Lucy Renee Mathilde Schwob (koje ukazuje na njeno složeno, raznoliko poreklo) zamenila je umetničkim imenom Claude Cahun, u osamnaestoj godini, kada je nastala i njena prva velika serija autoportreta, nadrealističke estetike. Ona bira seksualno dvosmisleno ime, krećući se svojom reprezentacijom ka androginoj formi.

Učešće Klod Kahun u pariskom nadrealističkom pokretu bilo je od presudnog značaja za preokret u načinu razmišljanja i prikazivanja ženskog tela, koje je sa izolovanog, erotskog simbola, skrenulo pažnju na mnogostrukost i heterogenost koja je u ovom telu već sadržana, te da se može iskoristiti za istraživanje novih oblika subjektiviteta, izvan matrice društveno konstruisane realnosti. Fotografije, spisi i uopšte život Klod Kahun, koji je bio posvećen revolucionarnim strategijama samoizvođenja, inspiracija su mnogim umetnicama poput: Dajan Arbus, Sindi Šerman, Ani Nan Goldin, Ani Lebovic (Annie Leibovitz) i Katerin Opi (Catherine Oppie), kao i savremenim ikonama poput Lady Gage ili ORLAN, queer teoriji i umetnosti uopšte.

Njujorška umetnica Dajan Arbus³⁵¹ poznata je po fotografijama devijantnih i marginalnih ljudi (patuljaka, džinova, blizanaca, ljudi transrodnih identiteta, nudista, cirkuskih performerica, invalida, klošara, tinejdžera, staraca, kao i onih čiji izgled deluje zastrašujuće, ružno ili nadrealno). Odrasla tokom velike depresije 30-ih godina u Americi, nakon Drugog svetskog rata, započinje komercijalno bavljenje fotografijom. Radove objavljuje u velikim časopisima *Glamour*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, ali njen opus modnih fotografija, iako izuzetno obiman, ocenjen je kao prosečan. Serije fotografskih portreta ljudi sa invaliditetom i „problematičnim” seksualnim identitetom Arbusova započinje tek u poznim godinama, postavši tako jedna od najoriginalnijih i najuticajnijih fotografa XX veka. Fokusirajući *neobično, iskrivljeno, neprirodno* telo, čineći ga aktuelnim i monumentalnim u svojoj grotesknosti, Dajan Arbus kreira neočekivane relacije između falusnog i anatomske, decentrirajući poziciju falusa iz fiksirane anatomske pozicije. Radovi kao što su: „Mladi

³⁴⁹ Neki od njih su: Claude Courlis i Daniel Douglas, Marcel Moore itd.

³⁵⁰ Smrtna kazna nikada nije izvršena ali se Kahunova nakon toga do kraja života oporavljala u duševnoj bolnici, gde je i umrla 1954. godine.

³⁵¹ Rođeno: Diane Nemerov, kao i Klod Kahun jevrejskog, emigrantskog porekla.

muškarac sa viklerima” (1996), „Tetovirani čovek na karnevalu” (1970), „Kralj i kraljica na plesu starijih građana” (1970), „Maskirana žena u invalidskim kolicima” (1970), „Devojka u cirkuskom kostimu” (1970), „Striptizeta” (1973), „Jevrejin džin u kući sa svojim roditeljima” (1967), „Meksički patuljak u njegovoj hotelskoj sobi u Nju Jorku” (1970), „Porodica na travnjaku jedne nedelje u Vestčesteru” (1968) ili 26 neimenovanih portreta grupe mentalno obolelih ljudi, kostimiranih za Noć veštica/Halloween (nastalih između 1960. i 1995), destabilizuju društvene i estetske norme o lepom, zabavnom, ženstvenom, muževnom, poželjnom i prikazivom uopšte.

Za razliku od Klod Kahun, koja je u nadrealizmu prva upotrebila strategiju maskiranja kao praksu samoizvođenja, i Dajan Arbus, koja je fokusirala „iskrivljene identitete” koji nalikuju nadrealnim ličnostima, mimikrija američke konceptualne fotografkinje, rediteljka Sindi Šerman (Cynthia „Cindy” Morris Sherman) usredsređena je na vizuelni jezik masovnih medija i materijalizaciju voajerizma usmerenog prema ženskoj figuri. Ona samoreprezentacijom preispituje mas-medijски kodiranu ženskost artikulišući očigledne stereotipe u kojima se žensko telo prepoznaje i popularizuje kao takvo. Šermanova manipuliše vizuelnom konstrukcijom ženskosti, pažljivo istražujući i parodirajući tragove stvaranja identiteta vidljivih na telu, gradeći likove u pažljivo organizovanim tabloima. Kako bi kreirala svoje fotografije (koje pravi u serijama isključivo fotografišući samu sebe), Šermanova preuzima višestruke uloge: autorke, rediteljke, šminkerke, garderoberke i modela. U jednom intervjuu koji je 1990. dala za *Njujork tajms* kaže: „Osećam se anonimno u svom radu. Kada gledam u te slike, ja nikad ne vidim sebe; to nisu autoportreti. Nekada, ja nestanem.”³⁵²

Mnoge od njenih fotografskih serija skreću pažnju na stereotipe o ženama prisutne u filmovima, na televiziji i u časopisima.³⁵³ Najpoznatija je njena serija fotografskih portreta nastalih u periodu 1970–1980, „Filmske sličice” / „Film Stills”, na kojima umetnica reizvodi ženske klišetizirane filmske figure XX veka. Portreti šezdeset i devet imaginarnih heroína označavaju ideal ženstvenosti u kulturi posleratne Amerike, koja je postavila temelje savremene mitologije. Većina likova je izmišljena, kao i „filmski” kadrovi u kojima se pojavljuju, ali oni izgledaju kao da ih već poznajemo jer podražavaju klišetizirane uloge žene

³⁵² „A Portraitist's Romp Through Art History”, *New York Times*, February 1, 1990.

³⁵³ Kao npr. „Centerfolds” (1981).

zajedno sa društvenim i medijskim stereotipima u kojima se pojavljuju.³⁵⁴ Posmatrač lako može da dekodira znakove koje prikazane žene šalju, pa stereotipi postaju očigledni kao takvi. Šermanova manipuliše vizuelnom konstrukcijom „ženskosti”, podrivajući našu preteziiju da znamo šta žene jesu na osnovu njihove spoljašnjosti i svakodnevnog prostora u kome se nalaze. Lukavstvo ovih predstava nalazi se u doslovnoj repetitiji ženskih figura, njihove odeće, poza i lokacija, javne i privatne sfere, pa je skoptičko i klišetizirano dovedeno do apsurdna.

Nakon što je 1980. završila ovu veliku seriju, kada joj je kako kaže *ponestalo klišea*, Šermanova je proširila svoju praksu elementima horora i apsurdna, oblikujući groteskne i morbidne portrete, što je najvidljivije u serijama “Sex Pictures” (1992)³⁵⁵ i “Untitled Clown Series #1 and #2” (2004). Kasnih 80-ih, a još intenzivnije tokom 90-ih i 2000-ih godina, masku *prihvatljive, verodostojne ženstvenosti* zamenila je životinjskim maskama, a potom i izobličanim delovima tela, raskomadanih okvirom fotografije.

„Fotografije Šermanove razumeju se kao artikulacija maskulinističkih strahova od zagonetke ženskog koja se skriva iza svakodnevnog prerusavanja-maskiranja; kad Šermanova skine masku, sve što ostaje jeste užas neiskazivog.”³⁵⁶

Sama umetnica o svom radu kaže kako nastoji da se neko oseti loše zbog toga što ima određeno očekivanje. Kada muškarac otvori magazin očekujući lascivno seksualno zadovoljstvo, slika koju Šermanova želi da ponudi jeste žena žrtva, demaskirana žrtva koja uzvraća nasilni pogled. Strategije maskiranja kao model biheavioralnosti, *način postajanja ženskim*³⁵⁷, u kulturi koja neguje muškarca kao konzumenta, kod Šermanove su problematizovane i augmentovane do granice groteske i monstroznosti. Dekodiranjem označitelja ženske maske, njihovim isticanjem i preuveličavanjem, Šermanova sagledava karnalne strane sopstva kako bi obezbedila momente otpora. Ona ispituje sirovo telo kao temelj alternativnog reprezentacijskog sistema. Telo kao „neprekidno i neminovno uhvaćeno

³⁵⁴ Žena snimljena u kuhinji, vrtu, spavaćoj sobi, kupatilu, biblioteci, na radnom mestu itd.

³⁵⁵ Čuvena je njena serija osakaćenih lutki, koje od idealnih figura savremene barbice i kene dospevaju u stanje telesne nerazpoznatljivosti. Binarna polnost prikazana je kao invaliditet u odnosu na koji subjekt postaje izmanipulisan i *osakaćen* za prepoznavanje, oblikovanje i izražavanje sopstvenog identiteta.

³⁵⁶ Rouz, Džilijan, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma”, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002., str. 282.

³⁵⁷ Kako ih je u duhu klasične psihoanalize definisao Frojd u eseju „Psihopatologija svakodnevica” 1904.

u reprezentaciju”³⁵⁸, Šermanova nastoji da preuredi specifičnom reprezentacijskom praksom koja ruši poziciju gledaoca u odnosu na telesno. Ona razotkriva mizoginu odbojnost prema tajni ženskog kao nečeg samosvojnog³⁵⁹, sugerišući da ispod naizgled suviše prepoznatljive površine „lebdi nagoveštaj jednog drugog prostora”³⁶⁰.

Iako je rad ovih umetnica smešten u drugačijim istorijskim i političkim kontekstima, i nastao iz drugačijih ličnih motiva i uslova samoreprezentacije, sve one ukazuju na problem dominantnog identiteta i subjektiviteta u društvu, dominantne reprezentacijske matrice i proizvodnje kategorija roda/pola/seksualnosti. Takođe njihove autorske prakse su značajne jer problematizuju odnos pojedinca i diskursa, genezu identitetskog, ideološkog prepoznavanja – kroz načine na koji pojedinac doživljava i oblikuje sopstveno telo, ali i one kojima prepoznaje druga tela. Kritika dominantnih oblika identifikacije u ovim praksama ukazala je i na probleme posmatračkog voajerizma, koji je reflektivan u odnosu na subjekt i sa kojim se on saobražava u svakodnevnom prostoru. Istovremeno, ove prakse dale su jasne naznake prostornosti drugačije od svakodnevne – diskurzivno manipulativne, „prostornosti koja se nalazi u dvosmernoj konstitutivnoj vezi sa jednim odnosom prema telu i subjektu, različitim od odnosa u kojima, prema njima, stoje vladajući prostor i subjekt“.³⁶¹ Ovim su tematski najavile ono čime će se umetnost današnjice u najvećoj meri baviti, a to je identitetsko neprepoznavanje granica, nekakve ontološke pripadnosti. Zamisao o identitetu kao teritorijalnosti (nacionalnoj, rasnoj, klasnoj, polnoj...), kao skupu osobina sadržanom u nekom određenom lokusu, neodrživa je. *Decentriranost* i *mногоstrukost* identiteta i subjektiviteta, *androgenost* tela, nisu više samo zamisao nadrealističke filozofije, oni su legitimna reprezentacijska praksa, kao i izražajna kulturološka crta današnjice. Alternativne prakse nadrealizma, najavile su i artikulisale feminizam, a on je pak iz političke, marginalne borbe prerastao u dominantni oblik savremenog razmišljanja o subjektivitetu, identitetski imperativ današnjice.

³⁵⁸ De Lauretis, Teresa, *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, 1986, str. 12.

³⁵⁹ Parafraziram Loru Malvi u raspravi o Sindi Šerman, u eseju *A Phantasmagoria of The Female Body: The Work of Cindy Sherman* (1991). Dostupno na internetu: <http://www.scribd.com/doc/64398770/A-Phantasmagoria-of-the-Female-Body#scribd> (pristupljeno 7. 7. 2015)

³⁶⁰ De Lauretis, Teresa, *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, 1986., str. 141.

³⁶¹ Rouz, Džilijan, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma”, *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002, str. 290.

5.2. Karnalno telo i iskustvo kiborga

„Svi smo mi, na kraju dvadesetog veka, u našem mitskom vremenu, postali priviđenja: teoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko, postali smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija.”³⁶²

Tragajući za konceptom koji bi ukinuo diskurzivnu proizvodnju polnosti, feminizmi s kraja XX i početka XXI veka okreću se sve više alternativnim formama subjektiviteta, čija bi afirmacija dovela do realizaciji utopijske ideje o neutralizaciji polne razlike. Odaljavajući se od zapadnjačkog modela konstrukcije i interpretacije telesnog subjekta (putem interdiskurzivnog održavanja antagonističkih pozicija i relacija), posthumanistička feministička teorija nastoji da prevaziđe tradicionalne forme i telo otvori ka savremenom, tehnološkom iskustvu. Visoko razvijena nauka i tehnologija u savremenom društvu podrivaju hijerarhiju binarnosti kao oblika konstitutivne dominacije nad telom i subjektom, a posebno nad ženama i onim grupama koje su u diskursu okarakterisane kao Drugi.

U tekstu koji je načinio teorijsku prekretnicu između biološkog sveta i sveta sve aktuelnije virtuelne realnosti, „Manifest za kiborge”³⁶³, američka naučnica Dona Haravej (Donna Haraway) istražuje šta to znači biti *utelovljen* u visokotehnološkom svetu, baveći se na radikalno nov način pitanjima identiteta i polnosti na kraju XX veka. „Manifest za kiborge” kritikuje tradicionalne feminističke predstave, fokusirajući se na politiku identiteta koja u savremenom svetu prestaje biti radikalna borba za ženski (ili bilo koji drugi subjektivitet) već je fuzijska, diskurzivna platforma koja omogućava ontologiju hipertela. Haravejeva koristi metaforu *kiborga*, kibernetskog hiperorganizma, kako bi podstakla prevazilaženje ograničenja političkog feminizma koja konstantno ukazuju na postojanje zaoštrenih dualizama u društvenim praksama, iznoseći tezu o nepostojanju granice između biološkog i veštačkog tela – mašine.

³⁶² Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 310.

³⁶³ Naziv originala: “Cyborg manifesto”. Prvi put objavljen je kao tekst u časopisu *Socialist Review*: “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, 1985. Potom izlazi u zbirci eseja: Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs and Women*, Routledge, London 1991.

„Kiborg je kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene stvarnosti koliko i fikcije.”³⁶⁴ On je istovremeno humanoid, životinja i mašina. Možda najvažnije od svega, kiborg je „kondenzovana predstava kako imaginacije tako i materijalne stvarnosti”.³⁶⁵ Ispitujući pojmove telesnih granica kroz analizu razvoja društvenog poretka, Haravejeva uočava da je poredak predstava o telu (*body imaginery*³⁶⁶) presudan za oblikovanje našeg pogleda na svet, kao i to da su ovi pogledi reflektivni. Iskustvo tela oblikuje našu stvarnost i obratno – iskustvo društvene stvarnosti formira našu predstavu o sebi samima. U prilog tome ide i naznaka Haravejeve da je feministička svest o nekakvom specifično *ženskom iskustvu* takođe nametnuti sistem predstave o telu koji proizlazi iz društvene realnosti patrijarhata.

Uvodeći u mapu svakodnevnog iskustva tela zamisao o kiborgu, kroz rekonstrukciju granica svakodnevnog života, Haravejeva predočava mogućnost novog iskustva telesnosti, posebno se osvrćući na ženski subjekt i heterogenost kao odliku savremene komunikacije. Pojmove pola, roda, rase, klase, materinstva, kapitala, erotike i politike, promišlja iz radikalno drugačijih predstava utelovljenja. Predstavu o subjektu zasnovanu na prividnom jedinstvu takođe rekonstruiše postavljajući telo u nove relacije, posredstvom novih tehnologija, u kojima se konstitutivna razlika i granica gube, a antagonizmi nestaju. Kiborg teorija Done Haravej otvara prostor za intimno iskustvo granica, njihove konstrukcije i dekonstrukcije unutar, izvan i između različitih tela (bila ona biološka ili kibernetička). Skup predstava o kiborgu koje je predočila svojim manifestom, pokazuje izlaz iz kako kaže *lavirinta dualizama* kroz koje sami sebi objašnjavamo svoja tela, kao i komunikaciju svih rasparčanih delova savremenog subjekta.

³⁶⁴ Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 309.

³⁶⁵ Ibid., str. 310.

³⁶⁶ Kako ih naziva antropološkinja Meri Duglas (Mary Douglas) u knjizi *Natural Symbols: Explorations in cosmology*, Cresser Press, London, 1970. Za Haravejevu, osim ove značajna, je i studija *Čisto i opasno (Purity and Danger)*, u kojoj Duglasova poredi biblijski mit o izgonu iz raja sa napretkom nauke i tehnologije koju čovek razvija uslovljen zagađenjem u savremenom svetu, savremenom izgnanstvu koje otvara nove prostore i mogućnost za oblikovanje novog tela. Duglasova ovom studijom razrađuje pojmove dozvoljenog i nedozvoljenog, čistoće i tabua, društvenih zahteva i prestupa. Proučavajući drevne rituale i *stara društva*, pre civilizacijskog uspeća, ona govori o korenima i genezi naše savremenosti. Analizirajući ono što društvo (od najprimitivnijih zajednica pa do savremenosti) zabranjuje i isključuje kao prljavo, kao svoje Drugo, zaključuje da odnos zajednice prema *prljavom* najbolje govori o njenom karakteru, određuje njenu kulturu, istoriju, razvoj društva i odnose. Duglas, Meri, *Čisto i opasno*, prev. I. Spasić, Plato/XX vek, Beograd, 1993.

