

МАСКИРАЊЕ КАО СЕКСУАЛИЗАЦИЈА ВИЂЕЊА – ОНТОЛОГИЈА И ОТПОР

Сажетак: *Слика жене у визуелним уметностима профилисана је и ограничена друштвеним конструктима, који је обликују и репрезентују у складу са потребама мушког аутора са једне и посматрача, са друге стране. Слика жене произведена је у таквим дискурзивним оквирима да одступа од есенцијалне женскости, инсистирајући на стратегијама маскирања и камуфлажи, у циљу задовољења наметнуте норме. Када је реч о уметничким праксама које својим стратегијама пркосе маскулинованом приступу у репрезентацији женског тела и идентитета, феминистичке студије слике препознају неколико облика. Једне су усмерене на представљање онога што доминантни дискурс искључује – артикулишући маргиналне идентитете, друге су фокусиране на деконструкцију маскулино центрираног језика и простора као репрезентацијског оквира, док су неке пак усмерене на мапирање простора ван хегемонистичког дискурса, на откривање и извођење дискурзивно непрепознатљивих идентитета. Свим овим праксама заједничко је то што се критички односе према конструкту полне и родне разлике, пружајући отпор маскираном лику жене у визуелним уметностима, као и то што својим радовима дефинишу нове специфичне, децентриране субјективности. Највећи допринос феминистичким стратегијама извођења идентитета дала је управо надреалистичка фотографија, у којој је децентрирани субјект као парадигма подстицао сопствену деконструкцију, уклањањем свих оних слојева које му канонски намеће патријархална култура, мењањем, преображавањем и трансгресијом у пољу феминистичке саморепрезентације.*

Кључне речи: *надреалистичка фотографија, деконструкција женског тела, маскирање – демаскирање, сексуализација, трансформација, отпор*

Маскирање дискурса



Слика 1 Raoul Ubac, *Mannequin d'André Masson*, 1938.

Женска лепота у служби уживања мушког погледа, појављује се у уметности као „сацистички фантазам под маском егзотике”¹ каже историчар уметности Линда Нохлин (Linda Nochlin). У студијском тексту „Жене, уметност и моћ” Нохлинова је размотрила разлоге због којих се баш женско тело ставља на располагање оку посматрача у визуелним ументостима као и начине на које се оно излаже, фетишизује или конструише, како би задовољило одређене стереотипе гледања, кроз позиције које као објект заузима у визуелном наративу. Она сматра да најчешћа представа жене у уметности почива на „фантазму о бесконачној моћи мушкарца да уживају женска тела.”² Приступајући директној демистификацији воајеристичког сценарија и означитеља унутар слике женског тела, уочава да је приказивање женског акта у целокупној визуелној уметности заправо демонстрација патријархалног дискурса моћи заснованој на родној разлици, у коме се лепота као еротизујућа, стимулативна и надасве потчињена показује као природна условност.

„Снага и слабост схватају се као природне последице разлике рода.”³ Традиционална представа жене подређена је дискурсу еротског којим владају мушкарци, па се особености њеног тела нужно приклањају маскулинистичким захтевима и погледу који га зарад сопственог уживања моделује, испитује или кажњава. Комуникација између женског акта и посматрача условљена је универзалном претпоставком о супротности две конструисане родне карактеристике:

1 Nohlin, L. *Žene umetnost i moć*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, priredila Anđelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umenost, str. 134.

2 Исто.

3 Исто, стр. 130.

мушке снаге и женске слабости. Та идеолошка бинарна подела представља се замаскирана, као некаква „природна” супротност, што доприноси актуелизацији фантазма о моћи мушкарца да ужива женска тела. У уметности ова моћ је дискурзивно прикривена, Мишел Фуко (Michael Foucault) би рекао и „прерушена”⁴, па се појављује под маском егзотике, митологике, фантазије и мистицизма приписаним као природна датост простора женског тела. Сексуална расположивост на коју директно или посредно указује женски акт, као и доминација која се над сликом очекује од мушког погледа спрема женског тела у уметности, закључује Линда Нохлин, делује као не само као природан, већ шта више „логички” сценарио.

