

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Filipović-Sandalj

Hannah Wilke: obsesivno poziranje in izvajanje identitete

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Filipović-Sandalj

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Hannah Wilke: obsesivno poziranje in izvajanje identitete

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

Hvala, hvala, hvala.

Hannah Wilke: obsesivno poziranje in izvajanje identitete

Diplomsko delo obravnava temo ženske in ženske identitete v feministični umetnosti iz 70. letih prejšnjega stoletja. Reprerentacija ženske znotraj umetnosti in popularne kulture je bila dolga leta popolnoma enostranska; pod vplivom inherentne družbene patriarhalne logike ženske so predstavljene skozi objektivizirajočo lečo moškega pogleda. Feministične umetniške prakse iz 70. let so se izkazale kot prekretnica v tovrstnih reprezentacijah. Pod vplivom feminističnega političnega delovanja in zgodnjih postmodernih kritik modernizma, umetnice so v lastnem telesu vidile glavno orodje upora proti patriarhalnim idealom ženskosti in lepote. Spoj telesa in fotografije se je pokazal kot strateško vrhunski promišljen način za izpodbijanje binarnih opozicij skozi katere razumemo razlike med spoloma. Analiza je pokazala, da so performativni avtoportreti medij, s katerimi so umetnice učinkovito razkrinkale stereotipna pričakovanja občinstva oziroma patriarhalne kulture in modernistične ideologije a hkrati izvajale nove, netipične in drugačne ženske identitete. S številnimi očitnimi in subtilnimi referencami na popularno kulturo in umetnost so feministične kritične prakse samoupodabljanja umetnicam omogočale razkrivanje delovanja moškega pogleda, izzivanje le-tega in postavljanje sebe na mesto subjekta.

Ključne besede: spol, identiteta, reprezentacija, feministični avtoportret, Hannah Wilke.

Hannah Wilke: obsessive posing and performing identity

The thesis deals with the theme of women and female identity in feminist art from the 70's. The representation of women within arts and popular culture has been completely one-sided for many years. Because of the inherent patriarchal logic dominant in our society, women are represented through the objectifying lens of the male gaze, and the feminist art practices from the 70s stand out as a turning point in these representations. Influenced by the feminist political movement and the early postmodern critiques of modernism, artists saw their own bodies as main tools for their uprising against patriarchal ideals of femininity and beauty. The coupling of body and photography proved to be a strategically excellent way to challenge the binary oppositions through which we understand gender differences. The analysis showed that performalist self-portraits are a medium that allowed artists to effectively unmask the stereotypical expectations of the audience, patriarchal culture and modernist ideology, but also to perform new, atypical and different female identities. By using many obvious and subtle references to popular culture and the art world, feminist critical practices allowed artists to disclose the functioning of the male gaze, to provoke it and finally to put themselves in the position of active subject.

Key words: gender, identity, representation, feminist self-portrait, Hannah Wilke

KAZALO

1 UVOD	6
2 DRUŽBENI SPOL IN IDENTITETA	8
2.1 MOŠKI POGLED IN (SAMO)REPREZENTACIJA	10
3 FEMINISTIČNE UMETNIŠKE PRAKSE IZ 70. let	12
3.1 FEMINIZEM V FOTOGRAFIJI.....	15
3.2 ŽENSKO TELO V FEMINISTIČNI UMETNOSTI.....	17
3.2.1 Avtoportret kot strategija feministične umetnosti usmerjene v telo.....	18
4 ANALIZA PRIMERA: HANNAH WILKE (1940–1993)	20
4.1 O UMETNICI.....	20
4.2 HANNAH WILKE IN RETORIKA POZE	21
4.2.1 SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika – hiperženstveno telo	23
4.2.2 Prisegam pri Hannah – popolnoma razgaljeno telo	25
4.2.3 Intravenera – deviantno telo	27
4.3 OBSOJANJE NJENEGA DELA: OBSESIVNO POZIRANJE IN NEVARNE POVEZAVE ..	30
5 SKLEP.....	34
6 LITERATURA.....	39

KAZALO SLIK

Slika 4.1: SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika.....	21
Slika 4.2: Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart).....	24
Slika 4.3: Intravenera Triptih.....	26
Slika 4.4: Intravenera serija št. 3, 17. avgust 1992.....	27
Slika 4.5: Marksizem in umetnost: pazite se fašističnega feminizma.....	32

