

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urška Berdnik

Brassaijeve ženske
Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Urška Berdnik

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Brassaïjeve ženske

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Hvala mentorju za potrpežljivost, razumevanje in spodbudo.

Hvala Vanji – v dvoje je vse veliko lažje.

*Hvala Ani, za vse njene brezplačne terapije – ker veš, da Freudova metoda in nekaj sladkega
zmeraj pomagata.*

*Hvala Jaki, za njegovo neskončno bratsko ljubezen, ki ni usahnila tudi v zadnjih dneh pred
oddajo diplomskega dela.*

Hvala babi, za vsa kosila in zašite gumbe.

*Hvala staršema, ker nikoli nista izgubila (za)upanja vame. Upam, da bom kdaj lahko povrnila
vse zapravljene živčke, ki so šli v nič v preteklih mesecih.*

Greg, muchas gracias por estar siempre aquí a pesar de que yo esté muy lejos.

Brassaijeve ženske

Obdobje med prvo in drugo svetovno vojno, Parizu prinese številne družbene, kulturne in ekonomske spremembe, ki odločilno zaznamujejo zgodovino žensk. Spremembam zlatih dvajsetih let ter gospodarski krizi, ki zaznamuje trideseta leta, sledi madžarski dokumentarni fotograf Brassai, na podlagi čigar fotografij bom tudi osnovala svojo analizo tega zgodovinskega obdobja. Njegove fotografije, ki orisujejo temnačno pariško nočno življenje, predstavljajo pomembno dokumentarno gradivo o novi družbeni vlogi žensk, ki jim je dodeljena. Intenzivno zaposlovanje žensk tem prinese ekonomsko svobodo in jih postavi v vlogo potrošnika, česar se hitro zavedo tudi oglaševalci. Med drugim so sedaj ženske tiste, ki so postavljene v središče oglaševalskega in medijskega diskurza, ki jim dodeli nove aspiracije in novo javno podobo. Medvojno obdobje tako predstavlja odločilen korak pri emancipaciji žensk, njihovi vlogi v javni sferi ter njihovem prispevku k javnemu mnenju.

Ključne besede: *Brassai, emancipacija, fotografija, javna sfera, ženske.*

Brassai's Women

The period between the First and Second World War, brings Paris a number of social, cultural and economic changes that decisively marked a new epoch in the history of women. Changes brought by the golden twenties leading into the economic crisis that plagued the thirties, were captured by Hungarian documentary photographer Brassai, whose photographs will provide the basis for my analysis of this time period. His photographs, which focused on the darker side of Parisian night life, provides us with significant documentary material on the new social role of women. The intensive employment of women, bringing them both economic freedom as well as the status of a consumer, which was quickly brought to the attention of advertisers. Among other things, it is now women who are placed in the center of the advertising and media discourse, which confers new aspirations and a new public image. Thus, the wartime period represents a decisive step towards the emancipation of women, their role in the public sphere, and their contribution to public opinion.

Key words: *Brassai, emancipation, photography, public sphere, women.*

KAZALO

1	UVOD	7
2	VLOGA ŽENSKÉ V DRUŽBI IN UMETNOSTI MED OBEMA SVETOVNIMA VOJNAMA	10
3	ANALIZA FOTOGRAFIJ GEORGEA BRASSAĀJA	14
3.1	Ženska kot estetski objekt.....	18
3.2	Ženska kot avtonomni subjekt.....	21
3.3	Ženska kot ekonomski objekt/subjekt	29
3.4	Ženska kot seksualni subjekt	34
4	ZAKLJUČEK	47
5	LITERATURA	50
	PRILOGA A: ŽIVLJENJE IN DELO GEORGEA BRASSAĀJA	52

KAZALO SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 3.1: Korzet, Pariz, 1933	19
Slika 3.2: Krotilec in njegove mačke v zakulisju Folies Bergere, Pariz, c.1932	20
Slika 3.3: Matisse med risanjem akta v svojem studiu na Rue des Plantes, Pariz 14e, 1939 ..	21
Slika 3.4: Dekle pri igranju ruskega biljarda, Boulevard Rochechouart, Pariz 18e, c. 1932 ...	22
Slika 3.5: Dve gospodični v baru na bulevarju Rochechouard, Pariz 18e, c. 1932	23
Slika 3.6: Boule Blanche, Pariz, 1931	24
Slika 3.7: Zaljubljeni par v bistroju, Rue Saint Denis, Pariz, c. 1932.....	25
Slika 3.8: Ženska navada, Pariz, 1931	26
Slika 3.9: Par med popularnim plesom Quatre-Saisons, Rue de Lappe, Pariz 11e, c. 1932	27
Slika 3.10: Zaljubljeni par pod ulično svetilko, Pariz 1932	28
Slika 3.11: Prodajalka balonov, Pariz, 1931	29
Slika 3.12: Marlène, Pariz, 1937	30
Slika 3.13: Sanje: na velikih bulevarjih, Pariz, 1934	31
Slika 3.14: Pokrovitelj opere, Pariz, 1937.....	33
Slika 3.15: Rue Quincampoix, Pariz 4e, 1932	35
Slika 3.16: Vesela družba na balu Musette, Pariz, 1932	36
Slika 3.17: Prostitutka z dvema mornarjema, Place d'Italie, Pariz 13e, 1933	36
Slika 3.18: Madame Bijou v baru Luna, Montmartre, Pariz 6e, 1932	37
Slika 3.19: Oblačenje v hotelu za prostitutke, Rue Quincampoix, Pariz 4e, 1932	38
Slika 3.20: Oblačenje v hotelu za prostitutke, Rue Quincampoix, Pariz, 1932	39
Slika 3.21: Samostanski bordel, Rue Monsieur-le-Prince, Pariz 6e, 1931.....	40
Slika 3.22: Pri Suzy, Pariz, 1932.....	41
Slika 3.23: Pri Suzy, ženska s pasom, Rue Grégoire-de-Tours, Pariz 6e, 1932.....	42
Slika 3.24: Med plesom »Horde« v Bullierju, Montparnasse, Pariz, 1932.....	43
Slika 3.25: Noge, Pariz, 1937.....	44
Slika 3.26: Dve prostitutki na ulici, Boulevard Montparnasse, Pariz, 1932	45
Slika 3.27: Prostitutka na ulici, Quartier Italie, Pariz, 13e, c. 1932	46

1 UVOD

V svojem diplomskem delu bom raziskovala prikazovanje žensk v dokumentarni fotografiji med obema vojnama, v skladu z družbenimi, ekonomskimi in kulturnimi spremembami tistega časa. V fotografijah bom tako iskala sledi zlatih dvajsetih ter veliko krizo tridesetih let. Ti dve zgodovinski obdobji predstavljata pomemben korak naprej pri vsesplošni emancipaciji žensk ter velike nenadne spremembe v njihovi družbeni vlogi, ki so med drugim vidne tudi v fotografiji.

Pri raziskovanju reprezentacij žensk v medvojnem obdobju, se bom oprla na zibelko takratne umetnostne scene, Pariz in fotografa madžarskega rodu, Georgea Brassaija, ki je med svojimi nočnimi pohodi po francoski prestolnici lovil skrivnostne, bizarne ter včasih celo obscene prizore pariških ulic. Pri tem je posebno pozornost namenil prav ženskam in njihovim novim vlogam, ki so jim bile dodeljene s strani družbe. Zanimal me bo tudi nov koncept dojemanja golega ženskega telesa ter kakšne so zahteve, ki jih dvajseta leta in prvi val feminizma postavijo ženski.

Zlata dvajseta Parizu, poleg osvoboditve vojne prinesejo tudi osvoboditev ljudstva. Ljudje so po vojni željni novega in drugačnega življenja, ki ga iščejo prav na vsakem koraku. »Družabno življenje se razcveta z rastočo kulturno in zabavno industrijo. V mestih postaja življenje bolj mrzlično in hitro. Ljudje uživajo seksualno svobodo ter se zabavajo v kabarejih ter varietejih. Z navdušenjem sprejemajo nove ples kot sta »Black bottom« in »čarlston«. Plesalke teh plesov odločilno prispevajo k temu, da se v zavest družbe prebije nov ideal ženske lepote: vitka, športna in otroška naj bi bila odslej moderna ženska« (Nećak in Repe 2008). Ženske sedaj prevzamejo novo družbeno vlogo, nenadoma so prisotne v barih, kadijo, zapeljujejo ter s svojim glasnim smehom opozarjajo na svojo prisotnost. Krila se skrajšajo, obleke sedaj poudarjajo in ne skrivajo, kar pa ne ostane skrito fotografskemu objektivu. Pri vsem tem ne gre zanemariti množičnih medijev, ki so ključnega pomena pri emancipaciji žensk, saj jim dajo mesto v zabavni industriji in potrošništvu, hkrati pa pomagajo pri oblikovanju gibanj za ženske pravice. Pariške ženske se v medvojnem obdobju premaknejo v središče pozornosti moderne metropole, pa naj si bo to kot prostitutke, gospodinje, matere, nove ženske ali androgene garçonne (Wolff v D'Souza in McDonough 2006, 25).

Brassai na svojih fotografijah dokumentira družbene, ekonomske in kulturne spremembe, ki so zaznamovale razvoj nove ženske v medvojnem obdobju. Pri tem »gre v moderni fotografiji in posebej pri Brassaiju za veliko bolj zemeljske stvari: poudarjena temnost

figur, človeških likov v razmerju do svetlobnega vira oziroma bleščeče se površine, od katere se svetloba odbija, je prispodoba osamljenosti individuuma v bleščavi mestu« (Kovič 2002, 82). Takšno osamljenost Parižanov lahko povežemo s socialnimi razmerami tistega časa, v katere je ljudi pahnila ekonomska kriza ter tako postavila pod vprašaj prejšnje vrednote in norme.

Na umetnost pomembno vpliva takratno povojno stanje evropskih držav ter ljudstva, ki postavi nove norme na vseh področjih. »Diskurz dokumentarizma je konstituiral kompleksen strateški odgovor na določen moment krize v zahodni Evropi ter Združenih državah Amerike – trenutek krize ne samo v socialnih, ekonomskih odnosih ter socialnih identitetah, temveč tudi v reprezentaciji sami, tako imenovanem socialnem izkustvu« (Tagg 2005, 8).

Vznik dokumentarne fotografije je povezan s političnimi in socialnimi realnostmi, ki jih je povzročila velika depresija. Vsesplošna ekonomska kriza, ki se je začela z zlomom ameriške borze, oktobra leta 1929, se je nadaljevala vse do poznih tridesetih let, kjer je posledice svojih razsežnosti pričela dobivati tudi v Evropi (Warner Marien 2002, 280).

Družbene in ekonomske spremembe so se pričele sčasoma kazati tudi v umetnosti. »Ker se je velika kriza vse bolj kazala kot dolgotrajna in ne samo začasna, je veliko fotografov omehčalo svoje trde grafike modernistične fotografije ter svoje interpretacije prilagodilo sedanjemu načinu življenja ljudi. Jasni, bližnji posnetki tegobnih ter mučnih obrazov, vrste raztrganih, brezposelnih ljudi, čakajočih na podporo in jezni kontrasti med revščino in izobiljem, so se pričeli imenovati dokumentarna fotografija« (Warner Marien 2002, 280).

V ZDA se je v boju proti krizi izoblikovala agencija FSA, kjer je približno dvajset fotografov izbranih s strani ameriške vlade slikalo Američane. Te fotografije so bile nato posredovane naprej tisku in so služile kot pomemben pokazatelj javnega mnenja (Warner Marien 2002, 281–282). FSA fotografi dokumentarni fotografiji tako dodajo popolnoma nov pomen, saj sedaj v ospredje še bolj poudarjeno stopijo povsem običajni oziroma navadni ljudje, kar pa še dodatno usmeri razvoj dokumentarne fotografije v Evropi. To so iskrene, življenjske podobe, ki jih opisujejo kot zgodovinske, a brezčasne. Trdno zakodirane, a hkrati transparentne. Specifične, a univerzalne (Wells 2004, 96-97).

Na razvoj dokumentarne fotografije pomembno vpliva tudi razvoj množičnih medijev, še posebej revijalnega tiska, kjer v ospredje sedaj pridejo foto eseji. Dokumentarne fotografije v takšnih revijah so imele nalogo izobraževalnega orodja napram nepotrebnim vsakdanjim distrakcijam. Z njimi so lahko ponudili dejstva in pravila o obstoječem družbenem redu, ki so bila nujno potrebna vsakemu posamezniku, če je želel imeti svojo vlogo v moderni

družbi. Dokumentarna fotografija je tako ljudstvo uspešno vodila v smer sveta, ki je racionalen in kjer je ključno izpolnjevanje socialnih obveznosti (Wells 2004, 90).

Takšne fotografije so zatorej služile kot prikaz neposredne družbene realnosti, hkrati pa so se vse bolj odmikale od prejšnje »poetične« fotografije, gledalca pa postavljale v vlogo priče sedanjemu dogajanju. Evropska fotografija je v obdobju med obema vojnama sledila načelom slikovitosti kot so revščina, tujost, dotrajanost, načelom pomembnosti, ki so jih videli v bogastvu in slavi ter načelih lepote. Podobe so slavile upodobljeno, karakterizirale pa so se predvsem po svoji nepristranskosti, medtem ko je šlo pri ameriških fotografijah za upodabljanje pristranskosti, kar se sklada z njihovim prepričanjem, da nobena družbena ureditev ni stalna. Njihove slike so razkrivale in ne občudovale. Izvor njihove fotografije gre namreč iskati v manj ustaljeni navezavi na zgodovino ter v drugačnem razmerju do stvarnosti, ki ga navdaja upanje in po drugi strani polaščevanje (Sontag 2001, 63).

»Ekonomska, politična ter kulturna kriza dvajsetih ter tridesetih let je pojav, do katerega je prišlo v bolj razvitih kapitalističnih demokracijah, v katerih se je tehnična in instrumentalna raba fotografije nadaljevala, bila sistematizirana ter razširjena, hkrati pa je bila zahtevana tudi določena pogoditev o socialnem konsenzu« (Tagg 2005, 12).