Ispitujući decentrirani subjektivitet današnjice kiborg teorija otkriva modele kojima je ženskom subjektu postavljen sasvim drugačiji izazov u prepoznavanju, reprezentaciji i komunikaciji tela, drugačiji od onog koje je postavljao feminizam u svojim ranijim fazama. Ono što je feminističkoj teoriji nedostajalo, primećuje Haravejeva, jesu „dovoljno suptilni načini povezivanja za kolektivnu izgradnju delotvornih teorija iskustva”.³⁶⁷ Ipak, fragmentacija i rekonstrukcija tela koju su doneli francuski feminizmi³⁶⁸ 70-ih godina XX veka, umnogome su doprineli savremenoj feminističkoj *heteroglosiji*, koja sasvim odstupa od principa posmatranja polne i identitetske razlike. Kiber-feminizam današnjice, i posthumanističke teorije uopšte, nisu toliko aktivističke i radikalne prakse. One nastoje da ostvare feministički san o urušavanju kategorija pola, roda, identiteta, prostora i narativa u kojima je subjekt zagantovan svojom negacijom, posredstvom utemeljenja jedne nove ontologije subjekta. Feministička praksa danas, u dodiru sa novim tehnologijama, pre svega je posvećena konstruisanju jedne nove forme svesti, drugačije spoznaje i reprezentacije sopstva. Genezi i samosaznanju *jednog sopstva-koje-nije*³⁶⁹, suprotno zapadnoj teoriji kojoj se identitet obrazuje kao nešto totalizujuće.

5.2.1. Žensko iskustvo i politika kiborga

U društvu zasnovanom na binarnim opozicijama, čini se da je *žensko* utelovljenje (kao i svako drugo) dato, zagantovano, organsko i pre svega nužno. Ono je, kako ističe Dona Haravej, simbolizovalo veštinu materinstva i njegovih metaforičnih produžetaka. U kapitalističkom društvu, žensko telo dovedeno je u intenzivnu vezu sa društvenim telom, te je takvom poretku – u kome porodica i materijalna proizvodnja predstavljaju supstancijalni i

³⁶⁷ Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 332.

³⁶⁸ Dona Haravej posebno navodi studije Lus Irigaraj i Monik Vitig (Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris, 1977; Wittig, Monique, “Le corps lesbien” (1973), *Lesbien Body*, prev. David LeVay, Avon, New York, 1975).

³⁶⁹ Haravejeva citira radikalnu feministkinju K. MekKinon (Catharine MacKinnon), koja strukture pola i roda posmatra kao generativne u epistemološkom smislu. Žensko iskustvo tumači kao ishodište seksualnog prisvajanja, a ne svesne volje./ Mac Kinnon, Catharine, *Toward A Feminist Theory of the State*, Cambridge, Massachusetts, 1989, str. 161. Prema: Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 320.

funkcionalni element – ono trebalo da obezbedi plodnost i sistemski opstanak.³⁷⁰ Žena nije postojala kao subjekt, čak ni kao potencijalni subjekt, jer je svoju egzistenciju ostvarivala isključivo kao objekt seksualnog prisvajanja. Njena seksualnost konstituisana je tuđom željom, a njena polna/rodna uloga realizovala se kao seksualno opredmećenje – realizacijom ženske reproduktivne funkcije. Shodno tome, žensko iskustvo, ograničeno na prisvajanje i upotrebu od strane muškaraca, bilo je „zapravo – što se žena tiče – seks sam”³⁷¹.

Izrastao iz Fukoovog biopolitkog učenja i postmodernih teorija subjekta, savremeni feminizam osporio je bilo kakvu zamisao o *prirodnom* jedinstvu subjekta, *prirodnoj ženskosti*, uopšte bilo kakvoj identitetskoj konstrukciji viđenoj kroz celinu. „Ne postoji ništa u bivanju ženom što prirodno povezuje sve žene u jedinstvenu kategoriju.”³⁷² Pitanje koje u kontekstu denaturalizacije ženskog iskustva identiteta i subjektiviteta i njegovog ispoljavanja kroz umetnost, Dona Haravej postavlja jeste: kako stvoriti feminističko, poetsko-političko jedinstvo koje se ne bi svelo na logiku prisvajanja, inkorporacije ili bilo kakve identitetske taksonomizacije subjekta?

„Nije slučajno što se simbolički sistem čovekove porodice – a otud i suština žene – raspada u istom trenutku kad mreže povezanosti među ljudima na zemljinoj kugli postaju mnogostrukije, sadržajnije i složenije nego ikad ranije.”³⁷³

Na temeljima socijal-feminističke kritike marksizma, Haravejeva sažima, sliku *istorijskih lokacija žena* u razvijenom kapitalističkom društvu. Ona mapira put kojim su se ti položaji rekonstruisali posredstvom razvoja nauke i tehnologije i njihovog učešća u društvenim odnosima. Kroz analizu strukture kapitalističkog društva Haravejeva sagledava *ideološku karakterizaciju* života žena, baziranu na podeli rodne egzistencije. Ova podela koju stvara kapitalističko društvo, najvidljivija je između sfere javnog (koja pripada muškarcu) i privatnog – kao sapripadnog ženi. U slici javnog života Haravejeva razdvaja još dve podkategorije, koja pored rodne čine i klasnu podelu. Nju čine odnosi između fabrike (kao mesta proizvodnje određenog za radničku klasu) i tržišta (kao javne sfere građanskog sloja),

³⁷⁰ Prema: Fuko, Mišel: *Istorija seksualnosti I*, Prosveta, Beograd, 1982.

³⁷¹ Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 320.

³⁷² Ibid., str. 316.

³⁷³ Ibid., str. 321.

ali je položaj žena ma kojoj klasi pripadale, zbog osnovnog položaja ženske rodne egzistencije (žena kao majki) u suštini nepromenljiv.

U poznom kapitalizmu, kao delu sveta kiborga, ove podele i ideologije su, smatra Haravejeva, potpuno promašene. Čak je i njihova dihotomija prevaziđena, pa društveno-feministička analiza mora proći kroz preobražaj, jer aktuelna slika sveta kao globalne mreže, „sugeriše obilje prostora i identiteta, te propustnost granica ličnog i političkog tela“³⁷⁴. Visokotehnološka kultura današnjice zahteva preobražaj i redefinisane onoga što feministička teorija naziva *ženskim iskustvom*. Umrežavanje kao multinacionalna, korporativna strategija, postaje i feministička dominantna. Svet kiborga zahteva ambivalenciju prema pojmu *razjedinjenog subjektiviteta*, kao i drugim pojmovima koji egzistiraju u podeli. Podvojenost, referencijalna nesigurnost i nepostojanost egzistencijalnog jedinstva – kao bazične odlike sveta globalne mreže – postepeno reformulišu tradicionalnu ideologiju Zapada, kao i tradicionalni feminizam u iskustvenu *heteroglosiju*³⁷⁵.

U visokotehnološkom svetu u kome se granice između privatnog i javnog svakodnevno brišu, iskustvo *biti ženom* prošireno je zadobivši sasvim novo značenje. Ono što nastaje jesu nove vrste jedinstva koje prelaze granice između rase, klase, pola i roda. Nekada tabuizirana stapanja danas su omogućena zahvaljujući odnosu između nauke i tehnologije. U svetu kiborga, subjekt – kao entitet, postaje i funkcioniše kao rastegljiva, propustljiva *autogranica*. Takođe, i ženski subjekt postaje samostalan u odnosu na svoje granice, odgovoran za svoje dimenzije, relacije ili negacije. Zahvaljujući novim tehnologijama i njihovoj upotrebi u svakodnevnom životu, granice tela postaju propustljivije, elastičnije, kako za vizuelizaciju i reprezentaciju, tako i za intervenciju ili transformaciju.

Dona Haravej primećuje da je u istoriji feminizma, kao i u društvu uopšte, nastupio momenat kada izražena potreba za ličnim i političkim jedinstvom (koja ima za cilj delotvorno suprotstavljanje dominacijama *rase, klase, seksualnosti i roda*) zahteva drugačiji politički mit. Mit koji bi mogao da obuhvati „delimične, protivrečne, nikad zatvorene konstrukcije

³⁷⁴ Ibid., str. 331.

³⁷⁵ Dona Haravej upotrebljava ovaj termin kako bi naglasila strukturalnu promenu u iskustvu bivanja subjektom u visokotehnološkom svetu, u kome homogenost prestaje da bude ideal, a heterogenost (shvaćena kao raznorodnost, nejednakost, raznovrsnost) preuzima vodeću ulogu. *Heteroglosija* u isto vreme znači i revalorizaciju ženskog principa i pobjedu nad muškim, patrijarhalnim principom, koji zahteva hijerarhiju i pojmovnu distinkciju utemeljenu na razlici. Heteroglosija označava poravnanje identitetskih i svih drugih granica koje ograničavaju subjekt.

ličnih i kolektivnih sopstava”, i politiku koja bi ostala „verna, delotvorna – i po ironiji, socijalističko-feministička”.³⁷⁶ Kao rešenje, Haravejeva predlaže politiku kiborga, identitetski model koji bi denaturalizovao sve postojeće konstitutivne kategorije, za subjekt kakav poznajemo.

5.2.2. Kiborg ontologija

„Kiborg je stvar postrodnog sveta i nema nikakve veze sa biseksualnošću, pre-edipovskom simbiozom, neotuđenim radom, niti ostalim načinima zavodjenja u organsku celovitost putem konačnog prisvajanja svih moći delova u jednom višem jedinstvu.”³⁷⁷

Skupom predstava o kiborgu Haravejeva upućuje na tesnu povezanost između seksualnosti i instrumentalnosti i sve značajnije uloge spajanja čoveka i mašine koje podstiče *high-tech* tehnologija. Pogled na telo kao biotičku komponentu³⁷⁸ ili kibernetски komunikacioni sistem, otvara mogućnost za nove načine upotrebe telesnog sadržaja, epistemologiju tela, te građenje drugačijih relacija.

Upotreba tela kao matrice za otkrivanje i izlaganje specifičnog identiteta, ili kao svojevrsne privatne mašinerije za maksimiranje zadovoljstva i nove vidove reprodukcije, udaljava sve više telo od nekadašnjeg koncepta samo-viktimizacije, tabuizacije, društvene instrumentalizacije, seksualnih i reprezentacijskih ograničenja. „Nove tehnologije se odražavaju na društvene odnose, kako u seksualnosti tako i u reprodukciji.”³⁷⁹ Seksualnost, telesnost, reprodukcija i rodne uloge dobijaju sasvim drugačiju formu u visokotehnološkom sistemu proizvodnje. U bliskom odnosu čoveka i mašine nije najjasnije ko stvara a ko je stvoren. Nema fundamentalnog, ontološkog razdvajanja.

³⁷⁶ Ibid., str. 320.

³⁷⁷ Ibid., str. 310.

³⁷⁸ Biotička komponenta jeste bilo koje živo biće koje utiče na još jedan organizam u širokom sistemu.

³⁷⁹ Haravej, Dona, Manifest za kiborge, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 330.

Koncept kiborg ontologije, koji kroz „Manifest za kiborge” razmatra Dona Haravej, podrazumeva odbacivanje strogih granica koje definišu humanističku zamisao subjekta. Može se reći da je najveći doprinos njene kiborg teorije to što premošćuje ontološku pukotinu između prirode i kulture. Podela na prirodno i neprirodno, humano ili bestijalno, posledica je biološko-determinističke ideologije u kulturi Zapada koja jasno razdvaja ljudsko od animalnog ili veštačkog (tehnoškog). Koncept Done Haravej podriva hrišćansku doktrinu i edipalni narativ koji genezu subjekta tretira kao *postanje*, tj. postajanje nekim ili nečim putem usvajanja heteroseksualne razlike. Ontologija koja počiva na distinktivnom odvajanju bića od ne-bića, tela od mašine, poljuljana je ontologijom kiborga koja ironično upućuje na dvostruko, protivrečno poreklo. Šta više, kiborg poništava narativ o poreklu, koji u zapadnom, humanističkom smislu poimanja kulture, zavisi od mita o prvobitnom jedinstvu sa telom majke. Time je predstava faličke majke (koja počiva na istovremenom blaženstvu i užasu) u kulturi zamenjena elektronskim kolom. Softverskim matriksom u kome telo poprima jednu sasvim novu, nezavisnu ontologiju, uz beskonačne mogućnosti transformacije. „... kiborg od svog oca ne očekuje da ga spase kroz ponovnu uspostavu Vrta; on ne očekuje da mu otac fabrikuje heteroseksualnu partnerku i time ga upotpuni u dovršenu celinu, jedan grad i jedan kosmos. Kiborg ne sanja o zajednici po modelu organske porodice; u slučaju kiborga nema edipovskog projekta.”³⁸⁰

Ono što ontologija kiborga takođe ukida jeste i hijerarhijska dominacija, ideološka konstrukcija društvenih uloga i odnosa koji se zasnivaju na oprečnosti. Ukratko, kiborg ukida sve one odnose i pojmove koji se zasnivaju na bivanju *naspram*, a celinu poimaju kao univerzalno, esencijalno jedinstvo razdvojenih i udaljenih delova. Kiborg poništava simboličko imenovanje, identifikaciju kao pripadnost i napromenljivu integrisanost. Ono što njegov identitet, kao ultimativno-imaginativno sredstvo, zapravo integriše jeste naš otpor prema identifikaciji. On potire zamisao o identitetu kao distinktivnoj, normativnoj razlici, poništava je i poravnava. U krajnjoj instanci kiborg oduzima i samu subjektivnost (u smislu determinisane konačne pripadnosti), pa ga zbog toga Haravejeva naziva i *krajnjim sopstvom*³⁸¹.

³⁸⁰ Ibid., str. 331.

³⁸¹ „... krajnje sopstvo napokon razrešeno svake zavisnosti“, Ibid., str. 311.

5.2.3. Kiborg identitet

„Biti Jedan znači biti autonoman, biti moćan, biti Bog; ali biti Jedan znači biti iluzija i otud biti uključen u dijalektiku apokalipse sa drugim. Biti drugi pak znači biti višestruk, bez jasne granice, pohaban, nebitan. Jedan je premalo ali dva je previše.”³⁸²

Za razliku od subjekta, (parafraziraću Haravejevu) kiborg ne prolazi put kroz: Ženu, Nulu, Fazu ogledala i Imaginarno. Mit o poreklu u naručju Drugog, kao *imaginarni otpočnik* – poništen je. Kiborg prolazi kroz drugačije sadržaje. On nije plod ženine utrobe, pa na taj način odbija ideološke resurse viktimizacije kako bi imao stvarni život. Takođe, on ukida određene *problematične dualizme*³⁸³, za koje Dona Haravej primećuje da su konstitutivni i permanentno pristutni u zapadnoj tradiciji, te da kao takvi imaju utvrđeno, sistemsko mesto u logici i praksama dominacije nad ženama.

Kiborg ukida sve konstitutivne oblike dominacije nad onim što je konstituisano kao drugo, kako bi se u njemu ogledalo sopstvo. O oblicima dominacije monolitnog, kartezijanskog, patrijarhalnog subjektiviteta, Haravejeva kaže: „Sopstvo je onaj Jedan koji nije podvlašćen i koji to zna po tome što ga drugi služi; drugi je onaj koji drži budućnost, koji to zna zahvaljujući iskustvu podvlašćenosti, koje lažju pokriva autonomiju sopstva.”³⁸⁴

U kulturi visoke tehnologije, u odnosu između čoveka i mašine, u formalnom diskursu, kao i u svakodnevnoj praksi, sve više se otkriva hibridni, kibernetički, mozaični identitet današnjice. Za savremenu subjektivnost može se reći da je sintetizovana iz spajanja autsajderskih identiteta.

„Zahvaljujući mašinama s kraja dvadesetog veka, razlike između prirodnog i veštačkog, duha i tela, samorazdvijajućeg i spolja oblikovanog, kao i mnoge druge distinkcije koje su se

³⁸² Str. 337.

³⁸³ Glavni među tim *problematičnim dualizmima*, kako ističe Haravejeva, jesu: sopstvo/drugi, duh/telo, kultura/priroda, muško/žensko, civilizovano/primitivno, stvarnost/privid, celina/deo, aktivno/pasivno, istina/iluzija, Bog/čovek itd.

³⁸⁴ Ibid., str. 337.

nekada odnosile na organizme i mašine, postale su duboko nezavisne.³⁸⁵ Haravejeva objašnjava tri granična sloma koja su usloвила i omogućila dolazak ere kiborga i nastanak hibridnog identiteta:

- 1) Slom granice između čoveka i životinje
- 2) Slom granice između čoveka-životinje i mašine
- 3) Prekid između fizičkog i nefizičkog (organskog i tehnološkog).

Tehnološka dostignuća XX veka zamaglila su granice između prirodnog i veštačkog, kao i linije fizičkog tela, njegove materijalne prostornosti. Telo je postalo rastegljivo, višestruko, fluidno. Mašine su rekonceptualizovale organizam. Krajem XX veka razgraničenje između ljudskog i životinjskog je narušeno. Čak je i feministička kultura išla u prilog tome. Ona je afirmisala zadovoljstvo u povezanosti čoveka sa svim drugim živim bićima, potencirajući ljudsku animalnost. Tamo gde razgraničenje između čoveka i životinje biva prekoračeno prvi put javlja se mit-zamisao kiborga. U tom subverzivnom kolu organske razmene, sparivanju i ukidanju distinkcije između ljudskog i animalnog, Haravejeva otkriva da „bestijalnost dobija nov status”.³⁸⁶ Pukotina između kulture i prirode, kao i biološko-deterministička ideologija ukidaju se u korist feminističke heteroglosije. U svetu kiborga (parafraziram Haravejevu) nema zazora od srodstva sa životinjama ili mašinama. Identiteti su parcijalni i protivrečni. Identitet, zapravo, delezijanski rečeno, postiže razrešenje od identiteta kao polne i rodne dihotomije u bezlično, mnoštveno i mašinoliko.

