

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Irena Jurca

Ženska, ujeta v oko Helmuta Newtona

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Irena Jurca

Mentorica: red. prof. dr. Luthar Breda
Somentor: asist. Ilija Tomanić Trivundža

Ženska, ujeta v oko Helmuta Newtona

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Mentorici Bredi Luthar in somentorju Iliji Tomaniću Trivundži se zahvaljujem za strokovno pomoč in nasvete pri pisanju diplomskega dela.

*Hvala najbližjim za podporo in potrpežljivost.
Posebna zahvala gre Branki, Ivanu, Marini in Siniši,
ki so mi na svojevrsten način pomagali, ko sem to potrebovala.
Hvala tudi vsem ostalim, ki so kakorkoli pripomogli k nastanku diplomskega dela.*

Ženska, ujeta v oko Helmuta Newtona

V diplomski nalogi proučujem kompleksnost fotografskega diskurza. Natančneje, poskušam ugotoviti, kako avtor fotografij Helmut Newton z ikonološko simboliko, mešanjem žanrov in vključevanjem transgresivnih elementov prispeva k možnostim polisemičnega branja. To poskušam prikazati s pomočjo petih izbranih avtorjevih fotografij. Osrednji raziskovalni element predstavljajo raznovrstne upodobitve ženskega telesa na fotografijah, ob katerih se sprašujem, kako se, v kolikor se, izmikajo tradicionalnim upodobitvam. Vizualni vtisi, ki jih ponujajo fotografije, namreč marsikaj povedo o učinku podobe na gledalca. Fotografija ni nevtralen zapis realnega sveta, temveč kompleksen sistem kodov, ki ohranjajo umetno ustvarjeno hierarhizirano družbo in samosvojo resničnost. Ključni argument je, da nastanek podobe kot tudi njeno interpretiranje ni nikoli indiferentno dejanje, temveč je vedno vpeto v ideološki konstrukt, ki ustvarja subjektne pozicije in spolne razlike.

Ključne besede: *fotografija, vizualizacija ženskega telesa, Helmut Newton*

Woman, captured in the eye of Helmut Newton

The intention of this thesis is to present complexity of photographic discourse. More precisely, to establish how the photographer Helmut Newton contributes to possibilities of polysemic reading of photography, with iconological symbolism, mixing of genres and incorporations of transgressive elements. In order to show how, I will interpret Newton's five selected photographs. The central research element of the text is to represent the diverse depictions of female bodies on photographs, where I will try to see how and if, they avoid traditional depictions. Visual effects that photographs offer, can tell us a lot about the impact that a particular image has on the viewer. Photography is no longer perceived as a trace of the »real«, but rather as a language of codes, which maintain artificial hierarchic society and a unique reality. The key argument is that the creation of a photography and its interpretation is never an indifferent act, but rather always constructing and reflecting the meaning of the image through the ideological context, creating in its process subjective positions and sexual differences.

Key words: *photography, visualization of female body, Helmut Newton*

Kazalo vsebine

1	Uvod.....	6
2	Fotografija kot okvirjanje delčkov »stvarnosti«	10
2.1	Skriti lingvistični načrt, ki daje fotografiji njeno čitljivost	11
2.2	Žanri v delu Helmuta Newtona	13
2.3	Tvorjenje pomenov.....	16
3	Superwoman, ženska ki je lahko tudi močna?	18
4	Sporna ženska realnost.....	29
5	Fotograf kot aktiven voajer, ki obvlada položaj	37
6	Ženska - zgolj objekt za moški pogled?.....	47
7	Pozor! Prihaja novodobna Amazonka.....	55
8	Zaključek.....	63
9	Literatura	70

Kazalo slikovnega gradiva

Slika 3.1:	Wolford Publicity, Monte Carlo 1995.....	28
Slika 4.1:	Mario Valentino, Monte Carlo 1998	36
Slika 5.1:	Self-portrait with wife and models, Paris 1981	46
Slika 6.1:	Domestic Nude 1: In my kitchen, Chateau Marmont, Hollywood, Los Angeles 1992	54
Slika 7.1:	Paloma Picasso, Saint Tropez 1973.....	62
Slika 8.1:	Max Schmid, Men`s Fashion, Berlin 1995.....	69

1 Uvod

*»Fotografije nas učijo novega vizualnega koda,
s tem pa spreminjajo in širijo naše pojme o tem,
kaj je vredno pogleda in kaj imamo pravico gledati«*

Sontag (2001, 7).

Fotografija je medij, ki nam na eni strani pomaga dojeti in videti svet, sebe, dogodke in predmete, ter na drugi strani vpliva na naš pogled, ki ga bomo imeli na svet, zato ima nemajhno vlogo v današnji zahodni družbi. Podobe nas spremljajo skozi ves dan in nam zavestno in nezavedno oblikujejo misli, občutja in pogled na svet. Lahko bi dejali, da živimo v svetu podob, za kar je zagotovo zaslužen tehnološki razvoj vizualnih medijev, poleg fotografije, tudi televizije in računalnika. Fotografija je veliko pripomogla k vizualizaciji sveta, saj predstavlja pomemben del na vseh področjih od komercialnega, dokumentarnega do amaterskega. Posameznik se z njo srečuje v različnih oblikah na vsakodnevni ravni. Zato je v sodobni zahodni družbi vsakršno njeno obravnavanje izrednega pomena za dojetje njene vloge in njenih učinkov na posameznika. Vsaka teorija o fotografiji pa ima težko nalogo, saj ta zahteva različna razumevanja od znanstvenega, družboslovnega, humanističnega do estetskega. Po navajanju Prica in Wellsove (2004) sta na področju raziskovanja fotografije prisotna dva teoretična pristopa. Prvi se ukvarja z razmerjem fotografije do realnosti. Drugi pa proučuje pomembnost interpretacije podobe, s poudarkom na njenem branju. V želji po globljem razumevanju in preseganju vidnega, sem se odločila za slednji pristop proučevanja petih fotografij izbranega avtorja Helmuta Newtona (1920-2004). Vsaki fotografiji bo v nalogi pripadalo svoje poglavje. Na podlagi izbranih fotografij se bom spraševala o pomembnosti interpretacij, s poudarkom na branju podobe. Namen naloge je raziskati možne vizualne vtise podobe. Pri tem bom izhajala iz prepričanja, da fotografija ni nevtralen zapis realnega sveta, marveč kompleksen sistem kodov, ki ustvarja umetno hierarhizirano družbo in samosvojo resničnost oziroma resničnost avtorja. Fotografija je univerzalen jezik s skritimi pomeni, ki so zapisani v času in prostoru. Ti so produkt individuuma, njegovih skrivnosti in védenja. Pričujoči tekst se ukvarja z ravni podobe, natančneje, s tem, kako ta proizvaja smiselne pomene. Pri tem bosta v pomoč semiologija in ikonografija, ki odkrivata možne pomene, ki jih nudi jezik fotografije. S pomočjo znakov namreč lahko vstopamo v »realnost«

podob, da bi razumeli, kako je sestavljena in da bi razkrili njen ideološki status. Značilnost znakov je njihova spremenljivost pomena, glede na način in kontekst gledanja. Interpretiranje podobe ni nikoli zgolj racionalno dejanje, saj je človek bitje, ki reagira tudi na stvari onkraj jezika. Gledanje pa je le ena izmed naučenih disciplin, ki se potrjuje z vsakim novim gledanjem. Da gledanje ni nikoli indiferentno dejanje, bo predstavljeno s pomočjo psihoanalitičnih konceptov, voajerizma in fetišizma. Tako bi lahko dejali, da je interpretiranje kot tudi nastanek podobe vedno pogojeno s kulturno sociološkim okoljem in reflektira določene predpostavke in pričakovanja. Teksti¹ so vedno narejeni in brani v odnosu do drugih tekstov, se pravi, obstajajo v verigi intertekstualnosti. Različna branja povzročijo različne stabilnosti teksta - tako stabilnost tekstu nosi njen bralec, ne pa tudi sam tekst. Branje kot tudi znaki dobijo v postmoderni polisemično naravo, kar pomeni, da nimajo le enega pomena. Prav tako tudi subjektivitete niso več naravno dane in nespremenljive, temveč so posledica različnih diskurzivnih praks, se pravi, so historične in kulturne spremenljivke. Na oblikovanje podob ženskosti in moškosti poglavitno vpliva tudi (modna) fotografija. Fotografske reprezentacije teles tako vplivajo na oblikovanje teles, identitete in seksualnosti. Na vprašanje kako, nam bodo pomagali odgovoriti koncepti feminizma in postmodernizma.

Žensko telo predstavlja osnovni in osrednji motiv modne fotografije in tudi Newtonovih fotografij, zato se diploma loteva sodobnih ikonografij ženskosti v zahodni kulturi, natančneje vizualizacij ženskosti na izbranih fotografijah. Prikazovanje teles je vsakokrat povezano z reprezentacijami seksualnosti, ki so kulturni konstrukt, ta pa odraža vrednote in razmerja, še posebej razmerja med spoloma, položaj žensk in homoseksualnosti. Vizualizacije žensk, ki jih srečamo na Newtonovih fotografijah, so ujete v raznovrstne podobe, na podlagi katerih bomo proučevali, kako se te, v kolikor se, izmikajo tradicionalni podobi ženske². Še več, lahko bi dejala, da je njegov način fotografiranja žensk vplival na spremembo našega koncepta bizarnega in lepega. Newton s svojimi kontroverznimi fotografijami zamaje svet modne fotografije in družbe nasploh. Elementi, kot so kratko krilo z razporkom, čevlji z visoko in ozko peto, verige, oblačila iz usnja, ki jih je Newton uporabljal, so bili prisotni, vendarle jih je šele on, preko svojih fotografij, naredil za mainstream visoke mode. Tako je preobrnil

¹ Tekst bomo razumeli v širšem pomenu besede.

² V tem oziru se bo problematiziralo vprašanje spola, pri čemer zavestno izpuščamo druge možnosti interpretacij, kot so naprimer, razred, rasa, čeprav bi lahko bile tudi tu enako relevanten ali možen predmet raziskave.

dotedanja oblačila subkulture v dnevna oblačila za drzne (Squiers 2000). Newton ni zaznamoval le modne fotografije, temveč modo nasploh. Newtonovo delo je nemogoče označiti kot enoznačno, bodisi v pozitivnem ali negativnem oziru. To ima močan učinek na vsakogar, ne glede na spol, izobrazbo ali status. In ne glede na to, kakšen je ta odziv, nikoli nihče ne ostane ravnodušen. Zato mi predstavlja velik izziv in priložnost, da njegovemu delu posvetim svojo pozornost. Newtonovo delo je zasidrano v modni fotografiji, ki ima svoje začetke v zgodnjih letih 20. stoletja. Modna fotografija, ki prodaja izdelke s pomočjo zapeljivosti in želj, je ustvarila novo družbo z žensko v glavni vlogi. Kot bomo videli, je naloga modne fotografije ustvarjanje idealov, življenjskih stilov in fantazij, ki delujejo kot samosvoj svet. Del tega sveta nam razkrijejo tudi Newtonova dela. Newton je začel svojo pot modnega fotografa v avstralski izdaji revije Vogue. Povojno obdobje je bilo obdobje razcveta modne fotografije, ker je fotografom med drugim ponujala možnost, da za seboj pustijo grozovite slike vojne. Modna fotografija je predstavljala emocionalni ventil, prostor domišljije in ustvarjanja. Bila je že uveljavljena komercialna zvrst, kar pomeni, da je lahko nudila posamezniku tako zaslužek kot tudi ustvarjalnost. Newton vojne ni doživljal neposredno, vendar je ta imela velik vpliv na njegovo življenje, saj je povzročila razcep od družine - kot Jud je bil pregnan iz rodne Nemčije, kar je zanj pomenilo konec lagodnega življenja in prijateljstva s fotografi³. Čeprav se sam nikoli ni želel javno opredeljevati do vojnih zločinov nacistične Nemčije, je to globoko seglo vanj. Kot pregnanec in tujec v tujem svetu je bil prepuščen včasih večjim in spet drugič manjšim priložnostim za normalno življenje. Zato si je nemara kasneje v življenju ustvaril zamujen svet razkošja, svet po svoji meri, ki ga je lahko krojil in usmerjal po lastnih željah in pričakovanjih. Modna fotografija kot izraz nelogičnosti in velikih možnosti domišljjskega ustvarjanja je zanj zagotovo predstavljala pravo izbiro. Newton je po svoji vrnitvi v Evropo leta 1956 nadaljeval pot modnega fotografa v različnih modnih revijah: Vogue, Jardin des Modes, Elle, Marie Claire, Queen, Nova, Playboy, Stern, Amica, Réalité in še bi lahko naštevali. Primarna skrb modnih fotografov tistega obdobja ni bila več toliko predstavitev oblek kot izdelovanje zanimivih, konceptualnih posnetkov. Na te je vplivala seksualna revolucija skupaj s tretjim valom feminizma, ki je dal nov pogled na spolne identitete in prikazovanje telesa. Telo je postalo pomembno sredstvo političnega boja. Seksualna liberalizacija se je na modnih posnetkih

³ Med njimi je zagotovo najpomembnejša njegova mentorica Yva (Else Simon), saj ga vpelje v poznavanje fotografskih zvrsti, kot so modna fotografija, akt in portret, s katerimi se kasneje ukvarja tudi Newton.

odražala s perverzno erotično vezjo med telesom in obleko. Naslednje desetletje pa je fotografom že omogočilo popolno svobodo pri ustvarjanju modnih fotografij. Znotraj tega je tudi Newton našel samosvoj stil, pri čemer je ohranil neprestano iskanje novega koncepta lepote. Ta pa je bil in ostal provokativen in agresiven do samega konca. Elementi pornografije so se v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja iz moških revij preseli v ženske revije, kar je razvidno tudi iz Newtonovega opusa. S tem ko so postajale ženske vedno bolj svobodne, je postala svobodnejša tudi pornografija. Vedno večjo uporabo pornografske ikonografije v nepornografskih podobah, tudi v modni fotografiji, je začel označevati izraz porno šik⁴. V umetniški porno šik se uvršča tudi prva Newtonova monografija »The White Woman« (1976). Konec osemdesetih so se pornografske konvencije že infiltrirale v mainstream kulturo. Erotične in pornografske podobe so postale vse bolj podobne modnim fotografijam. Številne oblike porno šika so tako pripeljale do pornografizacije mainstream⁵ kulture, o kateri se je začelo govoriti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Na naslednjih straneh bo na podlagi interpretiranih del razvidna tovrstna integracija pornografskih elementov v ne-pornografsko umetnost in komercialno kulturo. Podobe, ki so jih ustvarili Newton in njemu podobni avtorji, nas pripeljejo do tega, da nismo obkroženi le s podobami, temveč tudi seksualno eksplicitnimi podobami, in da živimo v svetu močno spolno nabite politike.

Cilj besedila je prikazati kompleksnost in nedeterminiranost fotografskega diskurza, natančneje, ugotoviti, kako avtor fotografije z ikonološko simboliko, mešanjem žanrov in vključevanjem transgresivnih elementov prispeva k možnostim polisemičnega branja. Branje teksta bo potekalo v okvirih zahodne kulture, pri čemer mi bodo v pomoč lastne izkušnje in poznavanje drugih tekstov.

⁴ Razlika med pornografijo in porno šikom je, da se v slednjem pojavljajo slavne osebe in da je ta lažen in odigran (McNair 2004).

⁵ Pojem uvede Brian McNair (2004).

2 Fotografija kot okvirjanje delčkov »stvarnosti«

»Če so fotografije sporočila, je sporočilo hkrati razvidno in skrivnostno«

Arbus (v Sontag 2001, 107).

Sodobno zahodno družbo lahko označimo kot vizualno družbo, saj daje prednost vizualnim vtisom pred ostalimi čutnimi vtisi. Tako se moderni aksiom »mislim, torej sem« lahko po mnenju Mirzoeffa (2006, 10) v postmoderini preoblikuje v »viden sem in vidim (vem), da sem viden.« Pojem vizualnosti se nanaša na človekovo izkušnjo gledanja, katera se vselej odvija v okviru kulture, in obenem na moderne medijske prakse kot so fotografija, film in računalništvo. Fotografija je zagotovo medij, katerega del smo skoraj vsi. V šestdesetih letih od njenega izuma se je fotografija modificirala od sredstva privilegiranih do najbolj dostopnega in sprejemljivega sredstva vizualnih reprezentacij. S tem je postala najvišja demokratična umetniška forma. S fotografijo je postala vizualizacija nas samih in drugih še toliko bolj pogosta, v današnjem času pa zaradi dostopnosti in prilagojenosti fotoaparatorov (in postopka izdelave), skoraj neizbežna. Fotoaparat dandanes namreč poseduje skoraj vsakdo. Še več, fotografija je medij širših razsežnosti, ni le sredstvo demokratizacije, marveč je lahko tudi sredstvo družbene kontrole. Lahko poudarja uglednost ali pa je sredstvo upora in marketinga, s pomočjo katerega se prodajajo stvari in storitve. Zato bi lahko upravičeno dejali, da je fotografija sredstvo, ki omogoča ohranjanje statusa quo ali pa sredstvo, ki pomaga liberalizirati družbeno življenje (Bolton 1999). Postmoderna družba pa ni okularcentristična le zaradi velike količine podob in dejstva, da se znanje o svetu oblikuje na podlagi podob, temveč tudi zato, ker se vse bolj konstruiramo preko vizualnih izkušenj (Mirzoeff v Rose 2001, 8). Videnje, gledanje in vedenje postanejo za Jenksa (2002, 1) nevarno prepleteni. Vidno tako postane bolj resnično od resničnega. Zunaj reprezentacij ne obstaja nič. Kaj vidimo in način kako razumemo, kar vidimo, nima neposredne povezave z naravno sposobnostjo videnja, marveč s produkcijo vedenja, strategijami moči in sistemom želja (Jenks 2002). Videnje fotografije kot »zrcala« sveta oziroma sledi realnosti, izhaja iz vere, ki jo ima gledalec. Tako resničnost fotografiji ne podaja njen način produkcije, uporabljena tehnika, marveč način, na katerega fotografijo razumemo. Fotografsko resničnost moramo videti kot kulturni konstrukt, ali drugače, resničnost vidimo, ker jo pričakujemo in ne zaradi tega, ker bi jo fotografija izražala. Da se je v moderni verjelo v realnost slike, je bila zaslužna

prezenca fotografije, njena značilnost, da vedno predstavlja svojega referenta oziroma stvar v realnem življenju, katero znak zastopa⁶. Verjelo se je, da je tudi sam fotograf indiferenten do svojega dela, zgolj nepristranski opazovalec, ki beleži, kar se odvija pred njegovimi očmi. Nasprotno postmodernizem razkriva avtorjevo bodisi emocionalno, ekonomsko ali psihološko povezanost z objektom (Clarke 1997). Razmerje med fotografijo in resnico postane nejasno. Postavljene poze modelov izgubijo predhoden občutek resničnosti, postanejo, kar so vedno bile - očitno zlagane poze. Ne gre več za iskanje resnice ali realnosti (Pultz 1995). Postmodernizem prinese kritiko reprezentacij, modernih prepričanj, vrednot in teorij, ki postavljajo ogledalo realnosti. Medtem ko je moderna z velikim poudarkom na znanosti vsiljevala ljudem predvsem en način življenja, je postmoderna odprta do različnih možnosti. Eden glavnih postmodernističnih teoretikov Lyotard (2002) meni, da je konec metazgodb⁷, konec velikih zgodb, ki bi nam dale neka specifična znanja, pomene in moralno pot človekovega razvoja. S tem ko ni več enotne, enosmerne poti v prihodnost, se uveljavijo različne konfiguracije družbene stvarnosti. Nasproti enakovrednosti vseh vrednot se pojavi stališče o osnovnih vrednotah, na katerih vsak posameznik sam gradi svoj sistem vrednot. Prevrednotenje vrednot, med drugim, pripelje do zloma med »visoko« in »nizko« umetnostjo. Odpre novo polje, v katerem lahko raziskujemo poprej negativno ocenjeno umetnost. Nižje kulturne oblike (mediji) se začnejo obravnavati skupaj z višjimi kulturnimi oblikami (umetnostjo in arhitekturo). Novo nastali prostor omogoči mešanje različnih kulturnih oblik, kar bomo preko interpretacij tudi poskušali prikazati.

2.1 Skriti lingvistični načrt, ki daje fotografiji njeno čitljivost

Vsaka fotografija ima v sebi sporočilno vrednost, ki jo želi njen avtor sporočiti. To implicitno sporočilo je odvisno od zunanje matrice pogojev in domnev o njeni berljivosti. Predpogoj berljivosti pa je vizualna pismenost. Fotografijo kot univerzalni in neodvisni jezik oziroma

⁶ Fotografija nam vselej kaže nekaj, kar je bilo dejansko v nekem danem momentu pred fotoaparatom. S tem dobimo dialektično protisloven odnos med gledalcem, sedanostjo in preteklostjo, saj je predmet vselej odsoten. S tem obljublja resnico, vendar pa jo v resnici subvertira in popači. Nemara najbolj očiten primer tega najdemo ravno v komercialni fotografiji, ki sicer tudi predstavlja svojega referenta, vendarle njen cilj ni predstavljati resničnosti, temveč realnost, ki jo želi nek proizvajalec prikazati.

⁷ Pri tem misli predvsem na marksizem, krščanstvo in znanost.

kompleksen sistem znakov moramo najprej znati prepoznavati, da bi jih lahko interpretirali (Sekula v Burgin 1982). Fotograf si izposoja znake iz vsakdanjega življenja in se na podlagi našega znanja, izkušenj zanaša na naše sposobnosti prepoznavanja le-teh. Izhajajoč iz strukturalistične teorije znak sestavljata označevalec in označenec. Označevalec se nanaša na fizično obliko, medtem ko označenec nosi mentalno podobo znaka. Njuna relacija je arbitrarna (Turner 2004). Znaki so kulturno, historično ter zgodovinsko pogojeni in predstavljajo osnovni element komunikacije. Zato fotografija ne prikazuje sveta nevtralnno, temveč z njim ustvarja diskurz. Ni zgolj re-prezentacija sveta, njegova kopija, to je le njeno »primitivno« jedro, ali kot bi se izrazil Barthes raven denotacije. Slednja je preprost, osnoven opis odnosa med označevalcem in označencem znotraj znaka in tudi odnos znaka do zunanje stvarnosti. Šele ob konotaciji se »znak sreča z občutji ali čustvi uporabnikov in vrednotami njihove kulture« (Barthes v Fiske 2004, 95). To pomeni, da se konotacija nanaša na interpretacijo v širšem smislu, ko smo znak že prebrali na denotativni ravni. Na ravni konotacije se sporočajo kulturne vrednote in prepričanja, kar Barthes (v Fiske 2004) poimenuje mit. Tega lahko označimo kot zgodbo, s katero kultura razloži in razume določen del stvarnosti. Glavna značilnost mita je, da pravila in dogovore prikaže kot naravno dane. Zato vedno interpretiramo v področju družbene ideologije, kar pomeni v družbenih, konceptualnih in vrednostnih okvirih ter splošnih družbenih prepričanjih (Hall 2004, 59).