Dvajseta leta v Parizu bolj ali manj minejo v znamenju jazza, filmov in literarnih gibanj, medtem ko gre v tridesetih tudi za vznik nove prakse v dokumentarizmu, ki se kaže v mobilizaciji povsem novih sredstev masovnega reproduciranja. Fotografija zdaj dobi več različnih naslovnikov, med katerimi se znajdejo tudi precej specificirani sektorji širšega občinstva. Družbene okoliščine foto dokumentarizem pripeljejo iz dokaza v emotivno dramo izkušenj, ki vpliva tako na predstavo gledalca in podobe kot tudi samega bralca ter njegovo kasnejšo reprezentacijo (Tagg 2005, 12).

2 VLOGA ŽENSKÉ V DRUŽBI IN UMETNOSTI MED OBEMA SVETOVNIMA VOJNAMA

Dvajseta leta predstavljajo za ženske korenito spremembo njene vloge na praktično vseh družbenih področjih. Medtem ko je bila prej njihova vloga v družbi v primerjavi z vlogo moškega precej sekundarna, sedaj postane »nova vloga ženske v središču javnega interesa« (Bock 2004, 279).

Mnoge izmed večjih sprememb v dvajsetem stoletju so najmočnejše učinkovale na življenje žensk: ne samo, da so bile te deležne novih izkušenj in pogledov, ki jih je dobivala vsa družba, spremenil se je tudi njihov položaj. Razne plati mestnega industrijskega življenja so vdrle v dom, izročilno območje žensk, in ga spremenile, mu vzele večino gospodarskih nalog in prenesle reči, za katere je bil nekoč odgovoren, zdravje, stanovanje, higieno in izobraževanje, v pristojnost skupnosti. Te sile so neogibno spreminjale dejavnosti žensk, območje njihovega delovanja in njihovo mesto v družbi, jih potegnile v službe in v javno življenje, spremenile njihova razmerja v družinski skupnosti in zunaj nje ter jim dale novo veljavo, nove vloge, nove možnosti in nove dolžnosti (Ware in drugi 1972, 145).

Ženske sedaj postanejo izrednega pomena za gospodarstvo, politiko in medije. Med drugim tudi ekonomisti ter propagandni strategji pridejo do sklepa, da je ženska ključna porabnica ko gre za potrošnjo oblačil, kozmetičnih izdelkov in kulturnega življenja (Bock 2004, 281). Prav tako sedaj ženske pridejo v ospredje v oglaševalskem svetu, saj žensko telo in obraz postaneta gonilna sila oglaševalskega aparata.

Odločilen vpliv pa so ženske imele tudi na kulturnem področju. Poleg vpliva, ki ga je nenadna emancipacija žensk imela na moške literarne avtorje ter njihova dela, je močno naraslo tudi število ženskih avtoric. »V prestolnici ob Seini so našle drugo domovino številne umetnice in neortodoksno živeče Francozinje s podeželja; poleg Gertrude Stein in Djune Barnes so občinstvo navduševale črne umetnice, kakršna je bila Josephine Baker« (Bock 2004, 281).

Množični mediji so sedaj pospešeno pričeli izpostavljanje prenovljeno žensko, ki je predstavljala nove norme in vrednote, ki naj bi pri njihovem vsakdanu vodile moderne, mlade ženske. Te so se »z novim življenjskim slogom razlikovale od svojih meščanskih ali proletarskih mater in babic: zadržane do zakonske zveze in družinskega življenja so te uslužbenke, študentke in novinarke razvijale nova vrednostna merila spolnega vedenja,

partnerstva, zasebnega in delovnega življenja. Seks ni bil več tabu, temveč se je o njem javno govorilo« (Block 2004, 280). Ena od reprezentativnih ikon tistega časa je postala Marlene Dietrich, ki je tudi za filmskimi platni veljala za združitev deške garçonne ter fatalne vamp ženske, navduševala pa je prav zaradi skromnih razmer iz katerih je izvirala (Bock 2004, 281). Množičnim medijem gre pripisati širjenje zavednosti o ženskih pravicah, ki so predstavnice ženskega spola kmalu povezale v številna uporniška gibanja. »Zgodnje feministke so kot enega od razlogov ženskega ponižanja napadale ostro ločitev, po kateri je bila vsa družbena dejavnost zunaj doma izključno moška zadeva: zanje so bile kavarne, gostilne, športi in klubi, njim je bilo dovoljeno iskati si spolno zadovoljitev zunaj doma, medtem ko so smele ženske delati samo doma in se ravnati po togih predpisih spolne morale« (Ware in drugi 1972, 159).

Trditi gre, da je francoska, še posebej pa pariška evforija nad novodobno žensko pričela predstavljati grožnjo tudi za tradicionalno moško identiteto. Moški predstavniki so se ob tej emancipaciji nežnejšega spola namreč pričeli počutiti precej negotovo, saj kar na enkrat niso več vedeli, kaj so njihove naloge. Meje med strogo ženskimi in moškimi nalogami, ki so bile prej strogo zamejene, so bile sedaj na številnih področjih zabrisane. Lahko govorimo celo o eksistencialni krizi, ki je zajela moške, ki so na enkrat opravljali enaka dela kot ženske. Prav tako kot oni so ženske sedaj začele zahajati v bare in kavarne, spremenil pa se je celo njihov slog oblačenja, ki je postal precej bolj podoben moškemu. »Naraščanje števila zaposlenih žensk je vplivalo tudi na modo. Gibanje ovirajoči steznik je bil prav tako preživet kot dolgo, za spotikanje nevarno krilo. Rob obleke se je dvignil na hoji prijazno višino, novi modni obris pa je bil širok in udoben. Nepogrešljivi del garderobe zaposlene ženske je bil na veliko načinov spremenljivi kostim v pridušenih, temnih barvah, ukrojen po zgledu moške obleke« (Trenc Freljih 1999, 161). Poleg tega so ženske svoj stil dopolnjevale z dodatki, ki so veljali za izrazito moške, kot na primer cigarete ter cigaretni ustniki, monokli in pa kravatami. Ženske frizure so bile bistveno krajše, bubi, kar gre pripisati tudi dejstvu, da so bile takšne pričeske precej bolj praktične za vzdrževanje ob napornem delovniku.

Po drugi strani so ženske ponoči še vedno obdržale izgled moškimi pogubnega vampa, katerega zaščitni znak je bila boa narejena iz peres ter rdeče ustnice in nohti, torej zapeljive kurtizane značilne za nora dvajseta leta (Trenc Freljih 1999, 161). Takšna radikalna sprememba kaže na nekakšno kameleonsko stran žensk, ki so tako živele dve življenji, eno podnevi na delu ter drugo ponoči, ko so odhajale na barske pohode v iskanju sprostitve in zabave po napornem delovniku.

Tako so »po vsej Evropi spet razpravljali o Novi ženski; to je bila podoba generacije, ki je z deško silhueto, kratkimi lasmi in obleko do kolen osvojila ceste, kavarne in plesne dvorane velemest ter postala simbol« (Bock 2004, 280). Samostojna in neodvisna ženska je zlasti za Francijo prinesla nekakšno kulturno dekadenco, ki je bila odločilnega pomena za prvi dve desetletji 20. stoletja. Nanjo so tudi širši zaskrbljeni politični krogi odgovorili z jasnim neodobravanjem, ki se je kazalo predvsem preko nacionalistično obarvanega antifeminizma (Bock 2004, 279).

Številnim spremembam navkljub je bilo za žensko še vedno zaželeno, da se poroči in si ustvari družino. To dejstvo je še dodatno podprla freudovska teorija, ki je zagovarjala ženske, ki ostajajo doma in se tako bolj intenzivno posvečajo svojim otrokom in ne poklicu. Takšna mati naj bi namreč bistveno pripomogla k ustvarjanju otrokovih najzgodnejših tinnajpomembnejših izkustev (Ware in drugi 1972, 160).

Obdobje med obema vojnama je prineslo še eno spremembo, in sicer so sedaj pari imeli pravico do izbire s kom se bodo poročili. Moški tako niso več iskali »le« žene temveč tudi sorodno dušo, s katero si bodo blizu v vseh pogledih. S tem pa se spremeni tudi način iskanja partnerja, ki se sedaj preseli v plesne dvorane in bare (Thébaud 2000, 107). Takšno pojmovanje tako sedaj ne spremeni samo dožemanja ženske s strani moškega, temveč tudi dožemanja skupnega razmerja, saj sedaj moški ne postavljajo več zahtev, ampak pričnejo žensko videti kot enako. Spremenijo se tudi pričakovanja, ki jih je družba prej postavljala ženskam. Od žensk se tako ni več pričakovalo, da so »nežne in graciozne, moški pa niso bili več dominantni in možati« (Thébaud 2000, 108).

Napredek v razvoju ženske vloge zaustavi gospodarska kriza leta 1929. Zaradi množične brezposelnosti in revščine, ki je zavladovala v svetu, se pričanja spreminjati tudi podoba ženske. Delodajalci in delavci sedaj ostro napadejo ženske delavke in jim poskušajo onemogočiti delo, zopet postane aktualna vloga ženske kot nežnejšega spola, gospodinje in matere (Trenc Frelj 2000, 125). »Deški tip 20. let, bubi pričeska in ravno krojene srajčne obleke so prišli iz mode. Ženske so spet poudarjale ženskost in se oblačile nevsiljivo izbrano. Dolžina las in kril se je povečala« (Trenc Frelj 2000, 125).

Medvojno obdobje je ženskam prineslo številne pravice in olajšave med drugim tudi nadzor nad njihovim telesom, ki so ga pridobile s kontracepcijo, ter nadzor nad njihovo lastnino, ki jim je sedaj pripadala po zakonu. Po drugi strani je bilo še vedno veliko seksistično razdeljenih gospodinjskih vlog, kjer so nekatere ženske nadaljevale z igranjem vloge pokorne in predane žene, moške pa so izkoriščali kot glave družine in gospodarji (Thébaud 2000, 119).

Tipična ženska medvojnega obdobja je bila tako mešanica Ofelije, samske ženske ter gosposkinje, ki je svoje želje glasno izražala. Kljub temu, da je bila poročena, se je ženska znala potegniti za svoje pravice tin hkrati žrtvovati bodisi za modernizem bodisi za svoje otroke, izbira pa je bila sedaj prepuščena skoraj izključno njeni lastni odločitvi (Thébaud 2000, 119).

Medvojno obdobje in z njim povezane spremembe so vplivale tudi na prikazovanje žensk v umetnosti. Tudi ta se tako prične spraševati o različnih vlogah moderne ženske, med drugim tudi o njenih bolj provokativnih vlogah, kot je vloga prostitutke, ki je sicer že bila predmet umetnosti v zgodovini, na primer v orientalskih odaliskah.

Po Duncanovi naj bi »bile reprezentacije ženskega telesa namenjene ustvarjanju užitek moškim ob gledanju« (Chadwick 2002, 280). »V nekem zgodovinskem trenutku, ko so radikalni feministi branili androgenost in ko so modni oblikovalci, kot je bila Coco Chanel, maskulinizirali žensko modo, je na enkrat bilo mogoče opaziti prisotnost »new look-a« tudi v vizualnih umetnostih« (Chadwick 2002, 302). Brassai je bil tako med obema vojnama priča razmahu surrealizma, ki je vplival tudi na njegovo fotografijo. Namreč »nobeno umetniško gibanje od devetnajstega stoletja naprej ni tako strastno povečevalo ideje o ženski in njeni kreativnosti kot je to počel prav surrealizem v dvajsetih in tridesetih letih« (Chadwick 2002, 309).

Nadrealistična ženska kot takšna je tako »nastala tudi iz Freudovega ambivalentnega in dualističnega pozicioniranja ženske s podvrženim ljubezenskim čutom v njeni nezdržljivi vlogi kot mama, nosilka življenja in hkrati uničevalka človeka. Dela moških nadrealistov so tako dominirana s prisotnostjo mitičnega Drugega, na katerega so projicirana njihova romantična, seksualna in erotična poželenja« (Chadwick 2002, 310). S spremembo o zavedanju obstoja ženske pa se je sedaj spremenilo tudi pojmovanje njenega telesa. »Žensko telo – napadeno, fragmentirano in na novo napisano, kot subjekt in glagol, notranjost in zunanost – je postalo nadrealistična označba par excellence, vizualna točka, kjer so se polarnosti zahodne miselnosti sesedle v novo realnost« (Chadwick 2002, 310). Kot pogosti temi umetniških del je bilo mogoče zaslediti prepovedani senzualnost in seksualnost (Warner Marien 2002, 258).

Nadrealistična senzibilnost s svojim psihologiziranjem je svoj vrhunec dosegla prav v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja. Eden od takih primerov manj radikalnega surrealizma je tudi Brassaijevo delo Pariz ponoči (1933). Z opisovanjem življenja ljudi, ki bivajo v somraku ugledne družbe, tako predstavlja dokaz, da se nenavadno vedno klati okrog navadnega oziroma običajnega (Warner Marien 2002, 261).

3 ANALIZA FOTOGRAFIJ GEORGEA BRASSAÏJA

Pri razlagi fotografskih reprezentacij ženske se bom oprla na zgodovinski kontekst tistega časa, saj kot pravi Barthes (v Tagg 2005, 3), »sama fotografija ni magična emanacija, temveč materialni produkt aparata, ki je nastavljen tako, da deluje v določenem kontekstu, za bolj ali manj definirane namene. Zato torej ne zahteva alkimije, temveč zgodovino, saj je zunaj te eksistencialna esenca fotografije prazna«.

Pri branju fotografij sta sicer vredni upoštevanja dve dejstvi, najprej »fotografija kot taka je produkt fotografa. Tako vedno reflektira določen pogled, pa naj bo to estetičen, polemičen, političen ali ideološki. Fotografija nikoli ni posneta v pasivnem stanju, namreč posneti fotografijo pomeni biti aktiven. Fotograf naredi vtis, ukrade ali ponovno ustvari sceno oziroma prizor, glede na kulturni diskurz« (Clarke 1997, 29). Kot drugo, »reference ukodirane na fotografiji, moramo povezovati z več zgodovinami, estetsko, kulturno in socialno« (Clarke 1997, 29). Pomen Brassaijevega dela moramo tako razumeti v skladu s kulturno-zgodovinskimi spremembami medvojnega časa in videti tudi njegovo estetsko, socialno, politično in komunikativno vlogo. Sicer pa za premik iz realnosti do fotografije, nikakor ni potrebno (raz)deliti te realnosti v različne enote ter nato konstituirati te enote kot znake, ki se razlikujejo od objekta, ki ga posredujejo. Seveda, podoba ni realnost, vendar pa predstavlja vsaj njeno najbolj podobno različico. In prav ta, njena popolna podobnost zdravemu razumu, definira fotografijo. Iz tega tako lahko razločimo poseben status fotografije, ta namreč predstavlja sporočilo brez kode (Barthes v Kress in van Leeuwen 2006, 24).