Симболичка моћ постаје невидљива захваљујући сарадњи оних који су, као произвођачи визуелне уметности, подређени дискурсу. Родна онтологија коју препознајемо на фотографијама нагог женског тела најчешће је само игра привида. Репрезентација такође. Осим тога, учешће жена у ауторепрезентацији говори да и оне саме одражавају поредак бинарне поделе, по којој поглед и уживање припада мушкарцу, а улога пасивног модела – жени. У овом контексту занимљива је и опаска британског теоретичара Џона Бергера (John Berger), који се у студији „Начини виђења” (*Ways of Seeing*) бавио женским актом као објектом идеализације погледа: „Мушкарци делују, а жене изгледају. Жене посматрају како су гледане. Посматрач жене у њој самој је мушко: посматрано женско. Тако она себе претвара у објект – посебно у објект моћи вида: у приказ.”⁵

Почетак телесних субверзија

*... оно што мушкарац иза камере никада неће сазнати јесте шта женина сексуалност њој значи.*⁶

Фасцинација женским телом као модулом флукутирања кроз несвесно и својеврсном уметничком алатком чије особености разоткривају засторе оскудне реалности, најприсутнија је у надреализму као авангардном покрету који је

4 Напомена ауторке, а односи се на привид природне последице родне разлике у патријархалном дискурсу и аналогно систему производње уметности, према Фукоовом схватању о невидљивости стварних односа унутар поретка симболичке моћи. У „Историји сексуалности” Фуко каже како се симболичка моћ може подносити „само под условом да је већим делом прерушена”. Foucault, M. *History of Sexuality. Volume I: An introduction*, (1978) New York: Pantheon, p. 86.

5 Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*, London: Penguin books.

6 Burgin, V. *Perverzni prostor*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Anđelković, B. (2002), Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 214.

обележио читав XX век. Конвулзивна естетика на којој су инсистирали надреалисти само је појачавала скопофилични приступ површини женског тела, па је уместо демистификације и ослобађања резултат био још интензивнија фетишизација већ ионако еротизованог женског објекта слике. Жена као заступник несвесног, фантазмагоричног и неименљивог света, израђала је на површину осетљиве фотографске емулзије, док је стварна жена бежала још даље у позадину видљиве и представљиве стварности. Потрага за есенцијалном женскошћу и разоткривањем женске енигме, у циљу досезања целовитог сопства, више је подстицала скопофилију, деструкцију и бестијалност, него што је расцепљени субјект приближила жељеном искуству апсолута.



Слика 2 René Magritte,

Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt, 1929.

Док је слика наог женског тела у фотографским радовима неких од најистакнутијих надреалиста, попут: Мен Реја, Далија, Бресона, Брасаја, Кертџа (Man Ray, Dali, Bresson, Brassai, Kertesz), може се рећи „служила очувању опресивног начина сексуалног препознавања”⁷ женског тела у визуелним уметностима, у радовима женских ауторки које су иронично наставиле са традицијом приказивања акта као објекта знатижељног погледа, покренута је деконструкција означитеља родне разлике у визуелном језику. Надреализам се као преступничка пракса утврдио преко фотографских радова уметница као што су: Дора Мар, Клод Кахун, Ли Милер, Маја Дерен, Дајан Арбус (Dora Maar, Claude Cahun, Lee Miller, Maya Deren, Diane Arbus) итд. Захваљујући њиховом субверзивном деловању унутар фотографије и филма као аутономног система производње, надреализам је још једном

7 Nohlin, L. nav. delo, str. 145.

потврдио атрибут антиуметности, отворивши нов простор за репрезентацију женског субјекта.