1 UVOD

Feministična umetnost, ki ima svoje korenine ima v poznih 60. letih, se je začela uveljavljati kot reakcija na tedanjo družbeno realnost, kot poskus za spremembo vsakdanjih družbenih interakcij in tudi kot reakcija na represivne ideale modernističnega umetniškega gibanja in uveljavljeni kanon umetnostne zgodovine (Meagher 2011, 298). Značilnost feministične umetnosti je razvidna v združevanju različnih stilov, slogov, gibanjih in medijev, vključno s konceptualno umetnostjo, *body art* praksami in performansi ter fotografijo in video umetnostjo, skozi katere se ustvarjajo priložnosti in prostor, kako za vključitev žensk v samo umetnost tako tudi za kritiko le-te. Z vključitvijo sebe kot aktivne ustvarjalke so ženske ustvarile tudi priložnost za obravnavanje tem, ki do takrat niso bile prisotne v umetnosti.

Feministična umetnost je nastala sočasno z razvojem feministične kritike, največji del je nastal pod vplivom poststrukturalistične teorije, saj so v 70. letih psihoanalitični koncepti spolnih razlik dobili široko podporo v feminističnih krogih (Meagher 2011, 301). Tako se je tudi performans kot umetniška oblika začel v vse večji meri nanašati predvsem na vprašanja spolnih neenakosti in konstrukcije spolnih identitet. Feministične umetnice so skozi različne strategije, z uporabo lastnega telesa raziskovale konstrukcijo drugačnosti v vizualnih reprezentacijah (Golden in Kenny 1982, 15). Umetnice so trdile, da reprezentacija, tako vizualna kot tudi verbalna ali v kateri koli drugi obliki, močno vpliva na življenje in izkušnje žensk. Ideja ženskosti je od vedno bila močno prisotna in nadzorovana, zato so se v poznih 60. in 70. letih umetnice začele upirati prevladujoči reprezentaciji ženskosti in žensk kot pasivnih objektov, ki obstajajo le za moški užitek ter so skozi uprizarjanje in samoupodabljanje lastnega telesa izzivale zahodno splošno sprejeto percepcijo asimetrične dihotomije spolov. Pri tem so uporabljale performanse v živo ali posredovane z mediji, kot so video in fotografija. V mojem diplomskem delu se osredotočam na posredovane izvedbe skozi fotografijo, ki je bila zelo pogosto uporabljena znotraj področja feministične izvedbene umetnosti. Fotografija je medij, ki je neposredno povezan z vprašanjem reprezentacij in zato predstavlja močno orodje za izzivanje le-teh, za manipulacijo moškega pogleda in uveljavljanje lastne moči in nadzora nad telesom. Feministične umetnice so verjele, da so ženske bile od vedno »uokvirjene« skozi proces reprezentacije in se torej lahko skozi isti proces tudi *spet uokvirjajo* (*»reframe«*) oziroma preoblikujejo obstoječe reprezentacije (Neumaier 1995, 1).

Ker so v svojih delih umetnice služile s svojimi golimi zmanipuliranimi telesi in pogosto kot strategijo uporabljale pretirano samoupodabljanje ter posnemanje artificialnih zahodnih idealov ženskosti, so bile redkokdaj napačno razumljene in napadane s strani nekaterih kritikov. Razkazovanje in eksponiranje lastnega golega telesa je namreč vedno zaznamovano z nevarnostjo, kjer se lahko preučevanje in vzpostavljanje subjektivitete pretvori v afirmacijo in odobravanje komodifikacije ženskosti in ženskega telesa. V 70. letih so pogosto feministične umetnice, ki so v svojih delih uporabljale svoja gola telesa bile obtožene amaterizma in narcizma ter sodelovanja v družbeni objektivizaciji žensk za moški užitek (Kunst 2003, 826).

Moje diplomsko delo bo v grobo razdeljeno v dva sklopa, in sicer na teoretska izhodišča in na analizo primera. V prvem delu teoretskega bloka bom predstavila ideje, ki so vplivale na nastanek feministične umetnosti. To so teorije o ženskosti kot družbenem konstrukt in pomenu telesa v obeleževanju spolnih identitet ter o moškem pogledu, ki ženske objektivizira, depersonalizira in predstavlja skozi njihova pogosto seksualizirana telesa. Drugi del teoretskega pasusa bom namenila predstavljanju glavnih idej feminističnega umetniškega gibanja iz 70. let, znotraj katerega so umetnice v glavnem uporabljale svoje golo ali napol golo telo v svojih delih. Na kratko bom predstavila začetke feminizma v fotografiji in prepletanje feminističnega performansa s fotografijo. Osredotočila se bom na (performalistične) avtoportrete kot strategije feminističnega samoupodabljanja ter povezovanja subjektivitete in ženskega telesa. V zadnjem delu bom teorijo poskušala prikazati na praktičnem primeru, in sicer na umetniški praksi Hanne Wilke.