Pri razbiranju fotografskih pomenov moramo slediti tudi različnim reprezentacijam, ki jih ljudje uporabljamo pri kodiranju naših sporočil. Pomembno je, da se zavedamo, da človeštvo pri prenosu informacij uporablja nepreštevne načine različnih interpretacij. Ti načini pa seveda vsebujejo različne stopnje reprezentacijskega potenciala ter poleg tega vključujejo specifičen potencial za oblikovanje subjektivnosti (Kress in van Leeuwen 2006, 41). Kot pravi Victor Burgin (v Clarke 1997, 27), »razumljivost fotografije ni preprosta stvar; fotografije so namreč teksti znotraj fotografskega diskurza, ki prav tako kot katerikoli drugi diskurz, vsebuje diskurze, ki ga presegajo. Fotografski tekst je tako kot katerikoli drugi tekst, rezultat kompleksne intertekstualnosti, prekrivajočih se serij prejšnjih tekstov, ki se smatrajo kot samoumevni pri določenih kulturnih in zgodovinskih zvezah«. Poleg tega »ima vsak medij svoje možnosti in omejitve pomenov. Vsega, kar je

mogoče realizirati v jeziku, ni vedno mogoče realizirati v podobah ter obratno« (Kress in van Leeuwen 2006, 17).

Podobe so sicer sestavljene iz različnih vrst sporočil, in sicer gre lahko za lingvistično, kodirano ikonično ter nekodirano ikonično sporočilo. Pri lingvističnem sporočilu gre lahko za denotativno ali konotativno sporočilo. Preostane nam še podoba sama, katera poseduje določene ukodirane simbole. Pri tem gre trditi, da je dejanska podoba polna denotacij, medtem ko gre pri simboličnem delu podobe večinoma za konotacije (Barthes v Mirzoeff 1998, 71-73). Fotografije tako »zrcalijo in ustvarjajo diskurz s svetom, ki veliki pasivnosti navkljub, nikoli ne morejo biti nevtralne« (Clarke 1997, 27). Tako je

fotografija vedno predmet v določenem kontekstu – nujno zvodeni; drugače povedano, kontekst, ki oblikuje vsako neposredno – posebej pa politično – rabo fotografije, neizogibno izpodrinejo konteksti, v katerih je ta raba oslABLJENA in postaja čedalje bolj nebitvena. Ena od osrednjih značilnosti fotografije je prav proces predrugačenja in postopnega izrinjanja prvotne rabe, ki nazadnje pripelje do uveljavitve novih, nadaljnjih rab, predvsem pa diskurza umetnosti, ki si zna prikrojiti prav vsako fotografijo (Sontag 2001, 102).

Brassaïjeve ženske bi tako lahko razdelili v tri skupine, ki žensko kot objekt obravnavajo na tri različne načine. Prva skupina fotografij prikazuje žensko, ki je obravnavana kot estetski objekt, druga je skupina, v kateri so ženske prikazane kot avtonomni subjekti, medtem ko gre pri tretji skupini za ženske, prikazane kot ekonomske objekte oziroma subjekte. Tu lahko skupino razčlenimo še naprej, in sicer gre za dvojno izkoriščanje, ki je lahko bodisi ekonomsko bodisi seksualno. Ženska je tako lahko predstavljena kot objekt poželenja zaradi svojega telesa ali pa subjekt zaradi ekonomske eksploatacije. Fotografije, ki jih je posnel Brassai, lahko tako gledamo kot pripovedi oziroma »zavedne« interpretacije, komentarji, katerih retorično zgradbo lahko razberemo z analizo podob. Z njo lahko »vidimo«, kako inscenirajo določen nabor odnosov« (Bate 2009, 73).

Beseda, ki se nam pogosto porodi ob gledanju Brassaijevih fotografij je grotesknost. Na trenutke slike mejijo na bizarne, čutimo, da vstopamo v nek drug svet, v katerega nima vsak vstopa. »Nočni Pariz so resda fotografirali še številni drugi fotografi, toda na Brassaijevih posnetkih je veliko več od neposrednega evidentiranja posameznih vidikov nočnega življenja francoske prestolnice, ker niso samo dokument, ampak so zaradi specifične uporabe izraznih sredstev (zlasti mojstrskega izkoriščanja mestne razsvetljave za doseganje kontrastnih svetlobnih učinkov) prerasli v arhetipe, kakršne nam običajno kažejo risbe in skulpture« (Kovič 2002, 84).

Brassaï je tako pariško javno razsvetljavo spretno izkoristil za postavitev svoje lastne scenografije in dodeljevanje vlog naključnim ponočnjakom, ki so se tako na enkrat prelevili v igralce. »Difuzna svetloba izloženih oken in kavarniških notranjščin, ustvarja predvsem vzdušje posameznih prizorov, ulične svetilke pa so kot reflektorji, ki "izolirajo" človeške like na temnem ozadju tako, da imamo občutek, da so bili zasačeni in flagranti. Noč je v fotografovem videnju postala scenografija nenehno spreminjajočega se teatra resničnosti, kjer se dogaja neprekinjen spektakel človeških usod« (Kovič 2002, 84).

Njegov čar je v tem, da »zna iz množice anonimnežev izbrati like, ki poosebljajo posamezne družbene sloje, socialne kategorije in poklice – največkrat z roba, iz območja prepovedanega ali vsaj svetohlinsko skrivanega (prostitutke, zvodniki, žeparji, klateži, a tudi policaji, smetarji, plesalke, samotni sprehajalci in zaljubljeni)« (Kovič 2002, 84). Pariz, kot ga je videl Brassaï, je bizaren in nepričakovan. Noč tako omogoči dionizičen riot, kateremu je bil priča samo on. Pariz postane nekakšna arena seksa, kjer sta bila tako samo prizorišče kot tudi identiteta nastopajočih zapletena uganka (Clarke 1997, 92).

Pri njegovih pripovedih vlogo naratorja pogosto prevzamejo tudi »predmeti, arhitekturni elementi, urbano pohištvo: spomeniki, kipi, stebri, svetilke, klopi, zidovi, oglasni kioski s plakati, ki seznanjajo mimoidoče z dogajanjem v kabareti, na plesiščih in v koncertnih kavarnah« (Kovič 2002, 84). Sicer pa njegove fotografije zaznamujejo predvsem preprosti in minimalistični motivi. »Izogibal se je vsaki izumetničenosti in prisilni estetizaciji motivov, zatrjeval je, da je le nekdo, ki opazuje svet in ob tem uživa« (Kovič 2002, 81). Slednje potrjuje tudi Sontagova, ki Brassaïja primerja s flâneurjem, njegov Pariz pa opisuje kot »somračen, zanikrnih ulic in propadajočih obrti, dram spolnosti in osamljenosti« (Sontag 2001, 55).

Kot že rečeno, je veliko njegovih fotografij plod insceniranja (op. glej Prilogo A). »V Brassaïjevem pojmovanju je podoba prej rezultat vnaprejšnje zamisli kot naključno najden izrez iz resničnosti, zato ne vidi nič slabega v tem, če dogajanje zrežira, da bi ga naredil bolj prepričljivega« (Kovič 2002, 81). Ideja insceniranja je bila pri njem precej povezana tudi s samo tehnično pomanjkljivostjo njegove fotografske opreme. »Tehnika, ki jo je uporabljal, ni dopuščala improvizacij, kajti fotografiral je z veliko, precej nerodno kamero, potreboval je dolge ekspozicijske čase in tudi bliskavica na magnezijevi osnovi ni ravno najprimernejša za hitre, "ukradene" posnetke. Ker je fotografija navsezadnje transkripcija vidnega sveta v dvodimenzionalnost (črno-bele) podobe, je klasično ravnovesje med živo stvarnostjo in formo še kako pomembno« (Kovič 2002, 81).

Brassaïjev slog zaznamuje tudi povsem nadrealističen odnos do časa v njegovem fotografskem izrazu. Razlog njegovega navdušenja je namreč predstavljal prav odklon od trenutnosti, ki se je smatral za zaščitni znak fotografskega medija. V nadpovprečno dolgih ekspozicijskih časih je iskal beg od ustaljenih fotografskih meril, ki so zapovedovali dnevno svetlobo, izredno močno osvetlitev ter samo hipnost posnetka (op. glej Prilogo A). Dokaz njegovega bega pred dnevom in s tem realnostjo pa je prav njegovo delo Pariz ponoči (Lampič 2000, 152).

Temno stran življenja, ki sta mu jo v njegovi mladosti razkrivala Dostojevski in Nietzsche, je kasneje pričel aplicirati na dogajanje v njegovem lastnem svetu, ki mu ga je omogočala pariška noč in njeni lokali, bordeli ter zloglasna zbirališča nespečnikov, kadilcev opija ter brezdomcev (op. glej Prilogo A). Ekskluzivo njegovih posnetkov gre morda pripisati njegovim komunikacijskim sposobnostim, ki so mu omogočile zaupanje takšnega nočnega okolja, ki vsekakor ni bilo dostopno vsem pariškim pohajkovalcem (Kovič 2002, 84). Clarke (1997, 92) dodaja, da gre na nek način za »temno stran javne ter buržoazne heteroseksualnosti, ki nas postavljajo pred vrsto vprašanj, ki presegajo samo mesto kot podobo. Vse je v toku, poleg tega pa ima psihološki in domišljijiski prostor, ki ga nam razkriva, le malo veze z mestno arhitekturo«.

Sicer je Brassai, podobno kot njegova fotografska kolega, Kertész in Bresson, sodeloval s številnimi revijami, kjer so objavljali njegove fotoreportaže (op. glej Prilogo A). To sodelovanje tako pojasni dejstvo, da so skoraj vsi njegovi izdelki natančno prostorsko umeščeni. Tu nas na prvi pogled preseneti predvsem invazija konkretnega prostora, ki se kljub temu, da se načeloma šteje med prvine realizma, pojavi v nadrealističnem kontekstu, ki ga sicer zaznamuje manko otipljive stvarnosti. Razlago zanj je ponudil Breton v prvem nadrealističnem manifestu, ko tega definira kot osvoboditev vseh stanj, ki si nasprotujejo, v določeno absolutno resničnost oziroma preprosteje, nadresničnost (Lampič 2000, 162).

Preprosto povedano, Brassai je bil izvrsten fotograf, ki je resničnost opazoval in interpretiral kot risarski virtuoz. S kamero je v bistvu delal to, kar so pred njim s svinčnikom, tušem in pastelnimi kredami naredili Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Constantin Guys in Honoré Daumier ter še prej Goya in Rembrandt. Tako kot njegovi znameniti slikarski predhodniki je v svoj medij zajel utrip ulice in dejanskosti zdaj bednih, zdaj slikovitih in razigranih človeških bitij, ki se vrtijo v krogu med efemernim in brezčasnim, med svetlikajočimi se utvarami in neizprosnostjo trenutkov, v katerih luči ugasnejo (Kovič 2002, 84).

Kot že omenjeno, se je Brassai pri (upo)rabi fotografskega medija držal minimalizma in čistosti, kar mu je omogočalo poglobljeno razumevanje možnosti medija. Poudarjal je realizem svojih nadrealističnih podob, kajti zanj je bila najbolj nadrealna prav naša realnost. S takšnim mišljenjem je po eni strani poudarjal interpretativno moč fotografije, po drugi strani pa opozarjal na neresničnost obstoja same realnosti. Ta naj bi bila tako stvar določenega interpretatorja, katerega interpretacija se glede na okoliščine razlikuje v različnih zgodovinskih obdobjih – konkretno gre pri nadrealizmu predvsem za interpretatorjevo podzavest (Lampič 2002, 199).

S tem pa je

dejansko obrnil pozornost od realnosti na njeno zaznavanje, na duševni nezavedni napor, ki ga gledalec pri tem vlaga in ki pomembno določa smer, značaj in vsebino njegovega dožemanja. S tem se je izvirno vključil v aktualno problematiko internalizacije podobe ter hkrati nakazal možnosti za nadčasovno in dekontekstualno interpretacijo celotne fotografske dediščine, ki zdaj ni več objektivna danost ali zgolj neizmerna količina dokumentov o preteklih stanjih vidnega sveta, temveč tudi pričevanje o nadčasovnih komponentah nezavednega (Lampič 2002, 199).

Za svojo analizo sem izbrala sedemindvajset Brassaijevih fotografij, ki zajemajo ključne ekonomske, kulturne in družbene spremembe v življenju žensk med obema vojnama. Pri tem sem se posluževala analize literature, ki mi je avtorja pomagala umestiti v pripadajoče zgodovinsko obdobje ter semiotične analize njegovih fotografij. Pri tem naj poudarim, da analiza ni objektivna, saj gre vendarle za moje lastno interpretativno mnenje, ki pa sem ga podprla in utemeljila na podlagi strokovnih, družboslovnih in zgodovinskih virov.

3.1 Ženska kot estetski objekt

Pri Brassaijevi goloti gre za dve vrsti različnih golot. Medtem ko je prva erotična in estetska, pri drugi nikakor ne gre za esteticizem, ampak prej za voajerizem ter odkrivanje eksploatacije.

Izrazit objektivizem, zavzetost ter sistematičen psevdantropološki odnos do obrobni pojavov francoske prestolnice so bili le nekateri izmed razlogov, da so nadrealisti Brassaija jemali kot enega izmed svojih. Njegovo kontrastno predstavljanje dneva in noči je dobilo simbolični pomen o dveh obrazih pariškega meščanstva. Noč jim je ponujala varno zavetje za čisto drugačno, obrobno življenje. Poleg tega se je noč v nadrealističnem kontekstu

oblikovala v drugačen, zanimiv svet, ki je predstavljal model podzavesti kot ogromnega zbiralnika izrinjenih želja, ki so se lahko uresničile le v sanjah. Takšno poimenovanje pa je Brassaija naredilo za enega od najbolj vnetih nočnih fotografov (Lampič 2000, 152-161).