Fotografski diskurz je prav tako kompleksen in bogat kot pisni jezik. Kode in konvencije, na katere se fotograf zanaša in s katerimi operira v fotografiji, so okvir, katerega fotograf izbira pri nastajanju posnetka kot tudi kasneje pri izdelavi fotografije. Okvir predstavlja prostorsko dimenzijo, s katero fotograf regulira količino predstavljenega prostora ali pa njegovo odsotnost. Odsotnost prostora nam med izbranimi primeri najbolje predstavi druga interpretacija (glej Sliko 4.2). Z izbiro kombinacije med zaslonko in ekspozicijskim časom fotograf ustvari globinsko ostrino. Na njegovo izbiro neposredno vpliva količina svetlobe in občutljivost filma (čipa). Globinska ostrina vpliva na količino jasno vidnih informacij, ki jih bo gledalec lahko razpoznal na fotografiji. Najboljši primer tega predstavlja peta interpretacija (glej Sliko 7.5), ki kljub predplanu ohrani ostrino na ženskem telesu. Učinek daljšega ekspozicijskega časa je razviden na prvi interpretaciji (glej Sliko 3.1). Nič manj nista pomembna kvaliteta svetlobe in kontrast, ki ga svetloba ustvari. Nemara najboljši primer tega predstavlja četrta interpretacija (glej Sliko 6.4), kjer prihaja do mešanja med naravno in umetno svetlobo. Za vse izbrane interpretacije pa je pomembno tudi kam bo gledal subjekt na fotografiji v trenutku posnete fotografije, v nas ali v nekaj nam (ne)vidnega. Pogledu se vedno

pridružuje ekspresija obraza in postavitev telesa znotraj kadra (Lister in Wells 2004). Vse pričujoče interpretacije obravnavajo omenjene kode in konvencije, vendar smo v danem naštevanju omenili le tiste, v katerih je po našem mnenju določen kod najbolj izpostavljen.

Vsaka fotografija postavlja gledalca v določeno točko, s katere lahko opazuje prizor. Pozicija, ki jo konstruira fotograf, ima določen vrednostni sistem, ki organizira videnje in individuuma. Zato je fotografija vedno ideološko obarvana. Pozicija pogleda tako predstavlja del koncepta pozicije subjekta. Pozicijo pogleda predstavljajo »preproste« fotografije, ki nas postavijo na točko, kjer vidimo vse. Pozicija subjekta pa nas postavi v vlogo voajerja, ki je skrit pred pogledom objekta na fotografiji. Poleg tega, da fotografija gledalca postavlja v subjektivne pozicije, nam govori, kdo smo, ali drugače, ponuja nam identitete. Ko je posameznik pripravljen sprejeti subjektivno pozicijo, steče proces identifikacije s subjekti fotografije. Laplanche in Pontalis označita identifikacijo kot psihološki proces, v katerem posameznik prevzame aspekt, lastnino ali lastnost drugega in jo transformira, delno ali v celoti, po vzoru, ki ga ta drugi ponuja (v Van Leeuwen 2006, 85).

2.2 Žanri v delu Helmuta Newtona

Za lažjo in hitrejšo prepoznavo pomenov so fotografije postavljene v določene kategorije oziroma žanre, ki kodificirajo njihov status in sporočilo. Žanri nam kot podobe nudijo lažje razumevanje sveta, natančneje, žanri pospešijo razumevanje podob, ki nam omogočajo razumevanje sveta okoli nas. Žanri imajo jasne meje, stabilne identitete, isto ozadje (lokacijo). Spreminjajo se le detajli žanra, medtem ko osnovna struktura ostaja nespremenjena (Altman 2000). Družbene in ideološke konvencije so elementi žanra, ki jih ustvarjajo kultura, občinstvo, artefakt in njegov izdelovalec v medsebojnem delovanju (Tudor 2003). Sodeč po Feuerjevi (1992) vse žanrske oblike vsebujejo tri dimenzije: estetsko, ritualno in ideološko. Estetski nivo definira žanr kot sistem konvencij, ki dopušča umetniško izražanje in daje poudarek žanru kot avtorskemu tekstu. Ritualna dimenzija vidi žanr kot ustvarjen produkt med industrijo in občinstvom, skozi katero kultura, ki posreduje vrednote, verovanja in družbeni red, izrazi samo sebe. Ideološka dimenzija služi interesom dominantnega ekonomskega razreda in razmerju struktur spolnih moči v družbi. Zato se jo definira tudi kot kontrolni inštrument. Ritualno-ideološka kombinacija je najbolj pogosta, saj si občinstvo ne želi vedeti, da je manipulirano (Feuer 1992). Ljudje določenega spola, starosti, rase,

etničnosti, razreda in izobrazbe izbirajo določene žanre. Različni žanri prinašajo gledalcu različne užitke. So kulturni produkti in ne zgolj klasifikacijski sistemi, saj so sestavljeni iz zgodovine, prakse, ideologije in pričakovanj. Žanr kot dogovorjena struktura podlega zunanjim kulturnim vplivom in se v skladu z njimi tudi spreminja. Tako pridobivamo nove žanre. Na spremembe žanra vpliva tudi tehnologija, česar najboljši primer predstavlja portretna fotografija⁸.

V Newtonovi fotografiji od žanrov lahko zasledimo tako portret, akt in modo, kot tudi njihovo preigravanje. Portret predstavlja reprezentacijo osebe in v ta namen daje prednost obrazni mimiki oziroma izraznosti portretirančevega obraza. Njegov namen je razodeti osebnost in čim večjo enakost portretirane osebe. Portret je bil nekoč privilegij višjega sloja, njegov namen je bil izkazovati status, pomembnost in veljavo portretiranca v družbi. S fotografijo pa postane portret dostopen vsem in hkrati dokaz človekovega izginjajočega življenja. Fotografski žanr portreta je v 19. stoletju služil predvsem vladnim in drugim institucijam za identifikacijo, nadzor in proučevanje prebivalstva. To omogoči zrcalna podoba fotografije in njene neskončne možnosti reprodukcije. V tem času je bila popularna fiziognomija, ki je izhajala iz prepričanja, da lahko na podlagi človekovega obraza oceni njegov karakter (Henning v Wells 2004). Sam obraz izločen iz prostora postavi gledalca v neposreden stik s portretirancem, v ikonično prezenco, ki konotira moč, individualizem in inteligenco. Na drugi strani pa prikaz človekovega telesa hkrati pomeni tudi njegovo postavitve v prostor, pri čemer pride do izraza poleg individualne tudi kulturna in družbena komponenta. Velikega pomena pri portretu je pogled. Direktni pogled osebe v gledalca izraža njegovo inteligenco, moč in individualnost. Nasprotno, odmaknjen pogled od gledalca postavi osebo na ogled. Slednjemu smo priča tudi na vseh obravnavanih delih, kar potrjuje, da igra pogled poglobilno vlogo v prikazovanju spolnih razlik. Cilj portreta je prikazati tako osebo kot tudi njeno družbeno identiteto (Clarke 1997).

Medtem ko je portret pomensko najbolj problematično interpretativno področje, je akt najbolj sporno področje. Lahko bi dejali, da akt presega vprašanje estetike z vprašanji reprezentacij in seksualnosti. Veliko sodobnih teorij proučuje akt v odnosu do družbenih in kulturnih struktur

⁸ Prvi portreti narejeni v dagerotipiji so narekovali večminutno nepremičnost portretiranca, danes pa lahko zahvaljujoč tehničnemu razvoju posnamemo portret športnika v njegovem delovnem okolju.

ter vrednot, v katerih seksualnost ni samoumevno dana, temveč konstrukt, ki reflektira z njim povezane vrednote, še posebej spolne razlike, podobe žensk in homoseksualnost. Pričujoč tekst se bo ukvarjal z ženskim aktom kot konstruktom, ki izraža družbene in kulturne norme ter vrednote, pri čemer se bo naslanjal na psihoanalizo in študije spolov. Že na zgodnjih fotografijah lahko zasledimo ženske fotografirane v rahli neostrini in pasivnih pozah, kar ustreza stereotipnemu prikazovanju ženske, ki zadovoljuje moška pričakovanja in fantazije. Na fotografiji ženski pogled le redko sreča kamero, kar jo skupaj s pasivnimi pozami postavi v pozicijo objekta. Da tovrstne reprezentacije niso zgolj stvar preteklosti, potrjuje tudi navzoči tekst. Vendar Newton s pomočjo simbolične ikonografije odpira možnosti tudi drugačnega razumevanja ženskih reprezentacij. Ženske ne predstavljajo zgolj ideologije telesa, temveč tudi seksualnosti in identitet, ki so v tesnem razmerju s spolom in spolno diferenco, starostjo in fizično podobo. Žensko telo na Newtonovih fotografijah vidimo kot kulturni konstrukt zahodnega sveta, ki priča o družbenih in kulturnih predpostavkah. Pri obravnavanju ženskega akta je potrebno vzeti v obzir tudi pogled (gaze), saj ta v zahodni družbi predstavlja več kot zgolj gledanje. Nakazuje na strukture moči, voajerizma in fetišizma, s čimer se telo izpostavi predpostavkam, ki nimajo nobene zveze z individualnostjo osebe. S pomočjo pogleda lahko razumemo odnose, vrednote in domneve, povezane z reprezentacijami seksualnosti (Clarke 1997).

V središču Newtonove fotografije je tudi oblečeno žensko telo, ki pa prav tako konstruira spol in seksualnost. Obleka je edinstveno orodje za prikazovanje idej o seksu in telesu (Wilson 1992). S tem, ko postane v povezavi z industrializacijo in kapitalističnim ekonomskim sistemom žensko telo vse manj povezano z delom in zato nefunkcionalno, dobi večji pomen kot estetski in seksualni objekt. Lepotni ideali, ki jih predstavlja modna fotografija, so ena izmed oblik nadzora nad telesi, tisti, ki jim ne sledijo, so stigmatizirani ali diskriminirani. V potrošniški družbi postane telo medij samopromocije. Celotna vrednost posameznika je izražena s stališča njegovega telesa. Z modno fotografijo kot žanrom potrošniške kulture telo postane blago. Konvencije modne fotografije, po besedah Craikove (v Ramamurthy 2004), niso ne stabilne ne vsebinske. Nenehno spreminjanje mode sorazmerno vpliva na modne podobe. To jim po mnenju Evensove in Thorntove (v Ramamurthy 2004) omogoča skorajda vse, tudi prikazovanje nasilja in vsebin, ki mejijo na pornografijo in neprijetno surovost, čemur bomo s pričujočimi modnimi podobami lahko pritrdili. Ker naročniki modnih fotografij nimajo primarne funkcije prodajati oblek, si lahko njihovi ustvarjalci privoščijo ustvarjanje modnih fotografij kot samosvojega sveta, stila in izgleda. Modna fotografija tako bolj kot vse

druge fotografske zvrsti ustvarja iluzijo. Newton v svojem delu poleg uporabe zgoraj opisanih žanrov te tudi prepleta, kar pripelje do rušenja strogih meja med žanri. S tem pa se gledalcu ne zagotavlja več nevprašljivega statusa reprezentacij kot resničnih in realnih. Posledično gledalec pridobi množstvo pozicij in možnih identifikacij. Odprejo se možnosti različnih branj in igranj z obliko in pomeni (Barker 2004). Zabrisane meje med različnimi kategorijami olajšajo seljenje tem in stilov, česar dokaz predstavljajo tudi Newtonove fotografije.

2.3 Tvorjenje pomenov

V raziskovanju fotografske podobe se osredotočamo na procese nastajanja pomenov, prepoznavanje estetskih kriterijev, spolnih stereotipov in odnosov moči. Fotografija nima nekega določenega seta pomenov, temveč so ti odvisni od družbenega, zgodovinskega, kulturnega in tehničnega konteksta. Pomeni fotografije in vsakega teksta se tvorijo na treh ravneh, najprej na ravni njegove produkcije, nato pomen ustvarja sam tekst in navsezadnje snuje svoje pomene tudi občinstvo, kateremu je tekst namenjen. Pričujoči tekst se ukvarja le z enim vidikom življenja podobe. Zato bo največ pozornosti posvečeno pomenom, ki jih ustvarja sam tekst. V fotografijah bomo iskali zavestne in nezavedne procese in prakse, preko katerih fotografije namigujejo na fantazijo in v ta namen prevzemajo pomene in ustvarjajo učinke. Za lažje interpretiranje fotografij nam bodo v pomoč tri modalitete: tehnologija, s pomočjo katere je bila fotografija ustvarjena, kompozicija, ki je bila uporabljena, ter družbena modaliteta, ki prispeva in da svoj pečat podobi (Rose 2001). Prva modaliteta, fotografska tehnika je pomembna, ker omogoča ustvarjanje določenih vizualnih efektov; nemara je njen najmočnejši učinek občutek objektivnosti in nepristranskosti, ki ga ta sproža še danes. Kljub vsem zgornjim pojasnilom je fotografija velikokrat prepoznana kot realnost in ne kot to, kar je - kompleksen zbir kodov. Tehnična narava tega razloga leži v delovanju klasičnega fotoaparata, pri katerem je leča objektivna primerljiva z lečo človeškega očesa, ki riše risbo s pomočjo svetlobe na svetlobno občutljiv material. Kompozicijo na fotografiji sestavljajo različne, že omenjene, komponente (plan, kot, globinska ostrina, svetloba, vsebina, barva in organizacija predmetov). Na njihov izbor in s tem na njihov pomen vpliva fotograf pri fotografiranju. Pomembnost kompozicijske modalitete pa je dvojna, ker na členitev teh znakov in s tem na njihovo razumevanje, s svojim znanjem in načinom videnja vpliva poleg fotografa tudi občinstvo, ki jim daje spet nove pomene. Zato je zelo pomembna tudi družbena modaliteta, saj ta daje pomenom njihov smisel, omogoča njihovo sprejemanje in dojetje

ter na prvem mestu sploh omogoča, narekuje in vpliva na nastanek podobe. Zato bomo tekste poskušali razumeti znotraj kulturno socialnega konteksta njihovega nastanka. Izboru ravni podobe ni botrovalo mnenje, da ta presega ostali dve ravni (raven produkcije in raven občinstva), marveč razlog, da ta najbolje služi namenu, ki ga želi tekst doseči. Ta je, raziskati vizualne vtise podob, ki nam lahko marsikaj povedo o učinku podobe na gledalca, spolnih razlikah in družbeni hierarhiji.

3 Superwoman, ženska ki je lahko tudi močna?

*»Dobro in zlo se spopadata tako, da izid ni vprašanje,
ker je vselej treba zadovoljiti pravico in zadostiti okusu širše publike«*

Vallet (v Petrić 1971, 125).

Fotografije ne moremo opazovati kot sveta, temveč kot medij, ki izraža svoj svet. Da jo lahko interpretiramo, jo je potrebno razumeti kot specifični tip vizualnih znakov, ki so osnovna enota, s katero komunicira in izraža pomene. Z vsako uporabo znaka se krepi tudi njegov pomen. Znak postane v postmoderni kulturi oropan vsakršne simbolne vloge, ki jo je imel v moderni. V postmoderni, potrošniški družbi je znak »osvobojen svojih določb kot simbol, orodje ali proizvod,« določen je le s strani razlikovanja do drugih znakov (Bernard 2004, 212). Znak ne zajema več svojega pomena iz odnosa med ljudmi, ampak svoj pomen prevzame od svojega odnosa do drugih znakov. Zunaj reprezentacij znaki nimajo nobenega temeljnega pomena⁹. »Reprezentacija je ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo« (Hall 2004, 35). V poststrukturalizmu vse postane reprezentacija, kulturni konstrukt in ne več odsev realnosti. Ali drugače, svet obstaja zunaj reprezentacij, vendar ga lahko mi razumemo le s pomočjo reprezentacij. Kar posledično pomeni, da pomeni niso fiksni, ampak so rezultat neke predstave, ki je pogojena s strani kulture, spola, razreda, rase in starosti. Po Foucaultu (v Dolar 1991) so reprezentacije vedno vpete v diskurze. Izrazu diskurz da Foucault nov pomen. Poimenuje ga kot zgodovinsko spremenljiv sklop pravil in praks, ki proizvaja smiselne trditve o subjektu. Diskurzi so diskontinuitetne prakse, ki se križajo, včasih zbližajo in prav tako ignorirajo ali izključujejo, vsebujejo politično moč in s tem uravnavajo odnose znotraj družbe. Diskurzi usmerjajo in oblikujejo naše obnašanje, »obvladujejo način, na katerega lahko o temi smiselno govorimo in razmišljamo« (Hall 2004, 65). Diskurzom dajejo pomen tisti, ki imajo v lasti oblast, le ta vednost ima moč, da samo sebe razglasi za »resnično«. Diskurzi imajo pozitiven učinek, ker ustvarjajo subjektne pozicije, in hkrati negativen, saj si subjekt podredijo.

⁹ Nič ne more fiksirati označenca in označevalca.

Fotografija predstavlja svet, ki ni nikoli naraven, nevtralen, temveč je ideološki konstrukt. Podobe dominirajo našim čutom realnosti in opredeljujejo, kako se definiramo v svetu. Kulturnim artefaktom dajejo ideološkost ljudje, kot njihovi proizvajalci in opisovalci sveta. Fotografija ne reproducira sveta, ampak naš pogled na svet. Naloga reprezentacij je oblikovanje kulturno specifičnih identitet, na njihovo uspešnost pa vpliva stopnja njihove verodostojnosti in še pomembnejše, privlačnosti. Identiteta kot kulturno specifičen odnos do samega sebe tako omogoča njeno nenehno spreminjanje. Nobena identiteta ni več fiksna in dana za zmeraj¹⁰. Izbrana modna fotografija (glej Sliko 3.1) vzpostavlja več identitet, avtorja kot ustvarjalca podob in reklamirane zaščitne znamke. Modna znamka predstavlja specifičen stil, ki ga poskuša fotograf v svojem stilu izraziti, model pri tem igra reprezentativno vlogo. Model nam zagotavlja, da bomo ob nakupu obleke ali čevljev (oziroma izdelkov, ki jih predstavlja) pridobili telesne in osebne privlačnosti, kakršne ima on. Namen oglaševalskih izdelkov je prenašanje želenih značilnosti na reklamiran izdelek, s čimer se oglasom doda psihološka vrednota, s katero se posameznik identificira. Ne kupuje se le izdelek, temveč celotna metaforika, ki je stkana okoli njega (Luthar in Ule 1998). Poskušali bomo prikazati, kako (predvsem modni) oglasi tvorijo zgodbo o svojem izdelku, ki sovпада z miti, ideologijo in prisotnimi reprezentacijami. Tu je še tretja identiteta, ki se nanaša na gledalca kot potencialnega potrošnika (Kolbowski 1991). V oglasih se v ospredje postavlja užitek in življenjski stil, ki ga prinaša uporaba določenega izdelka. Prvenstveno kupujemo preddane podobe, simbolno vrednost stvari, katerih pomene lahko potrošnik po želji spreminja in ustvarja nove (Ule 1998). A vendarle določeni izdelki prispevajo k določenim socialnim in individualnim identitetam. Ženske identitete na Newtonovih fotografijah lahko dojemamo različno, o čemer priča tudi navzoči tekst. Njegove vizualizacije nam govorijo o močnih, emancipiranih, seksipilnih ženskah in na drugi strani o objektiviziranih, tradicionalnih podobah. To sovпада s časom njegovega ustvarjanja, časom, ko so ženske pridobivale vedno večjo družbeno, ekonomsko in politično moč, a so v isti sapi ostajale interpelirane v patriarhalno kulturo.

¹⁰ Razprave o identitetah se razvejejo v dve smeri: na tiste, ki menijo, da še vedno obstajajo identitetne baze kot so spol, razred, rasa; in nasprotno, na druge, ki menijo, da so se klasične identitetne strukture razgradile in fragmentirale (Renner 1998).

Za fotografijo velja, da je označevalec razvil niz reprezentacijskih kodov in konvencij, s pomočjo katerih prepoznavamo in interpretiramo, kar vidimo. Skupek znakov, vzeti iz našega vsakdanjega življenja in postavljenih skupaj, nam nekaj pove. Potrebno je vedeti, da se na kompleksne fotografske kode veže teža ideoloških konvencij. Zato ne govorimo zgolj o fotografskih konvencijah, temveč širše o družbenih in kulturnih konvencijah. Tako nam gibanje¹¹, ki je na tej fotografiji prikazano s pomočjo daljšega ekspozicijskega časa, nakazuje na dinamiko, ki konotira na svobodo izražanja in intimno seksualnost. To sugerira na žensko emancipacijo, ki se je začela v drugi polovici prejšnjega stoletja izražati na različnih področjih, od javnega do zasebnega. Kot simbol vzpona in dvigovanja lahko, izhajajoč iz bogate egipčanske zapuščine, razumemo tudi piramidalno obliko, ki jo tvori fotomodel s senco in s tem okrepi omenjene pomene (Chevalier in Gheerbrant 1995). Fotografija pripoveduje o svobodi, ki jo ženski prinese ekonomska neodvisnost (zasedanje visoko plačanih delovnih mest), osvobajanje od skupnosti in zaton predpisanih biografij. O vzponu samozadostnega in potencialno ne-belega in revnejšega ženskega subjekta devetdesetih let 20. stoletja. Modna fotografija je, in še vedno, apelira na ekonomsko neodvisnost žensk in nemara še pomembnejše, na žensko kot potrošnico v hitro spreminjajoči se potrošniški kulturi.

Vendarle modo oziroma oblačenje lahko označimo kot paradigmo nesvobodne forme moderne družbe, čeprav je njen želeni namen ravno nasproten. Moda se namreč bolj kot na svobodno izbiro posameznika nanaša na standardizirane kulturne vzorce, ki vladajo v določeni kulturi in ki od posameznika zahtevajo sprejetje le-teh. Oblačil tako ne izbira človek, temveč oblačila izberejo človeka. Modne zapovedi imajo eno izmed glavnih vlog tudi v discipliniranju telesa, saj narekujejo, katere dele telesa bo v določenem obdobju potrebno poudariti, pokazati in katere zakriti, pokriti. Zato bi lahko upravičeno dejali, da je moda ena izmed prvih represij nad telesom. S tem ne želimo označiti človeka kot popolnoma pasivno bitje v odnosu do mode in oblasti, temveč opozoriti na dejstvo, da modne zapovedi v kapitalističnem sistemu usmerjajo dostop in s tem izbiro posameznika, na katero močno vpliva tudi posameznikov ekonomski status. Nenehno lovljenje stila višjega razreda s strani nižjega razreda, obrača kolesja potrošniškega sistema. Poglavitno vlogo pri posredovanju mode odigrajo mediji in verjetno lahko rečemo, da najbolj uspešno opravi to nalogo (modna) fotografija. Moči, ki jo poseduje moda, Simmel (2000, 196) pritrди z besedami, da »so včasih

¹¹ Že modna fotografija šestdesetih let je začela z gibanjem konotirati.

moderne tako grde in zoprne stvari, da se zdi, kot da bi nam moda želela pokazati svojo moč prav s tem, da zaradi nje sprejemamo to, kar se nam zdi nagnusno.«

S tem ko Newton zakrije modelu oči s sončnimi očali, obraz pa s tančico, nam sporoča, da je na ženski pomembnejše telo. Oseba na fotografiji skriva svoje obličje in izraz (pogled) na njem. Oba sta za posameznika neobhodno potrebna, da se vzpostavi kot človek, saj človek na sebe samega prihaja od drugega, preko katerega konstituira samega sebe. Ali drugače, zaradi momenta samoidentifikacije v zrcalnem stadiju, bo posameznik primoran neprestano iskati enovitost Jaza, ki za identifikacijo potrebuje Drugega. Zrcalni stadij je tisti, ki vzpostavi povezavo med subjektovo podobo in njegovim telesom. Ta zrcalni trenutek je pri otroku pred govorico. Simbolna identifikacija se nanaša na mesto, od koder se subjekt gleda tako, da si je všeč¹². Šele z razrešitvijo Ojdipovega kompleksa in vdorom tretje osebe, očeta kot zakona, se otrok konstituira kot želeči subjekt (Lacan v Špiljak 2005). Na podoben način je lahko fotografija zrcalo, ki ponuja identifikacijo na podlagi nezavedne želje. Že za prve narejene fotografske posnetke so dejali, da so »ogledalo s spominom« (Metz 1987). Tako za fotoaparat kot za ogledalo lahko rečemo, da sta sredstvi nadzora in samorefleksije. Ker se gledalec v svojem otroštvu seznanil z izkušnjo ogledala, je zmožen vzpostaviti svet ne da bi bil v njem. Tako fotograf kot tudi gledalec želita v fotografiji fiksirati drugo polovico sebe, ki se v ogledalu neprestano izmika, zato želi gledalec zgrabiti oddaljeni objekt. Pogled, ki prinaša željo, je zaustavljen le takrat, ko je zapisan v sliki, ali drugače, lahko ga uprizori le vizualna umetnost s pomočjo ogledala. V njenem zrcalnem odsevu obstoji hrepenenje, da bi v njem zagledali svojega drugega, s katerim bi se lahko ponovno spojili v enost, v kateri spolna razlika ne obstoji (Mikuž 1997).