„Увек сам се надао, без икакве основе, да ћу једном, ноћу, у некој шуми, срести лепу нагу жену; или би можда уменије било рећи да таква жеља више ништа не значи онда када једном буде изречена, жалим, опет без основе, што такву жену никада нисам срео.”⁸ Овај Бретонов цитат који Виктор Бургин наводи у анализи фетишистичког приступа нагом женском телу у визуелним уметностима, открива две битне чињенице о надреалистичкој идеологији и сексуализацији женског тела. Иако је крајњи циљ излагања тела као таквог био потпуно разоктривање женске енигме као унапред мистификованог објекта и повезивање са њом у једном трансцедентном облику, ни надреалисти нису избегли *зазору*⁹ који непосредни сусрет са женским представља за мушку психу. Потенцирање демистификације и потпуне објектификације женске сексуалности путем снимања и намерног излагања њеног тела, довело је до још интензивнијег скривања праве слике тела и онога што женска еротичност представља у њеном есенцијалном, нерафинираном и дубоко интимном облику. У последњем броју часописа „Надреалистичка револуција” (*La révolution surréaliste*, No. 12), 1929. године објављена је једна од амблемских фотографија надреалистичке париске групе. На слици је приказана фронтално изложена нага женска фигура, а око ње, у облику рама који је окружује, распоређене су портретске фотографије познатих надреалистичких уметника. Занимљиво је то што су сви аутори на овим портретима (који реферирају на оне фотографије какве се израђују за потребе издавања личних докумената), имају затворене очи. Женска фигура постављена је у средишту једне реченице, исписане на доњем рубу композиције на којој пише: „Не видим је... сакривену у шуми”¹⁰. Потпуно нага, реалистична женска фигура, у пуној

8 Breton, A. Nadja, u: Burgin, V. nav. delo, str. 207.

9 Појам зазорног у смислу у коме га постављају Лакан и Јулија Кристева – оно што претходи сваком рационалном субјекту, прелингвистично, па чак и пренатално. Зазорно је у директној вези са садржајем првобитног сексуалног искуства детета са телом мајке, са уживањем и ужасом пошто дете схвати да оно није предмет мајчине жеље те да га мајка зарад оца (као потоњег носиоца означитељских функција) одбацује. Зазорно је заправо однос према граници коју субјект утемељује између сопственог и туђег тела, Фројд га тумачи као забрану инцеста, Лакан кроз забрану мајчине жудње/*jouissance*, а Кристева као забрану целовитог искуства и семиотичког у симболички устројеној стварности. „Свакоме *ја* његов објект, свакоме *над-ја* његово зазорно.” Kristeva, J. (1989) *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed, str. 8.

10 René M. (1929) Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt, *La Révolution Surréaliste* No. 12.

висини, смештена је на месту недостајуће речи. Овим гестом надреалисти су нагласили недовољност објектификације нагог женског тела ради досезања његове целокупне стварности, сексуалности, законитости и природе. Такође, још уочљивије је њихово признање о немогућности погледа да спозна објект у целини, о недостатку моћи коју поглед има над телом и субјектом. О овој фотографији, као и ограниченој моћи погледа да демаскира женско, Виктор Бургин је рекао: „У гледању увек постоји нешто што се не види не зато што се опажа као недостајуће – као у случају фетишизма, већ зато што то нешто не припада пољу видљивог.”¹¹

Привлачност модела, наглашена је местом које је женском додељено на овој фотографији, али и местом мушког субјекта коме је енигматично и симболично „одузета моћ” погледа. Женско тело остаје на месту енигме, али је његово значење које креира измењено. Изложеност тела овог пута не указује на његову сексуализовану расположивост, јер они који посматрају у жељи да докуче његову унутрашњост имају склопљене очи. Овим контрастом, активно-воајеристички нагон присутан у погледу усмереном према нагом женском телу, преиначен је у пасивно-рецептивни. Спољашња форма тела суочава посматрача са његовим сопственим недостатком у гледању, дистанцом коју субјект поставља у односу на женски објект, задржавајући је и преузимајући контролу над њом. Истина је да стереотип наставља да постоји и тамо где погледа, па и нагог тела нема, да потреба за демаскирањем и демистификацијом упркос деконструкцији опстаје, али жена као објект надреалистичке фотографије почиње да делује у једном новом референтном систему, премештајући и градећи своју субјективност у независном пољу феминистичке саморепрезентације.