Slika 3.1: Korzet, Pariz, 1933



Vir: Mutual Art.

Njegove fotografije razgaljenih žensk predstavljajo njeno dvoličnost, saj »obstaja podoba človeškega telesa, ki bi bila povsem nevtralna« (Clarke 1997, 123). Na Sliki 3.1 ženski estetika drže, insceniranost scene in erotično perilo dajeta eleganco, po drugi strani pa perilo simbolizira nepremičnost oziroma ostajanje blizu doma. Na nek način ji takšno perilo daje spolno moč nad moškimi, ki pa je zanje tabuizirana in povsem nenevarna. Moški je tako prisiljen ostati v svojem družbenem okvirju, ki je pred nevarnostjo zaščiten s simboli, ki jih tudi sam z lahkoto prepozna in dekodira. S tega vidika tako lahko brez strahu preide na »naravno« področje spolnosti (Slapšak 2005, 242). Po Daviesu (v Turner 1996, 191) naj bi korzet predstavljal tudi dejansko »manifestacijo ženske submisivnosti moškemu ter odvisnosti od moškega«. Po drugi strani korzet hkrati simbolično predstavlja žensko lepoto, milino ter zanikanje njene lastne seksualnosti.

Slika 3.1 zaradi ženske poze ter izraza gledalca vabi. Njeno perilo hkrati skriva in pokriva ter z dotikanjem telesa kaže njegov odtis. Tukaj se tako združujeta erotika in fetišizem, ki razkrivata tudi svojo drugo plat, in sicer moč erotike in strah oziroma tabu

fetišizma. Spodnje perilo povezuje dva elementa – strah pred žensko spolno močjo ter željo in nujno po njenem obvladovanju in pokoritvi (Slapšak 2005, 241). Poleg tega tu perilo daje ženski kljub njeni voljnosti, določeno stopnjo intimnosti. Nenazadnje gre tu za insceniranje, postavljeno sceno, ki velja kot primer umetnika in modela v mogočni in prodorni tradiciji, kjer še zmeraj prevladuje tradicionalni moški pogled (Clarke 1997, 137). Estetika in erotika pa nista glavna razloga za razgaljenje ženskega telesa. Medvojno obdobje je ženski nadržek razumelo kot oviro. Tako je nova osvobojena ženska zavračala nošenje nadržka. Tega pojava pa ne gre pripisati samo vzponu boja za pravice žensk, temveč tudi ekonomskim razlogom, ki jih je prinašala huda gospodarska kriza. Poleg tega so boj novo neodvisne ženske bile tudi osvobojene igralke v številnih hollywoodskih filmih, ki so ključno vplivali na življenjski stil žensk. Šlo pa je tudi za splošen prodor žensk na vsa področja zaradi velikih izgub moških, ki jih je povzročila prva svetovna vojna (Slapšak 2005, 243).

Slika 3.2: Krotilec in njegove mačke v zakulisju Folies Bergere, Pariz, c.1932



Vir: Edwynn Houk Gallery.

Slika 3.2 prikazuje sanjski svet plesalk, kjer je ženska homogena. Njeno telo je uporabljeno kot objekt estetike. Ni važno katera je, saj bi potrebe estetskega objekta lahko zadovoljila skoraj vsaka. Tukaj ne gre govoriti o nikakršni posameznici in neodvisnosti, saj ta tu ni cenjena, ceni se izključno čista estetika. Pri tem »žensko telo, ponujeno in hkrati odtegnjeno, manifestira simbolno razpoložljivost« (Bourdieu 2010, 35).

Slika 3.3: Matisse med risanjem akta v svojem studiu na Rue des Plantes, Pariz 14e, 1939



Vir: Brassai Paris (2008).

Žensko telo je bilo že od nekdaj predmet moškega pogleda, med drugim tudi umetnikov. Ženska je tu postavljena v vlogo estetskega subjekta, ki uteleša erotiko in estetiko hkrati. »Moška dominacija, ki iz žensk dela simbolne objekte, katerih bit (*esse*) je biti opažena (*percipi*), učinkuje tako, da ženske drži v stanju simbolne odvisnosti. Ženske ostajajo skozi in za pogled drugih, se pravi kot ljubeznivi, privlačni in razpoložljivi objekti. Od njih se pričakuje, da so »ženstvene«, se pravi smehljajoče, prijazne, pokorne, obzirne, zadržane, celo neopazne« (Bourdieu 2010, 76).

Ob šopku rož deluje kot nekakšno tihožitje, hkrati pa cvetlice poudarjajo njeno lepoto. Model, ki je središče ateljeja, je tako središče umetnosti. Cvet, ki ga lahko opišemo kot nemočen, kratkotrajen, nežen, nepremičen, pritegujoč s svojimi barvami ter spolno jasen, tako lahko povežemo z žensko, njenim telesom in družbenim položajem. Šopek nasproti ženski predstavlja simbol lepote in plodnosti.

3.2 Ženska kot avtonomni subjekt

V drugem sklopu Brassaijevih žensk gre zajeti ženske, ki so predstavljene kot avtonomen, neodvisen subjekt. Ta ženska je torej samostojna in odločna. Kot vidimo na Sliki 3.4, je njena drža trdna, samozavestna, njeni kratki lasje pa odražajo njeno uporništvu. Omeniti gre tudi njen pogled, ki je drzen in zapeljiv. Frontalen kader, ki še dodatno poudarja njeno

pripravljenost soočiti se s svetom. Takšno žensko bi lahko opisali tudi kot vamp žensko, zapeljivko iz začetka dvajsetega stoletja, ki je na začetku zapeljevala na filmskih platnih in plakatih, nato pa so jo za vzor vzele številne ženske. Vizija filmske vamp ženske se je namreč skladala z vizijo žensk medvojnega obdobja, ki so sedaj pričenjale tudi same širiti svoj življenjski prostor. Vamp ženska živi v skritih prostorih, nočnih lokalih, hotelskih sobah v poltemi ob soju sveč. Njeni skriti orožji sta cigaretni ustnik in težak parfum, medtem ko zapeljuje z glasom, pogledom in tudi s telesom. Uteleša žensko, ki ve, kje je njeno zadovoljstvo, kar je za moške predstavljalo veliko grožnjo njihovi identiteti (Slapšak 2005, 291-292). Miza za biljard priča o njeni pripravljenosti na igro ter dvojnosti njenega značaja. In nenazadnje ta portret poleg dekletovega opisa, zajema še inskripcijo družbene identitete medvojnega Pariza (Clarke 1997, 102).

Slika 3.4: Dekle pri igranju ruskega biljarda, Boulevard Rochechouart, Pariz 18e, c. 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.5: Dve gospodični v baru na bulevarju Rochechouard, Pariz 18e, c. 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

V ospredju Slike 3.5 sta dve ženski, medtem ko je moškega zapaziti le v odsevu ogledala, kar ga postavi nekam v ozadje in mu poda sekundarno vlogo. Tokrat je v vlogi inferiornega natararja moški, medtem ko se ženski na drugi strani pulta zabavata. Kocke in kozarci alkohola ponazarjajo zabavo, igro, ki sta sedaj sestavni del ženskega življenja. Na sliki opazimo tudi ponavljajoči se motiv pokrivala. Klobuček se je med svetovnjima vojnoma pojavljal kot nadomestek za lase. Poudarjali so obliko glave ter hkrati varovali misteriozen pogled ženske. Klobuk postane tudi zaščitni znak uporništvu, zaradi svoje sestavne vloge pri celotnem izgledu se ne snemava več z glave, kar kaže na še eno področje ženske osamosvojitve (Slapšak 2005, 122). Pokrivalo prav tako usmerja pogled lastnice tja, kamor želi ona. Tako je »klobuček kot sredstvo za pokrivanje in odkrivanje nameščen na delu telesa, ki je najbolj oddaljen od območja neposrednega spolnega interesa, ključni instrument ženskega zapeljevanja – v samem procesu nameščanja, nošenja in snemanja klobučka so izredno vznemirljive prvine. Pri tem je najpomembnejše razkritje las. Gesta, s katero si ženska snema klobuček in osvobodi las, je gesta, ki vabi drugega« (Slapšak 2005, 122).

»Med žensko neumnostjo in žensko svobodo je zmeraj obstajal tisti nevarni prehod, možnost ženske odločitve, ženske izbire med skromnimi možnostmi, ki jih je ženski dajala

družba. Namestitev klobučka je zato lahko znamenje začasne izključenosti iz prisile in racionalnosti sveta, nepodrejenosti pravilom, ki predpisujejo red v ženskih glavah, nenavzočnosti v sivini vsakdanjika« (Slapšak 2005, 123).

Slika 3.6: Boule Blanche, Pariz, 1931



Vir: Lack (2012).

Kot prikazuje Slika 3.6, so ženske sedaj v središču družabnega dogajanja ter tudi nočnega življenja, kjer svobodno plešejo in se zabavajo. Ženska, plešoča v objemu črnca, ni bil pogost motiv medvojnega obdobja, kar predstavlja povezavo med črno in belo raso. Ženska, ki sedi za mizo, se enakovredno sooča s starejšim moškim, kar predstavlja padec zidu med ženskim in moškim spolom. Celotna scena predstavlja enakomerno ravnotežje med moškimi in ženskami.

Slika 3.7: Zaljubljeni par v bistroju, Rue Saint Denis, Pariz, c. 1932



Vir: Edwynn Houk Gallery.

Eden od znanilcev ženske emancipacije so bile tudi cigarete. »Ženska, ki si sama zvija cigarete, je samostojna in manipulira s simboličnim objektom spolnosti. Začetek kajenja je pomemben ritual pri spolni iniciaciji« (Slapšak 2005, 47). Na pričujoči Sliki 3.7 je poleg tega postavljena ob bok moškemu, kar simbolizira enakovrednost, hkrati pa njuno dotikanje vseeno kaže na naklonjenost in nekakšno spravo med spoloma. Še en znak enakopravnosti sta dva kozarca z alkoholnimi pijačami, tudi tu sta si moški in ženska sedaj enaka. Da je cigareta dobila svoj seksualni apel, ima zasluge predvsem medijska industrija, natančneje svet filmov in fotografije. Vizualne podobe za 20. stoletje značilnih zapeljivk, ki z napol priprtimi očmi puhajo dim skozi usta, so obšle ves svet (Slapšak 2005, 46).

Tako je postal »mali beli cilindrični predmet med ženskimi prsti, dovolj abstrakten in tudi dovolj evokativen, predmet, zaradi katerega pride iz ženskih ust vidno dimno znamenje zadovoljstva« (Slapšak 2005, 48). Kajenje in posedanje in druženje v baru označujejo tudi povečanje prostega časa, kar se sklada z modernizacijo gospodinjskih opravil, ki jo je povzročila industrializacija. Poleg tega je enakopravnost med spoloma pomenila tudi (raz)delitev hišnih opravil, kar je prav tako pripomoglo k temu, da so bile ženske sedaj postavljene pred nov koncept – koncept prostega časa.

Priložnost v zapeljivi voajerski ženski, ki puha dim, je v kadilkah videla tudi tobačna industrija. Tako so zahodni proizvajalci gojili reklamno oralno fantazmo ženske, ki kadi in pri tem uporabljali množične kulture, vendar vedno zaradi dobička (Slapšak 2005, 47).

Slika 3.8: Ženska navada, Pariz, 1931



Vir: Aasd.

Ženska v ekstazi opija na Sliki 3.8 spominja na orientalske odaliske, ki so plod moškega orientalizma, posreduje pa nam čutnost in nekakšno orientalsko razkošje. Orientalske ženske so tako redkobesedne, ko beseda nanese na njih same, njihova čustva, prisotnost ali njihovo lastno zgodovino (Said 1996, 15-17). Takšne predstave o ženskah »so navadno stvaritve moških fantazem o moči. Izražajo neomejeno čutnost, so bolj ali manj neumne, predvsem pa so voljne« (Said 1996, 260). S kajenjem opija, ki je bilo prej rezervirano strogo za moške, ženska sedaj prestopa tiste meje in stereotipe, ki jih je določila družba, ter se poskuša osvoboditi. Orientalske ženske nam tako dajejo občutek nevarne privlačnosti (Said 1996, 79). Poleg tega po Flaubertovem opisu velja za samozadostno in predstavlja utelešenje izrazite mesene ženskosti (Said 1996, 237). Njena drža je sproščena, krilo, ki ji je zlezlo nad kolena, pa deluje kot znak protesta proti moški nadvladi. Mačka, ki leži ob njej, je simbol čarovništva in magije, več življenj, ki jih poseduje samostojna emancipirana ženska.

»Orient še vedno zbuja misel na plodnost, povrhu pa še na spolno objubo (in grožnjo), neutrudljivo poltenost, neobrzdano željo« (Said 1996, 238).

Eden od pogostih motivov na Brassaijevih fotografijah so tudi zaljubljeni, ki predstavljajo drugo skrajnost zasledovanja intimnih trenutkov. Medtem ko gre pri barih in hotelih za prostitutke za nekakšen voajerizem, te fotografije podajajo ujete trenutke izkazovanja nežnosti in ljubezni, ki kažejo na odprtost in svobodo, ki sedaj zaznamuje ženske. Za razliko od ostalih fotografov, ki so fotografirali Pariz, kot so na primer Kertész, Atget,

Doisneau in Lartigue, so bile Brassaijeve fotografije od njihovih precej različne. Medtem ko so ti Pariz upodabljali bolj kot klišejsko romantično in moderno mesto, polno zaljubljenecv in njihovih skritih koticvkov, je Brassaijev Pariz popolnoma drugačen. Kljub temu, da so tudi med njegovimi motivi motivi zaljubljenecv, so ti večinoma ujeti ponoči in delujejo bolj skrivnostno, kot vidimo na Sliki 3.9.

Nova avtonomna ženska si je sedaj naklonjenost s svojim partnerjem smela izkazovati tudi javno. Ena roka okrog vratu, ki kaže na naklonjenost moškemu, medtem ko ga z drugo roko drži na varni razdalji, točno tam, kjer to želi ona. Odsev, ki ga vidimo v ogledalu, pa nas opozarja na njeno dvoličnost. Sedaj namreč poleg naklonjenosti moškemu poseduje tudi lastno voljo in se mu upa ukloniti. Na enakopravnost med spoloma nas opozarjata tudi dva enaka kozarca vina.