Maskulinistička dominacija nad reprodukcijom i kreacijom nestaje u eri kiborga zahvaljujući ne-naturalističkom ključu u kome telesno ne znači i fizičko, kao ni polno, rodno itd. „Replikacija kiborga nema veze sa organskom reprodukcijom.”³⁸⁷ Ona podrazumeva fraktalnost, višestruko, disperzivno umnožavanje i povezivanje organskih i mašinskih komponenti u jedinstven, multidimenzionalni telos.

³⁸⁵ Ibid., str. 312.

³⁸⁷ Ibid., str. 314.

5.2.4. Karnalno telo

„Zašto bi se naša tela završavala kožom ili, u najboljem slučaju, obuhvatala druga bića koja se kriju u granicama kože?“³⁸⁸

Umetnost kao društveno-kulturalna praksa na početku trećeg milenijuma prati i opravdava disperzivna, rizomska kretanja globalnog sveta kako bi opravdala sopstveno postojanje. Era kiber-feminizma, u kojoj visoka tehnologija sve više zamenjuje organsku realnost i svest, doba je kada i sam nadrealizam prestaje biti nadrealan. Nadrealizam danas prestaje biti autonomna umetnička praksa, jer celokupna savremena umetnost počiva na ravnopravnom dijalogu sa kulturom, pa transgresivnost gubi svoju inicijalnu formu. Tako se i istraživanje udaljenog odnosa između sveta realnosti i privida, koje je nadrealizam sprovodio u svojim zatvorenim krugovima danas sve više odvija u sferi globalnog dijaloga koji sprovodi sajber kultura. Pojmovi kao što su *stvarnost* i *privid* sve više se približavaju i gotovo ne razlikuju. Ontologija kiborga preklapa se sa nadrealističkom fantazmagorijom tela, a svet iz mašte polako zamenjuje sve prisutnija virtuelna realnost u kojoj digitalni, ekranski likovi ili softverski produžeci tela zadobijaju ontološki status.

Nadrealizam je pretrpeo veliku promenu i transformaciju postavši novomedijska umetnost. Ipak, ovaj pravac zadržao je otklon prema društvenoj asimilaciji i stilskoj zaokruženosti, tako da iza sve prisutnije realnosti sajber ontologije nadrealizam i dalje otkriva slojeve fantastičnog, transgresivnog i nepoznatog sveta. Zato ću u ovom odlomku zaobići primere iz oblasti sajber umetnosti (kao što su avatari i druga tehno-tela), koja još uvek pripada domenu naučne fantastike, i fokusirati se na pojmove androginog, bestijalnog, polimorfnog, bezorganskog tela i identiteta koje promovišu i umetnost kiborga i istorijski nadrealizmi.

³⁸⁸ Ibid., str. 338.

Savremena umetnost nadrealizma sve više istražuje telo kao oblik interakcije individualnog i kulturnog konteksta, kao formu kroz koju se ne reprezentuje samo prirodni već i simbolički poredak kulture. Dijaloška kulturna matrica današnjice, nosilac je potencijalnosti novih interakcija između subjekta i sveta, pri čemu subjekt i njegovo telo postaju medijum aktivne razmene. Zbog toga savremeni identitet, kao nefiksiran, još jednom otvara problematiku permanentnog egzistiranja *s onu stranu realnosti*³⁸⁹, dopuštajući da imaginarno kontaminira svesno definisane granice tela.

*Zamisao o telu bez organa*³⁹⁰, kao jedna od najintrigantnijih paradigmi savremenog promišljanja tela u umetnosti, podstakla je savremene nadrealiste da istraže pojam karnalnog tela³⁹¹.

Karnalna umetnost protivi se konvencijama koje ograničavaju ljudsko telo i njegovu pojavnost u umetnosti. „Koža je suvišna“³⁹², smatra Orlan, francuska umetnica performansa koja kamerom beleži i direktno izlaže medicinske intervencije sprovedene na sopstvenom telu. U subverzivnom umetničkom radu koji spaja fografsku, video, likovnu, vajarsku, performans i digitalnu umetnost, Orlan postavlja pitanja o savremenom političkom, verskom i socijalnom pritisku na pojedinca, a posebno na ženu.

Konstantno menjajući identitete i hirurški zamenjujući delove tela, Orlan barata dvosmislenim pojmovima i identitetskim nejasnoćama. Cilj njenih akcija je dovođenje u pitanje naših samopredstava o telu, tj. pitanje da li su one zaista deo naše unutrašnje stvarnosti ili su one lažne, veštački iskonstruisane slike. Njeni radovi predstavljaju subverzivno promišljanje savremenog ideala lepote, ženstvenosti i seksualnosti. Deo njene

³⁸⁹ Prema: Brubaker, R & Cooper, F., *Beyond Identity*, University of California, Los Angeles, 2009.

³⁹⁰ *Zamisao o telu bez organa* ideja je francuskog mislioca i umetnika performansa Antoana Artoa (Antoin Artaud), koji je kulturno konstruisano telo želeo osloboditi putem radikalnih transformacija. „Čovek je bolestan zato što je loše *konstruisan*. Kada bismo mu obezbedili telo bez organa, onda bismo ga oslobodili od svih automatizovanih reakcija i vratili ga pravoj, besmrtnoj slobodi.“ Prema: Artaud, Antonin, *Selected Writings*, trans. Helen Weaver, ed. and intro. Susan Sontag, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1976.

³⁹¹ lat. *carne* – meso. Pojam karnalnog odnosi se isključivo na iskustvo telesnosti, esencijalne, nerafinirane telesne karakteristike, potrebe i zadovoljstva, dok je duhovno ostavljeno po strani. Odnosi se na sve telesne potrebe, apetite i aspekte. Ovaj pojam često se vezuje sa seksualnošću, telesnom ranjivošću, požudom, animalnim telesnim zadovoljstvima. Karnalnim se opisuju neobične i intenzivne telesne i seksualne karakteristike i nagoni, koji su u ljudskom telu bliski ili istovetni životinjskim.

³⁹² ORLAN, *Carnal Art Manifesto*, 1989. Dostupno na internetu: <http://www.orlan.eu/texts/> (pristupljeno 15. 7. 2015.)

umetničke prakse jeste i dokumentovanje plastičnih operacija, kao i ekstremnih estetskih zahvata na telu.

„Reinkarnacija svete Orlan”³⁹³ naziv je Orlaninog projekta iz devedesetih godina, a uključuje niz kontinuiranih estetskih operacija kojima je radikalno menjala svoj izgled, snimajući i prezentujući ove ekstremne transformacije uživo u brojnim svetskim muzejima. Orlan je ove zahvate sprovela prema predlošcima izgleda poznatih ženskih likova iz istorije umetnosti. Na taj način pokazala je kako telo može istovremeno funkcionisati i kao *hipertelo* i kao *hipertekst* i najzad kako nauka i tehnologija mogu poslužiti kao umetnički alat. Kao deo njenog „Manifesta karnalne umetnosti”³⁹⁴ estetske operacije necenzurisano su snimane, režirane i prenošene uživo u međunarodnim izlagačkim institucijama. Takođe, jedan od autorskih ciljeva projekta „Reinkarnacije svete Orlan” bio je i postizanje i preispitivanje ideala ženske lepote kakvim su ga gradili i opisivali muški umetnici tokom prethodnih stoleća. Autoreprezentacijom i intervencijom, Orlan ispituje savremenu modulaciju ideala lepote, koristeći popularne tehnologije estetske hirurgije i izlažući svoje telo kao materiju podložnu manipulaciji. Kako bi dostigla ideal savršene lepote i ironično se poigrala njime, umetnica je planirala da ima bradu Botičelijeve (Boticelli) Venere, nos Psihe Žana Leona Žeroma (Jean-Léona Gérôme), usne Bušerove (Boucher) Evrope, oči Dijane kako su ih slikali sledbenici fontenbloške škole i čelo Da Vinčijeve Mona Lize. Orlan nije izabrala ove likove zbog njihove lepote već zbog mitološke povezanosti s idealom lepote. U svom umetničkom manifestu Orlan kaže da je telo danas postalo *modifikovani redi-mejd*, jer ga više nije moguće reprezentovati jedinstvenim i nepromenljivim idealom lepote. Paradigme su se izgubile, a telo teži beskonačnim transformacijama kako bi odgovorilo na zahteve savremenih mitova. U reinkarnaciji ovih ideala na telu Orlanove, Dijana je izabrana kao predvodnica žena, Mona Liza kao standard lepote (ali i ne-lepote), Psiha zbog krhkosti i ranjivosti duše, a Venera zbog putenosti. Mnoge feministkinje su tada proglasile Orlan protivnicom feminističkog pokreta budući da korišćenjem estetske hirurgije glorifikuje muškost i seksizam. Orlan je pak naglasila da njen identitet nije isključivo ženski već *nomadski*, *promenjiv* i *mutantski*. Ova provokativna umetnica u svoju odbranu takođe je izjavila da je njen rad borba protiv svega

³⁹³ „The Reincarnation of st. Orlan”, 1990.

³⁹⁴ „Karnalna umetnost je autoportretisanje u klasičnom smislu, ali realizovano kroz mogućnosti nove tehnologije. Njegov opis u telu je funkcija našeg doba. Telo je danas postalo modifikovani redi-mejd.” – ORLAN, *A Hybrid Body of Artworks: Carnal Art Manifesto* (1989), edit. by Dogner, Somon & Shepherd, Simon, Routledge, New York, 2010.

urođenog, nepromenljivog, programiranog: *protiv DNK, prirode i Boga*.³⁹⁵ „ORLAN preuzima kontrolu nad objektom. U samo-objektifikaciji tela, ORLAN se pomera do granice individualne želje da ponovo rodi sebe, da izgradi sopstvenu fizičnost kao jedno mesto, sa koga njena umetnost prkosi univerzalnim ograničenjima ljudskog identiteta. Ona efektivno, kulturološki dezorijentiše posmatrača, metamorfišući i hibridizujući sebe daleko od centrirane, egocentrične pozicije selfa, premeštajući sebe iz jedne kulture u drugu. ORLAN nas neizbežno vraća počecima fizičke antropologije, *antropometričnoj fotografiji*, i fascinaciji egzotičnim telima predstavljajući zoološki spektakl ljudske rase.”³⁹⁶

Jedno od dela u kojima najoštrije kritikuje univerzalizam i kult devičanskog ženskog tela koji propagira hrišćanska religija Zapada jeste "Assumption of White Virgin on Video Monitor and Plastic Wrap Clouds" / „Uzdizanje Device na video monitoru i plastičnim oblacima“ (1984), parafraza čuvene Berninijeve skulpture „Zanos Svete Tereze“, gde se telo devičanske svetice pojavljuje transformisano, u ekstazi, na baroknoj formaciji oblaka. Orlan kroz karnalni ateizam promoviše uživanje u telu bez patnje i mučeništva i otvoreno izlaganje telesnog zadovoljstva, mana i slabosti. Njena karnalna umetnost odupire se simbolizaciji, tragajući za telom od koga nastaje jezik, nasuprot hrišćanskoj tradiciji po kojoj je *božanska reč* stvorila telo.

Ipak, najprodornije delo Orlanove jeste „Bumpload“ (2009), trodimenzionalna džinovska skulptura koja predstavlja njeno telo, modelovano kao bionički hibrid³⁹⁷. Orlan pozajmljuje svoje telesne osobenosti ovom hibridnom biću, mutantu, čiji elektro-senzitivni delovi reaguju na prisustvo gledaoca. „Bumpload“ istovremeno spaja futurističko i arhaično, etničko i nomadsko, biološko i kibernetičko, u njemu se mešaju istorijski periodi, hibridizuje telesnost i ujedinjuju razlike. Najnoviji projekat Orlanove nosi naziv „Samohibridizacije“ / „Self Hybridizations“, i u njemu umetnica nastavlja biotehnoška istraživanja potencirajući izgradnju i autoreprezentaciju hibridnog identiteta.

Posthumanističke ideje transformacije tela i suprotstavljanja telesnom, identitetskom determinizmu intrigantne su i za savremene filmske stvaraoce. Jedan od najprodornijih svakako je Lars fon Trir (Lars von Trier), danski reditelj i scenarista koji specifičnom,

³⁹⁵ Ibid., str. 126.

³⁹⁶ Ibid., str. 126–127.

³⁹⁷ Izuzetno snažno, natprirodno, artificijelno telo, sa skupom elektromehaničkih telesnih delova.

subverzivnom, donekle i morbidnom poetikom, neguje animalnost u građenju ženskih likova. Njegov odnos prema telu blizak je onoj liniji pusthumanizma koja teži ka oslobođenosti tela, potencirajući telesnu nesavršenost, nasuprot ideji o progresivnosti i visokim performansama koje bi u savremenom svetu trebalo da poseduje jedno novo *žensko telo bez mane*, što je uostalom bio i dogmatični ideal hrišćanske filozofije.

Insistirajući na ženskoj čulnosti kao reprezentu onostranog, fantazmagoričnog i transgresivnog u ljudskoj prirodi, Lars fon Trir primenjuje nadrealistički jezik u građenju filmskog narativa. Nesvesni scenario koji se otkriva ispod površinske linije filmske priče, otkriva gledaocu da je ono vidljivo i saznatljivo samo vrh ledenog brega. Baza narativa prozorljiva je i porozna. Ona se postepeno rastače uvođenjem animalnih, artificijalnih elemenata u ono svakodnevno i prepoznatljivo. Natprirodno i nadrealno otkriva se u jeziku kojim progovara sama priroda. Ona se pojavljuje kao zaseban filmski akter, nefiltrirana i nesimbolizovana prihvatljivim i prepoznatljivim vizuelnim konceptima. Zapravo, divlja priroda, čiji su elementi predstavljeni nadrealno, postaje interni fokalizator koji – latentno preuzimajući dominantnu ulogu u toku filmske priče – manipuliše ostalim akterima transformišući njihove karaktere, da bi na kraju sasvim dekonstruisao narativ. Fon Trir jasno naglašava nemogućnost dominacije čoveka nad prirodom, kontrole onoga van njega i u njemu, prevlasti uma nad čulnošću, racija nad iracionalnim i nesvesnim itd. Takođe, on jasno potencira nemogućnost simboličke zaokruženosti subjekta i sveta u kome se nalazi. Tim postupcima Lars fon Trir je revalorizovao nadrealističke i feminističke ideje u savremenom filmskom stvaralaštvu i redefinisao ih u aktuelnom trenutku u kome se savremeni subjekt i njegova svest nalaze.

Glavni likovi su uvek žene i to ne slučajno. Birajući ženske likove za junake svojih priča Fon Trir ukazuje na posebnu vezu između ženske i divlje prirode, naglašavajući tako nemogućnost njenog potpunog potčinjavanja, interpelacije i eksploatacije. Smeštajući likove u prostor izmešten iz urbanog, svakodnevnog, Fon Trir postavlja scene u kojima se radnja odvija kao u lavirintu. Zapravo, ono u šta se likovi upliću i što ih odvlači u nepredvidivo, opasno i nepoznato, sa neretko fatalnim ishodom) nije neki fantastični, transgresivni prostor, već nepoznavanje sopstvene psihe. Privlačnost zabranjenih, neotkrivenih prostora, estetika zamke i utočišta i fatalnost nesvakidašnje lepote, još jednom je primenjena kao u klasičnom narativu gotičkih legendi koje su služili nadrealističkim scenaristima. Lepota Fon Trirovih ženskih likova je istovremeno i krhka i zastrašujuća. Fon Trir otkriva bestijalnost ispod porozne površine tela, njegove granice popuštaju i postaju difuzne. Njegovi ženski likovi kao

da istovremeno „silaze sa uma“ i „izlaze iz svoje kože“. Na prvi pogled autodestruktivne, depresivne, melanholične ili sadističke heroine otkrivaju neku *novu nežnost* koju je feminizam XX veka na filmu toliko priželjkivao.