Стратегије маскирања – мимикрије

*Испод маске још једна маска. Никада нећу успети да скинем сва ова лица.*¹²

Праксе саморепрезентације (ауторепрезентације или самоизвођења) идентитета јесу трансгресивне, дискурзивне, аутобиографске праксе којима се деконструшу нормативни услови производње и репрезентације. Претварајући сопствене необичности, различитости или аномалије у средство пародирања друштвено-културних образаца, ове праксе критикују категорије пола или рода као дисциплиноване

11 Burgin, V. *Perverzni prostor*, nav. delo, str. 207.

12 Autobiografsko delo Klod Kahun, „Otkazana ispovest”: Cahun, C. (2007) *Disavowals or Cancelled Confessions*, Massachusetts, The MIT Press.

изведбе стереотипа, изводећи лични идентитет на потпуно неуобичајен начин. Користећи конститутивно, материјално присуство сексуалности као услов репрезентације и самоопредељења, ове праксе покрећу различите стратегије маскирања и мимикрије, као и пародије, како би истовремено подражавале и исместиле хегемоне облике виђења и препознавања. Успевајући да делују у дискурсу а остану ван њега, уметнице чији ћу рад укратко анализирати користе ресурсе и језик управо оних структура које критикују и желе да оповргну. Почевши од дадаистичких и надреалистичких аутобиографских пракси: Хане Хох (Hannah Hoch), Клод Кахун (Claude Cahun), Дајан Арбус (Diane Arbus), па све до концептуалних, постмодерних фотографских портрета Синди Шерман (Cindy Sherman), Барбаре Кругер (Barbara Kruger), Ени Нен Голдин (Annie Nan Goldin), Катерин Опи (Catherine Opie), Џулијан Веаринг (Gillian Wearing), или актуелне француске уметнице перформанса Орлан (ORLAN) која камером бележи спровођење оперативних захвата на властитом лицу и телу испитујући баналност стандарда лепоте. Овим праксама спроведена је оштра критика друштвене контроле идентитета, императива сексуализације и воајеризма усмереног према женском телу.



Слика 3 / Alexandr Hackenschmied,
Maya Deren with mannequin in mirror, 1943.

Ове ауторке одбијају асимилацију у друштвени конструкт жене, инсистирајући на хетерогенези идентитета. Њихов мимезис подразумева маскирање (неретко и травестију) у којој жена није сводљива на наметнуту форму (коју само подражава), сугеришући да је субјективност увек неизвесна. Имплицирајући на оно *друго* од дискурса, феминистичка фотографија прешла је пут од маргиналне, трансгресивне, карналне, па све до уметности киборга у којој је тело сасвим превазишло своја примарна одређења и функције. Тело постаје метаморфичан, кинетички знак, отворен за

импровизацију и комуникацију. Излагање сопства као маскирано извођење различитих идентитетских могућности данас више не представља радикалну нити опозициону стратегију, већ основни модел односа према сопственом и другим телима. Женско тело у савременим условима је извођачко, дисперзивно, а његова репрезентација надасве перформативног карактера.

Један од највећих ауторепрезентацијских опуса представља рад француске уметнице јеврејског порекла, Клод Кахун. Њени надреалистички портрети и фотомонтаже обликују елементима мимикрије и пародије. Тело ове уметнице изложено је травестијама, квиру¹³ и трансродном идентитету. Кахун подрива традиционалне концепте родних улога, маскирајући и демаскирајући свој лични идентитет изнова, остављајући посматрача у неодоумици о томе ко је заправо она. Праксама мимикрије и травестије, Кахун истиче непостојаност идентитета и исмева друштвене конструкте истог. Она се костимира, маскира и поиграва, стално мењајући улоге, пародирајући на тај начин патријархалну улогу жене. Такође она експлицитно и драматично указује на немогућност фиксираности идентитета, проблематичног статуса телесног ега, сексуалности и полности као друштвено манипулисанх категорија. Проблематизујући сопствену фрустрацију и лезбејски идентитет, Кахун се транспарентно супроставља моделима моћи. Визуелим и литерарним радовима открива алтернативне схеме конструкције идентитета. Сопствена идентитетска колебања, искористила је да јавно укаже на проблем дискурзивне конструкције ега и фиктивне идентификације пола, рода и сексуалности које субјект усваја. Есеје и чланке објављује под различитим псеудонимима, а због семитског порекла и активизма 1944. бива осуђена на смрт. Њено право име Lucy Renee Mathilde Schwob (које указује на њено сложено порекло), још у осамнаестој години замењује уметничким именом Claude Cahun, када настаје и њена прва велика серија надреалистичких аутопортрета. Одабравши родно двосмислено име, Кахун се својом репрезентацијом усмерила ка андрогиној форми.