Glavni namen mojega diplomskega dela je skozi teorijo in analizo primera prikazati, kako so feministične umetnice iz 70. let uporabljale lastno telo v svoji umetnosti, s katerimi metodami in kateri so bili njihovi glavni cilji. Delo bo torej deskriptivne narave; naloga bo temeljila na študiji relevantne literature in interpretaciji primera s pomočjo semiotske osnovne analize in sekundarnih virov. Zaradi omenjenega nerazumevanja oziroma neskladja v interpretacijah, ki so pogosto vodili do negativnega odziva na tovrstne umetniške prakse, me zanima, ali lahko feministične umetnice z metodo obsesivnega (fotografskega) samoupodabljanja delujejo subverzivno in uveljavljajo sebe kot subjekta. To je zanimivo raziskati tudi zaradi sodobnih povezav med feminističnimi praksami iz 70. let in novodobnimi postfeminističnimi praksami samoreprezentacije skozi *selfieje*.

Umetnico Hanno Wilke sem izbrala predvsem zaradi kompleksnosti in neobstoja konsenza glede njene umetnosti, saj je sodila med tiste feministične umetnice, ki so v svojem času bile močno kritizirane od strani umetniških kritikov in feministk. V analizi primera bom prav tako izpostavila morebitne nevarnosti feministične umetniške prakse, da namesto zelenega upora ima popolnoma nasprotne rezultate.

Z uporabo relevantne teorije in skozi analizo določenih izbranih delih bom prikazala, kako so se razvile ideje o reprezentaciji, spolu, seksualnosti in spolni identiteti ter kako so se umetnice poskušale soočiti s temi vprašanji z uporabo svojih teles. Glavno je torej osredotočanje na reprezentacijo žensk v feminističnih avtoportretih iz 70. let prejšnjega stoletja.

2 DRUŽBENI SPOL IN IDENTITETA

V feminističnih razpravah je vprašanje spola neizogibna tematika. Od 60. letih so se feministke vedno pogosteje začele ukvarjati s temi vprašanji in premišljevali razlike med spoloma. Feministična umetnost v ospredje postavlja problematiko pozicioniranja žensk v zahodni družbi. Položaj ženske v družbi je odraz družbene konstrukcije ženske identitete in reprezentacije žensk in njihovih teles v kulturi. Od svojih začetkov in vse do danes se feministična teorija ukvarja z vprašanji identitet in načinov, kako so le-te prevzete, konstruirane in vnaprej določene. Številna umetniška dela iz 70. let so nastala kot kritike tega, kako družba implicira ženskam, kako morajo izgledati, kako naj se obnašajo, oziroma kako biti ženske.

Da bi pojasnile realnost položaja ženske v moškosrediščni družbi, so feministke izhajale iz ideje, po kateri družbeni spol ni nič več kot le kulturni konstrukt, se pravi nekaj, kar je priučeno. Tovrstne ideje seveda predpostavljajo pomembno ločitev med biologijo in kulturo, oziroma definirano razliko med biološkim spolom (*sex*) in družbenim spolom (*gender*). Glavna razlika je v tem, da je biološki spol anatomsko določen oziroma prirojen, medtem ko je družbeni spol konstrukcija družbe oziroma kulture. Ključna teoretičarka, ki je to razlikovanje uporabila za pojasnjevanje družbeno-kulturne konstrukcije ženskosti in je pomenila enormno inspiracijo za feministične teoretičarke in umetnice v zgodnjih 70. letih, je bila Simone de Beauvoir. S svojim ključnim delom »*Drugi spol*« (*The Second Sex*) je francoska feministka in teoretičarka že leta 1949 teoretsko uvedla javnost v drugi val

feminizma, ko je zapisala pomemben stavek: »Ženska se ne rodi, ženska to postane.« (de Beauvoir 2000, 13) S to izjavo je de Beauvoirjeva opozorila na dejstvo, da ženski spol ni določen z biološko, vendar z družbeno definicijo in da se posledično žensko razumevanje sebe kot ženske oblikuje pod vplivom okolja. Ženskost in moškost sta tako konstrukta, ki nimata naravne povezave z biološkim spolom, čeprav sta tako predstavljena.