Da bi pojasnili spolno konstrukcijo ženske na fotografiji, bomo uporabili freudovski koncept voajerizma¹³ in fetišizma, ki ju uporablja tudi psihoanaliza. Pri obeh je pomemben erotični pogled, ki je seksi zato, ker je gospodovalen. Tudi za Newtonov pogled na žensko lahko rečemo, da je izrazito erotičen, saj žensko seksualizira, med drugim tudi preko fetišev. Fetiš je neprimeren nadomestek seksualnega objekta. Na splošno gre za nadomestek seksualnega objekta z neustreznim delom telesa (stopalo, lasje) ali pa z neživim objektom, za katerega

¹² Medtem ko se v imaginarnem identificira s podobo, kjer si je všeč.

¹³ Koncept voajerizma bomo podrobneje obravnavali v nadaljevanju teksta.

obstaja odnos s seksualno osebo, najpogosteje z njeno seksualnostjo (kosi obleke, spodnje perilo) (Freud 1995). Otrok se mora seksualno razviti, ozavestiti svojo seksualno drugačnost in se ločiti od svojega primarnega odnosa, ki ga ima s svojo materjo. Ta proces seksualnega razvoja za nekatere ljudi pomeni tudi razvoj fetišev. Deček tekom Ojdipovega kompleksa začuti strah pred kastracijo ob pogledu na žensko telo, natančneje spolne organe. To grozo lahko dečki razrešijo na tri načine: eni tako, da razrešijo Ojdipov kompleks, drugi jo premagajo tako, da si ustvarijo fetiš, tretji pa zaradi tega postanejo homoseksualci (Freud 1981). Ali drugače, možni rezultati so heteroseksualnost, fetišizem ali homoseksualnost. Objekt postane fetiš, ko postane predmet seksualne želje. Po Freudovi (1981) interpretaciji fetiš nadomešča pogrešani penis pri ženski; tako se s pomočjo fetišev, postavi na njegovo mesto nekaj, kar usmerja interes nekam drugam. Preko fetišev postane ženska znosni seksualni objekt. Različni objekti tako simbolno nadomeščajo pogrešani ženski penis. Na prvi izmed izbranih fotografij se v vlogi fetišev pojavijo čevlji z visoko peto, ki se statuirajo kot fetiš, ker se dečkova radovednost že od ranega otroštva vzpenja od nog k ženskemu spolnemu organu¹⁴. Drugi fetiš je spodnje perilo skupaj z nogavicami, ki zaustavlja trenutek slačenja, s čimer se ohrani še zadnje upanje, da je ženska falična. Tako lahko rečemo, da ženska z visokimi petami in zakritim spolnim organom še daje možnost faličnosti in zaradi tega zaenkrat še ne ogroža moške kastracije.

Newton se na svojih fotografijah poigrava z različnimi kodi in konvencijami, nekatere izmed njih izhajajo tudi iz pornografije. Katere in kako bo opisano na primerih, tako v dotični interpretaciji kot tudi v sledečih. Feministične teorije v pornografiji vidijo sredstvo za izkoriščanje, poniževanje, spolno nasilje, fantazije in objektivizacijo žensk. V pornografiji so ženske projicirane kot moška fantazija in ne glede na obliko, je rezultat vedno isti. V želji po izpolnitvi želja in najglobljih hotenj nezavedne predstave organiziramo v fantazije in sicer tako, da izvedemo imaginarni prizor. Papirnate seksualne podobe se prenašajo v vsakdanjem življenju (Šribar 2006). V njegovih fotografijah lahko vidimo podaljšek pornografskega žanra, ki se preko oglaševalskega materiala (modne fotografije) razbohoti v vsakdanje

¹⁴ Psihoanaliza je naredila velik pomen v razumevanju, ki ga ima izbira fetiša kot potlačitev izgubljenega koprofilnega ugodja po vohanju. »Stopalo in dlake so objekti z močnim vonjem, ki so bili po odpovedi vohalnemu občutku, ki je postal neprijeten, povzdignjeni v fetiš« (Freud 1995, 36). V perverziji zastopa stopalo - umazano in smrdeče stopalo.

življenje. Pornografski kodi govorijo o tem, da je ženska dostopna, odprta, ter da so njene skrivnosti razkrite. Pri fotografiji stimuliranje nastopi kot odziv na uprizoritev, ki se odraža v gibanju, mimiki, telesni postavitvi. Fotografije so vedno prežete z ekspresijo. Kako jo bomo razumeli, je odvisno od kulture, kajti vsaka kultura ima svoj slovar ekspresivnih potez, ki se ne nanašajo samo na fotografijo, ampak jih uporabljamo tudi v vsakodnevnih situacijah za razlago čustveno prepletenih dogodkov kot so to gestikularne, nelingvistične poteze oziroma mimika (Hall 2004, 195). Veliko mimičnih značilnosti, ki kraljujejo na Newtonovih fotografijah izhajajo iz pornografije. Na predstavljeni fotografiji je eden izmed njih resen izraz modela, kar nosi konotacijo seksualnosti. Kajti, seks je resna zadeva, kar pritrjuje tudi Newton (Newton v Burgin 1991, 165) z besedami »seks je smrtno resen.« Naslednja značilnost na fotografiji je pogled usmerjen naravnost v gledalca. Pogleda na omenjeni fotografiji zaradi sončnih očal sicer ne vidimo, vendar položaj glave jasno nakazuje na smer pogleda. S sončnimi očali pa je zakrita tudi ženska identiteta, kar govori o tem, da ni pomembna njena osebnost, ampak zgolj njeno telo, ki se razkriva pod plaščem in je dejansko bolj odkrito kot sam obraz. V samem aktu razkrivanja lahko razberemo trend samorazkrivanja znanih in anonimnih oseb¹⁵, ki je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja v medijih postajal prepoznaven kot porno šik. Pri tem se kaže povezovanje javne sfere s pornosfero, kar je bila posledica uvajanja pornografskih elementov, ki so bili odraz političnih, ekonomskih in tehnoloških procesov, v popularno kulturo (McNair 2004). To potrjuje avtorjevo veliko povezanost z mainstream kulturo in njegov vpliv nanjo.

Žensko na fotografiji lahko z vsemi fatalističnimi atributi in erotičnim nabojem, čeprav pomanjkljivo oblečeno, uvrstimo med fatalne ženske. Njeno zakritje obraza povzroči še večjo skrivnost usodne ženske. Prekrit obraz namreč daje vtis skrivnosti, ki predstavlja užitek in tabu. Po Freudu (2007) se za tabujem vedno skriva želja. Človeku je prepovedano tisto, kar bi pod pritiskom svojih gonov storil in je nevarno družbi kot celoti ne pa posamezniku¹⁶. Ženska seksualnost predstavlja nevarnost in tabu, ki moške privlači in ogroža. Privlačnost usodne ženske zapeljuje moške v skrivnostni svet seksualnosti. Fotografirano žensko telo se prav tako

¹⁵ Primere lahko najdemo v McNairovi (2004) knjigi. Po njegovih navedbah je v revijalnih izvodih trend razkritja slavnih oseb odprla Demi Moor v reviji Vanity Fair (1991). Kot primere iz filmske umetnosti lahko omenimo filme Showgirls (1996) in Striptiz (1996).

¹⁶ Zato je prepoved bila potrebna točka za vzpostavitev družbe in ostaja njen sestavni del.

izraža s seksualnostjo, saj se sredi ulice pod razkritim plaščem razgali, odeto le v spodnje perilo. Telo usodne ženske predstavlja sterilno telo, ki ne producira ničesar, v smislu, da uteleša nasprotje materinega telesa, ki ima konotacijo plodnosti. Predstavlja fantazijo moških, saj jim ženska - mati predstavlja bolj mati kot žensko. To je lik ženske, ki briše mejo med pasivnostjo in aktivnostjo, med zavednim in nezavednim (Kristan 2005). Da se moški lahko vzpostavi kot moški, potrebuje prepoved ženske. Ženski lik na fotografiji s svojo svobodo, senzualnostjo in lepoto ne zapeljuje le fotografskega objektivna, temveč tudi gledalca. Reprezentacija ženske kot usodne ženske je za Lacana simptom moškega in sama v sebi ne obstoji. In ravno ta fascinacija, ki jo predstavlja femme fatale, zakriva njen manko in maskira dejstvo, da ženska ne obstoji. Ravno skozi svoj zlom vzame nase neobstoje in se v polni meri konstituira kot subjekt. Iz feminističnega vidika je usodna ženska simptom moških strahov v zvezi s feminizmom, kar pove več o moških strahovih kot o ženski želji oziroma subjektiviteti (Kristan 2005).

Drugi kod, ki je na izbrani fotografiji prevzet iz pornografije, so rahlo razprte in močno obarvane ustnice, ki konotirajo na vzbujenost oziroma, še več, na pripravljenost na penetracijo. Usta so organ, kjer se nahajajo najbolj intenzivni občutki. Rdeče ustnice asociirajo na barvo krvi, ki spominja na neko drugo krvavečo odprtino (Coward 1989). Zato si interpretiramo, da v danem primeru usta namigujejo na erotizme in prepovedi. Usta so prostor večje integritete kot spolni organi. Vdor jezika v usta je veliko bolj problematičen od predora penisa v neko drugo odprtino. Nemara zato, ker priključuje vidike oralne stimulacije (Šribar 2006). Usta so prizorišče čutnih in seksualnih užitkov in če se obrnemo na psihoanalizo, lahko rečemo, da je oralna faza pomembna v seksualnem razvoju vseh ljudi. V oralni fazi otrok doživlja ugodja preko ust, s sesanjem. Sprva so ti nagoni tesno povezani s hranjenjem, vendar se kasneje ločijo in postanejo neodvisni erotični užitki. Feministke menijo, da oralni užitki pri ženskah nimajo enake vloge kot pri moških. Vsaj v zahodni kulturi ne. Medtem ko se ženske naučijo, da od sveta ne smejo jemati, ampak dajati, je za moške jemanje nekaj povsem sprejemljivega. Ne le to, za njih je tudi značilno, da prenesejo svoje infantilne oralne užitke tudi v odraslo heteroseksualno razmerje (Coward 1989). Vzeti si pravico do užitka predstavlja za ženske politično dejanje; ker naj bi bile dajalke užitka, je vsako jemanje opredeljeno negativno in pomeni upor proti utrjenim normam in zahtevi po lastnem prostoru. Pridobitev prostora bi pomenila tudi pridobitev glasu (Brown 2001). Če gledamo na pornografijo kot skrajno transgresivno obliko erotike, ki pripoveduje svojo zgodbo brez moralnih zadržkov, potem Newtonova uporaba pornografskih elementov premika moralne imperativne.

Pornografija je zapeljiva ravno zaradi svoje pregrešne erotičnosti, kršenja tabujev morale in odkrivanja seksualnega poželenja. Kršenje tabujev pomeni kršenje javne morale in okusa družbe. Newton izbere modno fotografijo kot svojo izhodiščno zvrst ravno zaradi možnosti kršenja družbenih norm, ki mu jih ponuja moda. Kot se sam izrazi, »zanimivo mi je delati v družbi, ki ima določene tabuje – in modna fotografija predstavlja tovrstno družbo. Imeti tabuje in nato zaobiti jih – to je zanimivo« (Newton v Squiers 2000, 67). S tem, ko ustvarja v polju mode, s svojimi fotografijami določa moralne kriterije in meje družbene sprejemljivosti. Zaradi svoje nagnjenosti h kršenju tabujev Newton sam postane tabu, ker ima nevarno kvaliteto - druge spravljati v skušnjava, da mu sledijo. Hkrati pa zbuja zavist. Do tabujev imamo namreč ambivalenten odnos, želja po njihovem kršenju se nahaja v našem nezavednem, vendar vsaka kršitev nosi obljubo pogube (Freud 2007). Pri Newtonu pa ugodje nadvlada strah.

Poleg usodne ženske daje tudi senca pričujočem prizoru vznemirljivo, skrivnostno ozračje in simbolno moč, saj ta spominja na ogrinjala superjunakov, ki posedujejo nadnaravne moči. To daje naši junakinji konotacijo moči. Simbol preobrazbe v različne osebnosti pa ponuja že sam plašč. Kdor se z njim ogrne, je lahko po postavi in obrazu, kdor želi biti¹⁷. Poleg simbolnega ogrinjala podoba modela ustreza tradicionalnim superjunakinjam, ki so prej objekti voajerjev, pin up dekleta v ogrinjalih, kot pristni karakterji. Ali, če si sposodimo besede Jefferya A. Browna, »enolično ilustrirane kot nemogoče seksi, obdarjene s silikoni, skromno oblečena dekleta, ki uporabljajo očitno falična orožja« (Brown v Klock 2002, 111). Druga podobnost s superjunakinjam, ki sovpada z našo fotografijo, je skrita identiteta oziroma pomembnost zakritega obraza (Batman). Postavlja se nam vprašanje, kako brati našo junakinjo, katere vizualna podoba ustreza navedenim značilnostim, na predstavljeni fotografiji v dandanašnjih časih. Modni oglas, ki je namenjen oglaševanju spodnjega perila in nogavic za ženske, ne konotira tradicionalno feminiziranih lastnosti (nesigurnosti, nemoči, nežnosti), temveč ravno nasprotno, tako kot to počnejo tudi superjunaki, kar naredi konotacijo toliko močnejšo. To še

¹⁷ Način uporabe plašča prav tako konotira na ekshibicionizem, pri katerem ponavadi ženske kažejo vse, le spolnih organov ne, za razliko od moških, ki ne razkrivajo nič drugega kot le teh. Nekateri ekshibicionist(ke)i se zavedajo, da lahko s svojim dejanjem šokirajo svojo tarčo, medtem ko drugi želijo, da ta postane spolno vznemirjena. V pričujočem primeru bi dejali, da gre za željo po šokiranju gledalcev(k). Glede na to, da gre za modno fotografijo nam konotira, da ženske v javnem življenju postajajo vse bolj razkrite (Encyclopedia of Mental Disorders 2009).

dodatno podkrepi pogled fotoaparata od spodaj navzgor, ki prav tako daje konotacijo moči in nadrejenosti. Newton dodeli svoji junakinji vizualno moč, kot je prvi superženski preko transfuzije moške krvi njeno nadnaravno moč dodelil njen avtor. Moč, ki je obema junakinjama dodeljena, dejansko skriva strah pred nemočjo moških, ki so jima jo nadedli. Vnašanje stripovske kulture v fotografijo omogoči postmodernistični zlom med visoko in nizko kulturo, ki odpre novo polje pomenov. V nizko kulturo se je začela vpletati visoka kultura. Nizka kultura je dobila enako veljavo v očeh proučevalcev in postala pomemben del širše družbe ter začela širiti vrednote. Popularna kultura ja postala hibrid predhodne visoke in nizke kulture. Da je Newton žensko simbolno obdaril s tolikšno močjo nemara ni tako nenavadno, saj mu je njegova žena predstavljala »močno oporo« (Newton 2003, 210), brez katere ne bi mogel živeti. Tega se je Newton zavedel ob težki bolezni svoje žene, le nekaj let pred nastankom fotografije. Po ženini ozdravitvi pa se je par preselil na prizorišče, kjer je nastala tudi fotografija, Monte Carlo.

V psihoanalitični perspektivi superjunakinji ustreza plast osebnosti, ki jo Freud poimenuje nadjaz, saj so superjunaki visoko moralna bitja, ki se vedno odločijo svojo nadnaravno moč uporabiti v korist družbenim normam in človeštvu. Po Freudu (2007, 1921) sodeč je človeška osebnost sestavljena iz treh delov: id-a (es), jaz-a (Ich) in nadjaz-a (über Ich). Id je prirojen nagon, ki spada v področje nezavednega in sestavlja dve tretjini naše osebnosti. Tu so potlačene vsebine, ki jih družba ne dovoljuje, zato smo v razvoju primorani sprejeti zunanje prisile, ki jih postopoma ponotranjimo tako, da jih naša posebna duševna instanca, nadjaz, sprejme med svoje zapovedi. Nadjaz je sestavljen iz nezavednega in zavestnega, h kateremu spadajo moralne norme, vrednote, skratka pravila, ki se jih posameznik mora držati, da bi ga družba sprejela. Ego pa predstavlja našo zavestno plast, ki je razum, lastna volja, ter uravnava razmerje prvih dveh. Grajenje nadjaza je posebno dragocena kulturna last, saj se ljudje iz nasprotnikov kulture spremenijo v njene nosilce. Obravnavana fotografija opominja na večni konflikt, ki se odvija v vsakem izmed nas, konflikt med id-om in ego-m. Predstava ženske, oblečene le v spodnje perilo, ki z razkritim plaščem hodi po ulicah Monte Carla pripada predstavi id-a, kateremu konflikt predstavlja senca superjunakinje, braniteljice moralnih načel. Id je namreč tisti, ki je odgovoren za človekovo osnovno slo po hrani, seksualnosti in agresivnem impulzu, je nemoralen in egocentričen, voden po načelu ugodja, in je jasno

uprizorjen v pomanjkljivo oblečeni ženski, katere senca opozarja na njeno nespodobnost. Obenem je id¹⁸ tudi ta, ki pripravi človeka do bega iz realnosti v domišljjski svet in umetnost.

V dotično podobo se prikrade simbolna moč, ki v zahodni družbi tradicionalno pripada moškemu. Pomembno je, da to simbolno moč v danem primeru, v vseh konotacijskih ozirih, moški (Newton) dodeli ženski, kar razkriva nemoč moškega bolj kot moč ženske. Poudarek ženskega telesa in njegovo razkrivanje, povzroči, da njena podoba ostaja ujeta v vizualne ideale moške predstave. Sporočilo je, da osvobodjena in močna ženska, ki se vzpenja po družbeni in ekonomski lestvici, vselej ostaja nemočna v lepotnem mitu.

¹⁸ V seksualnem nagonu je vseohranjujoč Eros - nagon življenja, ki skuša vse dele žive substance strniti in držati skupaj; on je prisoten že ob začetku življenja, kot tudi nagon smrti, oba se med seboj bojujeta že od samega začetka. Nagon smrti naj bi se v obliki destruktivnega nagona, usmeril v zunanji svet. Človek tako v sebi nosi podzavestno željo po smrti, ki bo končala vsakodnevno borbo za srečo in preživetje (Freud 1987).

Slika 3.1: Wolford Publicity, Monte Carlo 1995



Vir: Taschen Diary (1998).

4 Sporna ženska realnost

*»Da bi bili pristno srednjeveški ne bi smeli imeti telesa,
da pa smo pristno »moderni« ne smemo imeti duše«*

Wilde (v Svendsen, 2006, 76).

Z vidika psihoanalize so pomeni naših dejanj skriti, zamaskirani, in jih moramo razkrivati, da bi lahko prišli do njihovega dejanskega pomena. Zato lahko govorimo o latentnih in manifestnih pomenih. Fotografija tako nikoli ne predstavlja le stvari, ki jih zabeleži, temveč moramo odkriti tudi njihov latentni pomen, da bi jih lahko v popolnosti interpretirali in razumeli. Na fotografiji imamo tako imaginarno in realno instanco, pri čemer se prva ukvarja s posnemanjem druge. Se pravi, da imamo reprezentacijo, ki uporablja naravne materiale in dejanja, ter reprezentirano, ki je pravzaprav fikcijska (Metz 1987). Tudi v življenju posameznika se realnost vzpostavi ravno zaradi manka realnosti, in sicer skozi fantazmo. Ker človek ne prepozna svojega bistva, ima občutek manka in se zateka v fantazmo, kjer poskuša zapolniti občutek praznine. Realnost po Žižku (Žižek v Rutar 2007) sodeč ni sestavljena iz (ene) fantazme, temveč iz nedoslednega mnoštva fantazij. Številčnost je tista, ki nam daje vtis realnosti. Fantazma je praznina, kjer se projicirajo želje. Dovoljuje navidezno izpolnitev prepovedanih želja, delujočih na ravni podzavesti (Špiljak 2005). Po Freudu (2006) libido, seksualne želje, nimajo v naprej določenega objekta, ampak te postanejo objekt šele preko fantazij in tako lahko tudi del telesa postane seksualna želja. Tudi fotografija ni nič drugega kot fantazma, saj imamo odsotnost pravih oseb, scene, skratka vsega; vse, kar vidimo na fotografij, je le njena senca (Metz 1987).

Lahko bi dejali, da Newton izpolnjuje svojo fantazmo preko fetišev, ki so vedno materialni. Objekt postane fetiš, ko postane objekt seksualne želje, ponavadi moške. Pri tem gre za precenjevanje seksualnega objekta, ki se neizogibno razširi na vse, kar je v povezavi z njim¹⁹. Tudi na navzoči fotografiji (glej Sliko 4.2) imamo že prej omenjene fetiše, visoke pete in nogavice. Kljub temu, da je fotografija narejena v črno-beli tehniki, lahko nogavice, zaradi

¹⁹ Določena stopnja takega fetišizma je vedno značilna za normalno ljubezen. O patološkosti govorimo, kadar se fetiš postavi na mesto normalnega cilja, ko se odpove določeni osebi in postane edini seksualni cilj.

njihove črte, jasno prepoznamo. Nogavice lahko uvrščamo tudi med spodnje perilo, ki na tej fotografiji ni vidno. Namesto njega lahko v predelu mednožja zaznamo senco, za katero lahko rečemo, da ima podoben učinek kot ga ima fetiš spodnjega perila, v smislu zakrivanja določenega dela telesa. Na tega dodatno usmerja tudi vrh trikotnika, ki ga tvori drža nog.