Учешће Клод Кахун у надреалистичком покрету, од пресудног је значаја за преокрет у начину приказивања и

13 Квир теорија је област критичке теорије која је настала у последњој деценији XX века из геј и лезбијских и феминистичких студија. Велики утицај на развој квир теорије имали су радови Ив Козофски Сцвик и Цудит Батлер настали под снажним утицајем француског филозофа Мишела Фукоа (eng. *queer* – настран, чудан, уврнут). Суштина квир теорије је деконструкција и одбијање наметнутих норми, било да се ради о сексуалности, роду, полу или другим категоријама, полазећи од чињенице да идентитет није фиксан већ променљив односно флуидан.

промишљања женског тела уопште. Са изолованог, доминантно еротског симбола, скренута је пажња на многострукост и хетерогеност која је у таквом телу већ садржана, те је ова особина касније искоришћена за истраживање нових облика субјективитета, изван матрице друштвено конструисане реалности.



Слика 4 Gillian Wearing,

Me as Cahun holding a mask of my face, 2012.

Након Кахун, највећи искорак у праксама саморепрезентације начинила је њујоршка уметница Дајан Арбус, позната по фотографијама девијантних и маргиналних људи, патуљака, цинова, близанаца, људи трансродних идентитета, нудиста, циркуских перформера, инвалида, клошара, стараца, као и оних чији изглед делује застрашујуће, категорички ружно, бизарно или надреално. Одрасла током велике депресије 30'их година, започиње комерцијално бављење фотографијом објављујући радове у познатим модним магацинима, што је оцењено као просечно, али серије портрета људи са инвалидитетом или „проблематичним” сексуалним идентитетом Арбус реализује тек у позним годинама, поставши тако један од најоригиналнијих и најутицајнијих фотографа XX века. Фокусирајући необично, искривљено, „неприродно” тело, чинећи га актуелним и монументалним у својој гротескности, она креира неочекиване релације између анатомски прихватљивог и готово накарадног. Радови као што су: „Млади мушкарац са виклерима” (1966), „Тетовирани човек на карневалу” (1970), „Краљ и краљица на плесу пензионера” (1970), „Маскирана жена у инвалидским колицима” (1970), „Девојка у циркуском костиму” (1970), „Стриптизета” (1973), „Јеврејин цин у кући са својим родитељима” (1967), „Мексички патуљак у хотелској соби у Њујорку” (1970), или 26 неименованих портрета групе

ментално оболелих људи, костимираних за *Ноћ вештица/Halloween*, насталих (од 1960. до 1995. године), дестабилизују друштвене и естетичке норме о лепом, женственом, мужевном, привлачном, еротичном, забавном или природном уопште.