Film koji je doneo najkontroverzniji ženski lik među Fon Trirovim delima jeste „Antihrist“/“Antichrist“, eksperimentalni horor snimljen 2009. Godine, u Nemačkoj regiji Vestfalija. Film govori o ljubavnom paru koji se nakon smrti deteta povukao u šumu kako bi povratio duhovni mir. Nakon što se doseljava u šumu koja simbolično nosi ime *Raj / Eden*, par doživljava čudne, uznemirujuće vizije u kojima se životinje pojavljuju kao glasnici jezovitih dešavanja. Strah glavne junakinje postepeno se pretvara u nasilno seksualno ponašanje prema suprugu, sa izvesnim smrtonosnim ishodom. Kao u inicijastičkom, iscrpljujućem ritualu njeno telo se ispočetka nevoljno, a onda sve strastvenije prepušta prirodnim silama, sve dok se sasvim ne utopi u prirodu koja metaforično *proždire* muškarca.³⁹⁸

Prirodno i natprirodno se mešaju, granica između ljudskog i bestijalnog se gubi, pa likovi postaju monstruozni, zastrašujući, istovremeno koliko i fragilni. Njihov sukob sa divljom, pretećom prirodom predstavlja metaforu susreta sa neimenljivim nivoom stvarnosti i traumatičnim sadržajem podsvesnog. Šuma u kojoj je smeštena radnja „Antihrista“, dijalektični je prostor koji funkcioniše kao samorefleksivno ogledalo. Preciznije, razlomljeno ogledalo koje reflektuje skrivenu stranu ljudske prirode, pokazujući gledaocu njegovo naličje. Životinjski likovi koje glavni akteri susreću i sa kojima u početku nevoljno komuniciraju u šumi deluju zastrašujuće ali i isceljujuće. Glavna junakinja prepušta se nagonskim, destruktivnim silama od kojih se glavni junak brani. Simbolika ovog filma snažno je prožeta hrišćanskom, patrijarhalnom dogmom i predstavlja direktni atak na nju. Fon Trirova vizija žene kao *Antihrista*, poklapa se sa radikalnom feminističkom zamisli o ženskom telu koje bi u umetnosti trebalo da bude ružno, bestijalno i nepodnošljivo za gledanje, kako bi se na taj način oduprlo mizoginiji i voajerizmu, sa ciljem da se što jasnije razdvoji *ženski* set slika od onih proizvedenih *za muškarca*. U Fon Trirovom „Antihristu“ sama priroda otrže žensko telo iz hrišćanske, patrijarhalne ženske uloge, dovodeći njenu metamorfozu do ekstrema. Nakon što pokuša da ubije supruga, a potom kazni sebe odsecajući u orgijastičkoj sceni svoj klitoris, žena biva spaljena i ostavljena u šumi. Aludirajući na hrišćanske mitove o vešticama i

³⁹⁸ U čuvenoj sceni trećeg poglavlja filma koje nosi naziv „Genocid“, žensko telo tokom masturbacije, spaja se se granama drveta koje oživljavaju i umnožavaju se postajući istovremeno i ženske ruke koje agresivno obuhvataju i kidaju telo muškarca.

stradanje žena koje su se odupirale kanonizovanom odnosu prema telu, Lars fon Trir u završnu scenu uvodi mnoštvo žena koje (do tada skrivene), izlazeći iz šume, nastavljaju da progone muškog protagonistu.

Kao što „Antihrist” nije priča o kraju, tako ni naredni Fon Trirov film „Melanholija” / „Melancholia“ (2011) ne potencira jednoznačno samodestrukciju i suicid kao beg od društveno konstruisane stvarnosti. Neomitološka vizija o kraju sveta, predstavlja preludijum jedne druge vizije. Utopijske slobode i nastanak sveta bez roda. Priča o sudaru planeta koji uništava Zemlju, koju pratimo iz ugla jedne patrijarhalne, hrišćanske porodice, može se čitati i kao metafora kraja sveta kakvog poznajemo. Sudar svetova u Fon Trirovoj „Melanholiji” sa feminističke tačke gledišta možemo tumačiti kao neminovni istorijski raskid sa patrijarhatom, muškom hegemonijom, semiotički rez u kome se hrišćanski i edipovski mit gube. Smak sveta prikazan realistično u poslednjim kadrovima, gde posmatrač aktivno gleda kako cela porodica nestaje u vihoru atomskih čestica, zapravo je feministička heteroglosija, reinkarnacija ženskog načela.

Utopijska zamisao *sveta bez roda* koju promovise posthumanistički feminizam, možda jeste svet bez stvaranja ali je takođe i svet bez kraja. Organska, ili neka druga, celovitost, u nekom višem smislu, kojoj su težili svi tradicionalni humanistički mitovi postaje nedostižna, ali rušenje tog mita najavljuje jednu novu transcendentnu realnost, onakvu kakvom su je zamišljali i nadrealisti.

6. Zaključak: Redefinisanje nadrealističkog koncepta subjektiviteta u savremenim umetničkim praksama

“Govorio sam o jednoj uzvišenoj tački u planini. Nikada nije bilo reči o tome da se na toj tački i nastanim. Ona bi uostalom onda prestala da bude uzvišena a ja bih prestao da budem čovek.”³⁹⁹

Žensko telo kao nadrealistička matrica, ideološka platforma sa koje je prikazivano i otkrivano nesvesno, prošlo kroz mnoge transformacije. Od fantazmagoričnog, seksualizovanog objekta želje, preko zazornog, kompuzivnog, animalnog i distorziranog, do fragmentovanog, artificijelnog i besformnog, kakvo je postalo na kraju velikog nadrealističkog eksperimenta koji je trajao skoro do kraja prve polovine XX veka. Na samom kraju svog doktorskog rada sumiraću ovaj veliki put kroz dve opozitne pozicije između kojih se vodila dijalektika i bitka oko značenja i mogućnosti reprezentacije tela u fotografskoj i filmskoj umetnosti nadrealizma. Između tela kao *prikazivanog* i *performativnog*. Tokom razvoja nadrealističke fotografije i filma ove pozicije su zamenjene. Taj obrat se jasno vidi iz predstavljačkih umetničkih strategija kojima je na početku XX veka pristupano pitanjima tela i onih subvertivnih, kakve su ove strategije postale na kraju istorijske faze nadrealizma. Bitka za reprezentaciju tela, vodila se i na planu fotografije kao medije i njene dvostruke prirode: one primarne – dokumentarne i sekundarne – fikcionalne. Umetnost postmoderne je, od 70^{ih} godina prošlog veka, suprotno osnovnoj, dokumentarnoj funkciji fotografskog medija „potpomagala fikcionalizaciju fotografije.“⁴⁰⁰ Sa dolaskom digitalnih medija i multimedijalne slike umetničke prakse su proširile svoje polje delovanja, ukrštajući fotografiju sa video instalacijom, reklamom, softverskim programiranjem, multimedijalnim performansom ili *sajberperformansom*. Dolazak postmoderne označava raskid sa *predstavljačkim* u umetnosti i ujedno predstavljačkom funkcijom fotografije. Dijalog koji je vodila tokom dugog vremenskog perioda (od kraja XIX veka pa do 70^{ih} godina XX veka) sa drugim umetnostima, okončan je u eri postmoderne umetnosti koja paradigmatiski neguje

³⁹⁹ Breton, Andre, *L'Amour fou*, str. 171.

⁴⁰⁰ Kloc, Hajnrih, *Umetnost u XX veku*, Svetovi, Novi Sad, 1995., str. 188. Prema: Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, str. 114.

disperzivnost, interdisciplinarnost, mnogostrukost i rizomatičnost, kao komponentnu vizuelne (i svake druge) komunikacije. „Umetničko delo je oblikovano na principima interakcije i preplitanja različitih vizuelnih sistema, pa onda više i nije reč o dijalogu već o medijskoj kakofoniji i višeglasju.“⁴⁰¹

Kada je u pitanju izlaganje ženskog tela u umetnosti na kraju XX i početkom XXI veka, koja je redefinisala nadrealistički koncept kroz sasvim nove umetničke strategije, uočljivo je da ikonografija *ženskog* zauzima sasvim drugačiji prostor i diskurzivnu poziciju od one koju je imala u izvornom obliku nadrealizma. Savremena umetnost, kao hibridno polje, u kome se strategije izlaganja i prepoznavanja identiteta ukrštaju sa visokom tehnologijom, a time i novim zahtevima u identifikaciji i reprezentaciji tela, pokazuje kako umetnost nadrealizma može biti revalorizovana i reartikulisana u novim uslovima. Šta više, nadrealistički ideološki i estetički koncept sasvim odgovara zahtevima savremene vizuelne umetnosti i najbliži je savremenoj, post-humanističkoj zamisli tela, identiteta i subjektiviteta. Diverzije tela koje sprovodi subejkt XXI veka, kao deo već uobičajene prakse u svakodnevnoj kulturi, u sferi privatnog i javnog života, deluju kao ostvarenje nadrealističke zamisli o telu. Pojmovi kao što su *heterogeno, androgino, fragmentarno, zamenjivo, besformno, fluidno i polimorfno* uklapaju se u zahtev savremenog identiteta i kulture, koja, nekada subverzivnu tezu o ženskom subjektivitetu, aktuelizuje i sprovodi u realnosti.

Ideja o specifičnoj, *ženskoj subjektivnosti*, nekada delu nadrealističke filozofije i poetike, a potom revolucionarne feminističke teorije i prakse, danas zauzima nikad veći prostor u umetnosti i kulturi. Što se fotografske i filmske umetnosti tiče, ona je danas u velikoj meri povezana sa umetnošću performansa, što reprezentaciji ženskog subjektiviteta daje još veći prostor i delotvornost. Sprega između različitih umetničkih disciplina, teorije, nauke i visoke tehnologije takođe garantuje održivost zamisli o ontologiji i razvoju subjektiviteta kao heterogenze. Nekada sukobljeni i nekomplementarni, subjektivitet i reprezentacija ženskog, kojih je jedan bio nevidljiv a drugi instrumentalizovan i konstruisan, danas sve više deluju kao jedinstven konglomerat kome potencijal nadrealističkog vizuelnog miljea daje dodatni s. Nadrealizam kao ideološka zamisao *proširenoj stvarnosti*, kao i pojam *virtuelne stvarnosti*, veoma su bliski. Sajber ontologija takođe, koja je sve više isprepletana sa strategijama izlaganja ženskog, deo je nadrealističke ontologije u kojoj telo egzistira kao *telo bez granice*.

⁴⁰¹ Ibid.

„Telo je suvišno”, zaključila je na kraju XX veka performans umetnica ORLAN. Karnalna umetnost, proizašla iz ideološke platforme queer-a (transseksualnosti i transidentiteta), kao rezultat intenzivnog bavljenja telom dugog ceo jedan vek, završava umetničko-teorijsko ispitivanje potencijalnosti tela. U subverzivnoj zamisli o *Informi*, Bataj je pisao o *popuštanju granica tela* i granica kože. Iz vertikale koju subjekt uspostavlja telo se spušta na horizontalnu ravan u kojoj sve distinkcije nestaju. Telo se *poravnava sa podlogom*, gubeći stečena svojstva, funkcije i značenja koja je usvojilo kroz simbolički zahtev za celovitošću. Savremene umetničke tendencije koje nastoje da prikažu *pre-diskurzivno*, *pre-edipalno* i *pre-lingvističko* telo, potencirajući njegovu androgenost i amorfnost, vraćaju se estetskim paradigmama nadrealizma koji za sve nove, disperzivne, multidisciplinarne i multimedijske prakse umetnosti, postaje zajednički imenitelj.

Nadrealizam je i u teorijskom smislu prešao dug put, od prvog manifesta u kome je Breton pokrenuo osnovna pitanja o jedinstvu subjektiviteta i integraciji iracionalnosti i *druge scene* u poretku simboličke realnosti, do odgovora koji su na ovo pitanje dali poststrukturalisti i posthumanisti. Kristeva govori o feminističkoj *chori*, Foster o *kompulzivnom identitetu*, Dona Haravej *identitetu kiborga*, ali sve ove teorije povezuje jedna ideja a to je, subjektivnost kao *heterogeneza*. Nekadašnje iskustvo *granice* koju je diskurs postavljao naspram tela, postaje iskustvo *matriksa*. Integracija te iskustvene granice: pola, roda, seksualnosti - kao posledice binarne strukturacije subjekta (*Ja* naspram *Drugi*) u *identitetski matriks*, svedoči o rastakanju diskurzivnih ograničenja u medijski multiplikovanoj stvarnosti, u koju je uostalom smeštena i umetnost današnjice. *The Matrixial Borderspace* (Bracha Ettinger)⁴⁰², pojam o kome se sve više govori u kontekstu savremene umetnosti, predstavlja prostor *propustljivih granica* u kome matrična pluralnost preuzima nekadašnju ulogu umetnosti kao reprezentacije, onemogućavajući njenu izolovanost i diskursom zagarantovanu autonomiju. Relacije koje su postojale na liniji *telo-umetnost-društvo*, konstantno ukazujući na antagonističke odnose između njih, pomeraju se sve više ka jedinstvenom matriksu stvarajući hibridnu sliku o novom odnosu tela umetnosti i života. *Organska i simbolička celovitost* kao humanistički ideal, (često zloupotrebljavana od strane diskursa zarad „prisvajanja svih moći delova u jednom višem jedinstvu“ – Haravej), u eri tehnološkog razvitka postaje *matrična mnogostrukost*, posthumanistički ideal *post-rodnog sveta*. Globano iskustvo matriksa, posredovano visokom tehnologijom, nagoveštava mogućnost brisanja hijerarhijske dominacije, identitetsko poravnanje, dekonstrukciju društvenih uloga pa i brisanja same

⁴⁰² Ettinger, Bracha L., *The Matrixial Borderspace*, University of Minesota Press, 2006.

subjektivnosti, zarad jednog drugačijeg totaliteta koji bi „rasparčane deliće sopstva“ (Breton) spojio u jednom novom *feminističko, poetsko-političkom jedinstvu* – „krajnjem sopstvu“ kako ga u sajberontologiji naziva Haravejeva.

6.1. Ženski subjektivitet

Dijalog između ženskog tela i kamere postepeno je gradio i problematizovao ideju o autonomnoj ženskosti. Borba koju je vodio feminizam kao politički pokret, odrazila se i na teorijske i umetničke strategije, zahtevajući i postavljajući nove izazove za reprezentacijom onoga što feministička teorija naziva *ženska subjektivnost*. Žensko telo u kome se jasno očitavala dinamika psihizma i mehanizma funkcionisanja nesvesnog sadržaja, postala je poligon društveno-političke borbe za rušenjem tradicionalnih, represivnih fundamenata. Forma koju je u nadrealizmu ponudilo telo postavljeno *s onu stranu* društveno konstruisane relanosti, odsustvom patrijarhalnih paradigmi i odbijanjem iterabilnosti norme, omogućilo je sagledavanje neizbežnih preplitanja između marginalizovane ženskosti i maskulinog centra.

Učiniivši vidljivim rascep u simboličkom, narušivši sistem odeljenosti zarad imaginarne stabilnosti, nadrealisti su inicirali teoretsko pitanje *o postojanju tela pre diskursa* (Batler). Tela van kulturološke konstrukcije identiteta. Tragajući za pre-simboličkim, pre-kognitivnim, u ženskom telu kao transcendentnom objektu dotakli su *inicijalnu polimorfnost* (Bataj) i identitetsku mnogostrukost pre-edipalnog subjekta. Žena je kroz umetnost nadrealizma saopštena kao obećavajuća forma samoprožimanja i ispunjenja, celoviti, dimamički entitet u kome se ukidaju nagonske pulzije. Osim toga, kao otvorena, dinamička forma, postala je sinonim izgradnje selfa i slike subjekta izvan patrijarhalno konstruisane stvarnosti.

Nadrealistika zamisao o *novom subjektivitetu*, konceptu *čiste polnosti* (Breton) i traganju za specifično ženskim subjektom, pronašla je najzad svoj prostor u postmodernoj umetnosti. Nove umetničke prakse, podržane postmodernim teorijama subjekta, uspele su da realizuju transgresivne ideje o esencijalnoj *ženskosti* koju je nadrealizam, kao deo istorijskih avangardi, samo naslućivao, pokušavajući da dekonstruiše granice polnosti i otvori nov prostor za reprezentaciju svih onih kategorija koje je društvo podredilo sistemu *drugosti*, tj. *razlike*.

Nakon nadrealizma fokus i dalje ostaje na telu kao mestu borbe, ali se zamisao o *telu bez granica* sve više aktuelizuje u novom, dinamičnom prostoru svakodnevice postmodernog društva gde subjekt nezaustavljivo fluktuiru prevazilazeći sopstvene granice tela, identiteta, i seksualnosti. Dekonstrukcija postaje dominantna metoda pristupanja telesnoj materijalnosti, a njegova polnost sve bliža pojmu androginine, nepodvojene i nerazpoznatljive spoljašnosti. Aktulizacija koju je žensko telo zadobilo u avangardama, kao i nadrealističko promišljanje subjektiviteta van društvene uslovljenosti, klica je postmodernog razmišljanja o subjektu kao nekoherentnom identitetskom modelu. Postmoderna kultura zagovara gubljenje kategorije subjekta, prekid objektnog odnosa destabilizacijom relacije *Ja i Drugi*, uvođenje transrodnih identiteta, multipliciteta i tranzita ličnosti. *Razgradnja i defiguracija* (bilo da je reč o simboličkoj konstrukciji stvarnosti, pojavnosti tela ili izražavanja ovih kategorija putem jezika), nadrealistički je postupak koji je, primenjen u umetnosti postmoderne uporedo sa novim tehničkim mogućnostima, dodatno promenio ugao gledanja na stvarnost i subjekt. Ipak ono što u najvećoj meri intrigira i zauzima prostor u vizuelnoj umetnosti današnjice jesu pitanja i osobenosti specifično ženskog tela i identiteta, kao nove komunikacijske matrice i modela za oblikovanje novog subjektiviteta.