Senca opazna na fotografiji, daje slutiti prisotnost moške osebe, katera se prekriva v skladu z žensko figuro. Senca in figura skupaj namigujeta na spolni odnos²⁰. Tovrstno namigovanje se poveča z izbranim kotom in planom fotografije. Kot nas pripelje v direkten stik s telesom, plan pa, z izločitvijo okolice, poudari pomen telesa. Avtor (Newton v Burgin 1996) priznava, da si je v resnici želel imeti spolne odnose z ženskami, ki jih je želel videti gole (pri čemer lahko videti v njegovem primeru prenesemo na fotografirati²¹), vendar zaradi strahu pred spolnimi boleznimi ni. Njegovo ne-dejanje je poudarjeno z obleko, njegovo podzavestno željo pa razkriva prisotna senca. Newtonova prekrivajoča senca bdi nad ženskim telesom in s tem ustvari višji telesni položaj, ki simbolizira žensko podrejenost. Nasprotje med moškostjo in ženskostjo se ikonološko izraža tudi v dveh površinah. Z obleko od kože, ki asociira na nežno, gladko površino, se konotira ženskost. Groba, betonska površina pa sugerira na moškost.

Individuum se v vsakem trenutku razkriva skozi geste, preko katerih lahko razberemo, da so se v modno fotografijo tudi v tem primeru prikradli pornografski elementi. Eden izmed glavnih pornografskih elementov²² je po mnenju feministk objektivizacija, ki je jasno razvidna tudi na prisotni fotografiji. Pod pojmom objektivizacija, je mišljen sistematični proces, v katerem se oseba dehumanizira in zreducira na stvar brez družbenega statusa. Značilnost objektivizacije je tudi prikaz »razstavljenega« telesa na dele (Caputi 1999). Ne glede, s katerega zornega kota gledamo razkosane reprezentacije žensk, so te fetišizirane in negativno obarvane, ter nikakor ne prinašajo portreta ženstvenosti (Ash in Wilson 1992). Vsako razstavljeno telo je podvrženo procesu pretvorbe in nadomestitve, ki obdaja gledalca z občutkom radovednosti in strahu ob gledanju v nekaj, česar ni. Namišljeno telo ukazuje na

²⁰Pomen sence pa ima lahko tudi preprostejšo razlago. Lahko nakazuje na navzočnost tretje osebe, ki prisostvuje pri fotografiranju. Kar ni nenavadno, saj so velikokrat prisotni tudi drugi ljudje, kot so: fotografov pomočnik, umetniški vodja...

²¹ Fotografija ponuja možnost, da vidimo stvari, ki jih vsakdanje življenje ne omogoča.

²² Poleg eksploatacije, podreditve, »suženjstva«.

oblikovanje gledalčeve lastne nestabilne seksualne identifikacije. Zapeljivo telo z direktnim pogledom v kamero lahko sporoča o njeni samozavesti, da se počuti močno in privlačno, pri čemer bi gledalec dobil občutek, da prevzema moški pogled. Vendar ravno odsotnost pogleda daje gledalcu nasproten vtis, saj mu telo brez pogleda govori o razpoložljivosti telesa. Njeno razkoračeno telo proti kameri postavi gledalca v vlogo ljubimca, saj izraža vabljev in izzivalen občutek. Obraz kot najpomembnejši del telesa je viden vsem ljudem, le človeku samemu ne. Z vzpostavitev subjekta se začne človek zavedati svojega obraza. Gledalec v danem primeru ostane zaščiten pred vračajočim pogledom. Na pričujoči fotografiji je ženska fotografirana tako, da ostane njena glava zunaj kadra, kar jasno reducira osebo le na telo.

Fotografski posnetek, ki prikazuje zgolj telo brez ženske glave, žensko obglavi in s tem ustvari enodimenzionalno reprezentacijo. Tako zreducirana reprezentacija je namenjena le užitku gledanja. Feministične študije pod vplivom psihoanalitičnih konceptov razširijo razumevanje narave pogleda. Te predpostavljajo, da je moški tisti, ki aktivno gleda, in ženska pasivni objekt pogleda. Obvladujoči »moški pogled projicira svoje fantazije v žensko figuro, ki je oblikovana v skladu s tem« (Mulvey 2001, 278), in v tem konstruktu tudi ostaja ujeta. Moški je tisti, ki konstruira žensko, tako da jo postavi na ogled. Tudi Berger (2008) pripisuje pogledu moški spol. Po njegovem mnenju sodobne ideologije spolov pripisujejo ženskam pasivnost in jih ocenjujejo na podlagi njihovega odnosa do njih samih, medtem ko moške na drugi strani predstavljajo kot aktivne akterje, ki so ocenjeni glede na njihov odnos do drugih. Žensko nenehno spremlja lastna podoba. Vendar seksualizirane podobe žensk nimajo nič opraviti z realnostjo žensk, temveč z moško fantazijo. Po mnenju Mulveyeve se je »smer pogleda preusmerila od ženske kot spektakla k psihi, ki je potrebovala tak spektakel« (Mulvey 1998, xiii). Smeli bi reči, da je tisti, ki je nosilec pogleda obenem tudi nosilec nadzora. Tisti, ki ima nadzor pa ima tudi moč. Skupno vsem predpostavkam je, da je izvor moškega pogleda potrebno iskati v patriarhalni družbi. Kot že omenjeno, gledanje pomeni nadzor, mediji pa so podaljšek gledanja moških na ulici. Tako postanejo fotografije dovoljeno gledanje, ki bi bilo na ulici nesprejemljivo strmenje.

Za razumevanje nadzora v medijskih študijah si lahko pomagamo s Foucaultovim (v Dolar 1991) konceptom panoptikuma, saj se tudi preko medijev izvajajo oblastni mehanizmi. Pojem

je vezan na arhitekturne rešitve²³, ki nudijo prostor, ki je v celoti lahko nadzorovan. Tovrsten prostor se je sprva vezal na zaporne in druge totalitarne institucije²⁴, v katerih je zapornik neprestano podvržen nadzoru nad svojim telesom, kar »povzroči nenehno stanje vidnosti, ki zagotavlja samodejno delovanje oblasti« (Bartky 2006, 61), danes pa je koncept panoptikuma »eden izmed najbolj razširjenih oblastnih mehanizmov« (Bahovec 2002). Nadzor je prisoten povsod in obenem nikjer. Deležen ga je tako tisti, ki nadzoruje, kot tisti, ki je nadzorovan, saj Foucault (1991) vidi izvajanje oblasti kot krožen sistem, ki se iz svojega središča širi na vse strani. Moči ne moremo več enačiti s posameznikom, temveč postane mašinerija, kar pa ne izključuje dejstva, da ni enakovrednih položajev. V panoptikumu vsi ali vsaj večina nadzorujejo vsakogar, glede na mesto, ki ga nekdo zaseda. Izvrševanje oblasti tako ni nasilno dejanje, prav tako pa ni niti soglasje, temveč deluje na možna delovanja, oziroma delujoče subjekte na temelju njihove dejavnosti in sposobnosti. Oblast se zapiše v zavest slehernega posameznika, ko predpostavi, da oblast obstaja. V tem trenutku pride do samodiscipline, kot najvišjega dosežka panoptizma in oblasti. Panoptikumova moč leži v nadzorujočem pogledu, ki posamezniku zadostuje, da ga ponotranji in postane sam sebi nadzornik. V današnjem času arhitektura ni več potrebna, saj je nenehno stanje vidnosti zdaj individualizirano, objekt pogleda nenehno nadzoruje samega sebe in to, kako je njegovo telo videti drugim (Bahovec 1995). Tako podoba ženskosti, ki je predstavljena na fotografiji, ni le sredstvo zunanjega pogleda in nadzora, temveč tudi vpliva na naše identitete in na naš lastni nadzorni mehanizem, ki ga pridobimo s posredovanimi medijskimi podobami. To velja predvsem za modno fotografijo, ki jo (najpogosteje) zasledimo v modnih revijah in kateri pripada tudi pričujoča podoba. S pomočjo tovrstnih podob posameznik ponotranji nadzor in s tem ta postane del njega, kar pomeni, da postanemo sami svoj nadzorni mehanizem.

Foucault (1991) postavlja telo²⁵ v središče različnih formacij oblasti/vednosti. Največjo moč oblast, po njegovem mnenju, izvaja na telesu. Ljudem pomaga rasti in jih usmerja, ne pa podreja in uničuje. Moč ne deluje preko fizične sile ali zakonov, temveč preko hegemonije norm, politične tehnologije in z oblikovanjem telesa in duha. Za telo obstaja določen izbor

²³ Nanaša se na prostor s središčnim stolpom, ki je obdan z okni in gleda na vse ostale prostore (Foucault 1991).

²⁴ Vendar se ne omejuje le nanje, temveč je namenjen temu, da se razširi v družbena telesa.

²⁵ »Vendar pod telesom ni mišljeno le fizično telo, temveč poimenuje telo »kot nekakšno površino, v katero različni režimi oblasti/vednosti vpisujejo svoje pomene in učinke« (Hall 2004, 71).

gest, drž in gibov. Modna fotografija kot oglasni diskurz pripomore k propagiranju normativnih idealov. S prikazanim telesom nam podoba sporoča, kakšno mora biti telo, ki nosi obleko. Prisotna je disciplina hujšanja, ki je podrejena tiraniji vitkosti. Obstajajo vaje za krepitev prsi, vaje in preparati za preprečevanja celulita, posebne vrste ženske maščobe, ducat vaj, ki so namenjene za zmanjševanje problematičnih mest, kot so debeli gležnji ali preobilna stegna. Pod tiranijo vitkosti je ženski prepovedano postati debela, zavzemati mora tako malo prostora kot je le mogoče. Nasprotno, masivno in rigidno žensko telo, v današnjem zahodnem kulturnem okviru, konotira nemoč, neuspeh in lenobo (Bartky 2006, 73).

Pričujoča fotografija daje vtis, da je pri ženski pomembno le telo in namen, kateremu to telo lahko služi, ne pa tudi njena identiteta. Razlika, ki ločuje to modno fotografijo od pornografskih upodobitev, je ta, da je model na sliki oblečen. Vendar poza telesa nakazuje na ljubkovanje s kamero oziroma z gledalcem. Izzivalna telesna drža ženskega telesa v kombinaciji z usnjeno obleko konotira na živalsko strast, ki se za žensko v tradicionalni zahodni družbi ne spodobi. Telesna govorica je postala pomemben in vpliven element v procesu oblikovanja spola. Vizualna govorica telesa posreduje sporočila z večjo verodostojnostjo in avtentičnostjo kot lahko to počne verbalna govorica, saj jo lahko bolj neposredno interpretiramo (Erjavec 2005). Neverbalna govorica nam tukaj govori, da je ta modna znamka ustvarjena za strastne ženske, ki so zmožne in imajo željo po popustitvi vseh zavor. Z identifikacijo in s tem uporabo določenih znamk, se ženske uvrščajo v družbene skupine. »Moda povzdiguje nepomembneža s tem, da ga spremeni v predstavnika skupnosti« (Simmel 2000, 201). K modi se posebno zatekajo tisti, ki so notranje nesamostojni in potrebujejo oporo, zato potrebujejo določeno priznanje in pozornost.

Razdelitvene prakse so po Foucaultu (1991,1998) eden izmed treh modusov objektivizacije²⁶, ki preobrazijo ljudi v subjekte, v ta namen mora biti posameznik najprej postavljen kot objekt. Subjekt igra dvojno vlogo, kot podložnik nekoga drugega, kar se odvija preko kontrole in oblasti in kot podložnik lastne identitete, preko vesti in védenja o sebi. Ker je neizbežen pogoj objektivizacije, podreditev subjekta, sta v Foucaultevem jeziku sinonima (Foucault 1991; Vidmar 2003). Na tem mestu smo soočeni z modusom ločitvene prakse, pri katerih posameznik postane predmet oblasti. Ločitvene prakse delujejo na način, da iz

²⁶ Opis ostalih dveh sledi v nadaljevanju teksta.

nediferencirane množice ljudi, na podlagi psihičnih in fizičnih lastnosti, kot so spol, rasa, etičnost, življenjski slog, oddvojijo posamezne družbene skupine in poudarijo njihove razlike. Nekoliko vrstic kasneje bomo videli, kako imajo vse ženske tudi skupne teme, ki se nanašajo na discipliniranje telesa. Tu je oddvojena posebna skupina žensk, ki si lahko privoščijo reklamirana oblačila. Ločitvene prakse delujejo tudi znotraj žanra, v našem primeru znotraj ženskosti. Tovrstna oblačila so namenjena mladostnim, bogatim in drznim ženskam (Dolar v Foucault 1991; Hrženjak 2002). Reklama kot ideološki konstrukt nas prepričuje, da smo nekaj, če nekaj kupimo, posedujemo. Porabništvo postane poglobljen način identitetne komunikacije. Oglaševalska industrija je zgodaj ugotovila, da prodajanje stvari obenem pomeni prodajanje identitet. Te najdemo v proizvodih, ki jih s tem, ko jih kupimo, uporabljamo kot identitetne znake (Rener 1998). V potrošniški družbi se namreč naučimo razumeti želje v okviru dobrin, s pomočjo katerih rešujemo svoje probleme. »Korist, užitek, zadovoljstvo, celo fantazija, ki jo sproža zamisel o posesti kake potrošniške dobrine, nastopajo vedno bolj v vlogi osnovnega sporočila, ki je nagovor k samoprepoznovanju potencialnega kupca in potrošnice ... terminih prepoznavanja v določenem pomenljivem načinu življenja, prepoznavnem življenjskem stilu ali izbranem okusu« (Ule 1998, 106). Predstavljena fantazija se poslužuje želje in potrebe kot svojih sredstev.

Moda in telo sta medsebojno prepletene. Sestavni del mode je nedvomno telo, brez njega tudi mode ne bi bilo. Oblačila socializirajo naše telo in ga spremenijo v kulturno sprejemljivo. Obleka je reprezentacija telesa v našem kulturnem kontekstu (Ash in Wilson 1992). Vendarle njuno razmerje ni vedno enostavno oziroma neproblematično. Telo ni le nosilec obleke, temveč veliko več. Eco (2002) opozarja, da moda lahko osredotoči naše razmišljanje zgolj na nas same in našo zunanost, kar pa posledično vpliva tudi na našo notranost. Prisiljuje človekovo razmišljanje zgolj na telo. Tozadevno razglabljanje postane obremenjeno z razmerjem med telesom, obleko in odnosom do zunanjega sveta²⁷. Tudi sama zgodovina mode kaže na dejstvo, da moda nakazuje, če ne celo določa, kakšno mora biti telo, v smislu telesnih mer na podlagi rase, razreda in spola. Se pravi, da je tudi moda povezana z nadzorom nad telesom, telo mora biti lepo, pričeska urejena, oblačila v trendu. Skratka, posameznik si vedno prizadeva svoje telo prilagoditi obleki (Kuhar 2004). Pri prikazovanju lepote in reprezentacij teles so najbolj uspešni vizualni mediji, pri čemer mislimo na fotografijo, film in

²⁷ Ko obleka ne diktira telesu, se pozornost prenese na notranost (Eco 2002).

televizijo, ker veljajo za medije, ki nam posredujejo »realni« svet. Modna fotografija s prikazovanjem teles oziroma njihove neverbalne govorice določa značilnosti nekega obdobja. Ne gre zgolj za prikazovanje tistega, kar je moderno in s tem zaželeno, marveč na kakšen način oblačila tudi nositi. Lahko bi dejali, da izoblikovan stil in podzavest oblikujeta portret določenega obdobja. Fotografija vsebuje ideologijo, ki legitimira sporno družbeno realnost (Špiljak 2005).

Modna fotografija, kot je dejal Foucault (1998), telo usmerja in ohranja želje in moč. Newton mode ni le fotografiral, temveč je nanjo tudi vplival. Elementi in okraski kot so kratko krilo z razporkom, čevlji z visoko in ozko peto, verige, oblačila iz usnja, ki jih je uporabljal na fotografijah, so imele velik vpliv na modne oblikovalce, saj so jih ti začeli uporabljati v svojih kolekcijah (Squiers 2000). Tako se v devetdesetih letih prejšnjega stoletja na modnih stezah pojavi fetišistična moda po zgledu porno šika, v obliki oblačil iz kože, gume in PVC-ja. O tem priča tudi obravnavana fotografija, na kateri je učinek porno šika povečan s postavitvijo modela in izborom izreza fotografije (McNair 2004).

V izbranem primeru drža ženske ne ustreza tipičnim zapovedim ženske drže, temveč prestopa v sfero pornografije. Lahko bi dejali, da se pričujoča modna fotografija sprehaja po robu pornografskega, saj ugaja posameznikovim željam po ogledovanju slik, ponuja popolnost in vključuje erotiko v ženstvenost.

Slika 4.1: Mario Valentino, Monte Carlo 1998



Vir: Newton (2000a, 65).

5 Fotograf kot aktiven voajer, ki obvlada položaj

»Niso za to tisti avtoportreti, v katerih je umetnik neposredno in zavestno prikazal samega sebe, po svojem izpovednem pomenu prav v središču upodablajoče umetnosti – ker je v njih vse avtorjevo delo in avtor sam, oblika, snov in vsebina, model in tvorec«

Menaše (1962, 9)?

Fotografija kot selektiven pogled na življenje, v danem primeru priča o samovidenju avtorja. Avtoportret je vselej lastno videnje samega sebe in svojega okolja, ki se v pričujočem primeru izrazi preko tehnologije, fotoaparata. Fotograf je v obdobju, v katerem je bila posneta fotografija (glej Sliko 5.3), že imel za seboj uspešno kariero modnega fotografa. Izhajajoč iz tega bi nemara lahko dejali, da sta goli model in obleka na tleh pokazatelja njegovih želja in njegovega vedno večjega spogledovanja z aktom. Ravno dobro leto prej je začel namreč fotografirati serijo aktov pod imenom »The Big Nudes«, katero je nadaljeval v naslednje desetletje (Newton 2003) in jo sam uvršča med svoje prve akte (Newton 2000b).

Fotografija prikazuje notranjost fotografovega ateljeja. Prikazuje več kot običajno, saj lahko vidimo tako sceno kot tudi fotografa, kako fotografira. Pričujoča fotografija privatni prostor razkrije javnemu pogledu. Konstruirana je okoli stvari, ki jih na sliki lahko vidimo, kot tudi tistih, ki jih ne vidimo, ali pa vsaj v celoti ne. Kot vse fotografije tudi to vidimo iz iste točke, kot jo je videl avtor pri fotografiranju, vendar je posebnost te fotografije, da lahko s pomočjo ogledala vidimo tudi fotografa. Še več, zaradi zrcala postane, kot model na fotografiji, tudi gledalec predmet fotografije, opazovanja. S tem se ustvari zapleteno razmerje med tistimi, ki so reprezentirani, ogledovani s strani fotoaparata, in tistimi, ki gledajo. Tovrstni motiv lahko zasledimo tudi v slikarski umetnosti, kot najpomembnejša je omembe vredna slika Velázquez, Kraljeva družina (Las Meninas, 1656)²⁸. Po nekaterih prepričanjih velja, da je Velázquez celoten prizor pri slikanju opazoval v ogledalu in ga z njegovo pomočjo naslikal, kar drži tudi za obravnavano fotografijo.

²⁸ Na tem mestu lahko omenimo tudi Manetovo sliko z naslovom Bar v Folies-Bergère (1882), ki prav tako izraža podobnosti z obravnavano fotografijo.

Na fotografiji imamo dvojno reprezentacijo, tako fotografa kot tudi žensko na desni strani fotografije, zato lahko rečemo, da sta oba »subjekta«. Fotografijo lahko gledamo iz pozicije, kjer se nahajamo, kar pomeni iz zunanosti fotografije, ali pa s pozicije ženske na desni strani fotografije, ki vidi prizor kot ga vidimo gledalci v zrcalu, se pravi iz notranosti. Po Foucaultovo bi lahko dejali, da imamo dve središči in dva subjekta. Diskurz fotografije, oziroma njena kompozicija nas napeljuje na neodločnost, s katerim subjektom se bomo poistovetili, saj lahko na fotografiji vidimo dva zorna kota, dva subjekta in dva pomena, pa čeprav je reprezentacija jasna. Fotografija, ki ponuja več možnosti identifikacij, omogoča izbiro s kom se bomo identificirali, kar prinaša svojevrsten užitek. Omogoči nam občutek kontrole, na enak način kot jo po Sealu (Seal v Fiske 1987) omogoča otrokova igra med realnostjo in simbolnim, mejo ki jo neprestano preizkuša. Že njegovo pomenljivo poimenovanje vključitev - osvoboditev (impication - extrication) daje slutiti, da te značilnosti ustvarjajo napetost igre.

Kako lahko fotografija deluje kot diskurz, lahko najlažje pojasnimo skozi različna gledanja, kdo ali kaj gleda. Imamo pogled nas kot gledalcev in poglede znotraj fotografije. Tako se lahko poistovetimo z ljudmi na sliki kot tudi s pogledi na sliki. Če se poistovetimo s subjekti fotografije, nam to pomaga, da jo vidimo kot smiselno. Pri položaju znotraj diskurza pa se lahko, kot smo že zasledili v navzočem tekstu, podvržemo diskurzu. Vedno je gledalec tisti, ki podeljuje smisel fotografiji. Zato bi smeli reči, da se pomen konstruira v dialogu med gledalcem in avtorjem. Avtor ima največji vpliv na gledalca, saj on določa, iz katerega kota bo gledalec videl prizor. To pomeni, da avtor določa, s katere pozicije bo imela fotografija pomen, smisel. Tako kot diskurz opredeljuje, podreja in postavlja v nek položaj, stori z nami tudi fotograf. Kar pomeni, če želimo, da je fotografija smiselna, se moramo podvreči diskurzu in moramo kot gledalci postati »subjekt« (Hall 2004).

Prepletanje dveh diskurzov, ki ga omogoči ogledalo na podlagi vizualnosti, površinskosti, ukazuje na postmoderni koncept intertekstualnosti. Pojem intertekstualnosti predpostavlja, da je pomen vedno nekoliko nedoločljiv. Preko intertekstualnega diskurza dobijo tudi visoke pete na Newtonovih fotografijah, poleg seksualizacije, ki jo vršijo, nove pomene. Medicinski diskurz zagovarja stališče, da so visoke pete nevarne za zdravje, saj povzročajo težave s hrbtenico in stopali. Moralni diskurz pa vznemirja oblika, ki jo visoke pete izpostavijo, in sicer poudarijo prsi in zadnjico (Bernard 2004). Če vzamemo v ozir pornografski diskurz je velika verjetnost, da pridemo do ugotovitve, da so poleg gole ženske najpomembnejši element

visoke pete. Te po Newtonu »naredijo žensko zelo seksi in ji dodelijo nevaren pridih« (Newton v Koetzle 2002, 149). Prav tako jih lahko vidimo skozi oči patriarhata, da žensko držijo v podrejenem položaju, saj čevlji z visoko peto niso udobno obuvalo, poleg tega pa tudi omejujejo žensko pri gibanju, kar daje simbolno podobo nezmožnosti pobega od moškega. Če sodimo po Bourdieu (2001), bi dejali, da so visoke pete privlačne za moške in da z njihovo pomočjo ženska sodeluje pri ustvarjanju same sebe kot privlačnega objekta za moški pogled.