Kulturno posredovane ideje o tem, kaj pomeni biti ženska ali moški, so iz feministične perspektive ustvarjene, da bi obdržale in okrepile določene odnose moči, ki so v skladu s patriarhalnim redom, v katerem živimo. Erjavčeva (2005) pojasni, da so odnosi moči v družbi upravičeni tako, da so projicirani primarno v naravo, in od narave spet na področje družbenega, zato, da bi se zdeli naravni (Erjavec 2005, 278–279). Poleg tega da je ženskost opredelila kot družbeni konstrukt, de Beauvoirjeva je pisala tudi o naravi binarnih opozicij prisotnih v našem zaznavanju spolov. Po njenem mnenju so filozofske kategorije sebe in drugega preslikane na moški in ženski spol, tako da so moški razumljeni kot transcendentni ter na strani kulture in uma, medtem ko so ženske postavljene na stran imanence, narave in telesa (Conboy in dr. 1997, 1). De Beauvoirjeva je tako trdila, da so ženske definirane kot »Drugi« v odnosu z moškim, ki je absoluten, subjekt in kritizira tovrstno razvrstitev, ki ženske očitno postavlja v podrejeni položaj znotraj družbe. Njeni premisleki so služili kot osnova za vse nadaljnje razprave, ki so se pojavile o položaju žensk v družbi in o konstrukciji ženske identitete. Grosz (2008) pravi, da se dualistično razmišljanje nagiba k temu, da uveljavi hierarhijo. Na ta način ena stran dominira in ima premoč nad drugo. Druga polovica (ženska) je tako podrejena in zanikana (Grosz 2008, 30). Reprezentacija ženskega spola kot Drugega je pravzaprav standardizacija našega razumevanja, kaj je ženska. Ženske so poenotene kot Druge, kot zamenljivi seksualni predmeti, ki med seboj nimajo nobenih pomembnih razlik.

Ženske, ženska identiteta in ženskost so tako postavljeni v opozicijo moškim, moški identiteti in moškosti. V tem kontekstu je imelo tudi spolno specifično telo pomembno vlogo, in sicer krepiti in potencirati žensko inferiorno pozicijo in njene duševne sposobnosti. Z razvojem feminističnih teorij je bil v 70. letih, vedno večji fokus namenjen telesu, saj predstavlja prostor, skozi katerega je posredovana spolna identiteta, zato ima njegova reprezentacija v kulturi pomembno vlogo v oblikovanju naših idej o ženskosti.

2.1 MOŠKI POGLED IN (SAMO)REPREZENTACIJA

Koncept *male gaze* ali moški pogled je vnesla feministična filmska teoretičarka Laura Mulvey leta 1975 v svojem eseju »Vizualno ugodje in pripovedni film« (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*), v katerem se ukvarja s kritiko tradicionalnega hollywoodskega filma, ki po njenem mnenju ženske predstavlja kot predmete pogleda, za razliko od moških, ki so akterji oziroma imetniki pogleda. Njeno izpostavljanje problematike pozicioniranja ženske v filmu kot objekta želje za moške je bilo pomembno za tedanje pojmovanje in dožemanje žensk ter koncepta ženskosti v družbi na splošno, glede na to, da je od svoje iznajdbe filmski medij človeštvu služil kot odraz umetnosti, kulture in stanja v svetu. Tako med drugimi izraža tudi splošno razumevanje ženskosti in tega, kaj pomeni biti ženska (Cook in Bernink 1999, 353). Teorija Mulveyjeve, ki je popredmetenje žensk pojasnjevala predvsem s pomočjo psihoanalitičnih konceptov, je velikokrat prenesena iz področja filma na feministično delovanje znotraj vseh vizualnih umetnosti, najbolj pogosto na video umetnost in fotografijo. Mulveyjeva je razložila vpliv in delovanje dominantnih reprezentacij na naše percepcije spolov in spolnih vlog, kar je bila tudi pomembna tema za umetnice, ki so delovale v istem obdobju.

Mulveyjeva je v svojih spisih o moškem pogledu temeljila na freudovski ideji o skopofiliji, ki je skopofilijo povezoval z dožemanjem drugih ljudi, kot da bi bili predmeti, kar jih podvrže pod nadzorujočim in radovednim pogledom« (Mulvey 1975). Moški skopofilichen pogled na ta način objektivizira žensko in ji predpisuje pomen.