Spoj teorijske i umetničke scene koje su plasirale ideju feminističkog subjektiviteta, bio je najizražajniiji u okviru njujorške umetničke scene 80'ih godina prošlog veka. Umetnice koje su se bavile analizom struktuiranja i reprezentacije ženskog subjekta unutar ikonografskih obrazaca popularne kulture (poput mimikrija Sindi Šerman), zatim unutar političkog diskursa, prostora svakodnevice i paradoksa govora (Barbara Kruger i Dženi Holcer), ili u okviru aproprijacije i rekonceptualizacije umetničkih mitova modernizma (Šeri Levin), ili postmoderne *ženske mitologije* (Džudi Čikago) otvaraju nove prostore u vizuelnoj umetnosti u kojima ženski subjekt mapira svoju genezu. “Ženom se ne rađa nego postaje” rekla je još na početku radikalne feminističke borbe u drugoj polovini XX veka rodonačelnica feminističkog egzistencijalizma u postmodernoj teoriji, Simon de Bovar (Simone de Beauvoir). “On je Subjekt – on je Apsolut – ona je Drugo”⁴⁰³. Iz ovog položaja svoje teze razvija i Džudit Batler, koja prepoznaje *žensko stanje* koje perpetuira kroz naše svakodnevne izvedbe. Umetnice poput Šermanove, Holcerove i Krugerove, pokazale su kako performativ rodne

⁴⁰³ De Beauvoir, Simone, *The second sex, Woman as Other*, 1949. Dostupno na internetu: https://www.google.rs/url?url=https://nashvillefeministart.files.wordpress.com/2014/06/1949_simone-de-beauvoir-the-second-sex.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0CBMQFjAAahUKEwiwktCNw_XIAhVDBYwKHSq9AWE&sig2=kShU9wIRax5Z4DGOFL5LOQ&usq=AFQjCNHRodu9g3F7Ch41IJNsR3nMaza62w (pristupljeno: 3. 11. 2015.)

ontologije može poslužiti demaskiranju slike žene i njenom izmeštanju iz sistema *falične ekonomije* (Batler). Rodna ontologija najzad biva razotkrivena kao *igra privida*, a postajanje ženom, kroz kulturalne prakse i *pojavnost pola* u društvenom kontekstu dobija posve drugačije značenje. Uniformisani zakon kao zahtev diskursa za identifikacijom, “zakon po kome su svi organizmi zarobljeni u svojoj okolini” (Kajoa), zbog kojeg teže strategijama maskiranja, poljuljan je strategijama umetnica i teoretičakri, čiji radovi uspostavljaju nove dijalektičke veze između subjekta, objekta i reprezentacije.

Subjektivitet kao središnja kategorija u postmodernoj feminističkoj teoriji i umetnosti manifestuje se na dva načina, kao :⁴⁰⁴

- 1) Ispitivanje načina na koje su žene podvrgnute maskulinističkim definicijama ženskosti
- 2) Istraživanje ženskog otpora prema disciplinovanju, u potrazi za ženskom samosvojom subjektivnošću.
- 3) Problematičan odnos između žena i subjekta i *žena kao subjekata*.

Razmišljanje o ženskom subjektu feminizma bitno je i u političkom smislu. Feminizam ne imenuje niti proizvodi neki konkretni subjektivitet ili prostornost koji zauzima. Promišljati i reprezentovati ženski subjekt feminizma pre svega znači biti „na oprezu pred posledicama raznih vrsta prostora, to jest da nastavimo da sanjarimo o jednom prostoru i jednom subjektu koje, zasad, još uvek ne možemo da zamislamo.”⁴⁰⁵ Rad umetnica posvećenih ideji traganja za subjektom feminizma, implicira permanentnu onostranost, marginalnost, nekoegzistenciju, udaljavanje od bilo kakve stabilnosti značenja ili mesta sa koga se to značenje definiše i posmatra: “ono drugde, onaj slobodni prostor izvan diskursa, a to *drugde* stoji u samom središtu njihovog pokušaja konstruisanja jedne druge vrste posmatrača, koju još nismo videli, niti smo za nju čuli.”⁴⁰⁶

Uočljivo je da se nadrealistička estetika, kada je reč o potrazi za vandiskurzivnim oblicima subjektivnosti i prostornosti, savršeno uklapa u estetiku umetnosti feminističke postmoderne. Dinamizam, transformacija, mnogostrukost i transgresivnost kao bitne odrednice

⁴⁰⁴ Prema: Rouz, Džilijen, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma: prostorne subverzije Dženi Holcer, barbare Kruger i Sindi Šerman“, *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002, str. 269-290.

⁴⁰⁵ Ibid. str. 290.

⁴⁰⁶ Kruger, Barbara, Interview in *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 2. , Winter 1991., str. 435. Ibid.

nadrealističke estetike implicitno deluju unutar postmodernih strategija, sa ciljem otkrivanja nove subjektivnosti, prostornosti i mesta *ženskog* u umetnosti.

Telo kao mesto zahteva za subjektivitetom, najtransparentnije je probelematizovala Barbara Kruger, američka umetnica koji se od 80'ih godina bavi konceptualizacijom unutar društvenih konstrukcija moći, identiteta i seksualnosti. U vizuelnim radovima Krugerove telesno je konstituisano intimnim prostorom unutar prostora svakodnevice, ne samo kako bi naglasila nedostatak esencijalnog sopstva u društvenoj realnosti, već u cilju formiranja relacionog, političkog i nadasve feminističkog subjektiviteta. U crno-belom štampi, sa natpisima istaknutim transparentnom crvenom bojom, njena kamera fokusira odnos između gledaoca i viđenog. Između njegovog unutrašnjeg sopstva i društvene stvarnosti. Takođe, Krugerova problematizuje odnos između slike žene i drugih žena, onoga kako žene same sebe doživljavaju i reprezentuju. „Sopstva uvek deluju zajedno sa drugim sopstvima unutar diskurzivnih događaja”⁴⁰⁷.

Barbara Kruger fragmentuje i destabilizuje poziciju posmatrača, izbegavajući voajerizam svakodnevice tako što u prvi plan stavlja telesni detalj. Koristeći velike ekrane u obliku sočiva u kojima se prelama svetlost, ona zahteva od gledaoca da se kreće kako bi sagledao obe slike koje se u njemu nalaze. Za Krugerovu identitet je mesto višestrukosti. Ona ukršta prepoznatljive predstave savremene kulture, tekstove i zvuk, preispitujući stereotipe i dovodeći ih tako u relacije koje proizvode protivrečna značenja. U svojim fotografijama i videoinstalacijama, Krugerova koristi citatnu formu demaskirajući i destabilišući diskurzivne oblike proizvodnje. Neposredno artikulišući telesnu materijalnost i ustaljeni falocentrizam, ona otvara alternativne načine viđenja i prepoznavanja subjekta i prostora. „Višestrukost tela ima strateški cilj, jer u višestrukosti leži ključ za mogućnost menjanja, društveni preobražaj i promenu”⁴⁰⁸

„Telo je neprekidno i neminovno uhvaćeno u reprezentaciju”⁴⁰⁹, kaže Tereza de Lauretis. Ipak telesnost u radu Krugerove postaje zahtev za naročitom vrstom subjektiviteta koji je podložan menjanju i otud otvoren za rekonstrukcije. Telo je prikazano kao intimni, inter-diskurzivni prostor, kao *ne*-određujuće mesto sa koga se subjekt uvek iznova može

⁴⁰⁷ Probyn, Elspeth, *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*, Routledge, London, 1993, str. 112.

⁴⁰⁸ Linker, Kate, *Love for Sale: The words and Pictures of Barbara Kruger*, 1990., str. 87.

⁴⁰⁹ De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, 1987., str. 12

redefinisati. Ona osporava bilo kakvu pretpostavljenu celovitost, proizvodeći protivrečne poruke. Negirajući dominantni oblik subjektiviteta, Krugerova uočava stereotip sa distance svakodnevnog prostora, kako samo kaže: "stereotip postoji tamo gde tela nema"⁴¹⁰.

„You are not yourself” / „Ti nisi onaj koji *jesi*” (1984), naziv je poznate najpoznatije fotografije Barbare Kruger, snimljene u crno-beloj tehnici, sa upečatljivim natpisom preko površine razbijenog ogledala. U odrazu vidimo uplakani ženski lik, koji jednom rukom pridržava stranicu svog umnoženog, razlomljenog portreta. Ovaj rad sadrži političko/feminističku kritiku savremenog subjekta kao produkta konzumerskog, represivnog društvenog uređenja. Krugerova želi da naglasi da je atmosfera konzumerizma stvorila plodno tle za komercijalizaciju ličnosti kao robe distribuirane na širokom tržištu i učinila da se materijalnost pojedinca ne razlikuje od sudbine potrošne materijalnosti proizvoda. Ovaj rad Krugerove dovela bih u relaciju sa delom objavljenim 1980. godine⁴¹¹, pod nazivom „Perfect“/„Savršena“, koji predstavlja torzo žene, s rukama sklopljenim u molitvi, aludirajući na portret Device Marije, kao oličenje pokornosti žene i systemske kontrole nad ženskim telom.⁴¹² Oba rada dovela bih najzad u vezu sa delom „Not Perfect” / „Ne savršen“, takođe objavljenim 1980., koje prikazuje šake muškarca (poslovnog čoveka sa Wall Street-a na šta ukazuju njegovi elegantni rukavi vidljivi do lakata), zaronjene u vedro sa vodom i okrenute dlanovima nagore, kao da ih subjekt netremice posmatra. Dlanovi su crni, a na uglu stola na kome je scena postavljena stoji šoljica jutarnje kafe. U gornjem uglu fotografije ispisano je „mrlja“, što podstiče sumnju u poreklo boje na muškarčevim šakama. Da li su šake umrljane kafom ili krvlju? Krugerova svojim radovima direktno subverzira odnose moći, implicirajući na bezobzirnost maskuline kulture koja proizvodi stereotipe, rodne podele i manipulaciju telima.

Rodne uloge kojima je podređen ženski subjektivitet, inspiracija su i domaćoj performans umetnici ex-jugoslovenske scene, Sanji Iveković. Preokupirana reprezentacijom ženskog tela,

⁴¹⁰ Kruger, Barbara, Interview in *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 2. , Winter 1991., 446. Prema: Rouz, Džilijan, *Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma*, u Uvod u feminističke teorije slikre, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umenost Beograd, 2001., str. 283.

⁴¹¹ Filmski poster dizajniran za spot koji je reditelj Janhatan Demme uradio za pesmu „The Perfect Kiss“ britanskog rock benda New Order.

⁴¹² Politički angažovane postere Barbare Kruger možda najbolje predstavlja onaj iz 1989. godine, dizajniran za protest o pravima žena 9. aprila u Vašingtonu koji nosi naziv „Your body is a battleground” / „Tvoje telo je bojno polje“, gde umetnica radikalno i transparentno izražava lični stav o pravu žena na kontrolu rađanja i abortus.

Ivekovićeva svojim radovima saopštava „nepristajanje na zatečenu umetničku tradiciju“. Ona se „poigrava sa tradicijom u kojoj je ženskost bila fiksirana *na balkonu* kao privatnoj sferi doma.“⁴¹³ U čuvenom performansu „Trougao“ (1979) izvedenom na dan dolaska predsednika Tita u Zagreb, umetnica realizuje subverzivan telesni umetnički rad, na balkonu svog privatnog stana, izlazeći iz sfere ikoničke reprezentacije „komunističke drugarice“ kakvim se nago žensko telo prikazivalo u duhu „socijalističke ženstvenosti“. Ono što Ivekovićeva dekonstruiše je reprezentacijski obrazac po kome ženski akt *uvek konotira visoku umetnost*.⁴¹⁴ Realizovan u doma visokog komunizma u Jugoslaviji u kome je „ideološki utemeljen egalitarizam bio je nakalemljen na postojalnu patrijarhalnost“⁴¹⁵, „Trougao“ uspostavlja mesto novog političkog subjektiviteta. U ovom performansu *o pogledu i moći*, „aktivno učestvuju i muški i ženski subjekt“, Ivekovićeva masturbira na svojoj privatnoj terasi gde je mogu videti i predsednik (kao centralna figura performansa na makro planu) i prolaznici i organi reda: „posmatrač je posmatran a posmatrana posmatra“⁴¹⁶. Ivekovićeva u prostoru balkona (koji se nalazi između sfere javnog i privatnog), identifikuje „ne toliko reprezentaciju same politike koliko *politiku reprezentacije*“⁴¹⁷, izvodeći iz toga da ova politika nije ograničena na specifičan topos ili ideologiju, već pogled koji konzumira žensko telo. „Sanja Iveković aktivira pogled drugog.“⁴¹⁸ *Investiranje u pogled kao muška privilegija* (Lus Irigaraj)⁴¹⁹, predstavu o telu svodi na površinu što čini da žensko telo (predstavljeno na fotografiji, filmu ili videu) isčezava. Sanja Iveković je prva umetnica performansa u bivšoj SFRJ koja ovaj medij koristi za jukstaponiranje telesnog i političkog iz ugla ženske seksualnosti. „Ona kreira jednu situaciju u kojoj reprezentacija tela ne rezultira u sliku koja je zavisna od pogleda.“⁴²⁰ U želji da prelomi distancu između tela i pogleda, umetnika kao subjekta i telesnog subjekta,

⁴¹³ Pejić, Bojana, „Sanja Iveković: metonimijske kretnje“, *Uvod u feminističke studije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002., str.297.

⁴¹⁴ Prema: Neade, Linda, *The Female Nude*, New York & London, Routledge, 1992.

⁴¹⁵ Duhaček, Daša, „Woman’s Time in the Former Yugoslavia“, u: Funk, Nanette & Mueller, Magda, *Gender Politics in Post-Communism*, Routledge, New York & London, 1993., str. 7.

⁴¹⁶ Pejić, Bojana, „Sanja Iveković: metonimijske kretnje“, *Ibid.*, str. 298.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.* str. 297.

⁴¹⁹ Owens, Craig, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, *The Anti-Aesthetic*, ur. Hal Foster, , Bay Press, 1983., str. 70.

⁴²⁰ Pejić, Bojana, „Sanja Iveković: metonimijske kretnje“, *Ibid.*, str. 304.

Ivekovićeva je tokom 80'ih snimila mnoštvo video radova od kojih bih istakla „No End“ / „Bez kraja“ (1983) i „Personal Cuts“ / „Lični rezovi“ (1982). U video radu „No End“ realizovanom sa Daliborom Martinisom, umetnica obrađuje temu ženskog identiteta i njegove zavisnosti od heteroseksualnog odnosa. Tokom ovog video-performansa, umetnica neprestano zamenjuje svoju odeću u pokušaju da pronade lični identitet i pamćenje. Ovaj rad izuzetno podseća na fotografske serije i travestije koje je izvodila Klod Kahun, tražeći svoje *pravo lice* presvlačeći se u *drugu kožu*. „Lični rezovi“ s druge strane bavi se razmacima između totaliziranog istorijskog diskursa i diskursa sopstva. Umetnica pokušava da ličnim rezovima, konstituiše sopstvenu istoriju, identitet i iskustvo tela. U performansu koji je usledio, 1981. godine, „Nessie“, umetnica polemizuje sa video kamerom kao produžetkom oka (pogleda), postavivši je na stomak tako da objektiv usmerava svojim telesnim kretnjama. U najnovijem performansu „Eve's Game“ / „Evina igra“ (2009) zasnovanom na istorijskom dokumentu fotografiji Juliana Wasser-a snimljenoj na retrospektivi Marsela Dišana u Art Museum Pasedana, 1963. Na ovoj ikoničkoj fotografiji američke moderne umetnosti, dvadesetogodišnja umetnica, Eve Babitz, fotografisana je kako naga igra šah sa Marselom Dišanom. U svom performansu, Sanja Iveković, zamenila je Dišanovo mesto, postavljajući ispred sebe kustosa kao odgovornog za pozivanje Eve da pred njim pozira naga u originalnom projektu. U ovoj obrnutoj partiji šaha, umetnica zauzima nekadašnje aktivno mesto Marsela Dišana, otelovljujući istovremeno i mladu Evu, prisiljenu da tokom ove igre naga daje intervju kustosu muzeja, koristeći transkript originala i izgovarajući njene rečenice. Ivekovićeva ovim performansom pravi lingvistički obrt, jukstaponirajući pozicije kustosa i umetnika naspram ženskog modela i pokazujućim ovim gestom koliko performativnost rodni uloge može uticati na značenje slike i tela u njoj. Ivekovićeva oduzima muškom pogledu raspoloživost ženskog tela, čineći prestup u performativu, menjajući na taj način diskurzivno kodirane pozicije tela destabilizacijom nekih čvrsto ukorenjenih relacija, što ovaj performans čini i političkim. Po rečima Bojane Pejić, celokupan rad ove umetnice može se okarakterisati kao „radikalno izmeštanje od ikoničke predstave (žene) ka indeksnoj i metonimijskoj reprezentaciji“.⁴²¹

Performativnost i političnost koju je žensko telo postiglo u pomenutim autorskim praksama, pokazuje kako reprezentovana *ženskost* može funkcionisati i kao prepreka simboličkom poretku.

⁴²¹ Ibid.

„Biti falusom (označiteljem) za žene znači održavati njegovu moć, označavati tu moć, utelovljivati falus, biti mestom u koji prodire, označavati falus kroz bivanje njegovim drugim, njegovom odsutnošću, njegovim nedostatkom, dijalektičkom potvrdom njegovog identiteta”⁴²². Žena ulazi u simboličko reprezentacijom manjka. Postavljajući pitanje: Kako *ženskost* može objasniti *nepredstavljenost* tela?⁴²³, tj. kako biti reprezentovana van simboličke stvarnosti, savremene umetničke prakse su, prisvajanjem nadrealističkih metoda, rekonstruisale ideju o prevazilaženju polne/rodne pripadnosti. Pasivno *stanje žene* - ono u čemu je reprezentacija pokazivala svoju nemoć da dopre do slike ženskog tela (osim ponovne potvrde falocentrizma) - prevaziđeno je, a ono što je ostalo iza novog subjekta feminizma u vizuelnoj umetnosti je neuspeh patrijarhalnog diskursa.

6.2. Ženski poredak slika

„Simbolički red je osiguran čim postoje slike koje osiguravaju nepresušno verovanje, jer je vera u svojoj biti slika; i slika i verovanje nastaju iz istog postupka i istih pojmova: sećanje, viđenje, ljubav.”⁴²⁴

“Da bi dostigle celovitost, žene moraju prodreti do središta svog iskustva, i izneti to iskustvo na svetlost svesti, inače se njihovi životi neće preobraziti. One se moraju boriti da *jasnije vide*, da se tačnije sećaju, da potpunije opišu šta su i ko su oduvek bile... Kulturni tragovi našeg iskustva već su vekovima tragovi muškog iskustva. Muški senzibilitet je zarobio i opisao naš život. Muškost iskustva služi kao metafora ljudske egzistencije.”⁴²⁵

Mogućnost manifestacije ženske estetike, u okviru maskulino orjentisane vizuelne umetnosti, pokrenula je jednu od najvećih debata u okviru teorije i umetnosti feminizma, 70'ih godina

⁴²² Butler, Judith, *Nevolje sa rodom*, Karpos, Beograd, 2010., str. 55.