Slika 3.9: Par med popularnim plesom Quatre-Saisons, Rue de Lappe, Pariz 11e, c. 1932



Vir: Brassai Paris (2008)

Slika 3.10: Zaljubljeni par pod ulično svetilko, Pariz 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Tudi na Sliki 3.10 je par ujet na samotnem vogalu ulice, ulična svetilka pa osvetljuje le njun obraz, kar daje sliki misterioznost in občutek prepovedanega početja. Ženska sedaj predstavlja tudi del tega polnočnega skrivnostnega Pariza, ki je dostopen samo nekaterim. Sicer pa je takšno pohajkovanje žensk po ulicah kazalo na žensko flanerstvo ter s tem na ločevanje »domače« in javne sfere. Slika je torej dokaz nekakšne transgresije žensk, ki je bila v velikem nasprotju s sfero doma, s katero so jih povezovali prej. Takšno flanerstvo torej kaže na odobritev ženskega jaza ter na novo postavljene teritorialne in družbene limite ženske identitete (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 115).

3.3 Ženska kot ekonomski objekt/subjekt

Slika 3.11: Prodajalka balonov, Pariz, 1931



Vir: Brassai Paris (2008).

Pomanjkanje moške delovne sile, ki jo je povzročila prva svetovna vojna, je pospešilo zaposlovanje vse večjega števila žensk, kar je kljub napornejšemu urniku žensk prineslo kar nekaj pozitivnih posledic. Ženske so bile sedaj prisiljene zapuščati svoje domove, s čimer pa so odkrivale radosti svobodnejšega življenja, ki sta ga jim prej omejevali družba in cerkev. Tako so sedaj lahko vzpostavile stik z drugimi ženskami, kar jim je ponudilo možnost organizacije in solidarnosti. Poleg tega jim je večja skupina omogočala varno zavetje in obveščenost, pa tudi možnost spontanega izobraževanja (Slapšak 2005, 66).

Vloga matere, kot prikazuje Slika 3.11, sedaj stopi v ozadje, saj je ženska tista, ki je zadolžena tudi za preživetje. Otrok je prepuščen lastni igri, saj so ženske okrog preveč zaposlene z delom. Brassai je tako na svojih fotografijah prikazoval tudi nekakšno socialno upodabljanje posameznikov. V družbene razrede jih je tako razvrščal tudi na podlagi poklicev, ki so jih opravljali (Clarke 1997, 114).

Kljub povečanju zaposlovanja žensk in njihovi splošni povečani participaciji v javnem prostoru, je bil ta še vedno omejen. Reprezentacije mesta so izpostavljale ulično življenje, medtem ko so bili domovi in ostali prostori, kjer se je odvijalo celotno družinsko življenje, izpuščeni. Vse, kar je spadalo pod domestično, je bilo tako nevidno (Wolf v D'Souza in McDonough 2006, 23).

Slika 3.12: Marlène, Pariz, 1937



Vir: Brassai Paris (2008).

Vizualni mediji žensko pričnejo dojemati kot obetaven predmet trženja, ki tako sedaj dobi glavno vlogo pri množičnem komuniciranju in vzhajajočem francoskem trgu oglaševanja, marketinga ter publicitete (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 116). Slika 3.12 prikazuje kontrast med moškim, ki občuduje, hlepi po ženski in se čudi, zopet kaže na šok ob prevzemanju novih vlog ženske. Ob sliki na veleplakatu vloga moškega kot bivšega ekonomskega voditelja postane izredno majhna. Oglaševanje nove ženske na veleplakatih je predstavljalo velik preobrat v moškem dojemanju ženske, saj so sedaj takšno moderno žensko lahko občudovali po celem mestu (Isin v D'Souza in McDonough 2006, 116).

Njeni dolgi lasje tako ljubljajo skrivnostnost, dvojnost igre, ki jo igra in se mešajo med zapeljivostjo in naivnostjo. Izražajo naravnost, ki ima pridih magije oziroma moč, ki pa se je pripravljena tudi pokoriti. Po drugi strani so kodri znak popolne nepokornosti, nemogoče jih je ukrotiti, saj pričajo o inhibiciji in o novi svobodi ženske (Slapšak 2005, 122). Žensko nepokornost in dostojanstvo v medijih potrjuje tudi Iskin, ki njen pogled navzven razume kot razglasitev ulice za njeno, in to v času, kjer bi njena neodvisna mobilnost še vedno lahko povzročila določene negativne konotacije (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 120).

Poleg tega takšen plakat govori o vizualni obsedenosti, ki jo je prinesel industrijski napredek. »Industrijske družbe sprevračajo svoje državljane v odvisnike od podob, kar je

najbolj nezadržna oblika umskega onesnaževanja. Presunljivo hlepenje po lepoti, po prenehanju vrtanja pod površje, po odrešitvi in čaščenju telesa sveta – vse te prvine erotičnega čutenja se uveljavljajo v človekovem užitku ob fotografijah« (Sontag 2001, 28). Vse bolj vizualna kultura pa ob tem postavlja tudi vse bolj zahtevne kanone lepote, ki od ženske pričnejo zahtevati vedno več. Veliki plakat pa hkrati opozarja na »osnovno abecedo komunikacije v urbanem prostoru« (Clarke 1997, 89).

Sicer so pariški veleplakati medvojnega obdobja pozornost pritegovali s številnimi prijemi, med drugim z lahko berljivimi črkami in kričečimi barvami ter vidno lokacijo, napogosteje so bili to bulevarji in prometne ulice. Njihov namen je bil vplivati na gledalca. Ženske, ki so bile sedaj sestavni del urbanega prostora, so bile tako pogosto ključna tarča nagovora oglasnih plakatov. Večinoma so bile na njih upodobljene mestne ikone, ki so predstavljale novo žensko in njena nova merila (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 115). Medvojni plakati so tako poudarjali žensko telo, njeno lepoto. Moda in mediji, še posebej filmi, so ženske spodbujali v življenje nove ženske, ki je sanjala o osvoboditvi. Delo je sedaj postalo sekundarno, prednost so imele prostočasne dejavnosti ter sanjski svet romantičnega Pariza. Imidž in stil sta sedaj postala mednarodno razumljen jezik, skozi katerega so ženske pričele izražati svojo ženstvenost (Macdonald 1996, 199). Bourdieu (2010, 76) takšno ženstvenost opiše kot nekakšno obliko prizanešenja do tistih pričakovanj, ki si jih ustvarijo moški predstavniki, pa naj si bodo ti resnični ali samo namišljeni, ali pa celo tisti, ki zahtevajo povečevanje njihovega lastnega ega.

Slika 3.13: Sanje: na velikih bulevarjih, Pariz, 1934



Vir: Brassai Paris (2008).

Eden od znanilcev nove vloge žensk je bilo tudi spodnje perilo (Slika 3.13). Zaradi poplave vizualnih medijev, ki so narekovali nov tok življenja in vedenja, je to postalo bistveno bolj vidno. Prejšnji narekovalci obnašanja, kot so družina, cerkev, šola in stranke, so začeli popuščati, kar je pripeljalo do novih državljskih svoboščin in pravic (Slapšak 2005, 240).

Kljub temu je bilo v nakupovalnih centrih še vedno čutiti diskriminacijo, saj so bili vhodi za moške in ženske še vedno pogosto deljeni. Medtem ko se je moški oddelek nahajal v pritličju, se je žensko perilo ponavadi nahajalo precej višje, saj tako ni prihajalo do zadreg ob srečevanju. Poleg tega so takšni centri veljali za enakopravni javni prostor, saj je vstop žensk na trg dela pomenil novo tržno nišo, ki so jo spretno izkoristili trgovci. Nakupovanje tako postane skoraj izključno ženska domena (D'Souza in McDonough 2006, 137-138).

Torbica na Sliki 3.13 vidimo kot oznako za nove prostore, ki jih je ženska osvojila kot so razne izobraževalne ustanove, bolnišnice, uradi, in celo lastno ekonomsko neodvisnost. Torbica hkrati predstavlja tudi večjo stopnjo mobilnosti in ekonomsko in kupno moč, ki so jo po zaslugi dela v obdobju med vojnami dosegle predstavnice ženskega spola (Slapšak 2005, 266).

Lutke ustvarjajo motiv plastične, umetne, sanjske in »industrijsko proizvedene« ženske nasproti realistični ženski, ki si želi doseči merila, ki ji jih postavljata razvoj in napredek. Ključno merilo pri oblačenju postane praktičnost, ki ga povzroči ženska delavska revolucija. Chiaro-oscuro med izložbo in sprehajalko kaže na želje, sanjarjenje in hrepenenje. Razlog bi lahko bila industrializacija, ki je povzročila nepopravljivo škodo ženskemu telesu (op. glej Prilogo 1). Na družbeno usmerjanje v podobe in posledice izkoriščanja ženske kot ekonomskega subjekta opozarja tudi Sontagova (2001, 166), ki trdi, da mora družba priskrbeti

obilno razvedrila, da bi pospešila nakupovanje in mrtvičila razredne, rasne in spolne rane. In zbrati mora brezmejno veliko podatkov, da bi čim bolj izrabila naravne vire, povečala storilnost, ohranila red, bojevala vojne, zaposlila birokrate. Dvojna zmožnost kamere – da subjektivizira oziroma objektivizira stvarnost – idealno služi tem potrebam in jih krepi. Kamere definirajo stvarnost na dva načina, ki sta bistvena za obratovanje napredne industrijske družbe: kot spektakel (za množice) in kot predmet nadzora (za oblastnike). Proizvajanje podob prinaša tudi vladajočo ideologijo. Družbeno spremembo nadomesti sprememba podob. Svobodo použivanja mnogoterih podob in dobrin enačimo s

svobodo samo. Zoženje svobodne politične izbire na svobodno ekonomsko porabo zahteva neomejeno produkcijo in porabo podob (Sontag 2001, 166).

Slika 3.14: Pokrovitelj opere, Pariz, 1937



Vir: Christies.

Figura balerine velja kot najširše sprejeta ženska fantazma. Njeno življenje je namreč pogojeno z vsakodnevnim odrekanjem in disciplino. Balerina je tako sanjsko bitje, nedosegljivo smrtnikom. Poklic balerine izrazito povzdiguje žensko ter njeno posebno telo in predstavlja močno in pozitivno žensko podobo, zaradi česar je imeti balerino za ženo ali ljubico odločilno povzdignilo status moškega v vodilnih oblastnih krogih (Slapšak 2005, 25-26). Balerinina je »privlačnost v vzemirljivi kombinaciji spolnosti (vidno telo, malo oblačil, razvidna erotičnost posameznih gibov oziroma drž) in zanikanja seksualnosti (visoka stiliziranost gibov, nežnost, izločenost iz stvarnosti). Dodajmo še element, ki ga, navajeni natančnega umetniškega jezika, redko opazimo: balerina ne govori. Je skoraj abstrahirano žensko telo, ki je najbolj vpadljivo, ko ima na sebi običajen, bel kostim za klasični balet« (Slapšak 2005, 25).

Pri tem gre za nekakšno kombinacijo »privlačne moči in zapeljevanja – znana in prepoznavna za vse moške in ženske, je prikladna za to, da je v čast moškim, od katerih je ženska odvisna in s katerimi je povezana – ter dolžnosti selektivne zavrnitve, ki »učinku očitnega potrošništva« doda ekskluzivno ceno« (Bourdieu 2010, 35).

Balerini na Sliki 3.14 nastopata v službi aparata zabavne industrije, ki zabava aristokrate. Pogleda obeh sta poslušno usmerjena v moškega. Kljub bližini distanco med razredoma

ustvarja nervozna gesta leve balerine, ki nestrpno stiska krilo ob nagovoru. Dodaten kontrast pa ustvarjajo baletni copatki, ki ženske postavljajo nazaj v zavetje doma. Lik balerine predstavlja lik izločene in nestvarne ženske, ki je oddaljena od družbe. Zaradi svoje igralske popolnosti je žrtev velikega trpljenja ter zato ob svojem delu ne kaže vidnih znakov užitka in tako združuje estetske, represivne in spolne projekcije telesa ženske (Slapšak 2005, 25).

Z žensko, kot žrtvijo napredka industrije, se ne strinja Spongbergova (2002, 147), ki meni, da industrializacija in vzpon množičnih medijev potegneta žensko iz »domače sfere«, ji zmanjšata število hišnih opravil ter ji omogočita več prostega časa za aktivno udeležbo v javni sferi. »Domača sfera« tako prične veljati za nejavno sfero, hkrati pa vloga ženske postane izrazito necenjena, celo zaničevana s strani preostale družbe (Macdonald 1995, 48).

V medvojnem obdobju se tako oblikujejo trije tipi žensk, ki so prevladovali predvsem v oglaševalskem diskurzu. Gre za gospodinjo, mater ter novo, sodobno žensko. Prva dva tipa ženske sta nagovarjala aktualno gospodinjo ter vse preostale ženske, ki so predstavljale »domačo sfero«, medtem ko je bil tretji tip namenjen predvsem novi osvobojeni ženski, ki ji je življenje narekoval jazz (Macdonald 1996, 77).

3.4 Ženska kot seksualni subjekt

Zaradi intimnosti, ki jo posedujejo nekateri ujeti trenutki, določene fotografije lahko delujejo celo vulgarno, še posebej za časa avtorjevega delovanja. Kljub preprostosti in čistosti večine motivov na fotografijah, te nosijo zelo kompleksne pomene, ki nas zadanejo že ob prvem pogledu nanje, nato pa nam nikoli ne dovolijo pozabiti nanje. Svoj pomen telo dobi v »diskurzu le v kontekstu oblastnih razmerij. Seksualnost je zgodovinsko specifična organizacija oblasti, diskurza, teles in afektivnosti« (Butler 2001, 101).

»V igri svetlobe in senc je tema marsikdaj odločilen dejavnik. Brassai je veliko fotografiral ponoči, noč mu je bila zvesta zaveznica v iskanju svetlobnih učinkov, kakršnih čez dan ni najti. Na njegovih posnetkih je svetlobni vir pogosto umeščen nekam na rob ali pa vključen v kompozicijo na tak način, da močno izstopa in se zategadelj večina kompozicijskih sestavin potaplja v polmrak kot v slikarskem chiaru-scuru« (Kovič 2002, 81).