Ker konvencionalni filmi v klasični hollywoodski tradiciji, katere Mulveyjeva kritizira, nimajo fokusa le na moškem protagonistu v naraciji, temveč predvidevajo tudi moško publiko. V skladu s patriarhalnim redom, v katerem živimo, je ženska iz te logike zastopana na dveh ravneh: kot erotični objekt za glavnega lika v filmu in kot erotični objekt za gledalca v kinu (*ibid.*). Tako gledalec svoj pogled fiksira na žensko, da bi izpolnil svoje erotične užitke, hkrati se identificira z moškim likom, z idealnim egom na zaslonu, da bi ustvaril tudi svoj narcističen užitek. »Ko se gledalec identificira z glavnim moškim likom, projicira svoj pogled nanj, na svoj filmski surogat, tako da moč moškega glavnega lika, ki nadzira dogodke, sovpada z aktivno močjo erotičnega pogleda, oba pa daje zadovoljujoč občutek vsemogočnosti« (*ibid.*). Ugodje v gledanju je, kot opozarja Mulveyjeva, razcepljeno na aktivnega moškega in pasivno žensko, na kar je opozarjal že Berger (1972), ko je postavil tole opozicijo: *moški delujejo, ženske se pojavljajo*, oziroma moški gledajo ženske, ženska gleda

sebe samo medtem, ko je gledana (Berger 1972, 47). Moški se tako nahaja na strani pogleda, ženska pa na strani telesa, katere videz je kodiran z močnim vizualnim in erotičnim učinkom. Ženska na ta način dobi pomen, glede na to, kako jo moški vidi; je pod nadzorom moškega pogleda in obstaja samo za njegov užitek. Ta dihotomija med pasivno ženskostjo in aktivni moškosti se znotraj družbe vzpostavlja ne dnevni osnovi in ne samo na področju filma. Skozi popredmetenje so ženske predstavljene kot nemočne, žensko telo in celotna ženska identiteta sta depersonalizirana, neindividualna in zamenljiva, s čimer se ženskam odvzame glas, človeštvo in moč delovanja.

Jonathan Schroeder (1998) piše, da ima glagol *to gaze* širši pomen kot le ogled ali gledanje – to pomeni tudi psihološki odnos moči, v katerem je nosilec pogleda superioren predmetu pogleda (Schroeder 1998, 208). Torej pogled služi za krepitev hierarhičnega dojemanja binarnosti spolov, po katerem so moški vedno superiorni, ženske pa podrejene in manj vredne. Iz povedanega lahko moški pogled opišemo kot vseprisotnega nosilca odnosov moči, ki ima nadzorujočo funkcijo, kar je problematično pri ženskem zaznavanju sebe ter posledično pri njihovem oblikovanju lastnih identitet. V »lakanovskem smislu« je pogled dejanje »prisilne udeležbe v kulturno konstruiranem diskurzu, vizualnem diskurzu, v katerem ni neposrednega čistega razmerja med subjektom in objektom njegovega pogleda (Casey 2003, 2). Vsaka vizualna izmenjava nosi torej težo kulturnih in fizičnih razmer. Ženske, ki se zavedajo, da so objekt fokusa vseprisotnega moškega oziroma patriarhalnega pogleda, se začnejo obnašati skladno s predpostavkami, ki jih ustvarja nosilec pogleda. V tem smislu, ko ženske gledajo popačene reprezentacije ženske identitete in ženskih vlog, se s temi prikazi tudi izenačijo in usklajujejo. Kultura skozi lečo moškega patriarhalnega pogleda predpisuje normativna vedenja, ki oblikujejo naše ideje o ženskosti. Internalizacija moškega pogleda v zahodni družbi zagotavlja perspektivo, v kateri so samo moški videti kot popolna bitja, ženske pa so le objekti.

Mulveyjeva je zaradi svojega eseja velikokrat bila obtožena, da ne sodeluje v dekonstrukciji patriarhalne strukture; pripisovanje tolike moči patriarhalnemu sistemu je po mnenju kritikov posredno tveganje utrjevanja le-tega. Nekateri kritiki so menili, da je Mulveyjeva predpostavljala monolitne definicije moških in ženskih pozicij ter ignorirala možnost ženskega občinstva (Bergstrom and Doane 1989), vendar ne smemo zanemariti dejstva, da je njen esej deloval kot poziv na disrupcijo patriarhalnih vzorcev gledanja in odprl produktivne analize načinov, kako je družbeni spol reproduciran znotraj področja vizualnega. »Njena teorija se je s filmskega področja prenesla na velik del feminističnega raziskovanja,

osredotočenega na vizualne umetnosti« (Spacal 2008, 124). Korenite spremembe, ki so se v 70. letih začele pojavljati na področju umetnosti, kjer so ženske skušale spremeniti način, kako so reprezentirane, o katerih bom govorila v naslednjem poglavju, so bile v veliki meri navdihnjene prav z Mulveyjevim omenjenim esejem.