⁴²³ Prema: Montreley, Michèle, „Inquiry into Femenity”, u: Parveen Adams, *The Woman in Question: m/f*, October Books, 1978.

⁴²⁴ Kristeva, Julija, „Ellipse sur la frayer et la seduction speculaire“, *Communications*, 23, 1975., str. 77. Prema: Pejić, Bojana, „Sanja Iveković: metonimijske kretnje“, *Uvod u feminističke studije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002., str. 293.

⁴²⁵ Gornick, Vivian, „Toward a Definition of Female Sensibility“ (1973), *Essays in Feminism*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1978., str. 112.

prošlog veka. Pitanja koja su pokrenuta nametnula su se kao pokušaj da se ospori ideja o ženskoj inferiornosti u vizuelnoj umetnosti, te da se uspostavi esencijalno ženski set slika.

U pokušaju da reši ovaj problem, postavljajući feminističku umetnost kao *dematerijalističku praksu*, Kritičar i aktivista Lusi Lipard (Lucy R. Lippard) promovisala je *trijalektiku* - između ženskog, umetničkog i sveta stvarnosti, podredivši svoj rad feminističkom separatizmu kao *neophodnim priznanjem razlike*. U čuvenoj zbirci eseja "Changing" (1971)⁴²⁶, Lipard sugerše da se feministička umetnost nikada ne sme dozvoliti da bude "absorbovana od strane društvenog establišmenta".

Žensko telo kao mesto borbe za očuvanje specifično ženskog identiteta, u novom sistemu umetnosti, nastalom nakon 70'ih godina XX veka, nije jasno definisalo jedinstven model reprezentacije. Ono je još uvek ostalo podvrgnuto teorijskom i umetničkom preispitivanju, ironiji i hiperboli. Stav da *ženski senzibilitet* potiče iz iskustva, a ne inherentno iz tela, (oko kojeg se i vodio pomenuti teorijski dijalog), pokazao je da izvorni ženski senzibilitet nije *biološki* determinisan, te da nema veze sa *vaginalnom ikonografijom*, u koju se najčešće smeštao ženski feministički subjekt u vizuelnim umetnostima.

Telesni poredak slika koje su tokom istorije u umetnosti stvarale žene, kao pokušaj da se ospori ideja o ženskoj inferiornosti i *zavisti prema penisu*, predstavlja esencijalistički i erotski ali nadasve *politički iskaz* (Tickner)⁴²⁷. Otkriće *slike središnjeg jezgra*, kao način ideološkog govora feminizma 70'ih i 80'ih godina o kojoj govori umetnica Miriam Šapiro (Miriam Shapiro)⁴²⁸, analogna je i nadrealističkom istraživanju u polju ikonografskog zapisa u okviru fotografije i filma, čiji je zadatak bio da izražajnost ženskog tela izmesti iz jezičkih, društvenih i moralnih struktura njegovog prikazivanja i pre svega da izmesti telo iz biološkog poretka slika.

Bez obzira na veliki uticaj feminističke teorije na umetnost 70'ih i 80'ih godina, većina teoretičara feminističke orijentacije, esencijalno *ženski senzibilitet* prisutan u radovima umetnica generacije feminističke postmoderne smatra konstruisanim, jer naglašeno *ženska*,

⁴²⁶ Lippard, Lucy R., *Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1971.

⁴²⁷ Prema: Tickner, „The Body Politic: Female Sexuality and Female Artists Since 1970“, *Art History I*, 1978., str.241. 242.

⁴²⁸ Odgovor Miriam Shapiro na člnak Lawrence Alloway „Women’s Art in the ’70s“, u: Lypard, Lucy, *From the Center, Feminist Essays in Women’s Art*, New York, New York, 1976., str. 21.

drugacija tačka gledišta još jednom potvrđuje njeno mestu u diskursu: “Polna razlika – koja je u isti mah biološka, fiziološka i reproduktivna - rezultat je, i istovremeno uzrok, postavljanja razlike u odnosu subjekta prema simboličkom ugovoru koji je društveni ugovor: razlike dakle, u odnosu prema moći, jeziku i značenju.”⁴²⁹ Reprerentacija koja leži u korenu *razlike* između muškog i ženskog, predstavlja odraz vizije kojom patrijarhalna kultura konstantno autoreferira na samu sebe, legitimisajući dominantnu kulturnu ideologiju. Između ostalog, ovo pokazuje da je reprezentacija neizbežno, politički motivisana.

“Greška je u tome što se implicira da postoji neka definitivno određena muška seksualnost koja lako dolazi do izražaja, i neka već postojeća ženska seksualnost kojoj taj izraz naprosto nedostaje. Društveni i kulturni odnosi žena locirani su u patrijarhalnu kulturu, a njihovi identiteti su oblikovani u skladu sa ulogama i slikama koje ta ideologija odobrava.”⁴³⁰ O istom problemu neizbežne politizacije feminističke umetnosti i njene ideološke kontekstualizacije, američka umetnica Meri Kelly (Mary Kelly) kaže: “... ne postoji nikakva *unapred data seksualnost*, nikakva *esencijalna ženstvenost*. Posmatrati procese njihovog konstruisanja takođe znači videti mogućnost dekonstruisanja dominantnih formi reprezentovanja razlike i opravdavanja potčinjenosti u našem društvenom poretku.”⁴³¹

U skladu sa ovim zaključcima, ono što bi bio zadatak teorijsko-feminističke intervencije u vizuelnoj umetnosti, tiče se proučavanja *žena kao proizvođača*, u onome što Griselda Polok naziva *diferencijalnim uslovima umetničke prakse*. Njen članak “What’s Wrong with Images of Women” / “Šta nije u redu sa slikama žena” (1977), kao i čuveni tekst “Modernity and the Spaces of Femininity” / “Modernost i prostori ženskosti” (1988), izvršili su veliki uticaj na svest u prepoznavanju ideološkog konstrukta ženskog i modelima njegove artikulacije u umetnosti - *asimetrije značenja* koja proizvode *muške* i *ženske slike*.⁴³² Njena savremenica Linda Nochlin o istom problemu proizvodnje specifično *ženskih slika* u umetnosti kaže: “žene nemaju dostupan poredak slika kojim bi izrazile sopstvenu i osobenu tačku gledišta”⁴³³

⁴²⁹ Kristeva, Julia, „Women’s Time“, *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago, 1982. Str. 23.

⁴³⁰ Tickner, „The Body Politic: Female Sexuality and Female Artists Since 1970“, *Art History* 1, 1978., str. 238.

⁴³¹ Kelly, Mery, „No Essential Femininity“: A conversation between Mary Kelly And Paul Smith, *Parachute*, no. 26, Spring, 1989.

⁴³² Pollok, Griselda, „Modernity and ste Spaces of Femininity“, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988.

⁴³³ Nochlin, Linda, „Eroticism and Female Imagery in the Nineteenth-Century Art“, *Woman as Sex Object : Studies in Erotic Art 1730-1970*, Newsweek, New York, 1982.

Međutim Grizelda Polok vidi mogućnost artikulacije ženskog senzibiliteta u jednom drugačijem vizuelnom sistemu koji i ne mora biti potpuno distanciran od spona sa mitovima takozvane *ženske kulture*, ona veruje da nekakav esencijalni poredak ženskih slika ipak postoji i da nije povezan sa „prirodnim“ (društvenim konstruktom o slici žene) već kulturološkim nasleđem, u kome se iščitava jedna feministička *heterogeneza* koji dijaloški povezuje ženski umetnički rad sa diskurzivnim uslovima njegove proizvodnje: „Da bismo izbegle zamku stereotipova ženstvenosti koji homogenizuju ženski rad kao da je određen prirodnim polom, moramo naglasiti *heterogenost* ženskog umetničkog rada, specifičnost individualnih proizvođača i proizvoda. A opet, treba prepoznati, ono što je ženama zajedničko – i to ne kao posledica prirode, nego kulture, tj. istorijski promenljivih društvenih sistema koji proizvode polnu diferencijaciju.“⁴³⁴

Prostori ženskosti, o kojim govori Grizelda Polok, su oni u kojima je *ženskost* živela kao asimetrična pozicija u okviru patrijarhalnog diskursa i društvene prakse. Kategorija *esencijalne ženskosti* u umetnosti stoga, rezultat je doživljenog osećaja društvene smeštenosti, pokretljivosti i najzad *vidljivosti*, ali ta *ženskost* istovremeno predstavlja i uslov i učinak modernosti. Feministička analiza Polokove podriva predrasudu patrijarhalne moći, ukidajući mitove o nekakvom univerzalnom ili opštom značenju, po kojima je *ženskost* samo dodata u izvesni društveni kontekst. Time bi se parcijalni i muški pogled legitimno poistovetio sa normom, potvrđujući da su žene ono *drugo*, pomoćno. Naprotiv, kategorija *ženskosti* je uslov društvene kontekstualizacije seksulanosti u okviru ideologije patrijarhata koja je obeležila epohu modernosti. Kao takva mora se pre svega mapirati i dekonstruisati kao društvena struktura, pa tek onda razviti sopstveni set slika.

U skladu sa ovim zahtevima, stiče se utisak da novija nadrealistička fotografija (od 80'ih godina, pa do danas) uspeva da razradi autonomni narativ o *ženskosti*, koji se izmešta iz kulturoloških obrazaca i *sliku žene* traži u pre-diskurzivnim, pre-lingvističkim, amorfno-libidalnim, fikcionalnim i haptičkim predstavama njenog tela. Jedna od najaktuelnijih savremenih umetnica je mlada Poljakinja, Laura Makabresku (Laura Makabrescu) koja u svojim fotografskim serijama, obrađuje teme univerzalnog feminističkog identiteta, služeći se estetikom nadrealizma. Svaka fotografija predstavlja isečak iz bajke, u kojoj su smrt i erotizam najčešće teme. Živona priča ove umetnice je priča o devojčici koja provodi

⁴³⁴ Pollok, Griselda, „Modernity and the Spaces of Femininity“, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, 1988. Prema: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002., str. 73.

detinjstvo na selu, igrajući se sama sa mačkama, lutajući poljima i šumama. Posle preseljenja u grad, mlada Lura traži beg u izolaciji i pisanju poezije. U srednjoj školi joj dečko poklanja njen prvi fotoaparat. Za ovog dečka će se godinama kasnije i udati, a suprug Lad postaje jedna od retkih osoba, osim nje same, koja se pojavljuje u Laurinom fotografskom fikcionalnom svetu. Njena najobimnija serija fotografija nosi naziv „Photography and Fairy Tales“ / “Fotografija i bajke“ , u kojoj razrađuje razgranatu dijalektiku mitskog narativa o ženskom telu, kroz različite legende i motive evropskog folklora. Makabresku inspiraciju nalazi u okultnom, folklornom, mitskom i poetskom. Na njenim fotografijama preovladava sanjalačka, nadrealistička atmosfera, i *uznemirujuća estetika*, pa kritičari opisuju njeno stvaralaštvo kao „bajkovitu tamu“. Ona neguje snoliku struktura, izbegavajući da direktno prikaže svoj lik, već se fokusira na gest, svetlo i senke, kojima se značenja i položaj koje njeno telo zauzima u kompoziciji dela samo nagoveštavaju a ne saopštavaju, ostajući mistični i nedorečeni. Stvarajući dosledno na fonu nesaznatljivog, Makabresku stvara vanprostorne i vanvremenske fotografije koje svedoče o *neuspehu diskursa* da kontroliše ženska tela. Odabrane teme i motivi ponavljaju se opsesivno, šizofreno, gradeći nezavisno od subjekta fotografije sopstveni košmarni scenario, pa je njihovu figuraciju i relaciju sa ženskim telo teško razlučiti između ljudskog i animalnog, realnog i imaginarnog.

Pomenula bih još dve izuzetno važne umetnice fotografije koje su rekonceptualizovale i revalorizovale značenje fantazije za feminističku umetnost, a to su Frančeska Vudmen (Francesca Woodman) i Karolin Hempton (Carolyne Hampton). Ove američke umetnice, izrazito su naklonjene nadrealističkom repertoaru prikazivanja ženskog tela, od kreiranja fantazmagoričnog narativa, specijalnog kadriranja i osvetljavanja, insistiranja na identitetskoj zamagljenosti, artificalnosti, animalizaciji i transcendenciji tela, do potpune feminizacije prostora u kojoj je smešten ženski fotografski subjekt. „Uncaged Birds“ / “Neuhvaćene ptice“, naziv je fotografije koju je Hemptonova snimila u okviru serije „Remnants of Past“ „Ostaci prošlosti“ (2011). Na fotografiji su prikazane tri devojčice, sa povezima preko očiju, od kojih jedna drži otvoren kavez za ptice. Od njih tri, jedino devojčica koja drži kavez ima jasne konture tela, dok u druge dve devojčice predstavljene zamagljeno i amorfno, sugerišući posmatraču sumnju u fizičnost njihovih tela. On naime deluju kao duplikati, otisci otrgnuti iz sećanja, prizori neuhvaćeni definicijom stvarnosti. Ova tela nemaju prostorno-vremensku dimenziju, nemoguće je odrediti odakle dolaze i jesu li zapravo prisutna, već fluktuiraju kroz prostor fotografskog kadra, nalik pticama koje su izletele iz kaveza – koje bi se nalazile na njihovom mestu da je ova fotografija komponovana realistično. Umetnica kaže da su ove

fotografije nastale sa ciljem suočenja sa strahovima i strepnjama, zbog kojih se vraća u teme iz detinjstva oživljavajući košmarni, nadrealistični scenario. Ambijent, predmeti i odeća koju njeni ženski modeli nose deo je njenog ličnog porodičnog nasleđa, sa kojim umetnica polemiše uspostavljajući nove odnose prema sopstvenom identitetu, subjektivitetu i traumi.

Za razliku od Hemptonove koja pažljivo arhivira žensko nasleđe, fotografišući najčešće prizore iz detinjstva, iz još neizdiferencirane stvarnosti, za koje i sama kaže da se nalaze „između snova i sećanja“, Vudmanova međutim nije imenovala ni jedno svoje delo. Umesto društvenog identiteta koje žena zadobija u svetu realnosti izvodeći svoje *rodne uloge*, ona zamagljuje nagost u prostoru svakodnevice, istovremeno akcentujući egzibionistički položaj žene i ekspanzivnu proizvodnju njenog tela kao erotskog objekta u savremenom svetu. Objekti na njenim fotografijama postavljeni su nemarno, koristi nadrealističke motive: ogledala, rukavice, ptice činije, često zavijajući svoje likove (poput Rene Magrita) u beli papir ili zavoje. Posmatrajući njene fotografije stiče se utisak rušnja zida između stvarnosti i oniričnog sveta duhova. Telo u prostoru svakodnevice popušta pred gotičkim scenariom, koji je naglašeno utisnut u kompoziciju. Na fotografijama Vudmanove nema ničega što nije okrznuto, razgrušeno ili polomljeno. Njene figure neretko podsećaju na leševe, čime umetnica izbrisala razliku između žive i nežive prirode, kao što su to činili Men Rej, Dora Mar, Ežen Atže, Raul Ubak i Belmer.

Osim obnovljene nadrealističke estetike i narativa o ženskom telu, Frančeska Vudman obnavlja i nadrealističku praksu samorepresentacije. Iako je umetnica izvršila samoubistvo, u svojoj 22. godini (1981.), za sobom je ostavila preko 800 fotografija, većinom autoportreta. Nešto pre samoubistva u medijima je izjavila: „Konačno sam uspela da se udaljim od sebe, što je urednije i konciznije moguće“ , „Radije bih umrla mlada ostavljajući za sobom dostignuća, dela, moje prijateljstvo stvama, i neke druge artefakte netaknute, umesto dar-mara i brisanja svih ovih delikatnih stvari.“ Vudmanova poništava tradicionalno, materijalističko poimanje života i smrti, za nju je smrt isto što i fotografija - niz hemijskih reakcija. Život je „brisanje“, a umiranje je neka vrsta „osiguranja“ da će ono što je bilo nastaviti da bude. Kada je umrla, Frančeska Vudman je za sobom ostavila neobjavljenu knjigu i seriju od pet fotografija pod nazivom „Portret reputacije“ / „Portrait of Reputation“.

6.3. Značenje fantazije za feminističku teoriju

Teoretičarka koja je napravila iskorak u odnosu na aktuelne feminističke teorije, koje se bave pitanjem estetizacije fantazije u umetnosti, je Elizabet Kauvi (Elizabeth Cowie), koja je dekonstruisala obrasce *fantazije* na filmu, istražujući ovaj pojam suprotno od feminističke koncepcije fantazije kao još jednog represivnog simbola patrijarhalne dominacije. Ona veruje da je fantazija od suštinske važnosti za ljudsku prirodu, psihoanalizu, kao i estetiku filma, jer *prikazuje ono što ne postoji*, reprezentujući potisnute i nesvesne želje pojedinca. Fantazija (čak i kada je svesna) funkcioniše kao sanjarenje, kao neometani psihički fluks, ali uz izvesnu autocenzuru i reviziju koja garantuje logiku i koherentnost narativa. U tome Elizabet Kauvi vidi mogućnost rekonceptualizacije značenja koja film upisuje, a tiču se muškog i ženskog subjekta na filmu.