За разлику од Клод Кахун, која је прва употребила стратегију маскирања као праксу самоизвођења и Дајан Арбус која је фокусираола „искривљене идентитете”, мимикрија америчке концептуалне уметнице Синди Шерман (Cynthia „Cindy” Morris Sherman) усредсређена је на визуелни језик масовних медија и материјализацију самог воајеризма усмереног према женском телу. Својом ауторепрезентацијом преиспитује масмедијски кодирану „женскост” артикулишући очигледне стереотипе. Она манипулише визуелним конструктом женскости, пажљиво истражујући и пародирајући трагове стварања идентитета видљивих на телу, градећи своје ликове у сценски организованим таблоима. Како би креирала фотографије, Шерман преузима вишеструке улоге: аутора, редитељке, шминкерке, гардероберке, библиотекарке, сервирке, кафе-куварице, чистачице, модела итд. У интервјуу који је 1990. године дала за *New York Times* рекла је: „Осећам се анонимно у свом раду. Када гледам у те слике ја никад не видим себе. Некада, нестане.”¹⁴

Многе од фотографских серија Синди Шерман скрећу пажњу на стереотипе о женама пристуне на филмовима, телевизији и часописима, па је тако најпознатија остала серија портрета (насталих у периоду од 1977. до 1980. године), *Филмске сличице/Film Stills*, на којима уметница реизводи клишетизиране женске филмске фигуре XX века. Портрети 69 имагинарних хероина мапирају идеал женствености у култури послератне Америке, која је поставила темеље савремене медијске митологије. Већина ликова је измишљена, као и филмски кадрови у којима се појављују, али они изгледају као да их ми већ познајемо јер подражавају унапред претпостављене улоге жене у медијском оквиру. Посматрач лако може да декодира знакове на које ови женски ликови упућују, па стереотипи бивају очигледни. Манипулишући маскираном визуелном конструкцијом „женскости”, Шерман подрива нашу претензију да знамо шта жене јесу, на основу њихове спољашности и свакодневног простора у коме се приказују. Лукавство ових представа налази се у дословној репетицији препознатљивих женских фигура,

¹⁴ Јован Деспотовић, *Хиљаду лица и појава Синди Шерман на тржишту*, Магазин, Madl'Art, бр. 5., Београд, 2. 2011, <https://atorwithme.blogspot.rs/2016/05/hiljadu-lica-i-pojava-sindi-serman-na.html>, приступљено 13. 6. 2017.

њихове одеће, поза и локуса, јавне и приватне сфере коју на-стањују у медијском раму, па је скоптитчко и воајеристичко клишетизирано и доведено до апсурда.

Након ове велике серије, Шерманова проширује своју прак-су маскирања елементима фарсе и хорора, стварајући гро-тескне и морбидне портрете.¹⁵ Маску прихватљиве, „веро-достојне” женскости, потом замењује и животињским ма-скама, па и изобличеним и раскомаданим деловима тела. „Фотографије Шерманове разумеју се као артикулација ма-скулинистичких страхова од загонетке женског која се скри-ва иза свакодневног прерушавања-маскирања; кад Шерма-нова скине маску све што остаје јесте ужас неисказивог.”¹⁶ Сама уметница о свом раду каже како покушава да се неко осећа лоше због тога што има одређено очекивање. Када му-шкарац отвори магазин очекујући сексуално задовољство, слика којом Шерманова жели да узврати јесте жена као жр-тва пенетративног погледа, али демаскирана, жртва која уз-враћа тај насилни поглед. Стратегије маскирања као модел бихејвиоралности, начин за „постајање женским” у култури која већински негује мушкарца као конзумента, у радови-ма Синди Шерман проблематизоване су и аргументоване до границе монструозности. Декодирањем означитеља женске маске, њиховим истицањем и преувеличавањем, Шерман сагледава карналне стране сопства како би обезбедила мо-менте отпора. Она испитује тело као темељ алтернативног репрезентацијског система. Тело као „непрекидно и неми-новно ухваћену репрезентацију”¹⁷, Шерман настоји да пре-уреди личном и специфичном репрезентацијском праксом, која руши позицију гледаоца у односу на телесно. Разоткри-вајући мизогину одбојност према тајни женског као нечег самосвојног¹⁸, она сугерише да испод само наизглед и суви-ше препознатљиве површине тела „лебди наговештај једног другог простора”¹⁹.

15 Највидљивије у серијама „Sex Pictures” (1992) и „Untitled Clown Series #1 and #2” (2004).

16 Rouz, Dž. Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, priredila Anđelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umenost, str. 282.