Ideja spolno opredeljenega pogleda je tako imela ogromen vpliv na fotografsko umetnost in film, kot tudi ostale umetnosti in nam zato ponuja kontekst iz katerega je nastalo veliko feminističnih avtoportretov v tem obdobju. Lahko torej povem, da ima koncept moškega pogleda, ki ga razumem kot produkt patriarhalne ideologije, tudi potencial postati pomembno orodje za dekonstrukcijo ali razkrinkanje le-te.

3 FEMINISTIČNE UMETNIŠKE PRAKSE IZ 70. let

Feministične umetniške prakse iz 70. let so povezane z nastankom postmodernizma. Umetnice, kot so bile Hannah Wilke, Barbara Kruger, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, so tako bile kategorizirane kot *zgodnje postmodernistke*. Postmodernizem je v Oxford Dictionary definiran kot »stil in koncept v umetnosti, arhitekturi in kritiki poznega dvajsetega stoletja, ki predstavlja odmik od modernizma in za katerega je značilna samozavestna uporaba prejšnjih stilov in konvencij, mešanje različnih umetniških slogov in medijev ter splošno nezaupanje teorijam« (Oxford Dictionary). Po Douglasu Crimpu »postmodernizem v umetniškem svetu pomeni napad na modernizem, spodkopavanje njegovih temeljnih predpostavk o vlogi umetnosti v kulturi in o vlogi umetnika oziroma umetnice v odnosu do njegove ali njene umetnosti« (Grundberg 2011, 77). Andy Grundberg (2011) preprosto trdi, da »je postmodernizem v svoji umetnosti odsev stanja našega časa« (Grundberg 2011, 76). Značilno za postmodernistično umetnost je, da je večina umetnikov v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja začela mešati različne medije in se sklicevati na pojave zunaj same umetnine oziroma umetniškega dela. Postmodernistična umetnost je tako »umetnost, ki je videti kot karkoli, *razen* kot modernistična umetnost« (Grundberg 2011, 78). Umetniki so se pogosto nanašali na množične medije in popularno kulturo, izpodbijali ideje o avtorstvu in izvirnosti, pogosto so uporabljali tehniko prisvojitve ali imitacije nekaterih umetniških del ali produktih popularne kulture, izzivali so umetniško tradicijo in institucijo ter idejo univerzalne resnice. Postmodernistični umetniki naj bi tako testirali in spodbujali intelektualne odzive gledalcev, ko radikalno premišlujejo

koncepte prevladujočih predpostavk o kulturi, identiteti in zgodovini. Torej lahko postmodernistično umetnost razumemo tudi kot opozicionalno, v smislu, da po eni strani nasprotuje modernističnim vrednotam in tradiciji, po drugi pa vladajočim prepričanjem zahodne kulture, ki so same povezane z modernistično tradicijo (*ibid.* 78).

V tem kontekstu lahko feministično umetniško gibanje razumemo kot specifično strategijo, ki združuje feminizem in postmodernizem, saj kritizira modernizem, a hkrati tudi popularna mišljenja o spolu in identiteti, ki so bistven del patriarhalnih vrednot. Ko se v luči feminističnega političnega delovanja v 60. in 70. letih med ženskimi umetnicami pojavi želja po večji prisotnosti in prepoznavnosti v umetniškem svetu ter v družbi na splošno, začnejo ženske umetnice v skladu z idejami postmodernizma uporabljati svojo umetnost kot dekonstrukcijsko strategijo za prikazovanje objektivizacije žensk in njenih rezultatov (Forte 1988, 218).

Umetnice so v tem obdobju začele razvijati nov interes za eksperimentiranje s predvsem novimi in ne toliko pogosto uporabljanimi mediji, kot so video umetnost, performans, instalacije, *body art*, fotografija in fotomontaža. Izbor večinoma novejših nekonvencionalnih medijev je bil v glavnem povezan z neskončnimi možnostmi eksperimentiranja ter s procesom vzpostavljanja nove ženske zgodovine, nove perspektive na področju umetnosti, saj za razliko od tradicionalnih medijev, kot so slikarstvo in kiparstvo, niso bili povezani z moško prevladujočo umetniško tradicijo. Ženske so si na ta način ustvarile temelje za vstop v umetniški svet in se s pomočjo različnih strategij nanašale na teme, ki do takrat niso bile zastopane znotraj umetniške sfere, kot so spolna neenakost, seksualnost, identiteta in reprezentacija. Njihova dela so najpogosteje izhajala iz kritike odnosa dominantnih sistemov reprezentacije do žensk, čeprav so pogosto v sebi nosila tudi kritiko modernističnega in formalističnega modela vrednotenja umetnosti. Niso se zavzemale le za drugačno reprezentacijo žensk, kjer ne bi bile prikazane skozi moško izkušnjo in željo, vendar so zagovarjale tudi ustvaritev dialoga med gledalcem in umetnino zato, da umetnost ne bi bila več zgolj predmet za estetsko občudovanje, ampak lahko tudi spodbudi gledalca, da povprašuje in dvomi v družbeno in politično situacijo in s tem posledično morda spodbudi spremembe v smeri enakosti.