Fantastična realnost na filmu stvorena je upotrebom realističnih predstava kojima se prikazuje zastupljenost nemoguće želje, a uloga fantazije je ta da njenu perspektivu učini mogućom. Film kao medij pritom, svojim začudnošću, dislociranošću – između realnosti i sveta slike – ispunjava funkciju koju bi trebalo da obavi psiha, ucrtavajući konotacije, metafore i metonimije, da bi ono što se teško izražava u realnom (izbegavajući preciznost jezika), doseglo nivo prepoznatljivog. Fantazmatске osobine ekrana, koji imaginarnom nadogradnjom u svetu slike obezbeđuje identifikaciju subjekta sa objektom žudnje, mogu se međutim zloupotrebiti za manipulaciju dominantnog diskursa koji putem slike kontroliše pogled, subjekt i objekt, stvarajući disbalans u reprezentaciji. Celokupna feministička teorija filma okrenuta je kritici fikcionalizacije diskursa u filmskom narativu, koji reflektuje „psihopatologiju“ patrijarhata. Ipak, značaj teoretizaciji *fantazije* kod Elizabet Kauvi, kojom je doprinela feminističkoj teoriji, je njeno *dekonstruktivističko* sagledavanje ovog pojma za koji tvrdi da se ne obrazuje oko objekta želje (čiji je reprezent najčešće žensko telo), već se uspostavlja kao fluidni *mizanscen* onoga što je odsutno, otvarajući tako nove perspektive identifikacije.

U fantaziji subjekt odlaže i stvara prepreke, kako bi se fantastični scenario produžio, što ukazuje na njegovu podsvesnu težnju ka razgradnji i destabilizaciji fiksiranog selfa, smatra Kauvi. Ona odlazi i korak dalje u tezi o dekonstruktivističkoj ulozi fantastičnog, poredeći ga sa *sadomazohističkim* u seksualnom nagonu: „fantazija je kao pozorišna drama ili ritual, u

kome se razrešava neka seksualna drama.⁴³⁵ Fantazija dakle, nije predmet koji sledimo, već niz slika i događaja koji su *zanosni*, tvrdi Kauvi. Ona pojam filmske fantazije ne tumači kao opresivni set slika kojima diskurs kontroliše odnose unutar njega, već ga postavlja kao ključni faktor *desubjektivizacije* unutar filmske realnosti. Termin *desubjektivizacije* Kauvi preuzima od Lakana, (o kome on govori u XI seminaru), tvrdeći kako Lakanova teoretizacija fantazije otvara put ka drugačijoj analizi filmske umetnosti i identifikaciji koja nije omeđena *muškim* aparatusom. Film kao kompleksni fikcionalni narativ i originalna fantazija - kao budno sanjarenje (daydreaming), imaju mogućnost da predstave varljive i mnogostruke pozicije subjekta. U fantaziji subjekt ne ostaje fiksiran, već postaje fluidan, deo sintakse same sekvence.⁴³⁶ Identifikacija kroz fantaziju se menja i postaje *privremeni ugovor subjekta* o njegovoj sopstvenoj realnosti.

„Svi smo zatvoreni u fizičkoj datosti ali ima nešto izvan toga” , kaže o svojoj umetnosti poznati filmski reditelj Wim Wenders. Nakon holivudskog superspektakla i najzastupljenije filmske estetike XX veka, (*film-noira* koja veliča muškog protagonistu u klasičnoj narativnoj formi), svedoci smo estetskog obnavljanja fikcije u filmskoj umetnosti od 80'ih godina prošlog veka koja traje i danas. Reditelji poput Vima Vendersa (Wim Wenders), Dejvida Linča (David Lynch) ili Lars fon Trira (Lars von Trier), vraćaju se nadrealističkim parametrima u građenju filmske slike. Poseban primer u novijoj filmskoj umetnosti zauzima film „Pina” (2011), u kome je Wenders, koristeći najsavremeniju filmsku tehniku, pokazao da narativ može biti strukturisan i kroz arbitrarne izražajne forme. Film je zamišljen kao svojevrsni omaž čuvenoj nemačkoj koreografkinji Pini Bauš (Pina Bausch), kao dokumentarac o njenom životu i radu u plesnoj kompaniji *Tanztheater* u Vupertalu. Međutim, Pina umire tokom snimanja filma tako da on u smislu njene filmske autobiografije ostaje nedovršen, ali e Wenders smelo okreće kreiranju potpuno drugačijeg filma nego što je bila njegova probitna namena. Naime, razrađujući četiri velike Pinine koreografije, Wenders ekstrahuje iz njih samo estetske elemente, gradeći na osnovu njih čitav narativ. Film Pina zadaje izazov posmatraču udaljavajući ga od njegove privilegovane pozicije u odnosu na objekt u filmu. Kamera prati tela igrača otkrivajući nove dimenzije u njegovoj sopstvenoj dinamici. Zapravo, samo telo, sa njegovom sopstvenom psihoekspresijom i unutrašnjom dinamikom postaje aktivni subjekt filma. Dinamizam tela, posredstvom nove 3D tehnologije

⁴³⁵ Prema: Cowie, Elizabeth, „From Fantasia”, *Contemporary Film Theory*, ed. by Anthony Easthope, Longman, New York, str. 147.

⁴³⁶ Prema: Ibid. str. 149.

augmentovan je i objektivizovan do te mere da se posmatraču čini kao da pleše sa igračima. Kamera kao da je „zalepljena” za telo, asimilujući se u njegovu prostornost i dinamiku, tako da kadar deluje kao da kamere zapravo i nema. Performativnost tela zapanjujuća je i prodorna, ne samo zbog spoljašnje ekspresije koja Pinine koreografije čini tako upečatljivim, već što telo uspeva da se nametne kao autonomni i onipotentni element filmske priče, ostavljajući subjekt po strai i onemogućavajući u krajnjoj instanci narcističku identifikaciju gledaoca sa filmskom slikom. Formalne i identitetske pozicije koje telo gradi u filmu odlaze u prilog teorijskog zamisli o identifikaciji kao *privremenom*, fikcionalnom *ugovoru*, a ne fiksiranoj poziciji subjekta.

„Dekonstruisati subjekt feminizma ne znači, dakle, osuđivati njegovu upotrebu nego, naprotiv, osloboditi taj termin i prepustiti ga jednoj budućnosti višestrukih označavanja, emancipovati ga od maternalističkih ili rasističkih ontologija na koje je bio sveden i dati mu priliku da igra ulogu mesta na kojem mogu iznići nepredviđena značenja.“⁴³⁷

Identitetska izgradnja i reprezentacija, kao i značenje subjekta u eri globalizacije i konzumerizma, iznova pokreću pitanja o potrošnosti, upotrebi tela, njegovom raslojavanju i nestajanju subjekta. Ovo bi se međutim moglo dovesti u kontekst sa nadrealističkom vizijom o rušenju granica između umetnosti, materijalnosti i života. S obzirom na to je osnovni cilj ovog istraživanja bio da ukažem na heterogene vizuelne strategije nadrealizma, i njihov dijalektički, subverzivni karakter u polju reprezentacije, pokušala bih da aktuelnu teorijsko-kritičku misao o apokaliptičnoj sudbini subjekta današnjice zarobljenog u medijskoj *hiperrealnosti*⁴³⁸, u kojoj on postaje samo „kopija bez originala”, usmerim ka drugačijem tumačenju ovog problema, zaključujući da su: necenzurisano izlaganje tela u javnoj medijskoj sferi, njegova materijalnost, upotreba, rastakanje i umnožavanje, identitetska hibridizacija i disperzitet, možda dobro polazište za izgradnju i reprezentaciju telesnog subjekta van homogeno ustrojene stvarnosti. Odstupanje od narcističkog prepoznavanja, subjektivne ogledalnosti, i reprezentacije unutar jasno definisanih granica i normi, jesu traumatični za stabilnost sopstva kakvo poznajemo, ali neophodni za nastajanje subjekta jednog novog, manje represivnog društva, što je uostalom bio i nadrealistički san o stvarnosti.

⁴³⁷ Butler, Judith, *Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism*, u *Feminists Theorize the Political*, ed. Judith Butler and Joan W. Scott, Routledge, London, 1992., str. 16.

⁴³⁸ Prema: Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

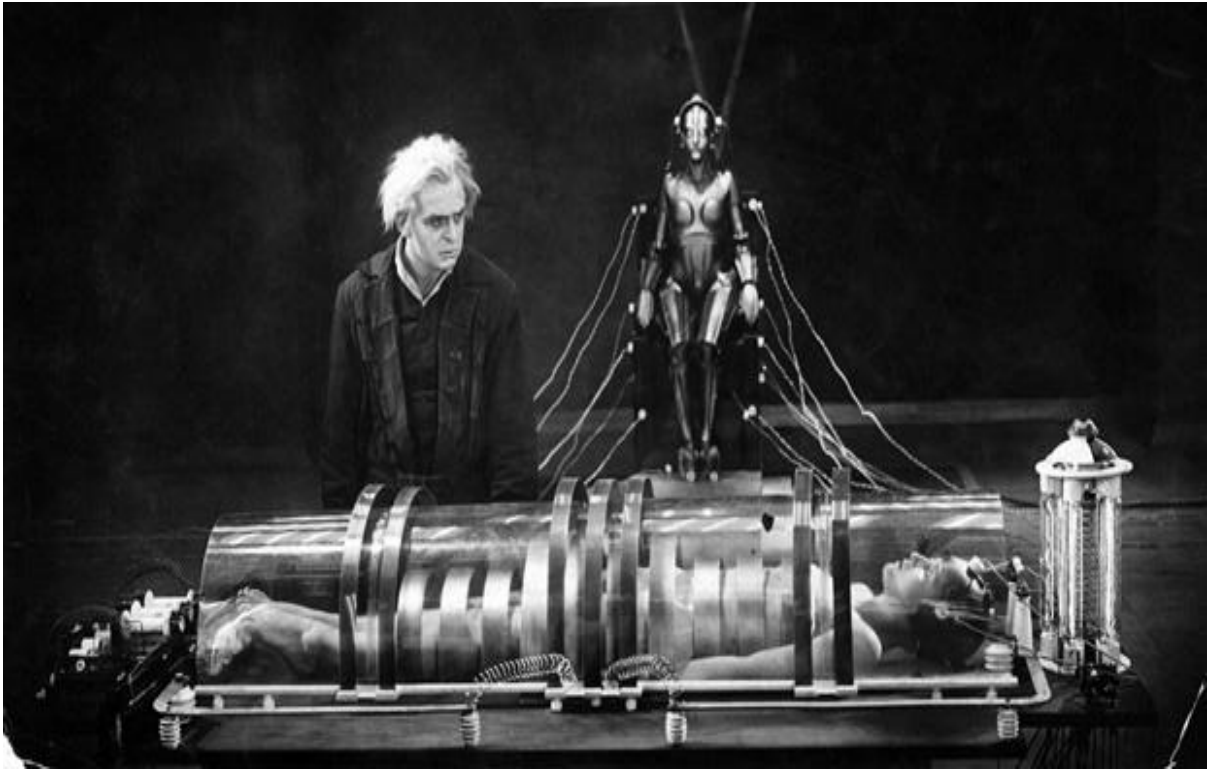
7. Prilozi :



Eugene Atget, *Au Petit bacchus*, 61 rue Saint-Louis-en-l'Île, Paris, (1901).



Dora Maar, *Pere Ubu*, (1936).



Fritz Lang, *Metropolis*, (1927).



Fernand Léger , *Ballet Mécanique*, (1924).



Andre Kertesz, Distorsions, (1933).



Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, (1932)



Claude Cahun, *Sleeping in my Closet*, (1932).



Hans Bellmer, *La Poupée*, (1935).



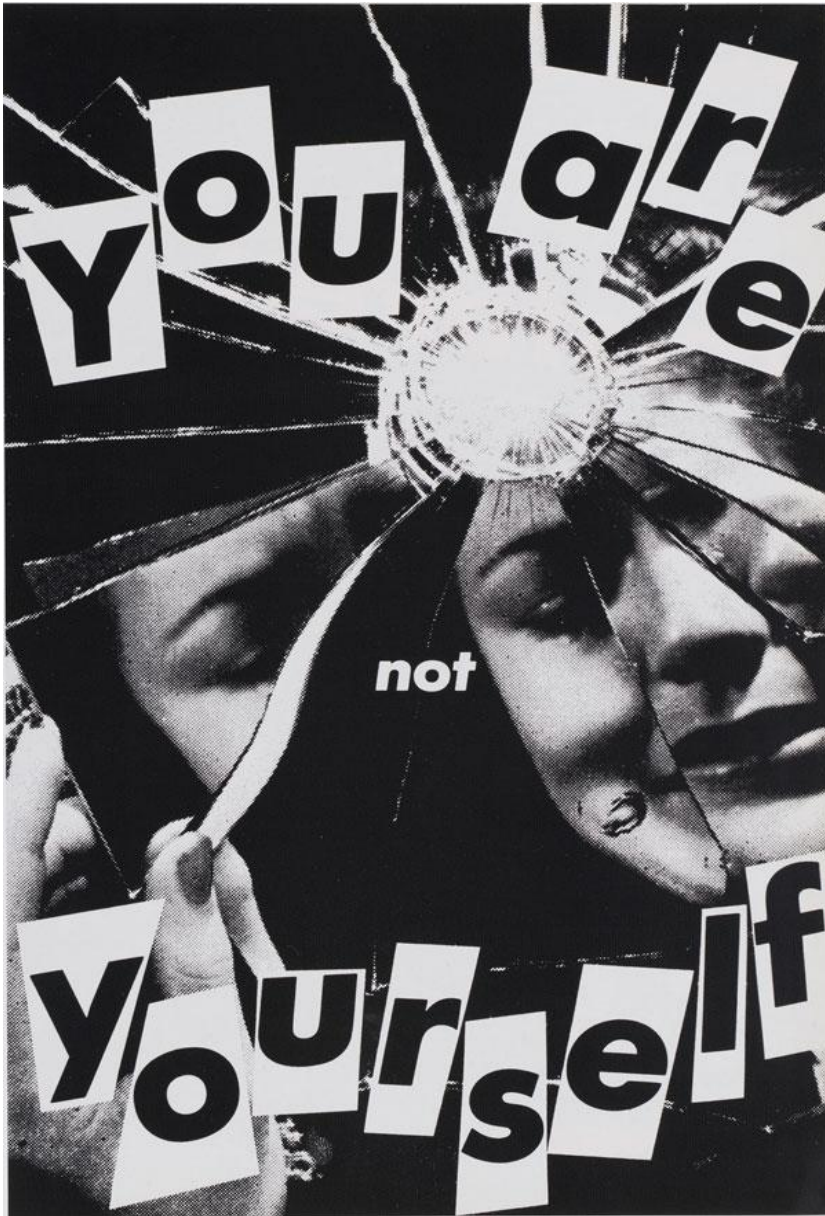
Raoul Ubac, *Affichez vos images*, (1937).



Lee Miller in *Hitler's Bathhub*, Berlin, (1945).



Meret Oppenheim, *Squirrel*, (1969).



Barbara Kruger, *You are not yourself*, (1981).



Carolyn Hampton, *Uncaged Birds*, 2011.



Juliana Wasser, *Marcel Duchamp and Eva Babitz*, (1963).

Sanja Iveković, *Eve's Game*, (2009).



Lars Von Trier, *Antichrist*, (2009).



Laura Makabrescu, *Phantasy and Fairy tales*, 2014.

8. Bibliografija i veborafija

Bibliografija:

1. Adams, Parveen & Cowie, Elizabeth, *The Woman in Question: m/f*, October Books, 1978.
2. Ades, Dawn, Boher, Simon, *Surrealism – Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery London I the MIT Press, Cambridge MA, 2006.
3. Altiser, Luj, *Ideologija i ideološki državni aparati*, Karpos books, Beograd, 2009.
4. Aragon, Luj, *Seljak iz Pariza*, Prosveta, Beograd, 1964.
5. Bal, Mieke, „Čitanje pogleda: konstrukcija roda u Rembranta”, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
6. Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1993.
7. Bataj, Žorž, *Erotizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
8. Bataille, Georges, „Informé“, *Documents 7*, Paris, décembre, 1929.
9. Bataille, Georges, *Histoire de l’oeil*, Gallimard, Paris, 1993.
10. Bataille, Georges, „Le Labyrinthe, ou la composition d’êtres“ (1930) , *L’Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943.
11. Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Paris, 1970.
12. Batler, Judith, *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York & London 1990.
13. Butler, Judith, *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
14. Batler, Džudit, *Nevolja s rodom*, Karpos, Loznica, 2010.
15. Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama “pola”*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
16. Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969.
17. Benjamin, Walter, *Mala istorija fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.
18. Benjamin, Walter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.

19. Benjamin, Walter, *Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije*, u Eseji, Nolit, Beograd, 1974.
20. Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972.
21. Bergson, Henri, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Mladost, Beograd, 1978.
22. Bergson, Henri, *Stvaralačka evolucija*, Dobra Vest, Novi Sad, 1991.
23. Bodrijar, Žan: *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.
24. Bodrijar, Žan, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
25. Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
26. Bodrijar, Žan, *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad, 1988.
27. Boer, Roland, *Potruga za iskupljenjem: Julia Kristeva i Slavoj Žižek o Marxu, psihoanalizi i religiji*, Filozofija i društvo, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, br. 18, 2007, str.153-176.
28. Braidotti, Rosi, „The Politics of Ontological Difference”, *Between Feminism and Psychoanalysis*, London, Routledge, 2002
29. Breton, André, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975.
30. Breton, André, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1949.
31. Breton, Andre, *Nađa*, Nolit, Beograd, 1999.
32. Breton, André, *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1968.
33. Breton, Andre, *Tri manifesta nadrealizma*, Bagdala, Kruševac, 1979.
34. Breton, André, Éluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.
35. Breton, André, *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, 1937.
36. Breton, André, *Les Vases Communicants*, Gallimard, Paris, 1967.
37. Breton, André, *Oeuvres complètes, t. II : L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1992.
38. Breton, Andre, *Point de jour*, Gallimard, Paris, 1970.
39. Breton, André, *Poisson soluble: Second manifeste du surréalisme*, Oeuvres complètes, vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.
40. Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
41. Brubaker, R & Cooper, F., *Beyond Identity*, University of California, Los Angeles, 2009.
42. Burgin, Viktor, *In/Different Spaces*, University of California Press, London, 1996.