Ogledalo na fotografiji omogoča vidnost fotografije z dveh zornih kotov, model tako vidimo od spredaj in zadaj, kar ni običajno za fotografije, zato lahko rečemo, da dvodimenzionalna fotografija ustvarja lažni občutek tridimenzionalnosti. Če bi bilo ogledalo »pravo«, bi v njem prepoznali tudi sebe, kar pomeni, da nas diskurz uvršča v vlogo suverena. »Zrcalo je bilo izumljeno z namenom, da bi videli telesa kjer jih ni: v steklu ali kovini ujamemo našo podobo, kot tudi naš pogled na podobo« (Belting 2004, 31). Ker nima svoje lastne podobe, zrcali nekaj drugega. Vara pogled in ga lovi v past. Omogoča, da se vidimo tam, kjer smo odsotni, kot bi rekel Foucault (Foucault v Mikuž 1997), v prostoru brez prostora. Enak učinek ustvarja fotografija. »Zrcalo je kot medij popolno nasprotje naših teles, čeprav nam vrača podobo, ki pa jo zaznavamo telesno« (Belting 2004, 31). Ogledalo, ki je postavljeno pred modelom, je veliko več kot zgolj sredstvo, v katerem se model lahko vidi. V ogledalu lahko upodobljena ženska namreč tudi vidi, kako je videna s strani drugih, in hkrati ji ogledalo ne dopušča pozabiti, kako se pričakuje, da bo videna (Bourdieu 2001).

Razdalja, ki se vzpostavi z zrcaljenjem, odgovarja potrebni razdalji po samozavedanju. Ogledalo nam priključuje praspomin in omogoči spojitev dveh človeških postav v prvotno nerazločeno eno. Pogled, ki prinaša željo, je zaustavljen le takrat, ko je zapisan v sliki; lahko ga uprizori le vizualna umetnost s pomočjo ogledala. Pogled išče v ogledalu tisto, česar ne najde v resničnem svetu - da bi zagledal svojega drugega in se spojil v izgubljeno enost, v kateri ni spolne razlike (Mikuž 1997). Ena izmed teorij, ki govori o tem, je Lacanova, v kateri ima ogledalo presoden pomen pri izoblikovanju otrokovega ega. To obdobje v posameznikovem življenju Lacan (v Špiljak 2005) poimenuje zrcalna faza. Otrok se v tej fazi identificira preko drugega (svojega odseva) in hkrati doživi enost²⁹ jaza, samega sebe. Po Catherini Clement (v Burgin 1996) je presoden trenutek otroka, ki se prepozna v ogledalu, pomemben, ker takrat

²⁹ Ki je ne more izkusiti v lastnem življenju.

postane on, ki je ločen od matere³⁰. Otrok svojo podobo sprva prepozna kot fragmentirano; usta, del ramen, materine prsi, katere v zrcalni fazi sestavi v celoto. Ogledalo dopušča otroku, da vidi sebe kot drugega. Zrcalni stadij je tisti, ki vzpostavi povezavo med subjektovo podobo in njegovim telesom. Posameznik mora najti svoje mesto v prostoru in sebe kot objekt za druge, kar daje posamezniku skladno identiteto (Špiljak 2005). Matrica prostora je telo. Posameznikov odnos do lastnega telesa mu priskrbi osnovno prostorsko predstavo, s pomočjo katere lahko misli svoje mesto. Subjektiviteta tako zavzema prostor v fizičnem prostoru. Ego je za Freuda mentalna podoba, ki jo zrcali na površino telesa (v Burgin 1996). Otrok ponotranji to podobo Idealnega Jaza, temelja vseh kasnejših identifikacij, ki so načeloma imaginarne³¹. Pogled, ki ga Jaz (sebstvo) zazna, je nezadovoljujoč, ker drugi Jaza ne gleda, kakor si jaz zamišljam, da bi ga moral. »Po Lacanovem mnenju zaradi pogleda hrepenimo in obupujemo obenem, moč slikovnih reprezentacij pa je v tem, da lahko ta strah pomirijo« (Lutz in Collins 2004, 215).

Pogled zahodnega gledalca vselej potuje iz zgornjega desnega kota, kjer se v dani interpretaciji nahaja goli ženski lik, fotografiran od zadaj. Ta obenem predstavlja prvi plan, čigar naloga je, da razkrije in poudari osrednji plan, se pravi, svoj sprednji del telesa in avtoportret fotografa v ogledalu. Ekspresija in poza ženskega telesa sta podvrženi disciplini, njen obraz in telo pa sta naučena izrazov ustrežljivosti. Zato ženska na fotografiji odvrne svoj pogled od moškega, skrbnega preučevanja. Njen odvrtačajoči pogled od ogledala in s tem gledalca, brez slehernega zanimanja, povzroči moškemu pogledu odtujenost, torej nezadovoljstvo. Zatopljena sama vase daje vtis podvrženosti svojemu delu, kot da bi bila v transu. Tipična govorica ženskega telesa, katere smo priča tukaj, je napetost in zaprtost, ki je razumljena kot govorica podrejenosti, še posebej, kadar jo odreja moški v hierarhiji moškega statusa. Ženska omejenost pri drži se izraža v tem, da stoji z nogami, stegni in koleni tesno skupaj, s čimer želi zaščititi predele genitalij in ohranjati seksualno pazljivost. Njen trebuh je potegnjjen noter, rameni sta rahlo nagnjeni naprej in prsa usločena navzven, tako je tudi njena zadnjica maksimalno poudarjena (Bartky 2006, 67). Dvignjena roka modela služi anatomski funkciji telesa v smislu, da dvigne njene prsi, enako vlogo imajo tudi čevlji z vrtoglavo peto,

³⁰ Mati je idealen objekt, od katerega se moramo ločiti, v nasprotnem ga iščemo v drugih ženskah (projekcija).

³¹ Da bi komunikacija lahko potekala, moramo biti zmožni postaviti se v položaj drugega človeka, to zmožnost nam omogoča ta točka formacije sebstva.

ki zategnejo mišice njenega telesa. Ob golo, pasivno, seksipilno držo modela, je postavljen fotograf, ki je prikazan v aktivni vlogi, pri svojem delu. Poleg pasivno-aktivnega kontrasta je na posnetku vzpostavljena antiteza še med golo žensko figuro in oblečeno moško osebo, ki vpisuje v telo njegove funkcije. Ženska kot predstavnica estetskega spola³² dojema svoje telo bistveno drugače od moškega. Medtem ko se moški konstituira preko obleke, se ženska preko telesa. Gola ženska izgubi svoje ime in tako postane objekt poželenja. Neenak prikaz golote med spoloma kaže na neenako razmerje moči v družbi. Kajti skozi podobe žensk moški, ki imajo v patriarhalni družbi moč, projecirajo svoje fantazije.

Fotograf se postavi v vlogo subjekta, natančnega opazovalca, s svojo podobo v ogledalu pa tudi kot objekt videnja. Svoje mesto odstopi gledalcu in se postavi na drugo mesto znotraj fotografije, s tem pa sam avtor postane hkrati avtor in gledalec svoje fotografije. Newton (2000b) sebe razkrije kot voajerja, tako simbolno na svojih fotografijah kot verbalno, saj meni, da je vsak fotograf voajer, slehernik, ki temu nasprotuje pa idiot. Voajerizem je način seksualne zadovoljitve, pri kateri si objekt raje ogledujemo, kakor da bi mu prišli blizu. Voajerizem skupaj z ekshibicionizmom tvori skrajno obliko skopofilije, ki se nanaša na užitek gledanja, ki nas pripelje do erotičnega užitka z gledanjem druge osebe ali podobe teles, kadar se oseba ne zaveda našega pogleda in nam ga ne vrača. Za Freuda (1987, 1995) je skopofilija ena izmed komponent seksualnosti, v smislu, da si nekdo izbere drugega za objekt in ga podredi svojemu pogledu. Tako je voajeristično gledanje povezano z močjo, saj si drugega polastimo za lasten užitek, tuje telo postane spektakel. Po Freudovi (1995) teoriji je voajerizem perverzija, ko posamezniku postane gledanje edini vir seksualnega užitka. Je ekstrem, ki postane obsesivna seksualna praksa. V skladu s tem, voajer vedno ohrani razdaljo med seboj in objektom opazovanja. Tu gre predvsem za ločenost objekta na fotografiji s subjektom, čeprav je še bolj pomembna odsotnost oseb, saj ta še poveča občutke, ki jih voajer doživlja. Tu gre za ločenost erotične identitete subjekta od objekta na fotografiji. Voajer svoje zadovoljstvo poteši že z očesno penetracijo³³, ki se nanaša na imaginarno identifikacijo z izvršeno akcijo. Pravi voajer tako lahko doživi seksualno zadovoljstvo le ob idealnem prizoru, ki ne obstaja (Falk 1994). Vsakdo, ki je voajer, je tudi ekshibicionist, saj ima aktivna

³² Spol je postal ena izmed kategorij estetike. Estetski ideal je vedno vizualni ideal, ki izraža seksualno vedenje. Estetski ideal je vezan na prostor in čas, ki mu dajeta pomen.

³³ Ocular penetration (Falk 1994).

perverzija svojo pasivno nasprotnost. Pasivno in aktivno obliko najdemo v isti osebi³⁴. Tako je voajer vedno hkrati ekshibicionist, čeprav je lahko ena komponenta močnejše izoblikovana in predstavlja njegovo pretežno seksualno udejstvovanje. Voajerizem se nanaša na gledanje kot aktivnost, ko nekdo sam gleda tuj objekt. Za tem pride do opuščanja gledanja objekta, saj se to prenese na gledanje svojih spolnih organov. Nato posameznik vpelje nov subjekt, ki se mu razkazuje, da bi bil od njega opazovan. Najprej obstaja aktivno gledanje in šele nato pasivno ali drugače, gledanje nastopi prej kot cilj biti opazovan (Freud 1987, 1995). Dualnost lahko na fotografiji prepoznamo v Newtonu, ki s plaščem simbolno namiguje na ekshibicionista, njegovo mesto opazovalca v fotografiji pa na voajerja. Čeprav ima vlogo pravega ekshibicionista model, ki brezsravno razkazuje svoje golo telo.

V odsevu ogledala opazimo tudi par nog v vrtoglavih petah, ki pričajo o še enem modelu v prostoru, ki na fotografiji ni upodobljen v celoti; ogledalo s tem izreka neizrečeno, osebo, ki se fotografiji izmika. Noge v ogledalu nakazujejo na dvojno odsotnost telesa, ker ga ni na fotografiji in ker zanj ni prostora (Bartky 2006). Ponovljeni prikaz omotičnih pet, poudari njihovo pomembnost v seksualiziranju ženske. Tako na fotografiji kot tudi v življenju, po besedah avtorja, njegov prvi pogled na žensko potuje do njenih čevljev v upanju, da so ti visoki (Koetzle 2002, 149). Erotiziranje modela je okrepljeno z obleko, ki leži na tleh poleg nje.

Prostor predstavlja fotografov atelje in intimo, ki se dogaja med njegovim delom. V zasebnost svojega delovnega okolja je Newton vključil tudi svojo ženo (June), ki ga na posnetku opazuje pri delu. Čeprav avtor ni dovoljeval ženine prisotnosti pri nastankih fotografij in naj bi bila posledica njene vključitve njena slučajna prisotnost (Burgin 1996), se nam to ne zdi toliko poglobljeno kot samo dejstvo, da se jo je odločil vključiti v avtoportret. To priča o njeni pomembnosti in potrjuje njegove izjave o njej, kot o njegovi največji podpori, »kot vodilni sili, ki stoji za njegovim delom in ki ga vedno bodri k preizkušanju novih stvari« (Newton 2003, 204). To je verjetno botrovalo pri njegovi odločitvi, da jo je vključil v zelo intimen potek ustvarjanja. Njeno vlogo dodatno potrjuje režiserski stol, na katerem sedi.

³⁴ Najbolj ambivalentno nasprotujoči se seksualni nagoni so voajerizem - ekshibicionizem in mazohizem - sadizem (Freud 1987).

June s svojo prisotnostjo ustvari drugo antitezo, kontrast med idealom in resničnostjo. Na eni strani imamo idealno žensko telo (model), ki je skrbno oblikovano po normativnih standardih in simbolizira stereotip ženske zapeljivke z vsemi njenimi atributi lepote, mladosti in nečimrnosti, kot nasprotje razumu, katerega predstavlja June z nenaglašenostjo telesnih linij, strogim in nenamazanim obrazom z očali, kot sinonimom za učenost. Odsevajoča ploskev oziroma odsev ženske lepote v ogledalu še dodatno poudari najhujši greh, napuh in razvrat.

Ogledalo v resnici ne obrača stvari, ki jih zrcali levo desno, ampak imamo zgolj ta občutek, ker zamenjuje sprednji in zadnji del. Oddaljenost stvari od ogledala ustreza oddaljenosti odseva od zrcalne površine. O tem priča tudi fotografija, saj so stvari, ki so bližje zrcalu večje, ter tiste, ki so oddaljene, manjše. Zato je tudi podoba avtorja na fotografiji bistveno manjša od modela, kar pa ne pomeni, da je ta manj pomembna, ravno nasprotno, s postavitvijo svoje figure v zlati rez, pridoda sebi največjo pomembnost. Zlati rez da poleg zrcala, ki daje občutek tridimenzionalnega prostora, fotografiji dodatno življenjskost. Izvzetost June iz zrcala in njena prisotnost, natančneje njen pogled, dodatno usmerja pozornost gledalca k modelu in fotografu. Pogled po Freudu (2006) konstruira identiteto tistega, ki gleda in ga s tem razloči od tistega, v kar gleda. Na pričujoči fotografiji je najbolj očiten pogled June, ki opazuje fotografa. Pogled jo skupaj z režiserskih stolom in omenjeno konotacijo intelekta postavlja v vlogo aktivnega akterja fotografije. Tako za moment postane moški želja ženskega pogleda. Vendar ta izgubi svojo moč, ko nas pripelje do pravega centra slike, ki se nahaja v ogledalu, golega ženskega telesa. Pomembno je, da se vendarle nakaže tudi možnost ženskega pogleda. Simbolna moč ostaja še vedno v rokah moškega, saj je ta ustvaril podobo po svojih željah in poleg tega postavil sebe za aktivnega akterja fotografije in s tem ignorira prisotnost pogleda. Fotografija nam priča o tem, da ne obstaja več le konstrukt idealnega gledalca, marveč množstvo subjektivnih pozicij.

Na fotografiji zaslutimo dva obraza resničnosti, tistega, ki ga fotograf kaže na zunaj in ga na fotografiji ponazarja June, in svoj notranji, sanjski svet, katerega prepoznamo v odblesku zrcala. Z vzpostavljenim svetlobnim kontrastom med odbleskom in preostalim prostorom je nasprotje toliko bolj zaznavno. Naše domneve podkrepí z odprtim oknom med delom, kar običajno ni pravilo, saj povzroči nekontrolirane svetlobne pogoje. S tem pa simbolno ustvari

razliko med toplim delovnim prostorom in hladnim zunanjim svetom³⁵. Ogledalo odslikava notranje dogajanje, mikrokozmos v makrokozmosu, katerega pa razkriva okno z zunanjim dogajanjem. Označenci, ki jih odseva zrcalo, se nanašajo na domišljjski svet avtorja nasproti resničnemu zunaj ogledala, a še vedno znotraj okvirja slikovnega polja, kot June. Odražanje notranjega sveta je moč pojasniti izhajajoč iz Freudove (1981) psihoanalize, iz katere lahko potegnemo določene vzporednice med (dnevnimi) sanjami in umetniškimi deli, saj gre v obeh primerih za predelavo psihičnih dražljajev. Domišljjski svet je svet otroške igre, nasprotje igranja pa ni resnost, temveč stvarnost. Narava posameznika ni, da bi se ta odrekel že znanemu zadovoljstvu, zato ga zgolj zamenja. Igro tako nadomesti fantazma, kar so tudi dnevne sanje. Te posamezniku služijo za simbolično zadovoljitev nezavednih želja, kot umetniku služi umetnost za predelavo lastne fantazije, ki jo materializira v umetniškem delu. Pri tem doživlja zadovoljstvo, saj je potlačitev začasno premagana in odrinjena. Vsebine dnevnih sanj, kot že njihovo ime pove, ne gre jemati realno. Dnevne sanje so namreč produkti fantazije. Še več, sanje so »izpolnjevanje strahov, morda refleksija ali pa zgolj obnavljanje kakšnega spomina« (Freud 2000, 131), ponovitve iz vsakodnevnega življenja ali pa navezave nanj, do katerih prihaja tudi v pravih sanjah. Umetnik iz svojih budnih sanj ustvarja z določenimi preoblikovanji, preoblekami in opustitvenimi situacijami, ki jih ustavlja v svojo umetnost. Iz tega ne moremo izvzeti niti Newtonovega ustvarjanja, saj to »odraža, kar vidi v življenju z lastnimi očmi« (Newton v Koetzle 2002, 147), tako, da »si shrani podobo v svoji glavi: katero bo enega dne reproduciral« (Newton 2003, 261). Fotografija ima pri tem še toliko večjo moč, ker omogoča realistične prizore in s tem postane idealno orodje za izražanje želj in fantazij.

Umetnik s svojo nagnjenostjo k introverziji, po Freudu (1981) sodeč ni daleč od nevrotika, tudi umetnik naj bi bil obremenjen s silami gonskih potreb. Te se odražajo v scenah in dogodkih, ki zadovoljujejo egoistične, častihlepne, oblastizeljne potrebe ali pa erotične želje. Umetnik želi z umetnostjo doseči čast, moč, bogastvo in ljubezen žensk. Newton sam je

³⁵ Na tem mestu velja omeniti sledeče vzporednice s sliko Kraljeve družine. Prvo prepoznamo v svetlobnem kontrastu, ki v omenjeni sliki ločuje platno in infanto Margarito ter njene spremljevalce od preostalega naslikanega prostora. Drugo podobnost zaznamo v ozadju, kjer vidimo odprt prostor, ki vodi v drug prostor, tu imamo namesto okna odprta vrata. In navsezadnje najpomembnejši element avtorja, ki opazuje opazovalce; Velázquez s svojim pogledom, Newton pa skozi svoj fotoaparatus.

velikokrat dejal, da bo »postal slaven fotograf«, »da bo najboljši« (2003, 196), s čimer bi si nemara pridobil moč in čast, ter izgubljeno bogastvo, saj je kot otrok pred izgnanstvom iz lastnega doma, živel v varnosti in izobilju. Zato je umetnik nagnjen k umikanju od sedanjosti in prenašanju interesa in libida na konstrukcijo svojih želja v fantazijo. Z umetnostjo mu je dana pot k vrnitvi v realnost. »V naši kulturi se vsemogočnost misli ohrani le na enem mestu, v umetnosti. Samo umetnost dovoljuje človeku, da se približa zadovoljitvi želja in da ta igra (zahvaljujoč umetniški iluziji) pri tem izzove afektivne učinke kot da bi bila nekaj realnega« (Freud 2007, 135). Če so sanje kraljeva pot do naše podzavesti, so umetniška dela kraljeva pot do umetnikove podzavesti.

Slika 5.1: Self-portrait with wife and models, Paris 1981



Vir: Newton (1990, 14).

6 Ženska - zgolj objekt za moški pogled?

»Ne! Ni več minut, ni več sekund! Čas je izginil: zdaj vlada Večnost, večnost užitkov«

Baudelaire (1992, 25)!

Tradicija upodabljanja golega telesa je v umetnosti stara toliko kot umetnost sama in nedvomno toliko kot fotografija. Edinstvena in nedosegljiva značilnost fotografije nasproti drugim umetnostim je, da že od svojega rojstva ponuja voajerjem novo obliko seksualnega vznemirjenja. Predstavljanje telesa ima tudi v sodobni vizualni umetnosti osrednji pomen, telo je (še) vedno v središču pozornosti.

Akt oziroma golo telo predstavlja prizorišče užitka. Ta pa v tekoči moderni predstavlja pomembno vlogo, po Baumanu (2002) sodeč sodobnega človeka vodi predvsem načelo ugodja. V (post)moderni pride do subjektivitetnih sprememb, v smislu premika iz iskanja ugodja v čutnih zadovoljitvah do iskanja ugodja v emocijah. Predpogoj emocionalnega uživanja postane sposobnost njihovega nadzorovanja, ki se udejani v ponotranjenju kontrole, ki prinese samokontrolo. Samonadzorovanje, samodiscipliniranje in samokontrola pomenijo prostovoljno podrejanje in najmočnejšo obliko moči in nadzorovanja (Luthar 2002). Načelo ugodja bi, po Freudovi (1987) teoriji sodeč, morali s prehodom v odraslost opustiti in preiti v načelo realnosti³⁶. Načelo realnosti preoblikuje načelo ugodja, vendar ga nikoli v popolnosti ne podredi³⁷. Povečan pomen realnosti dvigne pomen čutnim organom usmerjenim k zunanjemu svetu, ki vključujejo tehnike samoohranitve oziroma, poveča naše možnosti preživetja v svetu. Prvotno človekovo vodilo je slediti zgolj temu, kar mu prinaša več ugodja, vendar naj bi posameznik pod vplivom kognitivnih funkcij in čustev zapustil diado ugodje-neugodje in jo nadomestil s pravilnim-nepravilnim. Načelo realnosti je po Freudu (1987) pomembno za razumevanje umetnosti. Že kot otroci začnemo živeti v domišljiji, ki se v odraslem obdobju ohrani v obliki dnevnega sanjarjenja. Umetnik na poseben način privede do

³⁶ Načelo zadovoljstva uravnava vedenje v brezobjektni in avtoerotični fazi. Načelo realnosti se lahko vzpostavi, ko se otrok začne odpovedovati nagonškemu v zameno za nagrado iz okolja (Freud 1981).

³⁷ V domeno načela realnosti pripadata ego in zavestno, medtem ko sta z načelom ugodja povezana id in nezavedno.

pomiritve obeh načel. Zaradi nezmožnosti, da se navadi na odpoved zadovoljitve nagonskih zadovoljitev se umetnik odvrta od realnosti in se prepušča uresničevanju svojih erotičnih in čistihlepnih želja v fantaziji. Uresničevanje lastnih želja skozi fotografijo je razvidno tudi v Newtonovem primeru. V svoji avtobiografiji avtor namreč priznava, da ni nikoli razmišljal, kaj bi utegnilo zanimati javnost. Če bi, ne bi nikoli posnel nobene fotografije. Ugajal je le sebi (Newton 2003, 241). Kar glede na naravo njegovega dela nakazuje na njegove erotične želje. Medtem ko čistihlepne želje izraža s priznanjem, da je bil »zaslepljen s sanjami o slavi in denarju« (Newton 2003, 189). Svojo pot nazaj k realnosti najde preko svoje umetnine, s katero svoje fantazije preoblikuje v novo vrsto dejanskosti. Umetnino pa ljudje vrednotijo kot odslkavo realnosti.