Sence in posebni svetlobni učinki pa nikakor niso bili edini motiv, da je Brassai fotografiral predvsem ponoči. Koncept noči in skrivnostnosti se je namreč odlično skladal

z njegovo filozofijo o temačni strani Pariza ter njegovih prebivalcih, med katerimi so bile njegov še posebej pogost motiv prav prostitutke.

Slika 3.15: Rue Quincampoix, Pariz 4e, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Izrazito kontrastna Slika 3.15 s prostitutko, ki čaka na svojo naslednjo stranko, deluje izredno skrivnostno. Osvetljena ulica in njena samo njena črna senca, še poudarjata pogubo in temačnost njenega dela, medtem ko stoji na njenem vogalu, na ulici Quincampoix. Da bi vzbudil več pozornosti in dramatičnosti, Brassai tudi gledalca postavi v temo, kar sceni doda še več skrivnostnosti. Poleg tega bi med ujetim prepovedanim trenutkom in nadrealizmom lahko tu potegnili vzporednico, saj oba zaznamujeta naključnost, prepovedano, nepovabljeno ter povzdigovanje neurejene pojavnosti (Sontag 2001, 52). Pri tem za nadrealizem velja, da »se gre estetiko, ki hrepeni po tem, da bi bila politika, in se zato zavzema za šibkejšega, za pravice neveljavljene ali neuradne stvarnosti. Toda škandali, ki jih je zaljšala nadrealistična estetika, so se po navadi izkazali za nič drugega kot za tisti navadni, neugledni skrivnosti, ki ju krinka meščanska družbena ureditev: spolnost in revščina« (Sontag 2001, 54).

Slika 3.16: Vesela družba na balu Musette, Pariz, 1932



Vir: Bloomsbury Auctions.

Brassaïjevo Slika 3.16 razloži šele ogledalo, ki prikaže protagonista scene, veselega možaka, ki poskuša pridobiti pozornost ostalih igralcev, kar ustvari kompleksno celotno sceno. Pri obeh parih so ženske v submisivnem položaju, delujejo zdolgočaseno, lahko zaradi zgodbe, ki jo pripoveduje moški v odsevu, ali pa zaradi svojega položaja, ki so jim ga tu dodelili moški.

Slika 3.17: Prostitutka z dvema mornarjema, Place d'Italie, Pariz 13e, 1933



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.17, ki prikazuje prostitutko z dvema mornarjema ter mizo, polno praznih kozarcev alkohola, stereotipno opiše nočno barsko življenje, polno razvrata. Svojo naklonjenost izkazuje obema hkrati, enemu s svojo roko čez njegovo ramo, drugemu pa s svojim pomenljivim pogledom. S svojima uniformama mornarja predstavljata moško avtoriteto v družbi, nasproti konvencionalnim oblačilom ženske, ki naj bi ostajala doma ter skrbela za družino. Hkrati pa gre tu za očitno eksplotacijo, žensko telo si kot objekt namreč tu lastita kar dva moška.

Slika 3.18: Madame Bijou v baru Luna, Montmartre, Pariz 6e, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Pri veliki večini fotografov gre ob upodabljanju motivov, kot so klateži in prostitutke, za simboliziranje svobode, nekonformizma ter uporništv, medtem ko Brassaijev nočni Pariz ne predstavlja niti osebne odrešitve oziroma nove svobode niti obvestila o nujnosti socialnih reform. Gre le za preprosto odkrivanje ponočnjakov, igralcev vlog, kot je na primer »Bijou« na Sliki 3.18, ki okušajo in uživajo življenjske ekstreme (Warner Marien 2002, 261). Priletna gospa svoji starosti navkljub ni opustila svojega življenjskega stila. Kozarec vina in prazen krožnik kažeta na njeno lagodno življenje, ki ga ne želi opustiti. V nostalgiji je v svoj klobuk zataknila cvet, kot simbol njene še ne ovele življenjske energije, mladosti, spolne moči, lepote in zdravja (Slapšak 2005, 52). Pretiran nakit in poudarjeno naličene oči in ustnice pa namesto mladosti priključijo le grotesknost ter kažejo na njeno revščino in slab okus, kar zopet pelje v nadrealizem, ki je »umetnost, kako posplošiti grotesknost in nato v tem odkriti odtenke in čare« (Sontag 2001, 74).

Kot njegov predhodnik Toulouse-Lautrec je Brassai preko svojih fotografij gledalcem želel predstaviti to, kar v vsakdanjem svetu po vsej verjetnosti ne bi uspeli videti. Gledalca in subjekt je postavljaj v skrajno neudoben in neugoden položaj, v katerem sta se morali soočiti v svojih odnosih, vse to preko izkoriščanja psihološke moči fotografije (Warner Marien 2002, 261). Njegove fotografije tako posegajo globoko v človeško zasebnost in jo prikazujejo prav tako kot je, brez kakršnihkoli olupšav. Ena izmed takšnih fotografij je Slika 3.19. Moški si tu podredi žensko, ki se preko umivanja s sklonjeno glavo želi očistiti sramu pred njim in pred gledalcem. Ogledalo tokrat ne doda dodatne razlage, kar kaže, da konflikt med spoloma ostaja v tej sobi, samo med njima.

Slika 3.19: Oblačenje v hotelu za prostitutke, Rue Quincampoix, Pariz 4e, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.20: Oblačenje v hotelu za prostitutke, Rue Quincampoix, Pariz, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.20 prav tako žensko postavlja v popolnoma submisiven položaj. Sicer si oba kažeta hrbet, kar govori o njunem obojestranskem sramu, ki ga doživljata. Hrbet pa je obrnjen tudi gledalcu, kar kaže na sram zaradi njunega početja tudi pred ostalim svetom. Kljub sramu, ki je prisoten na obeh straneh, je bolj ponižana zagotovo ženska, o čemer priča njena sklonjena drža ter golo telo. Moški jo tako lahko opazuje tudi med opravljanjem njenih najbolj intimnih opravil, s svojim pogledom jo lahko tako dominira prav do konca. Fotografije golih teles tu nahranijo fantazijo in fetiš, hkrati pa okrepijo obstoječe razmerje med moškim in ženskim spolom, kjer še vedno dominira moški pogled na žensko golo telo (Clarke 1997, 132). Poleg tega se »tudi ženska podrejenost kaže v nagnjenosti k uklanjanju, ponižnosti, upogibanju, podrejanju« (Bourdieu 2010, 33).

Slika 3.20 prikazuje manko kakršnekoli topline, interesa ali celo poželenja med obema stranema. Lahko bi jo razumeli kot nekakšno kritiko prostitucije, krajo človečnosti, ki jo ta predstavlja tako za prostitutko kot za njeno stranko. Realizacijo te podobe pa lahko povežemo tudi z literarnim ozadjem, in sicer natančneje Nietzschejevim ciljem o popolni objektivnosti, saj s podajanjem dodatnih perspektiv preko ogledala ne kaže samo na ta trenutek, temveč tudi na splošnost širšega konteksta (Martin 2011).

Brassaijeve fotografije (Slika 3.19 in Slika 3.20), posnete v hotelu za prostitutke Quincampoix, so še en odraz njegovega voajerizma. Ujeti intimni trenutki spolnih dejanj so tako dokumentirani dokazi o pariškem nočnem življenju. Tako se zopet vrnemo h konceptu priče ter osnovni nalogi fotografa, katera naj bi bila podajanje resnice in

informacij (op. glej Prilogo 1). V tem primeru »ideja biti priča priključuje koncept voajerizma, razumljenega kot obsesivno dejanje gledanja. Tudi legitimno (družbeno sprejemljivo) gledanje, kot je dokumentarizem, vsebuje komponento voajerizma. Voajeristično gledanje z izvorom v spolnosti (infantilna radovednost glede podrobnosti teles drugih ljudi) pogosto spremljata občutka krivde ali sramu, ki sta usmerjena k temu, kar gledamo (misel kot »kako si mi drznete to pokazati«) (Bate 2009, 75).

Kljub temu, da tako Slika 3.19 kot tudi 3.20 spadata med dokumentarni, iz njiju veje nekakšna nepojasnljiva žalost, ki nam pusti občutek nelagodja (Clarke 1997, 136). Fotografije razgaljenih ženskih teles, ki so bila očitno plod seksualne eksplotacije, gledalca vznemirijo in presenetijo. Slike vzbujajo sram in jezo. Fotografija ali pa celo fotograf nas razburita, kar pa je dokaz o vplivu fotografije na posameznika in njegovo vest. To bi lahko razložili tudi kot poseganje reprezentacij v določeno posameznikovo lastno vero v resničnost. Videti tako pomeni resnico, a le pod pogojem, da gledalca to zanima (Bate 2009, 75). Poleg tega nepopolno telo opozarja na staranje in kaže na svojo zgodovino. Prav takšen surov prikaz telesa pa je tisti, ki preko tega doseže sebi lasten radikalen položaj in identiteto (Clarke 1997, 140).

Slika 3.21: Samostanski bordel, Rue Monsieur-le-Prince, Pariz 6e, 1931



Vir: Brassai Paris (2008).

Že od začetka fotografije so fotografije golih teles vedno vzbujale veliko pozornost, saj odkrivajo posameznikov zasebni prostor in potencirajo skrivnostnost, skritost in tisto, kar je nedovoljeno. Zasebni prostor je tako odprt očesu javnosti, kjer pa ta javnost najpogosteje predstavlja prav moški pogled (Clarke 1997, 123). Kletni prostori na Sliki 3.21 ne dopuščajo dnevne svetlobe, kar opozarja na podzemlje, kjer se dogajajo temačne in prepovedane stvari, kazanje hrbta pa zopet kaže na sram. Nočna halja prostitutke, narejena iz prozornega blaga kot enega izmed ključnih faktorjev pri ženskem perilu, še dodatno poudarja tabuiziranost celotne scene (Slapšak 2005, 243). Okolje samo tako upodobljenim ženskam dodeli njihov družbeni status, ki ga Bourdieu (2010, 51) opiše kot »status orodij produkcije in reprodukcije simbolnega in družbenega kapitala«.

Slika 3.22: Pri Suzy, Pariz, 1932



Vir: Mutual Art.

Tudi na Sliki 3.22 gre za prikaz moškega kot voajerja in erotičnega opazovalca, zrcalo pa deluje le še kot dodaten medij opazovanja. Spodnje perilo, ki ga nosi ženska v sredini, tu ženske nikakor ne konstituira socialno, temveč v spomin na tradicionalne delitve in okvire dosedanje zgodovine ženskega in moškega spola (Slapšak 2005, 244). Podrejen položaj, v katerega jo je postavil fotograf, jo dela majhno, še dodatno jo ponižuje škodoželjen nasmeh moškega. Tri gola telesa ženski tu ne dajejo možnosti odločanja.

Slika 3.23: Pri Suzy, ženska s pasom, Rue Grégoire-de-Tours, Pariz 6e, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.23 spada med tiste fotografije golih teles, ki imajo sposobnost nahraniti fantazijo in fetiš. Poleg tega ženska tu kljub popolni razgaljenosti ne nastopa v submisivni vlogi. Lastna razgaljenost je ne dela ranljive, temveč svojo vlogo oziroma poklic prevzema samozavestno in odločno. S svojo držo sporoča gledalcu odprtost in ga vabi v svoj svet. Prav tako gre tukaj zopet za razvrščanje glede na poklic ter za razkrivanje obrazov javnemu prostoru (Clarke 1997, 114). Sicer je zaradi svojega poklica prostitutke edina naloga ženske pred kamero oglaševati, kar ponuja njeno telo. Fotografski aparat kljub vsemu ni usmerjen vanjo samo kot individuum, ampak je poudarek na njenem telesu (Clarke 1997, 136).

Slika 3.24: Med plesom »Horde« v Bullierju, Montparnasse, Pariz, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Škandal ob razkitem ženskem telesu v 20. letih ni postal nič manjši, spremenila se je le njegova oblika. Telo je bilo pokrito oziroma razkrito na številne načine, od katerih so nekateri nastali zaradi cenzure, drugi pa zaradi pritiska večinskega moškega občinstva v proizvodnji fantazem. Poklic plesalke je eden od tistih poklicev, ki je vedno veljal za predmet sumničenja o lahki morali, nekateri pa so ga celo povezovali s prostitucijo (Slapšak 2005, 225-241). S tem se strinjata tudi Ravenova in Weirova (1981, 159), ki trdita, da je bil poklic plesalke že od antičnih časov naprej vedno enačen s prostitucijo, zato je so ženske vloge zaradi neprimernosti pogosto morali odigrati kar moški igralci. Razgaljene plesalke na Sliki 3.24 so močan kontrast moškimi v oblekah. Njihove oprave kažejo na trk dveh svetov – svet aristokracije in nižjega razreda. Zbor resnih moških okoli skupine pa dokazuje val razburjenja in začudenja, ki so ga dvignile ženske s svojim emancipiranjem v medvojnem obdobju.

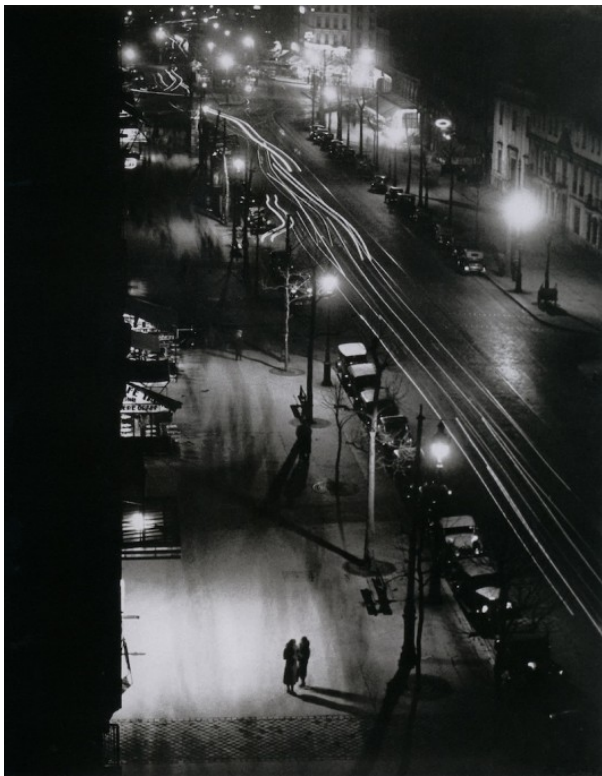
Slika 3.25: Noge, Pariz, 1937



Vir: Live Auctioneers.