43. Burgin, Viktor, *Perverzni prostor*, u Branislava Andjelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
44. Burgin, Viktor, *Photography, Phantasy, Function*, u Viktor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmilian Education, London, 1987.
45. Butler, Judith, *Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'*, in *Feminists Theorize the Political*, ed. Judith Butler and Joan W. Scott, Routledge, London, 1992.
46. Cahun, Claude, *Écrits*, Jean-Michel Place, Paris, 2002.
47. Cahun, Claude, *Disavowals or Cancelled Confessions*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007.
48. Cahun, Claude, „Disavowals”, in: Shaw, L. Jennifer, *Reading C.C. Disavowals: Mirrors of Feminity, Sensuality and Desire*, Ashgate, Surrey UK, 2013.
49. Cheu, Hoi F., „Beyond Freud and Lacan: Susan Streitfeld's Female Perversions”, u: *Cinematic Howling: Women's Films Women's Film Theorys*, UBC Press, Vancouver, 2007.
50. Cixous, Hélène, *The Laugh of Medusa* (1975), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, Routledge, London 2000.
51. Chadwich, Whitney, *Woman Artists and The Surrealist Movement*, Themes and Hudson, London, 1985.
52. Copjec, Joan, *Read my Desire, Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Massachusetts/London, 1995.
53. Cowie, Elizabeth, „Woman as Sign”, u: *Feminism and Film*, ed. by E. Ann Kaplan, Oxford University Press, New York, 2000.
54. Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art i Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011.
55. Deleuze, Gilles, *Fransis Bacon: The Logic of Sensation*, Continuum, London, 2002.
56. Delez, Žil, Gatari, Feliks, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.
57. Deren, Maya, *Anagram: ideja o umetnosti, formi i filmu*, Filmske sveske br.1, Institut za film, Beograd, 1975.
58. Derrida, Jacques, Cixous, Hélène, „Iščitavanja spolne razlike u književnom tekstu – dva monologa”, Treći program hrvatskog radija, Zagreb, 1992.

59. Derida, Žak, *Pisanje i razlika*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2007.
60. Derida, Žak, *Filozofsko čitanje Frojda*, ed. Obrad Savić, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1988.
61. Doane, Mary Ann, „Woman's stake: Filming the Female Body“, u: *Feminism and Film Theory*, edit. by Constance Penley, Routledge, New York, 1988.
62. *Feminism and Film Theory*, edited by Constance Penley, Routledge, New York, 1988.
63. Fink, Bruce, *Lakanovski subjekt*, Kruzak, Zagreb, 2009.
64. Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge (MA): MIT Press, 2000.
65. Foster, Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983.
66. Foster, Hal, *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012.
67. Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Matica Srpska, Novi Sad, 1979.
68. Frojd, Sigmund, *O seksualnoj teoriji: totem i tabu*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2009.
69. Frojd, Sigmund, „S one strane principa zadovoljstva“, *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006.
70. Frojd, Sigmund, *Sumanutost i snovi u Gradivi*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
71. Frojd, Sigmund, *Tri eseja o seksualnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
72. Frojd, Sigmund, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
73. Fuko, Mišel, *Hermenautika subjekta*, Svetovi, Novi Sad, 2003.
74. Fuko, Mišel: *Istorija seksualnosti I*, Prosveta, Beograd, 1982.
75. Fuko, Mišel: *Istorija seksualnosti II*, Prosveta, Beograd 1988.
76. Foucault, Michel, *Raymond Russel*, Gallimard, Paris, 1963.
77. Gauthier, Xaviare, *Surrealisme et sexualite*, Gallimard, Paris, 1971.
78. *Glas i pismo : Žak Derida u odjecima*, prired. Petar Bojanić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005.
79. Gros, Elizabet, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, Centar za ženske studije i istraživanja roda, Beograd, 2005.
80. Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs and Women*, Routledge, London 1991.
81. Haravej, Dona, „Manifest za kiborge“, u: *Uvod u feminističke studije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001
82. Hallward, Peter, *Deleuze and Philosophy of Creation*, Verso, London, 2005.

83. Hollier, Denis, *Against Architecture: The Writings Of George Bataille*, October books, MIT Press, 1992.
84. Irigaray, Luce, „Women on the Market", u: *Literary theory, an anthology*, edit. Rivkin, J., Ryan, M., Blackwell, Oxford, 1998.
85. Jensen, Vilhelm i Frojd, Sigmund, *Gradiva*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1992.
86. Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd, 1967.
87. Kajoa, Rože, *Igre i ljudi: maska i zanos*, Nolit, Beograd, 1965.
88. Kauvi, Elizabet, „Žena kao znak", u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002
89. Kant, Imanuel, *O lepom i uzvišenom*, Grafos, Beograd 1985.
90. Krauss, Rosalind, (ed.) *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1986.
91. Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, October books, MIT Press, 1994.
92. Krauss, Rosalind, *The Photographic Conditions of Surrealism*, 1981.
93. Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.
94. Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Infini Denöel, Paris, 1985.
95. Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique: l'avant gardé à la fin du XIX siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1974.
96. Kristeva, Julia, *Moći užasa-Ogled o zazornosti*, Naprijed Zagreb 1989.
97. Kristeva, Julia, *Psihoanalitički teksti-razprave*, Edicija Artes, Koper, 2001.
98. Kristeva, Julija, „Women's Time", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 7, No. 1, Chicago, Autumn 1981.
99. Kunst, Bojana, *Strategije samoizvođenja: o sopstvu u savremenom performansu*, prev. Ana Vujanović, Tkh br.7, 2004, str. 150-158.
100. Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
101. Lacan Jaques, *Écrits: Le stade du miror comme formateur de la fonction du Je*, Seuil, Paris, 1966.
102. Lakan, Žak, *O strukturi kao imistifikovanju drugosti, što je pretpostavka svakog subjekta*, u *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988.

103. Lakan, Žak, *Smisao pisma i instance pisma u nesvesnom u Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.
104. Lakan, Žak, *Značenje falusa u Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.
105. Laplanche, J, Pontilas, J.–B., *Riječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992.
106. de Lauretis, Teresa, *Tehnologies of Gender: Esseys on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
107. De Lauretis, Teresa, *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, 1986.
108. Laxton, Susan, *Paris as a Gameboard: Man Ray's Atgets*, Columbia University, 2002.
109. Lefebvre, Henri, *The Production of Space (1974)*, translated by Donald Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell Publishing, 1991.
110. Levi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb 1989.
111. Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1978.
112. Levi-Stros, klod, *Mitologike*, Prometej, Novi Sad, 2011.
113. Lič, , Edmund, *Klod Levi-Stros*, Prosveta, Beograd, 1972.
114. Mabij, Pjer, *Ogledalo čudesnog*, Nolit, Beograd, 1973.
115. Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Allen Lane, London, 1974.
116. *Mirror – Women Surrealism and Self Representation Images*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.
117. Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
118. Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narative Cinema*, Screen Theory no.16, 1975.
119. Nado, Moris, *Istorija nadrealizma*, BIGZ, Beograd, 1980.
120. Novaković, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet; prilog nadrealističkoj poetici imaginarnog*, Naučna knjiga, Beograd, 1991.
121. Nohlin, Linda, „Žene, umetnost i moć“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
122. *October: The First Decade*, ed. A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp and J. Copjec, The MIT Press, 1987.

123. ORLAN, *A Hybrid Body of Artworks: Carnal Art Manifesto* (1989), edit. by Dogner, Somon & Shepherd, Simon, Routledge, New York, 2010.
124. Owens, Craig, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, 1983.
125. Pijaže, Žan, *Uvod u genetičku epistemologiju*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1994.
126. Pollock, Griselda, *Aesthetic Wit(h)nessing of the Era of Trauma*, Institute for European and American Studies, EurAmerica vol.40, No.4 December 2010.
127. Pollock, Griselda, *Modernity and the Spaces of Femininity*, u *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988.
128. Probyn, Elspeth, *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*, Routledge, London, 1993.
129. *Psihoanaliza i film*, Filmske sveske, časopis za teoriju i estetiku pokretnih slika, nova serija 2, Institut za film, Beograd, mart 2001.
130. Rice, Shelly, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge MA: MIT Press, 1999.
131. Ristić, Marko, *Bez mere*, Forum, Novi Sad, 1962.
132. Ristić, Marko, *Istorija i poezija*, Prosveta, Beograd, 1962.
133. Rouz, Džilijan, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma”, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002.
134. Russo, Mary, „Female Grotesques: Carnival and Theory”, u: *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press 1986.
135. Salome, Andreas, Lu, *Šta je Eros*, Prosveta, Beograd, 1986.
136. *Sexuality and Space*, ed. Colomna Beatriz, Princeton Architectural Press, New Jersey, 1992.
137. Shaw, L. Jennifer, *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Ashgate, Surrey UK, 2013.
138. Sartre, Jean-Paul, *L'Imagination*, Press Universitaires de France, Paris, 1948.
139. Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948.

140. Sartr, Žan-Pol, *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije*, Nolit, Beograd, 1984.
141. Sartr, Jean-Paul, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, Routledge, London, 2004.
142. Schilder, Paul, *L'image du corps*, Gallimard, Paris, 1980.
143. Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, SIC, Beograd, 1982.
144. Sulaž, Fransoa, *Estetika fotografije: gubitak i ostatak*, Kulturni centar Beograda, biblioteka Foto-Artget Teorija, Beograd, 2008.
145. Taylor, Sue, *Hans Bellmer – The Anatomy of Anxiety*, the MIT Press, Cambridge MA, 2000.
146. *The Medusa Reader*, Routledge, London 2013.
147. *Thinking Photography*, ed. By Victor Burgin, MacMillian Education LTD London, 1982.
148. Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001.
149. Todić, Milanka, *Nemoguće, umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002.
150. Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.
151. Todorov, Tzvetan, „The Sign”, u: Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Johns Hopkins University Press, 1979.
152. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
153. Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd 2001.
154. Zbornik tekstova, *Uvod u feminističke teorije slike*, priredila Branislava Andjelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
155. Žižek, Slavoj, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.
156. Žižek, Slavoj, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002.
157. Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasy*, Verso, London, 1997.

Vebografija:

1. *Angels of Anarchy: Woman Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, September 2009. Exhibition review:

- <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/27/angels-anarchy-surrealism-women-artists> (pristupljeno 15.5.2015)
2. Bataille, Georges, *Le Labyrinthe, ou la composition d'êtres*, (1930), <http://www.angelfire.com/nv/readpiss/Labyrinth.txt>, (pristupljeno: 1.10.2015.)
 3. Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972., <http://www.google.rs/url?url=http://waysofseeingwaysofseeing.com/ways-of-seeing-john-berger-5.7.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0CCMQFjADahUKEwiqkIewxZXJAhVIjCwKHVM2Ah4&sig2=CaF1DLzSof9S12tI4VqQUA&usg=AFQjCNHZDBWkGnwJtv-UQN5tQsY-GNsYoA> (pristupljeno: 8.10.2015.)
 4. McCaffrey, Phillip, *Freud's Uncanny Women*, in: *Reading Freud's Reading*. ed. Sander Gilman. New York University Press, (1994) <http://books.google.rs/books?id=xVytX-gaKVEC&printsec=frontcover&dq=Reading+Freud's+Reading&hl=en&sa=X&ei=w4YRUanbOsTwsgakkoGIAQ&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=Reading%20Freud's%20Reading&f=false> (pristupljeno 4.2.2013.)
 5. Deren, Maya, interviews, <https://www.youtube.com/watch?v=MhEOOpbJKEc>, pristupljeno 8.3.2015.
 6. Koupdžek, Džoan, *Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana*, http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/dzoan.html (prisupljeno 8.2.2013.)
 7. Linville, Susan E. , *History, Films, Women, and Freud's Uncanny*, <http://books.google.rs/books?id=RQwd8Yh5mJwC&printsec=frontcover&dq=Freud's+Uncanny+Women&hl=en&sa=X&ei=3IMRUbmQKcjjtQbp4YHAAg&ved=0CCoQ6AEwAA> (pristupljeno 3.2.2013.)
 8. Gauthier, Xaviare, *Surrealisme et sexualite*, <https://books.google.rs/books?id=RQwd8Yh5mJwC&printsec=frontcover&dq=Freud's+Uncanny+Women&hl=en&sa=X&ei=3IMRUbmQKcjjtQbp4YHAAgwww.babelio.com/livres/Gauthier-Surrealisme-et-sexualite/199896> (pristupljeno 4.5.2013.)
 9. Malvi, Lora, *A Phantasmagoria of The Female Body: The Work of Cindy Sherman* (1991), <http://www.scribd.com/doc/64398770/A-Phantasmagoria-of-the-Female-Body#scribd> (pristupljeno 7. 7. 2015)
 10. Orlan, *Manifesto of Carnal Art*, <http://www.orlan.eu/texts/> (pristupljeno 15. 7. 2015.)

11. Royle, Nicolas, *The Uncanny*, dostupno na internetu
<http://books.google.rs/books?id=XkvSWxjrMN8C&pg=PA103&dq=Freud's+Uncanny+Women&hl=en&sa=X&ei=3IMRUbmQKcjjtQbp4YHAAg&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=Freud's%20Uncanny%20Women&f=false> (pristupljeno 3.2.2013)
12. Review of exhibition of woman Surrealist Artists In Munchester Galerry, *Angels of the Anarchy* ,
<http://www.nottinghamvisualarts.net/node?page=18> (pristupljeno, 8.10. 2014.)

Korišćeni linkovi:

- <http://www.arhitektura.rs/rubrike/razvoj-arhitekture/72/560-nadrealizam-kao-umetniaeki-pokret>
- <http://www.randomindex.wordpress.com/2012/12/01/dora-maar/>
- <http://www.metamorphosisplay.com/shape-allure-of-shapes-2/>
- <http://www.americansuburbx.com/series-2/b/brassai-paris-by-night>
- https://www.google.rs/search?q=andre+kertesz+distortion&hl=en&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=jsfxUI_oNsfCtAaey4HgDg&ved=0CCYQsAQ&biw=1280&bih=737
- https://www.google.rs/search?q=www.google.com&rlz=1C1AVSA_enRS452RS452&sugexp=chrome,mod%3D17&um=1&ie=UTF-8&hl=en&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=kdrxUJmsLIXgtQaPsYCgDA&biw=1280&bih=702&sei=ptrxUMbJF8XQtAbr1YCADw#um=1&hl=en&tbo=d&rlz=1C1AVSA_enRS452RS452&tbm=isch&sa=1&q=+bataille+story+of+the+eye&oq=+bataille+story+of+the+eye&gs_l=img.3..0i5j0i24i2.12519.15975.6.16316.14.13.1.0.0.0.134.541.9j4.13.0...0.0...1c.1.kBHQJbv6IEs&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_cp.r_qf.&fp=fcf1cdec42212e&biw=1280&bih=702
- <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/mar/05/art.gender>
- <http://lmaclean.ca/LisaMacLean/nfblog/2007/03/surrealism-and-the-feminine/>
- <http://books.google.rs/books?id=3wVAi1r8nVcC&pg=PA76&lpg=PA76&dq=female+body+surrealism&source=bl&ots=cmjNf-7dUN&sig=oUziW3sLVTRlp51Opo8s1nNKT7w&hl=en&sa=X&ei=odg2VPLJOePgyQOkn4LQDA&ved=0CDIQ6AEwAw#v=onepage&q=female%20body%20surrealism&f=false>
- <https://liabxl.wordpress.com/2013/06/15/photographic-london-man-ray-portraits-national-portrait-gallery/>
- <http://lapitemelancolie.com/category/peintre/leonor-fini/>
- <http://lapitemelancolie.com/tag/multiple-exposition/>

9. Biografski podaci:

Lidija Cvetić rođena je 5. Decembra 1987. godine u Kraljevu.

Završila je srednju muzičku školu S.S. Mokranjac, odsek klavir, kao đak generacije. Master studije glume upisala je 2005., na Akademiji lepih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Nebojše Bradića, a diplomirala je 2009. godine, sa prosečnom ocenom 9, 12. U periodu od tri godine radila je kao stručni saradnik na predmetu Tehnika glasa, na istoj Akademiji. Interdisciplinarnе doktorske studije na Univerzitetu Umetnosti u Beogradu upisuje 2010., na grupi za Teoriju umetnosti i medija. Posebno interesovanje tokom studija posvetila je teoriji izvođačkih umetnosti, teoriji fotografije i filma i studijama performansa.

Saradnik je Opere i Pozorišta Madlenianum.

Spisak objavljenih radova:

- 1) „Sajberperformans kao novomedijska umetnost: praksa i ontologija“, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, mart 2013.
- 2) „Tradicija i tranzicija/kulturna kontraverza, Studija slučaja: portreti kneza Miloša Obrenovića“, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, jesen 2013.

Učešće na simpozijumu:

Naučna konferencija, *Kultura u tranziciji: slučaj Srbije*, učešće i izlaganje na temu: Tradicija i tranzicija/kulturna kontraverza. Srpsko sociološko društvo i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, maj 2013.