Osrednji motiv na pričujoči fotografiji (glej Sliko 6.4) predstavlja ženska v središču fotografije, katerega ne obvladuje, saj nam ne vrača pogleda, temveč je postavljena na ogled in je s tem bližje objektu kot subjektu. Zdi se, da prostor obvladuje sam Newton, ki se pojavi na časopisni sliki v košu za smeti. Odvrtajoč pogled gole ženske opazovalcu onemogoči imaginarno identifikacijo z osebo in fotoaparatom. S tem se razkrije prisotnost fotoaparata, kar omogoči gledalcu, da stopi na njegovo mesto (Falk 1994), to pa napelje gledalca k želji, da vidi vse. Medtem ko so fotografove oči, ki na fotografiji zrejo s časopisne slike v gledalca, bližje subjektu in poziciji, katero naj bi gledalci sprejeli. Temu v prid sugerira kot, pod katerim je posnet prizor, ki ga lahko razumemo kot avtorski komentar, saj je posnet z višine njegovih oči na fotografiji. Dodatno potrdilo najdemo v tem, da fotografija lahko projicira vse, le fotografovega telesa ne. Zato fotograf svojo navzočnost prikaže v papirnati podobi, ki se nahaja v spodnjem levem kotu. S tem ustvari močen trikotnik med gledalcem, ki sedaj stoji na (njegovem) mestu fotografa, ženskim aktom in svojo podobo. Trikotnik sovpada z Lacanovim (v Leader in Groves 2003) trikotnikom, med otrokom, materjo in objektom materine želje, ki ga mora razrešiti otrok z Ojdipovim kompleksom, da bi lahko vstopil v simbolni svet. Falos kot označevalec manka je v Simbolnem premeščen na žensko. Akt v stoječi pozi asociira na falos, ki ima v Lacanovi (v Leader in Groves 2003) teoriji dvojni pomen: falos kot imaginarni objekt, ki predstavlja imaginarni manko in kasneje kot označevalec, simbol želje, simbol, ki predstavlja izgubljen užitek z vstopom v Ojdipov kompleks. Falos je tudi način, s katerim nezavedno predstavlja idejo izgube. Učinek falosa poveča glava modela, ki je nagnjena kar se da nazaj, tako da njen vrat in brada dajeta vtis erekcije penisa, kar je posebno vidno s posnetega (spodnjega) kota. S tem gola ženska predstavlja avtorjev izgubljeni falos, ki je utelešen v aktu, njegova osamosvojena glava na

časopisnem listu pa dodatno podkrepi psihoanalitični simbol kastracijskega kompleksa. Tako v psihoanalizi kot v umetnosti ima vsak delček likovnega prostora svojo pomen. Freud (2000) navaja, da imata po Steklu desna in leva stran etični pomen. Desna stran, na kateri se nahaja akt, pomeni spolno občevanje z vlačugo, kar se nemara skozi nezavedno izrazi na fotografiji. Avtorju lahka dekleta niso bila tabu, saj ga je že kot sedemletnega otroka brat spoznal s pregrešnim življenjem berlinskih ulic. Ko je pri osemnajstih letih prispel v Singapur s petimi nemškimi markami, je te zapravil za obisk v bordelu (Newton 2003). Preteklost je vselej del sedanjosti, čeprav radi menimo, da smo z njo opravili, ostaja del sedanjosti, čeprav morda o tem ne vemo ničesar (Freud v Rutar 2007).

Ženska v kuhinji ni predstavljena kot tradicionalna gospodinja z nasmehom in posodo v roki, temveč ravno nasprotno. Prej bi dejali, da gre za rušenje mita o »srečni gospodnji«³⁸, o domestifikaciji žensk, s tem ko ne postavi ženske v eno izmed tradicionalnih vlog. Ženska je bila v tem mitu zadolžena za vzdrževanje romantične misterioznosti in nedotakljivosti intimnega življenja. Skrajno visoke pete lahko v danem primeru razumemo kot znak kljubovalnosti vladajočemu sistemu. Saj so se z njimi ženske (gospodinje) želele ločiti od tradicionalne vloge, ki jih povezuje z gospodinjenjem. Bile so simbol nezadovoljstva s konvencionalno podobo ženske. V tem oziru lahko vidimo visoke pete kot osvoboditev in ne kot zgolj predmet zaslužjenosti (Wright v Bernard 2004). Pri tem je zopet razvidno, da je pomen znaka vedno odvisen od drugih znakov in diskurzov in zato nujno nestabilen, mnogoznačen in spreminjajoč se, kar utemeljuje že omenjeno intertekstualnost. Preobrazba kulturnega modela iz gospodinje v potrošnico, je potekala v drugi polovici (sedemdesetih in osemdesetih letih) prejšnjega stoletja³⁹ in je za žensko pomenila premik od skrbi za druge do skrbi zase in svoj izgled. Potrošniška kultura ukine ideal gospodinje kot dominanten diskurz (Vidmar 2003). Kupovanje dobrin za dobrobit drugih se razširi na potrošnjo za lastno skrb in lepoto. Kapitalizem je sistem, ki bolj kot vsi drugi ustvarja dobrine. Posledično pa je prikazovanje teh v centru ideološke prakse. Želje se naučimo razumeti v okviru dobrin, s pomočjo katerih rešujemo svoje probleme. Novi kulturni ideal postavi žensko telo v

³⁸ Koncept ženske kot gospodinje lahko vidimo kot del večjega načrta zahodne patriarhalne družbe.

³⁹ Prehod ekonomije od fordizma k postfordizmu, oziroma k fleksibilni ekonomiji, odpre nove možnosti za zaposlovanje žensk.

ospredje⁴⁰. Ženska ni več omejena na zasebno sfero, na dom, njena primarna usoda ni videna le v materinstvu. Vendar žensko telo še vedno ostaja v središču, le da ni več omejeno zgolj na rojevanje otrok, temveč je poudarek preusmerjen k seksualnosti in njegovemu videzu. Feminizacija ženskega telesa je neskončen projekt, ki brez dvoma zahteva veliko vložene energije, časa in napora, ki je zaznaven z obliko telesa, saj zvičajočje telo fotomodela na fotografiji v krču trpljenja in užitka, daje telesu konveksno linijo, ki konotira na utrujenost. Ohranjati videz pomeni biti v toku z novimi lepotnimi zapovedmi, biti udeležen, podrediti se novi disciplinarni oblasti, ki je podeljena vsem in nikomur. Lepotni ideali so vpisani tudi v ženski na fotografiji, s tem ko nam ta sporoča, da mora biti »ženska koža mehka, elastična, brez dlačic in gladka; idealno naj ne bi izdajala nobenih znakov iztrošenosti, izkušenj, starosti ali globokega razmišljanja. Dlačic ni potrebno odstraniti le z obraza, temveč tudi z večjih površin telesa, z nog in stegen, postopek, ki se opravi z britjem ... Zaradi novih visoko izrezanih kopalk in trikojev je potrebno odstraniti tudi precejšnjo količino sramnih dlak« (Bartky 2006, 68). Podobna priporočila veljajo tudi za nego preostalega dela telesa. S pomočjo tovrstnih disciplinarnih praks se oblikuje idealno žensko telo. Kar pomeni, da je žensko telo potrebno ustvariti, preoblikovati z različnimi kozmetičnimi sredstvi, telesnimi vadbami, ki so namenjene (pre)oblikovanju točno določenih delov ženskega telesa, različnimi dietami ter v ta namen narejenimi izdelki, na kar opomni tudi fotograf s tem, ko v prvi plan postavi dobro vidne, nizkokalorične kosmiče. Poleg tega, da poudarja kosmiče, je v tem primeru naloga predplana usmerjanje naše pozornosti na drugi plan, na golo žensko telo. Z uporabo prvega plana dosežemo iluzijo globinskega kadra na dvodimenzionalni fotografiji. Poleg tega predmet v prvem planu nima le dekorativne funkcije, marveč je aktiven element v pripovedovanju zgodbe (Jovanovič 2008). Fotografija nam z izbranim kotom kamere sporoča še več, saj nam omogoči jasen pogled na zareze lepote operacije pod ženskimi prsmi, kar priča o tem, da telo ni le zaželeno preoblikovati, temveč tudi predelati. Fotografija nam sporoča, da je celo lažno oprsje bolj privlačno od pravega. Od velikosti prsi je odvisno moško zanimanje in uspeh ženske v življenju. Pomen ženskih prsi je v zahodni družbi prešel že v obsesijo, povezano z žensko seksualnostjo, lepotnimi standardi in šele nazadnje z dojenjem (Bartky 2006). Njena pokrčena desna roka usmeri pogled na okroglo obliko ure, ki opisuje krog življenja, poudarja kratkotrajnost in s tem tesnobo zaradi nezmožnosti zaustavitve časa. Kljub vsem naporom in novim rešitvam za ohranjanje kulta mladosti, tek urinega kazalca

⁴⁰ To novo obliko partnerstva med potrošniško kulturo in žensko imenujemo pro-žensko (Vidmar 2003).

opozarja na konotacijo minljivosti, minljivosti telesne lepote, ki jo simbolizira stenska ura, kot simbol časa. Saj je čas tisti, ki ugrablja lepoto in razkriva resnico.

Skozi dresuro teles se izvajajo elementarne dispozicije, katere nam omogočijo, da vstopamo v družbene igre, javni prostor. Učinki oblasti potekajo po prefinjenih, vseprisotnih, anonimnih, kanalih, kot so to mediji. Nadzor se opravlja tako, da se nameni posebna pozornost opazovanju in klasificiranju ženskega telesa s strani medicinskega in farmacevtskega nadzora, ki omogoči nastajanje znanstvenih praks. Novo nastali diskurzi pa omogočijo cvetenje kozmetične in farmacevtske industrije ter plastične kirurgije, ki si prizadevajo odstraniti domnevne pomanjkljivosti predvsem ženskega telesa (Vezovnik 2006). Tu imamo opraviti z modusom znanstvene in strokovne klasifikacije, s katerim posameznik postane predmet vednosti. Po vsem sodeč, ni delčka ženskega telesa, ki ni podvržen strogi analizi, klasifikaciji, in ga ne bi bilo potrebno izboljšati. Standardi lepote določajo primeren odnos ženske do njenega telesa (Dolar v Foucault 1991).

Moški se je samoumevno opredelil kot človek in ne kot individuum enega spola, medtem ko je ženska opredeljena po spolu. Ne pa kot protipol, enakovredna nasprotna opredelitev (Beauvoir de 1999), zato mora v vseh podobah izražati svojo ženskost, ki je nedosegljiv ideal. Žensko telo je še posebej podvrženo nadzoru, saj je estetski spol, ki v času določene ideologije postane prostor pomenov in učinkov. Estetski spol je tisti, pri katerem se poudarja videz, s pomočjo katerega se kontrolira ženska seksualnost. Vizualni ideali na podobah kažejo na vrednote seksualnega vedenja, ki so postavljene v videz. Drugače, videz žensk je kulturno določen in prežet z vrednotami, ki jih je ženska primorana sprejeti, da ne izgubi »statusa legitimnega igralca« (Praprotnik 1999). Ali kot bi dejala Naomi Wolf (1992), ženske so podvržene lepotnem mitu, ki se sestoji iz emocionalne distance, politične, finančne in seksualne represije. Procesu kreiranja ženskih identitet in socializacija so zaznamovani s temi podobami tako, da so ženske sebe vse bolj dojemale kot objekt. Kontrola nad seksualnostjo pa se vrši skozi moški pogled, ki ima simbolno moč. Uspešnost je odvisna od položaja tistega, ki gleda, in tistega, ki je ogledovan (Bourdieu 2001). Spodnji rakurz posnetka daje vtis piedestala in s tem telo še dodatno izpostavi pogledu. Medtem ko je moška seksualnost samoumevna, je ženska seksualnost stvar diskusij, pogojenih s prostorom in časom. Lepota in spol nista nič drugega kot prazna pojma, ki ju napolni določen historičen trenutek (Praprotnik 1999). Ideje o lepoti ustvarijo svojevrsten ženski svet, v katerem vladajo določena pravila. Pri čemer ne izvzemamo dejstva, da je tudi moško telo podvrženo nadzoru, niti ne nakazujemo, da je

ženska popolnoma pasivno bitje, temveč zgolj opozarjamo na dejstvo, da je ženska preko svojega telesa bolj kontrolirana kot moški. V sodobni družbi postane tudi moško telo objekt spreminjanja in določil, vendar še zdaleč ne toliko ali na enak način kot žensko. Razlogi, ki jih vidimo v prid tej trditvi, so historična komponenta⁴¹, socializacijske norme⁴², patriarhalna kultura in rezultati raziskav ženskega občinstva. Vendar se s to razliko ne bomo ukvarjali, saj presega meje pričujočega teksta.

Poleg že omenjenega discipliniranja teles je tu še seksualnost, ki jo vidi Foucault kot osrednji medij, preko katerega deluje sodobna oblast. Moč namreč ne deluje preko represije seksa, saj spolni odnosi obstajajo tako dolgo kot človeštvo samo, temveč preko oblikovanja diskurzov o seksualnosti in subjektih, ki imajo spolno naravo. Zato Foucault razume seksualnost (1991) kot specifičen način govora, proučevanja in uravnavanja spolne želje, njenih skrivnosti in fantazij. Ljudje so edina bitja, ki upravljajo s svojo seksualnostjo. Ekonomske in politične prepovedi ter moralne zapovedi se da vedno zaobiti. Kar pomeni, da lahko s seksualnostjo manipuliramo, eksperimentiramo in jo popolnoma oddvojimo od reproduktivne funkcije. Pomembno je omeniti, da je seksualnosti več vrst, a se o njihovi naravnosti le redkokdaj sprašujemo (McNair 2004). V umetnosti slavimo njihov užitek in bolečino. Ženska seksualnost je še posebej obremenjena z ideologijo in skrbjo za lasten videz, ki ne sme odstopati od družbenega ideala. Danes so vsa področja ženskega telesa seksualizirana tako, da so prišla pod drobnogled ideala (Coward 1989). Doseganje lepotnega ideala pa je nedokončan projekt.

Pasivno padajoča glava modela na fotografiji je posebno zgovorna, saj v gestikularnem jeziku pomeni skrajno erotičen vrhunec in združitev duše s tesnobo, strah ter smrt. Nagnjeni glavi se pridružuje upognjen zgornji del telesa, ki povzroči, da je telo močno nagnjeno nazaj, kot bi ga napadel krč mišic na vratu, hrbtu in v nogah. To nam priključuje v spomin medicinske fotografije iz druge polovice 19. stoletja, ko so zdravniki s skoraj vseh področij medicine, anatomije, psihologije, patologije, histologije in najbolj negotovega področja duševnih bolezni videli priložnost v fotografiji kot mediju, ki jim lahko pripomore pri razvoju njihove vede (Ewing 1995). Natančneje, fotografija odraža podobnost s fotografijami s področja mentalnih bolezni,

⁴¹ Ženske kot potrošnice opredeljujejo v revialnih izvodih že od njihovega nastanka.

⁴² Lepota pri puncah/ženskah predstavlja normo že v njihovi socializaciji.

na držo histeričnih žensk 19. stoletja, ki očitno služi umetnikom za izhodišče še danes. Simptomi histerije se izrazijo preko ženskega telesa. V tej povezavi naj bi poza nakazovala na težko nadzorovane spolne želje ženske. Umetnik pa se s tem postavi v podobno vlogo, kot jo ima moški že stoletja, v vlogo eksorcista ali zdravnika z racionalno nalogo izganjalca ter zdravnika, ki obvladuje iracionalne, čustvene, nekontrolirane ženske (Mikuž 1995). Tako kot je zdravnik priredil, spodbudil in prikazal žensko seksualnost pred publiko, počne to s fotografijo tudi Newton. Znani francoski nevrolog in psihiater, Jean Martin Charcot, je žensko seksualnost predočil množici študentov z uporabo nitrata amila, pod vplivom katerega so se ženske postavljale v različne drže (Foucault 1991). V obeh primerih smo priča prisotni, očitni in prirejani ženski seksualnosti. Idealizirano žensko telo, ki se kakor mačka preteguje preko pričujočega posnetka, ne daje občutka neprijetnosti pred fotoaparatom, kar pripoveduje o duhu časa, v katerem je fotografija nastala. Fotografija kot taka ne poziva k medicinskemu raziskovanju, temveč s svojim erotičnim prizvokom k užitku pogleda. V fotografiji lahko zaznamo preobrat iz institucionalizirane ženske histerije 19. stoletja k obdobju plastične kirurgije 20. stoletja. Medicinski sistem ostaja isti v tem, da spreminja zdravo ženskost v groteskno abnormalnost, kot bi dejala Wolfova (1992). Razlikuje se po stopnji ozdravljivosti; medtem ko predhodno ženskam ni bilo omogočeno zdravilo, ki bi jih lahko dokončno ozdravilo njihove ženskosti, danes obstaja zdravilo, s katerim lahko pozdravijo svojo grdoto. Lepota postane enakovredna zdravju.

Fotografija priča o oživitvi stare metafore v posodobljeni obliki, ženske kot telesa in moškega kot glave (Sedej 1993). Ta učinek je povečan z njenim golim telesom v skrbno urejenem kuhinjskem prostoru. S tem je nakazana tudi dobro znana ambivalenca zahodne kulture, med gospodinjo na eni strani in razuzdanko na drugi strani. Ženska je tokrat osvobojena gospodinjenja in predstavnštva nedotakljivega intimnega življenja, saj je sedaj postavljena vsakomur na ogled, a še vedno ostaja ujeta v tradicionalni nalogi ohranjanja svežega videza in spolno atraktivne drže (ne več le za moža, temveč vse). Še več, priča o času, ko videz in žensko telo postaneta predmet preoblikovanja v želeno (narekovano) obliko.

Slika 6.1: Domestic Nude 1: In my kitchen, Chateau Marmont, Hollywood, Los Angeles 1992



Vir: Newton (2000a, 231).

7 Pozor! Prihaja novodobna Amazonka

»Ženska je bitje, ki meče največjo senco ali največjo luč na naše sanje«

Baudelaire (v Brophy 1998, 128).

Portreti so vselej želeli prikazati oziroma ujeti portretirančevo osebnost in bistvo, bodisi, da govorimo o slikarski ali fotografski umetnosti. Portret označuje zapletene odnose različnih interakcij: estetskih, kulturnih, ideoloških, družbenih in psiholoških. Če si sposodimo Clarkove (1997) besede, je namen portreta opis individualnosti in vpisovanje družbene identitete portretiranca. Pri portretu se vedno postavlja vprašanje, koliko svoje osebnosti je portretiranec pripravljen pokazati in koliko avtor ujeti.

Izbrana fotografija (glej Sliko 7.5) nam lahko služi kot potrdilo Newtonovega portretiranja slavnih in bogatih sodobnikov in prikrito opozarja na njihovo skrivnostno individualnost ter svojevrstno genialnost, saj je na fotografiji nihče drug kot Paloma, hči slavnega slikarja Pabla Picassa in umetnice Françoise Gilot. Portret, ki odkriva več kot zgolj obraz posameznice, z mimiko telesa ponuja možnosti različnih interpretacij. Palomina telesna drža namiguje na njeno moč, odločnost in samozavest. Njena oblačila in nakit nam naznačujejo njen družbeni status modne oblikovalke, njena odkrita seksualna atraktivnost pa njeno ženstvenost.

Močen kontrast med temnimi in svetlimi odtenki poudari in izloči telo portretiranke ter nanj usmeri pogled. Sleherni opazovalec se osredotoči na določeni del telesa in s tem oblikuje svojevrstno hierarhijo pomembnosti telesnih delov; te izbira med očmi, ušesi, prsmi, nogami ali genitalijami, saj ti ponujajo največ domišljije (Clarke 1997). V danem primeru na hierarhijo neizbežno vpliva način nošenja obleke in drža roke, ki s kozarcem zakriva, kar obleka razkriva. Vendar ravno tisto, kar skrivamo, navadno pritegne največ pozornosti. Lahko bi dejali, da je navzoča igra prisotnosti - odsotnosti. Ta je neizbežno ujeta v življenje vsakega otroka, ki se mora spopasti z odsotnostjo in prisotnostjo matere v svojem ranem otroštvu. Ta se naknadno izoblikuje v igro metanja igrač, svojih objektov ljubezni, in nato zahtevanje njihove vrnitve, ki predstavlja zgoraj omenjeno izgubo in ponovno pojavljanje matere v otrokovem vsakdanjem življenju (Freud v Fiske 1987). Kompleksna igra prisotnosti in odsotnosti je imanentna tudi fotografiji sami, saj ta vselej prikazuje stvari, ki so odsotne.

Način nošenja obleke usmeri pogled na Palomine prsi, s tem vzpostavljen kontrast pa napelje pogled na njeno dojko. Pri tem neizogibno trčimo v soroden motiv iz zgodovine umetnosti, motiv Amazonke. Eden najbolj znanih mitov, ki govori o vladavini žensk. Da ima zgodba o mitičnem ljudstvu bojevnic, ki sega v Staro Grčijo, še danes čar, pripoveduje izpostavljena fotografija, kot tudi druge umetniške zvrsti, saj je motiv Amazonk še danes prisoten v različnih umetniških stvaritvah, od literarnih⁴³ do filmskih⁴⁴. Amazonke so ženske bojevnice, ime a-mazon, ki v grškem jeziku pomeni »brez dojke«, se jih oprime zaradi nenavadnega običaja odstranjevanja desne dojke. Tovrstnemu posegu so se podvrgle že kot deklice, zaradi večje okretnosti pri upravljanju z lokom. Njihovo čaščenje bogov⁴⁵ in boginj, ki so se zavzemali za vojne, daje njihovemu militarizmu preudaren religiozni pridih. Amazonke so skozi svojo religijo ritualno kastrirale moške in jih oropale njihove seksualne moči (Adam 2004; Schmidt 1997).

Za bojevnice je značilen možat videz, ki ga lahko pripišemo tudi portretiranki, v smislu, da so na fotografiji vidne težnje po ustvarjanju navidezno možatega videza. Tozadeven učinek je dosežen z mrkim pogledom. Nato z nazaj počesanimi lasmi, ki dajejo vtis moške frizure. Lasje pri ženskah namreč veljajo za okras, poglavitno orožje zapeljevanja. Nato z držo kozarca, ki je tipično moška, kot tudi z izborom samega kozarca. Intelktualno ali poslovno uspešne ženske, v katere lahko uvrstimo tudi portretiranko, so po Rivieri (1995) še do nedavnega, povezovali z odkrito moškim tipom žensk, ki niso skrivale svoje želje, da bi bile moški. Vendar zaradi strahu pred kaznijo od kastriranega moškega⁴⁶ in občutkom, da je storila kaj neprimernega, želi ženska pritegniti naklonjenost maščevalca tako, da izžareva ženstvenost oziroma, še več, seksipilnost usodne ženske (Riviere 1995). Palomino seksipilnost izraža tudi nakit, ki s podobo okov namiguje na nizke strasti, saj okovi simbolizirajo človeka, zaslužjenega z nizkimi strastmi (Chevalier in Gheerbrant 1995).

⁴³ Naj omenimo le Balzacovo Lilijo v dolini (1836) in Ubežno Amazonko (1928), D. H. Lawrenca (Schmidt 1997).

⁴⁴ Podvigi cineastov na to temo so Amazonka in njen mož (1933), znanega režiserja W. Langa, nato so tu še Amazonke (1973), Terenca Younga (Schmidt 1997).

⁴⁵ Grškega boga vojne in boja Aresa, frigijsko veliko mati, boginjo rodovitnosti, plodnosti in moči, Kibelo, ter Artemido (Adam 2004).

⁴⁶ Njeno uspešno javno prikazovanje pomeni razkazovanje sebe kot kastriranega očetovega penisa (Riviere 1995).