17 De Lauretis, T. (1986) *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, str. 12.

18 Парафразирам Лору Малви (Laura Mulvey) у расправи о Синди Шерман, изложеној у есеју: *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. 5. 2017)

19 Исто.



Слика 5 Diane Arbus,

Untitled, Kids masked for Halloween, NY, 1969.

Иако је рад ових уметница смештен у различитим и удаљеним историјским и политичким контекстима, настао из другачијих мотива и услова ауторепрезентације, све оне указују на проблем шаблонске производње идентитета и субјективитета као и категорија пола, рода и сексуалности. Ове праксе су значајне јер проблематизују однос појединца и дискурса, таргетирајући генезу идентитетског препознавања, кроз начине на које појединац доживљава и поставља своје тело, али и оне кроз које посматра друга тела. Критика доминантних матрица идентификације указала је на проблеме посматрачког воајеризма у визуелним уметностима, са којим се субјект саображава у свакодневном окружењу. Истовремено, ове праксе дале су јасне назнаке просторности другачије од свакодневне – дискурзивно манипулативне, „просторности која се налази у двосмерној конститутивној вези са једним односом према телу и субјекту, различитом од односа у којима, према њима, стоје владајући поредак и субјект”²⁰. Овим су тематски најавиле оно чиме ће се уметност данашњице у највећој мери бавити, а то је идентитетско непрепознавање граница, у смислу некакве онтолошке припадности. Замисао о идентитету као скупу особина садржаном у неком одређеном локусу, неодржива је. Децентрираност и многострукоост идентитета и субјективитета, па и андрогиност тела, не представља више само замисао надреалистичке филозофије, она постаје легитимна репрезентацијска пракса, као и изражајна културолошка црта данашњице. Алтернативне праксе самог надреализма, најавиле су и артикулисале феминизам, а он је пак, из политичке, маргиналне борбе прерастао у значајан облик савременог размишљања о субјекту, па и нови идентитетски императив.

20 Rouz, Dž. nav.delo, str. 290.

Закључак

„Женом се не рађа него постаје”, рекла је на самом почетку радикалног феминистичког отпора у другој половини XX века родоначелница феминистичког егзистенцијализма у постмодерној теорији Симон де Бовуар (Simone de Beauvoir). „Он је Субјект – Он је Апсолут–Она је Друго.”²¹ Надреализам је, као правац који је дуго опстао на уметничкој сцени, показао изврсну зрелост када је у питању разумевање односа сексуалности и рода и с њима повезаних репрезентацијских пракси. Мењајући се и примењујући нове технике у приказивању женског тела, надреализам је постепено трансформисао став према дискурзивним одређењима тела, која обликују како поглед тако и објект. Захваљујући тој свести женски акт је у надреализму постављен проблемски и додељена му је активна, чак и субверзивна улога. Приказивањем нагог женског тела визуелна уметност надреализма преиспитала је друштвене конструкте о разлици (мушко-женској, материје–духа, реалног–имагинарног, естетски лепог или ружног, високог и ниског у уметности, итд.), препитујући истовремено и механизме друштвене моћи које се утемељују системом разлике, одузимајући им легитимитет и снагу у сопственом хибридном дискурсу у коме влада нестабилност односа и перманентна метаморфичност. Женски модел постаје независан у односу на посматрача и маскираног перформанса који изводи за камеру, заузимајући активну, критичку позицију. Одступање од патријархалног модела друштвене свести и појавности субјекта, постављено је парадигматски. Под паролом антиуметности, у приступу женском телу надреалисти напуштају велики наратив о несвесном, откривајући да женско тело поседује сопствену отворену дијалектику, те да нема потребе ограничавати га визуелним стратегијама, у којима оно заступа регистар фантазмагоричног, већ допустити да њему својствен регистар слика изађе на површину. Уметнице надреалистичке фотографије, као и експерименталне, концептуалне па све до карналне уметности, показале су како перформатив родне онтологије може послужити демаскирању жене из такозваног *женског стања* и *фаличне економије*²², који

21 De Beauvoir, S. (1949) The second sex, Woman as Other. 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=0CBMQFjA-AahUKewiwtCNw_XIAhVDBYwKHSq9AWE&sig2=kShU9wIRax5Z4DGOFL5LOQ&usq=AFQjCNHRodu9g3F7Ch41IJNsR3nMaza62w (pristupljeno: 5.5.2017.)