Na Sliki 3.25 zopet zasledimo motiv plesalke, ki so tokrat izrazito prikazane kot izkoriščani objekt. Avtor poudarja njihovo telesnost, v kader pa ne vključi njihove glave, kar kaže na nekakšen upor proti ženski osamosvojitvi ter lastni volji. Plesalke na sliki tako delujejo precej generično, poleg tega gre zopet za podajanje določenega socialnega statusa, saj si nihče ne predstavlja spodobne ženske v vlogi plesalke na javnem prostoru. Te so bile namreč še vedno videne kot »javne ženske« v tradicionalnem svetu (Nochlin v D'Souza in McDonough 2006, 173).

Slika 3.26: Dve prostitutki na ulici, Boulevard Montparnasse, Pariz, 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.26 predstavlja Pariz kot mesto luči, hitrega življenjskega toka. Prostitutki sta tu postavljeni v samo dno kadra, kar kaže na njuno nesignifikantnost v velikem mestu. Pri tem ne gre samo za žensko kot žrtev seksualne eksploatacije, temveč gre tudi za Nietzschejevsko dojemanje življenja kot toka, ki nikoli ne miruje.

Kljub povečani svobodi žensk so bile nekatere ženske v javnosti, še posebej tiste, ki naj bi brez ciljno tavale po mestu, pogosto deležne negativnih konotacij, ki so jih označevale kot nesposobne. Takšno žensko, ki se je zadrževala na ulici, so namreč enačili s pojmom pocestnica (Wolf v D'Souza in McDonough 2006, 19). Med podobne opise spadajo tudi izrazi »ženske ulice«, »ženske mesta« in »javne ženske«. Medtem ko izraz »streetwalker« oziroma sprehajalec, ki se je nanašal na moške predstavnike, ni imel nikakršnih negativnih konotacij (Solnit 2001, 234). Takšna poimenovanja kažejo na diskriminatoren absurd in omejevanje dostopa ženskam do javne sfere. Poleg tega pa so resnično življenje Pariza v medvojnem obdobju predstavljale prav ulice. Ljudje so na bulevarje odhajali zaradi druženja (Solnit 2001, 200-201). Dogajanje na ulicah torej lahko enačimo z nekakšno javno sfero, ki pa je bila dostopna samo prek pohajkovanja oziroma flanerstva. Da bi tudi ženske lahko nemoteno prakticirale flanerstvo je pomenilo, da so morale stopiti iz konceptualne in fizične segregacije, ki so botrovali spolno pogojenima področjema javnega in zasebnega. Koncept pariške »flâneuse« je pomenil vstop ne samo v fizičen

teritorij Pariza, temveč tudi simboličen vstop v pariško moderno javno sfero (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 125).

Slika 3.27: Prostitutka na ulici, Quartier Italie, Pariz, 13e, c. 1932



Vir: Brassai Paris (2008).

Slika 3.27 poveže tri tipe analiziranih žensk, in sicer takšno, ki s samozavestno držo, roko v boku ter cigareto opozarja na svojo avtonomnost, medtem ko gre po drugi strani opaziti izredno moč elementa ulice, ki kaže na ekonomsko podrejenost ženske ulici in njen socialni status. Na nižje družbene razrede je pomembno vplivalo urbanistično spreminjanje Pariza. Širjenje ulic je povzročilo večjo stopnjo vidnosti ljudi, ki so se zadrževali na njih, kar pa je vodilo še v dodatno utrjevanje že izoblikovanih družbenih razredov. Med dotičnimi so bile tudi prostitutke, saj je morala biti zaradi nespodobnosti njihovega poklica, njihova dejavnost regulirana s strani vlade. Njihovo delovanje je bilo tako omejeno s številnimi prepovedmi, še posebej podnevi, poleg tega pa so se morale držati strogih pravil oblačenja, ki niso dovoljevala oblačil, ki bi pritegnila pozornost, klobukov ali nakita (Kessler v D'Souza in McDonough 2006, 52). V ozadju svetloba cestne svetilke osvetljuje tudi stare oglase, ki kažejo na prisotnost ženske v mediatiziranem oziroma oglaševalskem svetu.

4 ZAKLJUČEK

Brassaï se s svojim dokumentarnim delom pokloni nočnemu Parizu in pokaže življenje druge polovice pariških prebivalcev, kjer posebno mesto nameni prav ženskam. Z vidika fotografske analize velja omeniti nenavadno aktivnost ter dinamičnost njegovih fotografij, ki še posebej preseneča zaradi same tehnične izvedbe. Kljub temu, da so njegove nočne fotografije zahtevale izredno dolge ekspozicije in zatorej negibne motive, so njegove igralke, torej ženske, vse prej kot statične. Brassaijeve akterke se tako poslužujejo številnih aktivnosti – od izpolnjevanja vsakdanjih obveznosti preko delitve romantičnih trenutkov pa vse do tistih prepovedanih, skrivnostnih stvari, katerih si nobena ne upa priznati.

Brassaï tako razbije ustvarjeno dominantno vizualno konstrukcijo Pariza kot romantičnega in jo nadomesti z novo, ki zajema tudi flanerski, ekonomski, pohujšljiv in socialni življenjski tok. Analiza fotografij prav tako kaže na slavljenje teme. Tema, ki je sicer zaprisežena sovražnica fotografije, je Brassaijeva zaveznica. Senca je pomemben element njegovih fotografij in tako odlično povzema in varuje skrivnostnost nočnih voajerjev ter ponočnjakov.

Brassaïjeva fotografija izvrstno prikaže položaj ženske v medvojnem obdobju, kar kaže na njegovo veliko sposobnost dokumentiranja. Njegovo neumorno iskanje resničnega Pariza je imelo poudarek na videnju. Ta je bil namenjen prikazovanju dogodkov kot resničnih, podkrepjenega z dokazi, kar kaže na idejo, da je takšno fotografsko gradivo lahko dokumentarno družbeno gradivo (Bate 2009, 62). Ženske ujete na Brassaijevih fotografijah, so zagotovo nazoren odraz njihovega položaja v obdobju med obema vojnama, saj kot pravi Sontagova (2001, 152), je fotografija resničnost, način ujetja stvarnosti. Fotografija je tako edini medij preko katerega lahko določeno zgodovinsko uporniško in nedostopno dogajanje prisilimo v mirovanje.

Hkrati se moramo zavedati, da ima vsako obdobje tudi pri fotografiji svoje značilnosti. Ta je bila tako v medvojnem obdobju usmerjena predvsem v demokratično in družbeno znanje, preko katerega je želela širiti izobraževanje ter celo socialistične cilje večje enakosti. Razvoj množičnih medijev je v tem obdobju predstavljal pomembno prelomnico za celotno družbo, še posebej pa za ženske, saj so te šele sedaj samostojno vstopile na medijski trg. Kot splošno prepričanje tistega časa pa je veljalo, da bo komuniciranje v množičnih medijih izboljšalo svet, povečano informiranje ter izobraževanje pa bo delovalo v splošno družbeno dobro (Bate 2009, 60). Brassaijeve dokumentarne fotografije kot »označevalci dogodkov« (Wollen v Bate 2009, 67) tako predstavljajo pomemben in redek vir ter dokaz o življenju žensk v medvojnem obdobju.

Njegov dvoličen prikaz pariške ženske, ki poudarja njeno temačno stran, je zagotovo eden redkih, če ne celo edini dokaz o obstoju vamp ženske, ki jo je prinesla osvoboditev ženske. Poleg tega njegovo dožemanje ženske vsebuje štiri različne koncepte žensk, ki se tako skladajo z raznolikimi družbeno zgodovinskimi okoliščinami, o katerih gre govoriti v dvajsetih in tridesetih letih. Zatorej gre pri pariški moderni ženski govoriti tudi o njenem vstopu v javno sfero, participaciji v prostočasnih dejavnostih v mestu, delu zunaj njihovega doma in političnih pravicah. Pri zgodovinskem razvoju vloge ženske ključno vlogo igrata tudi oglaševalski aparat in njihovi lastni ekonomski interesi, ki jih potisneta tudi v svet gospodarstva. Nenazadnje velja poudariti tudi vstop ženske v vizualno kulturo, katere reprezentacije ustvarijo novo »mainstream« kulturo (Iskin v D'Souza in McDonough 2006, 117). Poleg tega Brassaijevo delo opomni na aktualnost načina prikaza ženskega telesa v oglaševanju. Upodabljanje ženskega telesa, ki naj bi bilo danes nadzorovano je po Bourdieuju (2010, 35), kljub številnim prizadevanjem ženskega spola, tako še vedno podrejeno moškemu pogledu. To med drugim dokazuje tudi današnji oglaševalski aparat v Franciji, ki žensko še vedno prikazuje v podrejenem položaju.

Hkrati Brassai s svojim delom v praksi pokaže, kako so na novo pridobljene pravice vplivale na življenje ženske ter nam dovoljuje, da nanj gledamo kot na »stališče priče, ki pripoveduje zgodbo o družbenih dogodkih ali procesih« (Bate 2009, 73). Poleg tega dokumentarna fotografija, »kot je uporabljena v tridesetih letih prejšnjega stoletja, kaže na prikazovanje procesa ali dogodka« (Bate 2009, 69), kar nam omogoča kompleksen vpogled v delovanje predstavnic ženskega spola in razvoja njihove emancipacije, ki je ključnega pomena za razumevanje celotne zgodovine žensk, prav vse do današnjega časa.

Medvojno obdobje tako prinese razvoj nove, moderne ženske, ki dela in se poleg tega tudi bori za svoje volilne pravice, svoj prostor v javnem prostoru ter svoje mesto v poslovnem svetu. Kljub kompleksnosti in pomembnosti tega obdobja za celotno zgodovino žensk, se ta v umetnosti in tudi v fotografiji ne odraža tako jasno in enoznačno kot na primer v literaturi (Nochlin v D'Souza in McDonough 2006, 173-174).

Brassaijev prispevek k dokumentarizmu je tako odraz ekonomskega, socialnega in kulturnega premika, ki je celotno človeštvo, še posebej pa ženski spol, dodobra preoblikoval. Takšno upodabljanje ženske naredi njegovo žensko nadvse kompleksno in jo predstavi v povsem novi luči, ki sovpada z družbeno zgodovinskimi spremembami, ki so zaznamovale čas med svetovnima vojnama v Parizu. Preko njegove fotografije nam je omogočeno profiliranje različnih tipov ženske in spoznavanje njihovega vsakdanjika v medvojnem obdobju, ki je ključnega pomena za razumevanje zgodovine razvoja ženskega

spola. Razumevanje njegovega dela pa predstavlja tudi pomemben prispevek pri pojasnjevanju začetkov feminističnih gibanj ter vstopu ženske v javni prostor, ki sedaj pričinja svoj glas tudi v politični sferi uveljavljati kot enakopraven moškemu.

5 LITERATURA

- Aasd*. Dostopno prek: <http://www.aasd.com.au/> (1. avgust 2013).
- Barthes, Roland. 1992. *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Bate, David. 2009. *Photography: the key concepts*. Oxford, New York: Berg.
- Bieger-Thielemann, Marianne. 2012. *La fotografía del siglo XX*. Köln: Taschen GmbH.
- Bloomsbury Auctions*. Dostopno prek: <http://www.ny.bloomsburyauctions.com/detail/NY027/1.0> (27. avgust 2013).
- Bock, Gisela. 2004. *Ženske v evropski zgodovini*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Moška dominacija*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Butler, Judith. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Škuc.
- Chadwick, Whitney. 2002. *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Clarke, Graham. 1997. *The photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Christies*. Dostopno prek: <http://www.christies.com/> (12. julij 2013).
- Edwynn Houk Gallery*. Dostopno prek: <http://www.houkgallery.com/> (12. avgust 2013).
- Flusser, Vilém. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- D' Souza, Aruna in Tom McDonough. 2006. *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- Gautrand, Jean-Claude. 2008. *Brassai Paris*. Köln: Taschen GmbH.
- Martin, Robert Stanley. 2011. *Brassai: A Perspective Knowing*. Dostopno prek: <http://hoodedutilitarian.com/2011/12/brassai-a-perspective-knowing/#sthash.2bBKCK3i.dpuf> (2. avgust 2013).
- Mutual Art*. Dostopno prek: <http://www.mutualart.com/> (17. avgust 2013).
- Kovič, Brane. 2002. Brassai – zbiralec podob in vznemirljivih trenutkov. *Art.si* (02): 81–86.
- Kress, Gunther in Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Lack, Roland-François. 2012. *10 photographs by Brassai in 3 Paris dancehalls c.1932*. Dostopno prek: <http://www.thecinetourist.net/10-photographs-by-brassaiuml-in-3-paris-dancehalls.html> (12. avgust 2013).
- Lampič, Primož. 2000. *Fotografija in stil: Premene v mediju od realizma do modernizma*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

- Live Auctioneers*. Dostopno prek: <http://www.liveauctioneers.com/> (27. avgust 2013).
- Macdonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of femininity in the popular media*. London: Edward Arnold.
- Mirzoeff, Nicholas. 1998. *Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Nečak, Dušan in Božo Repe. 2008. *Kriza: Svet in Slovenci od prve svetovne vojne do tridesetih let*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Peres, Michael R. 2007. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Oxford: Focal Press, Elsevier.
- Raven, Susan in Alison Weir. 1981. *Women in History: Thirty-five Centuries of Feminine Achievement*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Said, Edward W. 1996. *Orientalizem: zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Slapšak, Svetlana. 2005. *Ženske ikone 20. stoletja*. Ljubljana: Didakta.
- Solnit, Rebecca. 2001. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin Books.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Spongberg, Mary. 2002. *Writing Women's History since the Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tagg, John. 1993. *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thébaud, Françoise. 2000. *A History of Women in the West: Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Trenc Frelih, Irena. 1999. *Kronika 20. stoletja: 1920-1929*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- 2000. *Kronika 20. stoletja: 1930-1939*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- Turner, Bryan S. 1996. *The Body and Society*. London: Sage Publications.
- Ware, Caroline F., Kavalam Madhava, Panikkar in Jan Marius Romein. 1972. *Zgodovina človeštva: razvoj kulture in znanosti šesta knjiga, četrti zvezek*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Warner Marien, Mary. 2002. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
- Wells, Liz. 2004. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.