Ženska seksualnost naj bi bila tista, ki žene moške v temačen svet seksualnosti. S seksualno močjo lahko usodna ženska začara nič slutečega moškega, da postane žrtev lastnih poželenj. Fatalna ženska s seksualnostjo izraža svojo identiteto, ki vedno ohrani svojo moč in nadvlado nad moškim, kar plača s tem, da je notranje hladna in nesposobna kakršnih koli emocij. Podrejeno vlogo, če že katero, so imeli moški tudi v skupnosti izurjenih bojevnic. Usodna ženska se izogne ukalupljanju v družbene okvirje, s pomočjo katerih jo kontrolirajo, tako, da se izogne materinstvu. Amazonka pa se družbenim lovkam izmuzne z zavrnitvijo patriarhalne poroke, s čimer prevzame moško funkcijo in moč, ter se odloči za lovsko-plenilski način življenja, ki je v grški družbi pripadal izključno moškemu spolu (ali devicam).

Femme fatale, predstavlja ambivalentno podobo, saj v sebi nosi tako občudovanje, skrivnost (ki jo moški ne razume) kot tudi grozo. Za občudovanje moških niso bile prikrajšane niti pogumne bojevnic, saj so imele privržence in občudovalce, ki so se odpovedali svojemu domu in prišli živeti k njim, kjer so skrbeli za gospodinjstvo (Adam 2004). Očaranost nad Amazonkami in fatalkami s pričujočo fotografijo izraža tudi avtor. Njegova izbira upodobitve nemara ni plod naključij, temveč premišljenega dejanja. Kajti v Newtonovih (2003) očeh so uspešne, mogočne in močne ženske seksualno atraktivnejše. Zato nemara ni dvoma, da je vse na fotografiji skrbno pripravljeno in ne dopušča možnosti slučajnega, saj portretiranki lahko pripišemo vse zgoraj naštete lastnosti. Po drugi strani fatalka, zaradi svobode in neukrotljivosti, daje moškim občutek usodne privlačnosti, kar pa jih obenem tudi straši. Tesnoba se nanaša na kastracijsko tesnobo, zato jo moški mora uničiti, da lahko vzpostavi svojo subjektiviteto, in pridobiti nadzor. To je ženska, ki ni podrejena moči, ampak je njena nosilka. Fatalna ženska buri duhove, ker subvertira prevladujočo oziroma moško strukturo (Kristan 2005). Tudi smela bojevnic mora biti zaradi rušenja družbenega reda odstranjena in uničena. Zgodba pogumnih bojevnic se tako konča s posilstvom, iztrebljenjem in izgnanstvom.

Upodobljeni lik aktivne, samostojne in bojevite ženske na Newtonovi fotografij naznanja novo žensko naslednjega desetletja. Ta bo postala prisotna tudi v filmskih naracijah, ki bodo začele prikazovati bodisi seksualno ali poklicno (ali oboje) močne ženske. Primere lahko najdemo v filmih kot so *Usodna privlačnost* (1987), *Prvinski nagon* (1992). Lik močne ženske bo utelesila tudi Lisa Lyon med letoma 1980 in 1982 na fotografijah Roberta Mapplethorpea.

Palomin indirektni pogled nam daje občutek, da zanemarija prisotnost fotografa in se raje ukvarja sama s seboj. To nas pripelje do tretjega Foucaultovega (1991) modusa, ki se nanaša na različne prakse samoopazovanja in samodiscipline. Subjekt za predmet postavlja samega sebe, se objektivizira v samorazmerju in tako postane subjekt. Ženska mora biti neprestano na preži pred nezaželenimi gubami, sivimi lasmi, spremljati spremembe na polti, kakovosti nohtov (Bartky 2006). Vse tovrstne skrbi za lastni videz pomenijo regulacijo odnosa subjekta do samega sebe in krepitev lastne identitete z nenehnim samoopazovanjem. Pozornost, ki je v potrošniški družbi posvečena izgledu, je nemogoče oddvojiti od procesov oblikovanja identitet. Oblikovanje identitet je vseživljenjski proces in je podobno med ljudmi iste družbene skupine. Iz vnaprej danih identitet v tekoči moderni preidemo k nalogi, ki zahteva nenehno iskanje prave identitete, pri čemer vedno obstaja možnost, da izberemo napačno (Maquire in Stanway 2008). Tudi Bauman (2002) navaja, da se posameznik v tekoči moderni vidi kot samo-projekt, kar zahteva določeno mero prepoznavanja in poznavanja svojega telesa, neobhodno pa je tudi že omenjeno samoopazovanje. Princip ženske in moške identitete se vpisuje v obliki stalnih obnašanj, ki se odraža s telesom oziroma njegovo držo. Način hoje in drža glave je morala in politika neke družbe. S tega vidika fotografija odraža tradicionalno moralno držo moške in ženske časti, saj se le za moško spodobi, da gleda naravnost v obraz (Bourdieu 2001). Direktni pogled portretiranke je tisti, ki bi nam lahko razkril njeno vzporedno notranjost. Namesto, da ona gleda nas, je postavljena na ogled. S tem portret ne opozarja na osebnost portretirane, kot je njegova prvotna naloga, temveč bolj na uporabo za moške; fizična prisotnost osebe je pomembnejša kot njena duhovna stran. Z odkritim obličjem je »razgaljen intimni jaz, ki je neskončno bolj razodevajoč kot vse ostalo telo« (Chevalier in Gheerbrant 1995, 395). Močno naličen Palomin obraz lahko razumemo kot oznanilo ženskam naj bodo radikalne, vendar ne v političnem, temveč v prostoru pojavnosti. Njene ustnice narekujejo, da morajo biti te »privlačne za poljubljanje, polt se mora rosno bleščati, oči pa naj bodo skrivnostne« (Bartky 2006, 71). Če Bergerjev aksiom, da moški delujejo in da se ženske kažejo, razumemo danes nekoliko drugače, potem žensko kazanje postane že oblika politične države. Vendarle se ta ne nanaša na politično akcijo, ni »usmerjena k strukturnim pogojem podrejanja, pač pa intimizira družbeni konflikt na ravni konflikta ženskega spola s samim seboj« (Vidmar 2003, 51).

Kot Foucaultov diskurz nikoli ne predstavlja le enega diskurza, je tudi postmoderna zaznamovana s prepletanjem različnih diskurzov. Interakcija različnih žanrov⁴⁷ je v prisotna tudi na pričujoči podobi. Ta se sklicuje na žanr portreta, mode in dotika pornografije. Tekst ne referira le na različne žanre, ampak kot smo lahko videli v zgornjem delu teksta tudi na druga umetniška dela oziroma motive. V Newtonovem opusu dela se prepletajo različni žanri, tako je portret lahko akt, akt je lahko portret, portret je lahko modna fotografija, modna fotografija je lahko akt. V obravnavanem tekstu smo priča primeru, ko žanr portreta prestopa meje proti modni fotografiji. Na to misel nas, poleg zgoraj naštetih odstopanj od klasičnega portreta, navede isti motiv na avtorjevi modni fotografiji. S subverzijo žanrov Newton doseže polisemično branje in s tem različne možnosti identifikacij. Opazovalec se lahko identificira s portretom ženske, Palome, ali z njenim izgledom fatalke, amazonke, ki ga predstavlja.

Omembe vredno je, da je modna fotografija črpala svoj navdih ravno pri prvih fotografskih portretih in drugih svojih zvrsteh. V dandanašnjih časih je modna fotografija predvsem nenavaden prikaz žensk in njihove seksualnosti. Ni pomembno le kako je ženska oblečena, marveč kako želi in kako naj izgleda ter kako je videna. Modna fotografija je vedno v iskanju glamuroznega dramatičnega in obenem drugačnega. Niti moda se ne izogne tem značilnostim, ki ustrezajo vsem družbenim fenomenom. Po besedah Simmela (2000) so namreč vsi družbeni fenomeni odvisni od posameznikove želje po širši družbeni pripadnosti in obenem po razlikovanju znotraj nje. Ženske naj bi bile bolj naklonjene modi, ravno zaradi negotovosti svojega družbenega položaja, ki so mu bile izpostavljene večji del svoje zgodovine, zato so jim blizu veljavne in dovoljene bivanjske oblike, ki jim jih s posnemanjem ponuja moda. »Kajti šibki se izogiba individualizaciji, opiranju na samega sebe z vsemi odgovornostmi in nujnostjo, da se varuje zgolj z lastnimi močmi« (Simmel 2000, 204). Poleg tega, da ponuja nagon po izenačenju, se pravi posnemanju, obenem nudi možnost po izstopanju, poudarjanju in individualnosti. Moda je vezana na določeno družbo, saj je ta po definiciji kulturni fenomen. Tako se posamezniki lahko na njeni podlagi uvrščajo v določeno družbo, hkrati pa jim ta omogoča izražanje lastne individualnosti. Moda je zato nemara bolj vezana na prostor kot na čas, čeprav je vezana na obe entiteti. Vendar je prostor bolj opredeljujoč, saj se v »primitivnih družbah« moda ne spreminja veliko (Fink v Todorović 1980).

⁴⁷Interakcijo različnih žanrov lahko označimo s postmodernističnim pojmom - intertekstualnost.

Moda predstavlja mejo med telesnim in kulturnim, torej obleka naredi žensko. Za zahodno telo je kulturno določeno njegovo zakritje in odkritje, s tega vidika lahko tudi fotografija namiguje na zgoraj omenjeno mejo. Obleka je ključnega pomena v konstrukciji ženskosti in ženske kot spektakla. Ritual oblačenja je namreč tisti, ki pripelje do vstopa v socialno telo in polno žensko identiteto (Oseli 2003). »Vsak spol ima specifično obleko, ki služi kot zunanje znamenje razlik« (Bahovec 1995, 23). Z oblačili ustvarimo masko, če ta pade, za njo ni ničesar. Ženskost je s tega vidika maškarada, videz, za katerim ni enoznačnega pomena, obleka je tista, ki naredi žensko. Maškarada tako pomeni praznino, odsotnost esence. Čeprav sta oba spola, od Lacana naprej, podvržena kastraciji⁴⁸, je med njima bistvena razlika v odnosu do manka. Nestabilnost spolnih identitet izrazi Lacan (Kristan 2005) z dvema pozicijama falosa. Ena je imeti falos, ki je moška pozicija, in biti falos, ki je tradicionalna pozicija ženskosti. Kar pomeni, da je ženskost reducirna na to, da igra (vidik maškarade) objekt moške želje. Najboljši primer predstavlja navzkrižno preoblačenje, kjer anatomija ni pomembna. Pri portretu sta uporabljeni obleka in šminka kot orodji manipulacije, da ustvarita željeno vizualno obliko osebe. S pomočjo teh elementov se lahko ženska skriva za maškarado, jo uporabi, da odvrne moški pogled ali z namenom, da najde svoj prostor, v katerem lahko svobodno deluje (Bahovec 1995). Ženske v maškaradi prevzemajo vlogo subjekta v diskurzu, kar predstavlja prehod iz pasivnega v aktivno. V tem oziru lahko razumemo fotografijo na način, da portretiranka ne želi zadovoljiti moške želje (biti objekt želje), ter preko predelave ustvarja prazen videz, umetnega drugega, ki obenem zadovolji in odvrta moški pogled in moško željo po seksu in moči. Tozadevno dihotomijo srečamo tako pri usodni ženski kot tudi drzni bojevnici. Njun nastanek se namreč pripisuje izrazu moškega strahu pred izgubo kontrole nad ženskami, pred njuno nepredvidljivo in skrivnostno naravo, zato spretna bojevnica in fatalka predstavljata moškimi grožnja in obenem neustavljivo privlačnost.

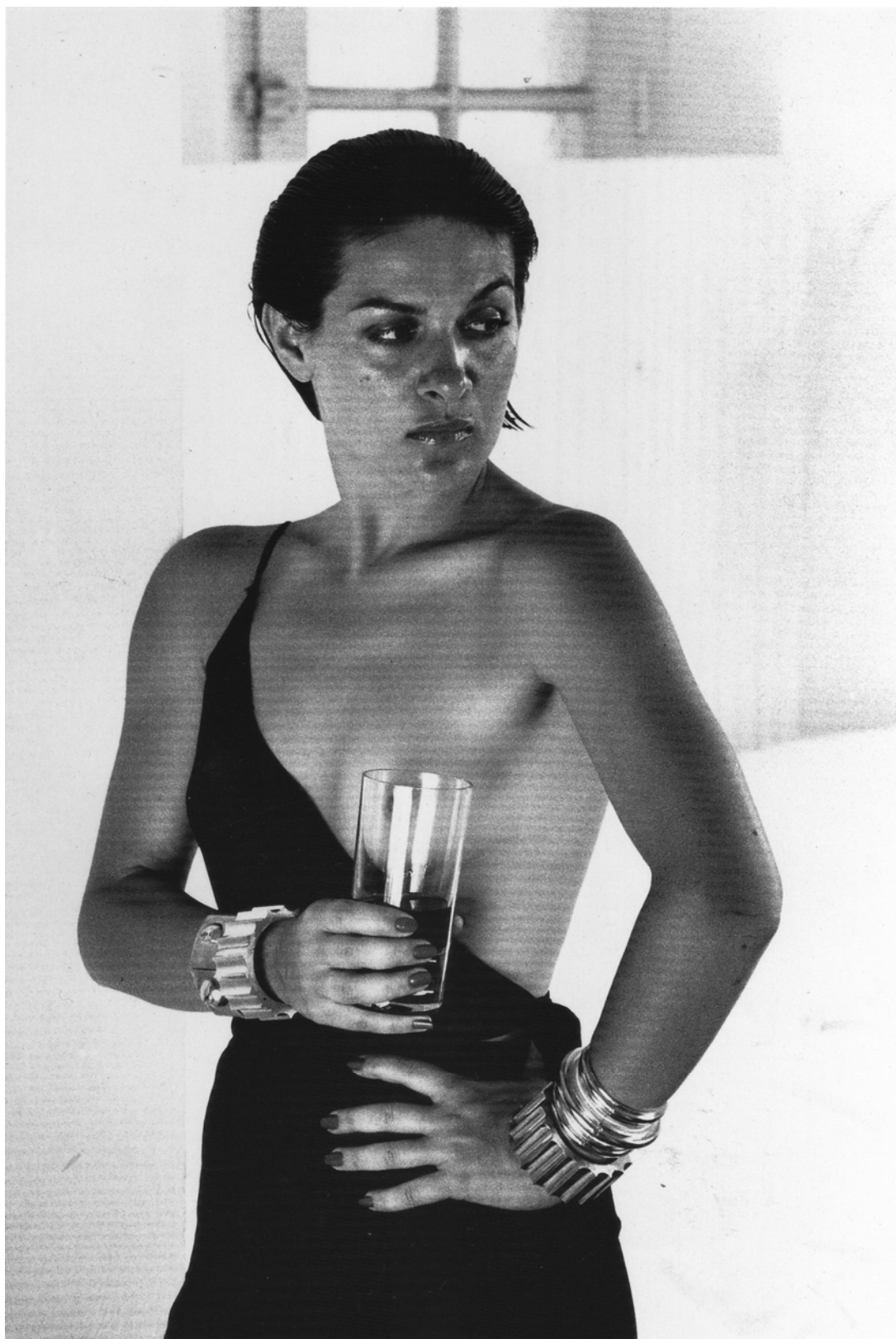
Kot že omenjeno v portretu niso vidna le odstopanja žanrskih mej v modno fotografijo, ampak tudi v pornografsko sfero. Mrki pogled, našobljena usta in namrščeno čelo na licu, napete bradavice sugerirajo skrajno stopnjo vzburjenja, pripravljenosti na spolnost. Kar bi nemara

⁴⁸ Prehod v simbolno se med spoloma razlikuje. Moškemu subjektu je omogočena premestitev prvega objekta želje (matere), medtem ko ženska ostaja ujeta v objektu želje. Ker ne more preseči te distance do telesa kot objekta želje, ji ostaja vedno neke vrste tesnoba vezana na telo. Zato mora telo postati objekt potlačevanja (potlačitev tesnobe), ki je za žensko edini način vstopa v simbolno (Kristan 2005, 184).

pod Newtonovimi (2003) pogoji pomenilo dober portret, saj ta kot razkriva avtor, leži v aktu zapeljevanja, ki ga je primoran izpeljati fotograf. Še več, izraz portretiranke namiguje na stalno seksualno pripravljenost ne glede na povabilo in ne glede na njena prizadevanja (Coward 1989). Da bi se ženska lahko prepoznala v Newtonovih pornografsko prežetih fotografijah, mora sprejeti smiselne subjektne položaje, ki v tem pripadajo moškimi, se pravi, da se bodo videle kot jih vidijo moški, kajti to je idealni subjektni položaj v tem (pornografskem) diskurzu. Temu soglaša Bourdieu (2001) s tem ko meni, da so se ženske v vsakdanjem življenju že začele gledati skozi moške oči. Ženska je objekt poželenja in diskurz drugih (moških). Percepcija družbenega telesa je dvojna. Točno je določena oblika telesa in način, kako z njim ravnati. Vsa ta pravila pa izhajajo iz dominantnega razreda, ki je v zahodni družbi patriarhalen. Subverzija žanrov na tem mestu prinese kršenje družbenih norm, kar daje alternativo kulturnim normam. Zadovoljstvo posameznika pa je vedno pomembnejše od družbene pravilnosti. Gledalec lahko svoje želje projicira na model in si s tem ne želi prepovedanega, temveč si želi, da si fotograf ali model na sliki želita prepovedano. S prestopanjem žanrskih meja Newton doseže širšo publiko in s tem večji ekonomski uspeh.

Odkrito sporočilo, ki povezuje portretiranko z Amazonko in fatalko, sporoča, da se ta ne želi podrežati, ter nakazuje na podpiranje lastnosti, ki niso zaželene. Hkrati pa uteleša novo podobo ženske, ki se bo uveljavila v naslednjem desetletju. Ambiciozno, uspešno, močno žensko tako fizično kot psihično, ki ima jasne cilje.

Slika 7.1: Paloma Picasso, Saint Tropez 1973



Vir: Newton (1990, 49).

8 Zaključek

»Fotografija je skrivnost o skrivnosti.

Več kot ti pove, manj veš«

Arbus (v Sontag 2001, 107).

Newtonove modne fotografije so bile izdelane v oglaševalske namene za določene modne revije. Izslediti njihov primarni prostor danes ni lahka naloga, saj so te kot del oglaševalske kulture trenutno, minljivo blago. Kontekst, v katerega je fotografija postavljena na ogled, pa bistveno vpliva na njen pomen, kajti fotografija v sebi ne nosi nobenega vnaprej določenega pomena. Tako fotografije v modnih revijah »vidimo« kot sredstva, s pomočjo katerih proizvajalec in njen avtor prodajata izdelke – oblačila. Zato tudi tovrstna fotografija sama postane zgolj potrošno blago, ki je dostopno dokler služi svojemu namenu. Če jih v nasprotnem ne doleti ista usoda kot nekatere Newtonove fotografije, da spremenijo prostor objave. Tako Newtonove modne fotografije lahko najdemo v prestižnih monografijah⁴⁹ in galerijah. S tem izgubijo oglaševalsko tržno vrednost in pridobijo umetniško tržno vrednost. Kot umetniške fotografije pridobijo avtoriteto, obliko dostojanstva, ki je nad materialnim interesom in postanejo brezčasne. Poviša se njihova finančna vrednost kot tudi vrednost samega fotografa in njegovega nadaljnjega dela. Newtonove podobe pridobijo na vrednosti tudi zaradi svoje zmožnosti prenašanja pomenov in političnega izjavljanja v šestdesetih, sedemdesetih in delno osemdesetih letih, ko je žensko telo ponujalo politične razlage znotraj feminističnega boja. V skladu z naštetim, se spremeni Newtonov status v ikono modne fotografije in umetnika. Njegova dela pa postanejo kulturni artefakti, saj predstavljajo vrednote določenega obdobja in vzbujajo užitek in želje. Poleg prostorskega konteksta je pri interpretaciji pomenov pomemben tudi časovni kontekst, znotraj katerega se spreminjajo pomeni istim podobam. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja in danes lahko taista telesa na Newtonovih fotografijah razumemo kot nepotrebno eksploatacijo, submisivnost in nasilništvo. Njihova rušilna moč konvencionalnih in moralnih stališč zbledi in postanejo njihov pokazatelj.

⁴⁹ Poleg številnih monografij se lahko Newton pohvali z eno največjih monografij, ki so bile kdaj izdane in sicer, 50,8x71,12 cm veliko in težko 29,7 kg ter je ocenjena na vrednost 1,500 ameriških dolarjev (Crager 2000).

Poleg konteksta, v katerem se fotografija znajde, na njeno razumevanje vpliva tudi »mentalni« kontekst interpretatorja. Kar pomeni, da jo ta interpretira v skladu s svojim znanjem, spominom, načinom videnja, pričakovanji in predsodki. Pogled ni nikoli nevtralen, saj je vpet v zgodovinsko, geografsko, kulturno družben kontekst. Podoba ima svojevrstne učinke, ki se na podlagi načina gledanja odražajo skozi podobo in imajo presoden pomen pri ustvarjanju in reproduciranju družbenih in spolnih razlik. Ti učinki pa so vedno v interakciji z družbeno kulturnim kontekstom, drugimi teksti in gledalcem. Se pravi, niso pomembni le pomeni, temveč tudi to, kako jih bomo prebrali. Za vsa imenovana sporočila v pričujočem tekstu moramo upoštevati prispevek Halla (1999), ki pravi, da vsa poslana sporočila lahko občinstvo sprejme na tri različne načine: dominantnega, pogajalskega ali opozicijskega. Dominantno ali hegemonsko branje se nanaša na tisto branje, v katerem bralec (gledalec) odkodira sporočilo v skladu z avtorjevo željo. Opozicijsko branje je ravno nasprotno dominantnemu, saj bralec razume, kaj mu tekst sporoča, vendar se s tem ne strinja in zato prebere sporočilo drugače. Največ pa je pogajalskega branja, pri katerem se branje pretežno sklada z zaželenim branjem, vendar pa prihaja do nekih odklonov, nekonsistentnosti. Ostaja pa tudi četrta možnost, da gledalec popolnoma zgreši pomen.