V teh namenih so bile umetnice precej inovativne in je zato feministično umetniško gibanje bilo heterogeno in dokaj bogato, zaradi česar ga je težko združiti v eno samo strategijo ali metodo in ga je skoraj nemogoče jasno definirati. Zaradi raznolikosti uporabljanih medijev in

združevanja različnih aspektov iz različnih umetniških gibanj, feministične umetnice pogosto zavrnejo številne poskuse, da se njihove umetniške prakse prikažejo kot homogena celota in poudarjajo razlike v teoretičnih izhodiščih, estetskimi izbirami in metodami kritiziranja družbe (Kolešnik 1999, IV). Feministična umetniška praksa torej ni izraz, ki se nanaša na homogeno skupino ali fiksni položaj, temveč na sredstvo intervencije ter kontinuirane dejavnosti pluralizacije in destabilizacije (Isaak, 1996, 4). Kljub temu je mogoče izpostaviti nekaj skupnega, in sicer feministično pozicijo političnega boja in vpliv feminističnega umetniškega gibanja na vsa področja v družbi.

Pomembnost tega ženskega gibanja iz 70. zato ne sme biti podcenjena, saj je gibanje bilo ključno za nadaljnji razvoj umetnosti in tudi feministične teorije. Dejstvo je, da je kljub družbenim gibanjem in seksualni liberaciji iz 60. let vloga žensk in njihova objektivizacija v popularni kulturi in umetnosti ostala nespremenjena tudi na samem koncu desetletja. Šele v 70. letih, ko se je pojavilo feministično gibanje, je prvič v zgodovini vedno večje število žensk prišlo v ospredje v umetniškem svetu. Te umetnice so prinesle popolnoma novo perspektivo in njihova umetnost je pogosto bila šokantna, drzna, agresivna, ekstremna in subverzivna.

V mojem diplomskem delu se bom fokusirala na feministične prakse performansa, v katerih so umetnice uporabljale lastna razgaljena telesa, kot medije povzročanja družbenih sprememb.

Konkretno se bom v analizi nanašala na tiste performanse, ki niso bili izvedeni v širši javnosti temveč v privatnih prostorih in potem posredovani v javnost skozi fotografijo v oblikah avtoportretov. To načeloma niso klasični avtoportreti in jih lahko opredelimo z definicijo, ki jo je umetnica Hannah Wilke uporabljala za svoja dela, in sicer so to »performalistični avtoportreti«¹.

V naslednjem poglavju bom na kratko opisala začetke in značilnosti feminizma na področju fotografije, nato pa se bom osredotočila na razloge in metode uporabe telesa v feministični umetnosti in na koncu pojasnila, zakaj je avtoportret v 70. letih sodil med najljubše metode samoupodabljanja.

¹Angl. »*performalist self-portraits*«

3.1 FEMINIZEM V FOTOGRAFIJI

Proti koncu 20. stoletja so vprašanja spola in reprezentacije prišla v ospredje tudi v zahodni fotografski umetnosti. Medij fotografije je nedvomno primeren za obravnavo vprašanj reprezentacije in je tako spodbudil številne interese pri feminističnih umetnicah, ki so ga začele uporabljati kot glavno orodje za spodkopavanje obstoječih norm reprezentacije spolov v umetnosti in družbi. Umetnice, ki se ukvarjajo s temi vprašanji, so pomagale na novo opredeliti, kako gledamo na fotografijo in kakšno vlogo imata spol in seksualnost v vizualnih reprezentacijah.