PRILOGA A: ŽIVLJENJE IN DELO GEORGEA BRASSAÏJA

George Brassai je bil rojen kot Gyula Halász 9. julija 1899 v Brassu, Transilvaniji. Iz imena njegovega rodnega mesta tako izvira tudi njegov psevdonim Brassai, ki ga je začel uporabljati okrog leta 1921 (Bieger-Thielemann 2012, 80). Za svoj študij je izbral likovno umetnost, ki jo je začel študirati v Budimpešti (1918-1919) in nadaljeval v Berlinu (1920-1922) ter se tako hitro srečal z že oblikovanimi umetniškimi krogi tistega časa, katerih člani so bili umetniki kot so László Moholy-Nagy, Wasili Kandinsky in Oskar Kokoschka (Bieger-Thielemann 2012, 80).

Njegovi fotografski začetki v Parizu tako sovpadajo z razvojem dokumentarne fotografije, ki se je pojavila po koncu prve svetovne vojne. Njen namen je bil predstavljati vsakdan povprečnih ljudi preostalim povprečnejšem in to na ustvarjalen način. Nova veja fotografije je veljala za enega od novih načinov ustvarjalnega izobraževanja, ki je ponujala informacije o stvarnosti in življenju, vendar po drugi strani ni imela nikakršne povezave z umetnostno vejo ali oglaševanjem (Bate 2009, 57). Za njeno nalogo bi pogosto lahko imeli tudi uvajanje novih družbenih sprememb, ki jih prinaša posamezno časovno obdobje. Bate (2009, 68) dodaja, da bi dokumentarno fotografijo lahko opisali kot fotografijo, ki prikazuje družbene procese, igralce, ki se udeležujejo teh procesov oziroma dogodke ter pogoje, v katerih se ti procesi odvijajo. Po drugi strani bi dokumentarno fotografijo lahko opisali kot tisto, ki »lebdi med umetnostjo in novinarstvom, med ustvarjalno obravnavo ter stvarnostjo« (Bate 2009, 69). Sicer pa je dokumentarizem tesno povezan s fotožurnalizmom, saj oba ponujata natančen in avtentičen pogled na svet. Prav takšna intimna povezava pa je razlog, da so nekateri fotografi enkrat opisani kot dokumentarni fotografi, medtem ko jih drugič uvrščajo med fotožurnaliste (Wells 2004, 70-71).

Brassai je bil po poklicu novinar, še pred tem pa se je ukvarjal tudi s slikarstvom. Fotografije pa se je pravzaprav lotil le zato, da bi lahko malce nadgradil svoje novinarsko delo, ironično pa je danes najbolj (po)znan prav po svoji fotografski dokumentaciji (Bate 2009, 59). Zaradi njegovih dosežkov na področju dokumentarne fotografije ga »nekateri zgodovinarji, skupaj s Cartier-Bressonom uvrščajo med pionirje dokumentarne fotografije, čeprav se ni imel za fotoreporterja oziroma fotožurnalista, saj ni fotografiral dogodkov, ki bi zaradi svoje izjemnosti zanimali časopise. Celo tega ni maral, da bi ga označevali za poklicnega fotografa, čeprav je preziral tako diletantizem kot ozko specializacijo« (Kovič 2002, 81).

Leta 1924 se je zaradi novinarstva preselil v Pariz (Bieger-Thielemann 2012, 81), saj je ta evropska prestolnica v takratnem času predstavljala zibelko fotožurnalizma. Fotografija v tridesetih je bila pod vplivom več faktorjev. Eden od teh je bil tehnični napredek novih 35mm kamer, ki so bile sedaj veliko lažje, pa tudi prej manj opazne, hkrati pa se je bistveno povečal tudi razpon možnih kotov fotografiranja. Po drugi strani je bilo mogoče opaziti povečano rast ilustriranih revij, kar je vodilo v razvoj vloge foto urednikov ter konstruiranja foto esejev. In nenazadnje ne gre zanemariti nove in velike publike, ki je bila lačna vse bolj realističnih podob (Wells 2004, 89). Konec 1. svetovne vojne in številne politične, gospodarske in družbene spremembe so tako predstavljale ključen faktor pri zametkih sodobne slikovne reportaže. Družba je bila željna novega načina množičnega povezovanja, ki so ji ga omogočili prav izid vojne, revolucija in kasnejši prehod v drugačno, demokratično družbo (Trenc Frelih 1999, 110). Revijalni tisk v tridesetih je temeljil predvsem na zgodbah, ki so bile podkrepjene z velikim številom slik. Vse to z namenom, da bi si bralci lahko čim lažje predstavljali potek zgodbe. Vodilno vlogo so imele ameriške, britanske in francoske revije, ki so predstavljale začetek in enega od konstitutivnih elementov pri oblikovanju modernega gibanja fotožurnalizma (Wells 2004, 70).

Poleg tega ilustrirani tedniki sedaj predstavljajo nekakšno kompleksno metropolo, ki je ni mogoče prebrati na enkrat, saj za razliko od sledečega narativnega teksta, tu zahteva vsak element svojo pozornost. Nadalje gre pri periodičnih časnikih govoriti o uveljaviti dveh različnih časovnih dimenzij in sicer gre pri prvi reprezentaciji cikličnega časa skozi predvidljivo periodično ponavljanje, medtem ko gre pri drugi za reprezentacijo modernega časa napredka, kjer stvari nikoli niso enake. Tedniki so bili tako osnovani na foto esejih, kjer so ključno vlogo igrale prav najnovejše fotografije, in ne tekstovni del (Gretton v D'Souza in McDonough 2006, 101).

Brassaï že leta 1925 v Parizu spozna Eugéna Atgeta, ki še posebej v njegovem kasnejšem delu predstavlja močan vpliv. Leto kasneje spozna še svojega rojaka Andréa Kertésza, katerega je pogosto spremljal med njegovimi reportažami ter občasno tudi uporabljal njegove fotografije kot dokumentacijo pri svojem novinarskem delu (Bieger-Thielemann 2012, 81). Kot Atget je tudi Kertész na Brassaija naredil izredno močan vtis, kar je razvidno iz veliko fotografij.

Sicer pa je »cilj dokumentarizma gledalca preoblikovati v »pričo«. Gledalec sodeluje z *gledanjem* »na lastne oči« tistega, kar je videl fotograf; ta pozicija temelji na zaupanju, da je to, kar gledalec vidi, enako temu, kar je videl fotograf. Fotograf postane posrednik

resnice, ki ustvarja »dokumente«, katerih osrednje in etično vodilo je odgovornost do resnice. Dokumentarizem, ujet v to ideologijo vid(enj)a kot predpostavke resnice, trdi, da lahko resnico »vidimo« *vizualno*« (Bate 2009, 72). Nov namen dokumentarnega fotografa bi lahko opisali tudi kot podajanje informacij drugim, medtem ko ga njegovo fotografsko gradivo naredi nesmrtnega v spominu drugih (Flusser 2010, 49). Eden od rezultatov dokumentarne fotografije je med drugim ustvarjanje oprijemljivih vizualnih zapisov. Izjemne vizualne podrobnosti namreč nudijo prepričljive vtise resnice, dovoljujejo gledalcu zasesti fotografovo mesto ter služijo kot nepristranske in zveste priče življenjskih dogodkov. Poleg tega omogočajo tudi večno zamrznitev posameznih trenutkov časa, kar omogoča repetitivno študijo krajev in dogodkov (Peres 2007, 334).

»Trideseta leta dvajsetega stoletja so sicer leta, ko so dokumentarni fotografi postali fotografi »auteurji« avtorji, ki imajo nadzor nad svojim delom in ki so svoje fotografije začeli objavljati kot fotografske knjige. Brassaijeva znana knjiga Pariz ponoči (1933) je zgolj eden od številnih primerov iz tega obdobja. Fotografije kažejo nekaj, čemur verjamemo, da obstaja, če se sklada z našim pogledom na resničnost. Dokumentarna fotografija ima tako vedno stališče« (Bate 2009, 69). Poleg tega dokumentarna fotografija velja za eno od »najbolj intimnih fotografskih praks ter se najbolj eksplicitno povezuje z javnim prostorom« (Clarke 1997, 145).

Ena od značilnosti Brassaijeve fotografije je bilo tako imenovano »insceniranje«, fotografska praksa, ki ji je kasneje sledilo veliko število njegovih sodobnikov. To je vključevalo postavitve ključnih oziroma odločilnih prizorov, plačevanje denarne kompenzacije ljudem za poziranje ali pa celo najemanje prijateljev, da so odigrali scenarije, ki si jih je kdaj poprej zamislil (Gautrand 2008, 11). Takšno insceniranje je bilo sicer v takratnih časih ena od pogostih fotografskih praks. »Čeprav »insceniranje« tu ni slabšalen izraz, ne gre za kritiko. Gledališče pozna realistično, naturalistično ali ne-realistično »insceniranje«. Ni razloga, da niti »insceniranje« (mizanscena) ne bi moglo biti uporabljeno enako tudi za fotografije. »Insceniranje« se nanaša na dejanje ustvarjanja scene; ne nakazuje na pomanjkanje resničnosti, zgolj priznava, da produkcija pomenov v vsaki slikovni kompoziciji vključuje delo« (Bate 2009, 74). Poleg tega »edina resničnost, ki na koncu šteje, je poglobljena interpretacija. Ni pomembno, če ta interpretacija izhaja iz studia, dokumentarizma ali če hočete iz glasbene dvorane. Pomembni sta interpretacija in poglobljenost te interpretacije« (Grierson v Bate 2009, 72).

Leta 1930 je začel s serijami svojih nočnih sprehodov po zapuščenih pariških ulicah in trgih. Na njegovih fotografijah poleg skrivnostne arhitekture, osupne tudi življenje

ponočajkov, ki jih je srečeval (Bieger-Thielemann 2012, 81). Nanj so poleg Kertésza in Atgeta, »močno vplivali tudi nadrealisti. Od tod tudi njegova teatrična verzija iskrenih trenutkov, ki demitizira in počloveči ljudi iz nočnega sveta« (Peres 2007, 244). Hkrati Brassaijevi motivi presenečajo z njegovo vsestranskostjo. Med njegovimi motivi lahko torej zasledimo sledi njegovih pogostih sprehodov po nočni pariški favni in tatove miru takratne ere kot tudi pristen stik s takratno umetniško ter literarno elito. Prav ti nočni sprehodi so ga približali takratnemu »socialnemu dnu« pariške družbe, ki so ga predstavljale prostitutke, zvodniki in bordeli (Gautrand 2008, 12-13). Motivi njegovih fotografij so bili eden izmed razlogov, zakaj je »njegovo delo predstavljalo svojevrsten napredek v fotografiji tistega časa« (Gautrand 2008, 9). Njegova fotografija pa se tako sklada z definicijo dokumentarne fotografije, da takšen način fotografiranja predstavlja »kamero z vestjo« (Clarke 1997, 145).

Sicer je Brassaijeva fotografija »igra svetlobe, volumna, oblik ter definiranih obrisov, pogosto tudi podkrepljena s toni globoke črne. Same podobe so zelo preproste, a zato brezčasne, ki še vedno fascinirajo« (Gautrand 2008, 12). »Na njegovih posnetkih je svetlobni vir pogosto umeščen nekam na rob ali pa vključen v kompozicijo na tak način, da močno izstopa in se zategadelj večina kompozicijskih sestavin potaplja v somrak, kot v slikarskem chiaro-oscuro« (Kovič 2002, 81). Pri njegovi rabi svetlobe gre tako za poudarjanje temačnosti, za razliko od interpretacij »klasičnih likovnih umetnin chiaro-oscuro največkrat simbolizira ponovitev božje geste, ločitev svetlobe od teme« (Kovič 2002, 82).

Sicer pa »Brassai v nasprotju s Cartier-Bressonom nikoli ni bil kronist »odločilnega trenutka«, temveč fotograf upočasnjene gibanja in raztegnjenega časa. Njegovi posnetki urbanega pejzaža izzovejo tako rekoč sinestetična občutja, saj ob vidnih dražljajih evocirajo tudi zvoke, vonjave in predvsem temporalnost dogajanja« (Kovič 2002, 84). Za Brassaija je bil edini »odločilni trenutek« noč, njene čare pa je spretno izkoriščal za iskanje svojih motivov. Ob pregledovanju Brassaijevih fotografij namreč dobimo vtis, da »je fotografiral samo iz hotela, in da se je na ulicah pojavil samo ponoči. Mesto je zasledoval kot nekakšen voajer, na ulice pa odhajal samo zato, da bi ukradel prepovedane podobe prostitutk s svojimi klienti« (Clarke 1997, 92). Zaradi kontroverznosti Brassaijevih fotografij te niso bile najbolj primerno gradivo za medijsko objavo.

Celo reviji Paris Magazine in Paris Plaisir, ki sta priobčevali erotične zgodbe in druge pikanterije iz nočnega življenja velemesta, sta bili pri izbiri slikovnega gradiva skrajno zadržani. Kljub temu je Brassai že leta 1933 našel založnika, ki mu

je bil pripravljen natisniti njegovo knjigo, toda kmalu mu je postalo jasno, da bi predvideno – senzacionalistično in vulgarno – spremno besedilo grobo potvorilo bistvo njegovih fotografij, zato je projekt umaknil in se k njemu vrnil šele čez dobrih štirideset let, objava njegovega dela pa je sledila šele v sredini osemdesetih let (Kovič 2002, 84).

Sicer je Brassai vedno vztrajno branil svojo svobodo in se v velikem loku izogibal kakršnihkoli etiket. Pri svojem delovanju je sledil Proustovemu načelu, ki je trdil, da lahko vsak veliki umetnik določa svoj lastni univerzum. Obstajal naj bi nekakšen prenos med samim avtorjem in objektom njegove umetnosti (Gautrand 2008, 17). V splošnem je mnogo njegovim fotografijam mogoče najti literarno ozadje, saj je literatura zanj tudi predstavljala eno od bolj pomembnih inspiracij. Tako bi »vzporednico njegovi fotografiji najprej našli v realistični književnosti, ki si prizadeva iz majhnih zgodb izluščiti univerzalne, trajne vsebine« (Kovič 2002, 81).