22 Термини које је у критици родне онтологије утврдила Џудит Батлер (Judith Butler). Према: Batler, Dž. (2001) *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim*

перпетуирају кроз наше свакодневне изведбе. Родна онтологија најзад бива разоткривена као *игра привида*, а постајање женом кроз *појавност пола* у друштвеном контексту добија посве другачије значење. Униформисани закон, као закон дискурса за идентификацијом сваког субјекта, по коме су сви организми заробљени у својој околини, због којег и теже стратегијама маскирања и камуфлаже²³, пољуљан је стратегијама поменутих уметница и теоретичарки чији радови успостављају нове дијалектичке везе између субјекта, објекта и феминистичке репрезентације.



Слика 6 Man Ray, *Noir and blanche*, 1926.

ЛИТЕРАТУРА:

Batler, Dž. (2001) *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Beograd: Samizdat B92.

Burgin, V. Perverzni prostor, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, priredila Andjelković, B. (2002), Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Burgin, V. Photography, Phantasy, Function, in: *Thinking Photography*, ed. Burgin, V. (1987) London: MacMillan Education.

Cahun, C. (2007) *Disavowals or Cancelled Confessions*, Cambridge: Massachusetts, The MIT Press.

Cixous, H. (1975) The Laugh of Medusa, in: *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, (2000) London: Routledge.

De Lauretis, T. (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1986) *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press.

granicama pola, Beograd: Samizdat B92.

23 Према поставкама о мимикрији које даје Роже Кајоа (Roger Callois) у студији: Кајоа, R. (1965) *Igre i ljudi: maska i zanos*, Beograd: Nolit.

Foster, H. (2000) *Compulsive Beauty*, Cambridge (MA): MIT Press.

Foster, H. (2012) *Povratak Realnog*, Beograd: Orion Art.

Foucault, M. (1978) *History of Sexuality. Volume I: An introduction*, New York: Pantheon.

Kajoa, R. (1965) *Igre i ljudi: maska i zanos*, Beograd: Nolit.

Kristeva, J. (1989) *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.

Mirror – Women Surrealism and Self Representation Images, ed.

Whitney Chadwick (1998), Cambridge MA: The MIT Press.

Nohlin, L. Žene, umetnost i moć, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Andjelković, B. (2002), Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Lidija Cvetić
Belgrade

MASKING AS SEXUALIZATION OF SIGHTING –
ONTOLOGY AND RESISTANCE

Abstract

The image of a woman in visual arts is profiled and limited by social constructs, which are shaped and represented in accordance with the needs of a male author on the one and the observer on the other side. The image of a woman is produced in such discursive frames that it deviates from essential femininity, insisting on masking and camouflage strategies, in order to satisfy the imposed norm. When it comes to artistic practices that defy strategies with a masculinized approach in the representation of a woman's body and identity, feminist studies of images recognize several forms. One is aimed at presenting what the dominant discourse excludes – articulating marginal identities, others focus on the deconstruction of the masculine-centred language and the space as a representational framework, while some are directed at mapping the space beyond hegemonic discourse to the discovery and performance of discursively unrecognizable identities. All these practices are common in that they are critically related to the construct of gender and gender differences, by providing resistance to the masked image of a woman in visual arts, and by defining new, specific, decentred subjectivities in their work. The greatest contribution to feminist strategies for the realization of idiosyncrasies was precisely the surrealist picture, in which the decentralized subject as a paradigm encouraged their own deconstruction, by removing all those layers imposed by the canonical patriarchal culture, by changing, transforming and transgressing in the field of feminist self-representation.

Key words: *surrealistic photography, female body deconstruction, masking-demasking, sexualisation, transformation, resistance*