Pristopi, s katerimi sem interpretirala fotografije, se največ ukvarjajo z ravno podobe, katero sem tudi sama izdvojila iz ravni produkcije in ravni občinstva. V skladu s tem, so bili pri interpretacijah podob uporabljeni koncepti teorij, ki so podobi puščali lastne pomene in dovoljevali, da jih preučujem samostojno. Ikonografija, semiologija in psihoanaliza so omogočile pogled v stvari, ki so skrite pod površjem, da bi lahko odkrili njihov pravi pomen. S semiologijo in ikonografijo sem odkrivala dominantne kode in mite, ki ležijo pod izgledom znaka in katere mora posameznik vnaprej poznati, medtem ko je psihoanaliza omogočila razumevanje nezavednega, ki se skriva za zavestnim iskanjem pomenov. Zavrlo ilustracije se bom poslužila Newtonove fotografije (glej Sliko 8.6). Prisotne znake in kode na fotografiji (avto, gozd, krzneni plašč, razkrito žensko telo, oblečeno moško telo in druge) lahko razlagamo bodisi, skozi statusna ali spolna razmerja. Slednja se izraža v antitezi med golim telesom in oblečenim moškim telesom. Ženska se konstituira preko telesa, izgubi svoje ime in postane objekt poželenja. Prav tako ji dolga zgodovina pripisuje tesno povezanost s skrivnostnim gozdom, ki predstavlja simbol življenja in skrivnosti. Medtem ko se oblečen moški povezuje s tehniko. Krzneni plašč ima lahko funkcijo fetiša ali pa statusnega simbola. Pri slednjem lahko žensko dojemamo kot zdolgočaseno bogatašico, ki sredi skrivnostnega gozda zapeljuje nič slutečega moškega. Pri tem se zavedam pomanjkljivosti zgoraj omenjenih

teorij oziroma dejstva, da bi interpretirani simboli podob pomenili avtorju in drugim gledalcem nekaj povsem drugega. Nezasadno polisemično obravnavanje pomenov znaka zgoraj naštetih teorij pa pomaga presegati postmodernistični diskurz, v katerem znaki izgubijo trdno oporišče, postanejo neobdelan material, na katerega posameznik, kot je razvidno iz teksta, sam lepi pomene in identitete. Tako lahko (tudi stereotipne) podobe nudijo subverzivne razlage. Ženski pogled na fotografiji zato lahko vidimo kot točko, ki subverzira prevladujočo ideologijo. Njeno drzno zaziranje v moškega jo postavlja v vlogo aktivnega subjekta zapeljevanja. Pri čemer gre slutiti odklon od zahodne kulture, v kateri se »namreč, »pridna« punca nauči izogibati drznega in neustrašnega buljenja »svobodoljubne« ženske, ki gleda, karkoli in kogarkoli se ji zljubi« (Bartky 2006, 66). Tudi govorica telesa ni tipično ženska, saj njena poza daje vtis sproščenosti, njeni nogi nista tesno skupaj, kar je značilno za žensko držo, oziroma potrebo po varovanju pred realnim in simboličnim spolnim napadom. Nedoločljivost znakov postmoderni teoretiki označijo s pojmom intertekstualnost, ki omogoči interpretiranje v razmerju do drugih del in diskurzov. V danem primeru bi lahko delo povezovali s starodavno zgodbo o izvirnem grehu, ki jo najdemo v slikarki zakladnici. Ali pa s filmsko zgodovino štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja. Nemara tudi z avtorjevimi spomini na Nemčijo tridesetih let predhodnega stoletja. Problem, ki lahko nastane pri tovrstnem proučevanju je, kje se ustaviti v intertekstualnem procesu povezovanja. Pomanjkljivost vseh uporabljenih teorij vidim v premajhni pozornosti, ki se posveča institucijam in praksam, preko katerih se podobe ustvarjajo.

Na podlagi vsega povedanega lahko zaključim, da prikazovanje ženskega telesa ostaja problematično v vseh ozirih, komercialnem, umetniškem in erotičnem. Danes je normativna ženskost osredotočena na žensko telo, na to, da njeno telo in njena oblačila ustrezajo normam časa in prostora. Norme se izražajo na vsakodnevni ravni preko medijev, kot anonimna in razpršena oblast in dajejo vtis naravnosti in ne prisile. Skozi dresuro teles se izvajajo elementarne dispozicije, katere nam omogočijo, da vstopamo v družbene igre. Pogled posameznice je premeščen v njeno notranjost, zaradi česar se ta nenehno opazuje in sprašuje, kako je njeno telo videti drugim. Opazovati mora vse, kar počne in kar konec koncev je. S tem samo sebe spremeni v objekt pogleda. Skratka, ženske so omejene na svojo zunanost. Oblikovanje in ohranjanje videza je označevalna poteza ženskosti. Da je sodobna ženska v neprestanem iskanju svoje ženstvenosti, dokazuje tudi predstavljena raznolikost podob ženskosti (in s tem identitet) na Newtonovih fotografijah. Nenehno medijsko nadzorovanje družbenih norm ustvarja individuume, katerih konstante so spremenljive. Medijska uspešnost

pa se kaže v nasilju, ki ga ženska izvaja nad seboj. Kar je razvidno iz velikega števila plastičnih operacij ali tako imenovanega plastičnega nasilja in uporabe vsemogočih kozmetičnih sredstev ter dietnih programov za doseg nemogočega telesa, katerega vsiljujejo tudi obravnavane fotografije. Vendar problem ne vidim v ženskem iskanju lepote, marveč v njenih možnostih. Ženska bi morala imeti možnost izgledati kakor koli želi. Zaradi tega ne bi smela biti v nobenem oziru kaznovana ali prikrajšana s strani katere koli ideologije ali pa poniževana zaradi svojega izgleda.

Skoraj vse ženske na obravnavanih Newtonovih fotografijah so erotizirane, kar jim daje moč, da (raz)dražijo ali žalijo. Njegove fotografije izražajo neprijetno vez med spolom in željo. Pričujoče fotografije prikazujejo različne vizualizacije žensk. Zadnja interpretacija prikazuje žensko kot odločno, samozavestno, seksualno agresivno, ki svoje telo uporablja v lasten namen, ve kaj hoče in to tudi dosega. Prva interpretacija vizualizira lik močne, dominantne, samozavestne ženske, ki mora obenem biti tudi prijetna za moški pogled. Spet druge so objektivizirane in zreducirane zgolj na privlačno, seksipilno telo ali zgolj na fetiš, za katerim ni ničesar, kot smo videli v drugi, tretji in četrti interpretaciji. Tovrstno telo je postavljeno na ogled, da bi nagovarjalo moško seksualnost in ne, da bi izražalo žensko. Skupno vsem interpretiranim fotografijam je, da se na njih ženske kažejo ter, da so postavljene in pripravljene na natančen gledalčev pogled. Kontrolo nad žensko seksualnostjo tako vrši moški pogled. Razen ene same »slučajne« izjeme, njegove žene June na avtoportretu, ki predstavlja nasprotje vsem ostalim pričujočim vizualizacijam in ponuja točko odpora prevladujoči ideologiji. Newton uporabi žensko telo kot sredstvo, s katerim enkrat nasprotuje družbenim normam, spet drugič šokira javnost, nato za občasno preigravanje s stereotipi, lasten užitek in zaslužek. Izpostavi ga mučnim testom in imaginarnim situacijam in zgodbam. Ustvari svet nabit z erotiko, poln seksualnih predatorjev in plenov. Uspešnost Newtonovega uvajanja pornografskih elementov v modni fotografiji ne gre pripisati le njemu, temveč tudi ekonomskim interesom modnih revij. Saj so te naročevale tovrstne fotografije in jih plačevale. Tudi Newton pripoveduje, da so bile nekatere fotografije posnete po jasnih navodilih urednikov, medtem ko so bile druge izbrane iz opusa, ki jim ga je ponujal. Seksualizacijo popularne kulture pa je vselej potrebno povezovati tudi s širšimi družbenimi spremembami, katerih posledica so nove tehnologije, spremembe v politiki spolov in komercialne zahteve potrošniške družbe.

Mnogi ocenjujejo pornografizacijo kulture kot nekaj negativnega, ugovarjajo njenim učinkom objektivizacije, poniževanja in podjarmljenja žensk, čemur v celoti ne nasprotujem, vendar je potrebno vzeti v ozir tudi druge njene posledice. Fotografije namreč niso tako enoznačne, da bi jih lahko ocenili bodisi kot zgolj blago, ki ustvarja profit, ali kot nasprotje prevladujoči ideologiji. Vsekakor pa je svobodnejše poigravanje s seksualnostjo prispevalo k rušenju tabujev, kar je imelo močan vpliv na kulturo in politiko. Prav tako je približalo razpravo o seksualnosti mainstreamu, kar pa je hkrati spremenilo odnos do spola. Velikokrat se izkaže, da se ravno tiste vsebine, s katerimi se v danem trenutku ne strinjamo, kasneje izkažejo za pomembne, ker ravno te odstirajo pot k novim razpravam.

Če vzamemo v obzir nekoliko širši opus Newtonove fotografije, najdemo v njem tudi podjarmljene, ponižane ženske, ki izražajo pasivnost, pohujšanje, željnost ugajanja. Skratka, tu so, da potešijo želje drugih in ne da izražajo svoje. Pri vsem naštetem, podobe živih žensk velikokrat dajejo vtis napihljivih lutk in so podobne pravim lutkam, ki jih Newton pogosto razstavlja in preoblikuje v željne oblike. Širok diapazon Newtonovega dela nam ponuja različna branja njegovih fotografij. Nekatere potrjujejo falocentričnost (moškosrediščnost) zahodnega pogleda, medtem ko druge ponujajo subverzivne interpretacije, ki presegajo podobo tradicionalne spolne vloge/identitete in ponujajo možnost odpora proti patriarhalnosti. Tako srečamo tudi ne-normativne podobe žensk, ki niso v skladu s stereotipno podobo, te prikazujejo mišičaste, čokate, homoseksualne ženske različnih oblik in velikosti⁵⁰. Privlačnost tovrstnih njegovih fotografij je v možnosti, da ubežijo tradicionalnemu branju. Spet tretje vidimo kot dvosmiselne, saj na eni strani predstavljajo progresivne elemente in točko odpora, a istočasno vsebujejo tesnobo. Newton še poveča učinek pluralnosti pomenov in identitet s subverzijo žanrov. V raznovrstnosti ženskih podob, ki jih ponuja Newton, lahko najdemo tudi družbeno marginalizirane, bizarne podobe, ki jih postavi v samo središče zahodne predstave lepega - modo. V njegovih modnih fotografijah zasledimo lezbične prizore, modele predstavljene kot prostitutke, kot mazohiste, sadiste, transvestite, skratka, skupine, ki so in se še vedno soočajo s prepovedmi, nasprotovanji in diskvalifikacijami. Zatorej bi lahko dejala, da je z modno fotografijo kot tudi drugimi svojimi deli zagotovo pripomogel k vidnosti marsikaterih marginalnih skupin. Če pri tem izhajam iz trditve, da »oglasil, s svojimi podobami idealiziranega konvencionalnega sveta, ohranjajo simbolno manjvrednost izkustva različnih

⁵⁰ Primere teh lahko najdemo v njegovih aktih in zelo redko, toda tudi v modi fotografiji.

bolj ali manj marginaliziranih družbenih skupin« (Stankovič 1997, 89). Newton tako ravno nasprotno stvari in ljudi, ki so izločeni iz diskurza in o katerih je potrebno molčati, brezsravno postavi vsem na pogled, vendar pod določenimi pogoji. Njihova vizualizacija je vselej ujeta v stereotipno predstavo, kakor si jih avtor predstavlja. Torej lahko rečemo, da jim omogoči svoj prostor, daje možnost identifikacije, vendar pomeni, ki jih ustvari, ostajajo problematični. Kako s tem vpliva na marginalne skupine je kompleksno vprašanje, na katerega ne morem dati enoznačnega odgovora. Če si pomagam z besedami Douglasove in Isherwooda (v Bernard 2004, 54), »so dobrine nevtralne, njihove rabe pa so družbene, zatorej lahko služijo kot ograje ali mostovi,« kar pomeni, da lahko delujejo pozitivno ali negativno na marginalizirane skupine.

Posebnost Newtonovih modnih fotografij je v tem, da te prikazujejo več kot zgolj modo in stil. Newton je bil velik pripovedovalec zgodb in odličen opazovalec sveta. V njegovih fotografskih zgodbah se prepletajo spomini iz njegovega življenja v Nemčiji, ki obsegajo stare evropske hotele, baročne vile, romantična potovanja, glamur in aristokratsko družbo s filmskimi, knjižnimi in navsezadnje vsakdanjimi motivi. Vse so prežete z erotiko, strahom, željami in občutkom za dramtizacijo. Glavno vlogo v večini njegovih del igra dobro situirana belka. Najpogostejši prostori dogajanja pa so hotelske sobe, bazeni, pokrajine in (nočne) ulice, polni zanimivih detajlov. Vse skupaj ustvarja pridih dekadence, razkošja, skratka, drugačnih posebnosti, kot jih je bila modna fotografija vajena. Teme, ki jih prepleta, so bogastvo, moč, seks, voajerizem, narcisizem in stil. Njegov svet portretov prikazuje jet-set sceno, glamurozne hollywoodske zvezde in znane osebnosti tistega časa. Newtonove zamisli o tem, kaj naredi osebo zanimivo, se le redko ujemajo s konvencionalnimi idejami. Njegovi portreti izkazujejo kompleksnost človekove notranjosti in pri tem ohranjajo element skrivnosti, ki je obenem sestavni element vseh njegovih fotografij. Njegove fotografije priključijo na plano skrite misli, sanje, obscenosti, ki bi drugače ostale zaklenjene v naši podzavesti. Vpliva na naš koncept lepega in bizarnega. Kot gledalec vstopamo v Newtonov svojevrsten svet fantazij in sanj, svet, v katerem se domišljija in realnost približujeta in obenem ena od druge oddaljujeta.

Slika 8.1: Max Schmid, Men`s Fashion, Berlin 1995



Vir: Newton (2000a, 200).

9 Literatura

Adam, Alja. 2004. Amazonski kompleks. *Apokalipsa* (78/ 79/ 80): 211-224.

Altman, Rick. 2000. *Film/Genre*. London: bfi publishing.

Ash, Juliet in Elizabeth Wilson. 1992. *Chic thrills: A fashion reader*. London: Pandora.

Bahovec, Eva D. 1995. Žensko telo in oblast v mediju vizualnega. *Delta* 1 (3-4): 19-40.

--- 2002. With your brain and my looks. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 175-194. Ljubljana: Scripta.

Barker, Chris. 2004. *Cultural studies: Theory and Practice*. London: Sage.

Bartky, Lee Sandra. 2006. Foucault, ženskost in modernizacija patriarhalne oblasti. *Delta* 12 (1-2): 59-86.

Baudelaire, Charles. 1992. *Spleen*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekoča moderna*. Ljubljana: cf*.

Berger, John. 2008. *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emenat.

Bernard, Malcolm. 2004. *Moda kot sporazumevanje*. Ljubljana: Sophia.

Beauvoir, Simone de. 1999. *Drugi spol 1*. Ljubljana: Delta.

Belting, Hans. 2004. *Antropologija podobe: Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Bolton, Richard. 1999. *The contest of meaning: critical histories of photography*. Chambrige: MIT.

Brophy, Kevin. 1998. *Creativity: psychoanalysis, surrealism and creative writing*. Carlton, Victoria: The Melbourne University Press.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine domination*. Cambridge: Polity Press.

- Brown, Mary Ellen. 2001. Kulturni kapital in strateške oblike vednosti. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H. Vidmar, 241-267. Ljubljana: ISH.
- Burgin, Victor. 1982. *Thinking photography*. London: Macmillan.
- 1991. Newton's gravity. V *The critical image: essays on contemporary photography*, ur. Carol Squiers, 165-172. London: Lawrence & Wishart.
- 1996. In *Different Spaces: Place and Memory in visual culture*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- Caputi, Jane. 1999. The Pornography of Everyday Life. V *Mediated Women: Representations in Popular Culture*, ur. Marian Meyers, 75-79. Cresskill: Hampton Press.
- Chevalier, Jean in Alain Gheerbrant. 1995. *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Clarke, Graham. 1997. *The photograph*. Oxford, New York: Oxford university press.
- Coward, Rosalind. 1989. *Ženska želja*. Ljubljana: Krt.
- Crager, Jack. 2000. Making Sumo. *American Photo* 11 (1): 36.
- Eco, Umberto. 2002. Lumbalno mišljenje. V *Moda: Povijest, sociologija i teorija mode*, ur. Cvitan-Černelić, Mirna, Ante Tonči Vladislavić in Djurdja Bartlett, 317-319. Zagreb: Školska knjiga.
- Encyclopedia of Mental Disorders*. Dostopno prek: <http://www.minddisorders.com/> (13. junij 2009).
- Erjavec, Karmen. 2005. Spolna diferenciacija v fotoljubezenskih zgodbah mladostniških revij. V *Teorija in praksa* XLII (2 - 3): 457-469.
- Ewing, A. Williams. 1995. *The body: photoworks of human form: with 366 illustrations, 35 in colour, 331 in duotone*. London: Thames and Hudson.
- Falk, Pasi. 1994. *The consuming body*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Feuer, Jane. 1992. Genre study and television. V *Channels of discourse, reassembled*, ur. Robert C. Allen, 138-160. London: Routledge.

- Freud, Sigmund. 1981. *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad: Matica Srpska.
- 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- 1995. *Tri razprave o teoriji seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- 2000. *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- 2006. *Spisi o seksualnosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- 2007. *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Fiske, John. 1987. *Television culture*. London, New York: Routledge.
- 2004. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.
- Foucault, Michael. 1991. *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krt.
- 1998. *Zgodovina seksualnosti 2, Uporaba ugodij*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Hall, Stuart. 1999. Encoding, decoding. V *The cultural studies reader*, ur. Simon During, 507-517. London, New York: Routledge.
- 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 35-96. Ljubljana: Scripta.
- Henning, Michelle. 2004. The subject as object: photography and the human body. V *Photography: A critical introduction*, ur. Liz Wells, 159-192. London, New York: Routledge.
- Hrženjak, Majda. 2002. Biopolitika teles v ženskih revijah. V *Njena (re)kreacija*, ur. Majda Hrženjak, 14-30. Ljubljana: Mediawatch.
- Jenks, Chris. 2002. The centrality of the eye in Western culture: An Introduction. V *Visual Culture*, ur. Chris Jenks, 1-25. London, New York: Routledge.
- Klock, Geoff. 2002. *How to read superhero comics and why*. New York, London: Continuum.

- Kolbowski, Silvia. 1991. Playing with dolls. V *The critical image: essays on contemporary photography*, ur. Carol Squiers, 139-154. London : Lawrence & Wishart.
- Koetzle, Hans Michael. 2002. *Photo icons. The story behind the pictures 1928-1991*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Kristan, Zdenka. 2005. *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta.
- Kuhar, Metka. 2004. *V imenu lepote: družbena konstrukcija telesne samopodobe*. Ljubljana: FDV, Center za socialno psihologijo.
- Leader, Darian in Judy Groves. 2003. *Lacan za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Leeuwen van, Theo. 2006. *Handbook of visual analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Lister, Martin in Liz Wells. 2004. Seeing beyond belief: Cultural Studies as an approach to analysing the visual. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewitt, 61-91. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Luthar, Breda in Mirjana Ule. 1998. Post-politične prakse. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XXVI (189): 9-10.
- Luthar, Breda. 2002. Homo ludens - homo šoper. V *Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 245-264. Ljubljana: Scripta.
- Lutz, Catherin in Jane Lou Collins. 2004. Fotografija kot križišče pogledov. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 211-236. Ljubljana: Scripta.
- Lyotard, Jean-Francois. 2002. *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Maquire, Jennifer Smith in Kim Stanway. 2008. Looking good, consumption and the problems of self- production. *European journal of cultural studies* 11 (1): 63-81.
- McNair, Brian. 2004. *Striptiz kultura: seks, mediji i demokratizacija žudnje*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

- Menaše, Luc. 1962. *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*. Ljubljana. Slovenska matica.
- Metz, Christian. 1987. Imaginarni označevalec. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 251-294. Ljubljana: DZS.
- Mikuž, Jure. 1995. *Nema zgovornost podobe: telo in slovenska umetnost*. Ljubljana: Domus.
- 1997. *Zrcaljena podoba: Ogledalo in zunanost polja*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Vizure).
- Mirzoeff, Nicolas. 2006. The subject of visual culture. V *The visual culture reader*, ur. Nicolas Mirzoeff, 3-23. London, New York : Routledge.
- Mulvey, Laura. 2001. Vizualno ugodje in pripovedni film. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija H.Vidmar, 271-289. Ljubljana: ISH.
- 1989. *Visual and other pleasures*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Newton, Helmut. 1990. *Portraits*. München: Schirmer/Mosel Verlag GmbH.
- 2000a. *Work*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- 2000b. Newton on Newton. *American Photo* 11 (1): 90.
- 2003. *Autobiography*. London: Gerald Duckworth and Co.Ltd.
- Oseli, Petra. 2003. Ženski spol v fikciji Star Treck Voyager. *Delta* 9 (1-2): 79-98.
- Petrić, Vladimir. 1971. *Pregled filmskih zvrsti in žanrov*. Ljubljana: Scena.
- Praprotnik, Tadej. 1999. *Ideološki mehanizmi produkcije identitet: Od identitete k identifikaciji*. Ljubljana: ISH.
- Price, Derrick in Liz Wells. 2004. Thinking about photography: debates, historically and now. V *Photography: A critical introduction*, ur. Liz Wells, 193-245. London, New York: Routledge.
- Pultz, John. 1995. *Photography and the body*. London: Calmann and King.

- Ramamurthy, Anandi. 2004. Spectacles and illusions: Photography and commodity culture. V *Photography: A critical introduction*, ur. Liz Wells, 193-245. London, New York: Routledge.
- Rener, Tanja. 1998. Identitete in porabništvo – stara pravila, nove igre. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo XXVI* (189): 13-19.
- Riviere, Joan. 1995. Ženskost kot maškarada. *Delta* 1 (3-4): 7-17.
- Rose, Gillian. 2001. *Visual methodologies : an introduction to the interpretation of visual materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi : Sage.
- Rutar, Dušan. 2007. *Psihologija filmske kulture kot jo je ustvarilo 250 priljubljenih filmov*. Ljubljana: Samozaložba.
- Schmidt, Joël. 1997. *Slovar grške in rimske mitologije*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- Sedej, Ivan. 1993. *Ljubezen v stotih slikah*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Sekula, Allan. 1982. On the Invention of the Photographic Meaning. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 84-109. London: Macmillian press Ltd.
- Simmel, Georg. 2000. *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Squiers, Carol. 2000. Newtonian Physics: A very luxurious, threatening universe. *American Photo* 11 (1): 67.
- Stankovič, Peter. 1997. Umetnost množičnih medijev in družbene manjšine. *Družboslovne razprave* 13 (24-25): 89-97.
- Svendsen, Lars Fr. H. 2006. *Fashion: A philosophy*. London: Reaktion books.
- Špiljak, Karmen. 2005. Konstrukcija ženske identitete v popularni kulturi. *Delta* 11 (1-2): 185-205.
- Šribar, Renata. 2006. *O pornografiji*. Ljubljana: Sophia.
- Taschen Diary. 1998. *Helmut Newton*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

- Todorović, Aleksandar. 1980. *Sociologija mode*. Niš: Gradina.
- Tudor, Andrew. 2003. Genre. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 3-11. Austin: University of Texas Press.
- Turner, Graeme. 2004. Filmski jezik. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 337-358. Ljubljana: Scripta.
- Ule, Mirjana. 1998. Od dominacije potreb k stilizaciji življenja. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XXVI (189): 103-116.
- Vezovnik, Andreja. 2006. Pogled na (žensko) samodisciplino skozi koncepta oblasti in užitka. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XXXIV (225): 219-230.
- Vidmar, H. Ksenija. 2003. Spolne mitologije v dobi »globalne kulture«. *Delta* 9 (1-2): 35-59.
- Wilson, Elizabeth. 1992. Fashion and postmodern body. V *Chic thrills: A fashion reader*. ur. Juliet Ash in Elizabeth Wilson. London: Pandora.
- Wolf, Naomi. 1992. *The beauty myth*. New York: Anchor books Doubleday.