V 60. in zgodnjih 70. letih se je tako kot na vseh področjih umetnosti tudi v fotografiji pojavil velik interes med ženskimi umetnicami, ki so hotele s svojo umetnostjo spremeniti tedanjo družbeno in politično realnost. Kot odsev razvojev na nastajajočih se področjih ženske zgodovine in ženskih študij so se začele članice prvega vala feministične investicije v fotografijo ukvarjati s ponovno umestitvijo ženskih fotografij v fotografsko zgodovino ter s preučevanjem in priznanjem tistih ženskih fotografij, ki so izginile iz zgodovinskih zapisov. Prav tako so se pripadnice tega prvega feminističnega fotografskega vala same ukvarjale z izdelovanjem fotografij in številnih razstav, s katerimi so predstavljale nove načine razmišljanja o ženskah in reprezentaciji le-teh ter se tako zalagale tudi za pridobivanje spoštovanja in ugleda v funkciji fotografa v očeh javnosti in med moškimi kolegi (McCarroll 2006, 507). Iz tega začetnega zanimanja žensk za fotografijo se je razvila nova generacija feminističnih fotografij in umetnic, ki se je začela pojavljati v 70. in zgodnjih 80. letih. Ta druga skupina, »čeprav se je razvila v istem zgodovinskem trenutku kot prva«, se je razlikovala zaradi aktivne udeležbe v feminističnih teoretičnih in političnih razpravah. Poleg tega so začetki tega drugega vala fotografij bili globoko povezani z razvijajočimi se področji feministične teorije in postmodernizma (*ibid.* 507).

Fotografski projekti prve generacije oziroma vala ženskih umetnic, za razliko od poznejših, niso bili specifično zasnovani kot politični ali kot kulturne kritike. Čeprav so svoje delo fokusirale na žensko identiteto in reprezentacijo, veliko bolj poudarka je bilo na tem, da bodo cenjene kot fotografije na splošno, zaradi lastnih spretnosti in znanja, ne pa kot *ženske* fotografije (McCarroll 2006, 508). Za razliko od njih je naslednja generacija feminističnih fotografij spol zastavila za primarno vprašanje in svoja dela gradila okoli le-tega. Njihovo delovanje je bilo precej vplivno in je posledično pomenilo podlago in inspiracijo za vse ostale

ženske umetnice, ki so se s fotografskim medijem začele ukvarjati v poznih 80. in 90. letih ter tudi kasneje. Pomembna značilnost omenjene druge generacije je bila njihovo kritiziranje vloge umetnosti in množičnih medijev pri reprezentaciji žensk, vendar pa tudi preiskovanje sodobnih diskurzov moči ter postopka oblikovanja identitete znotraj določene kulture. Temeljito poglobljena v novem valu ideološke investicije v freudovsko psihoanalizo, feministični film in posebej francoske kritično-teoretične modele se je generacija feminističnih fotografinj spopadala z naravo reprezentacije in vprašanjem razlik med spoloma v svojih umetniških delih (*ibid.* 508).

Značilno za omenjeno drugo generacijo je, da niso vse bile od začetka fotografinke; pogosto so prihajale iz ozadij, kot so *body art*, performans, konceptualne umetnosti, likovne umetnosti, film in video umetnost ter so preučevale konstrukcijo in ureditev kulturnih mitov in stereotipov skozi vizualne podobe in množične medije. To so bile umetnice Barbara Kruger, Martha Rosler, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth. Charlesworthova je na primer prihajala iz področja konceptualne umetnosti in se začela ukvarjati s fotografijo, da bi raziskala, kako le-ta funkcioniira kot igra simbolov v naši kulturi oziroma kako ti simboli vplivajo na nas, našo individualnost in tudi kolektivnost. Feministična kritika fotografskega medija oziroma vloge, ki jo medij ima pri ohranjanju spolnih stereotipov, se je kar hitro razvila in so se umetnice še bolj začele ukvarjati s fotografijo, in ustvarjati podobe, ki bi delale proti tem stereotipom ter spodkopale ali izzivale moč moškega pogleda. Mogoče najbolj znana in najvplivnejša umetnica, ki je pustila močan vtis na to, kako so ženske in feministke nadaljevale z uporabo fotografskega medija, je bila Cindy Sherman. Ona se je zelo dobro zavedala moči zveze uporabe fotografije in samoupodabljanja kot sredstva za politično delovanje in odpornost. To njeno prakso pa je mogoče vezati na skupino feminističnih performans in *body art* umetnic ter njihove fotografske produkcije. To so umetnice, med katere uvrščamo tudi Hannah Wilke, Ana Mendieta, Eleanor Antin, Adrian Piper, Dorit Cypis, ki so fotografijo uporabljale le kot eno izmed vseh orodij v svojem celotnem ustvarjalnem repertoarju in so na ta način fotografijo umestile kot pomemben del feminističnega performansa in na splošno umetnosti, usmerjene v telo. Pultz (1995) pravi, da so s časom tovrstne fotografije dobile vlogo performansa same po sebi (*ibid.* 128). Pomemben vpliv v spreminjanju prakse in interpretacije fotografije pa je imela tudi Jo Spence, ki je bila znana po svojem politiziranem pristopu k fotografiji in reprezentaciji lastnega boja z boleznijo (rakom) (Vasey 2015).

S pojavom postmodernistične umetnosti in tudi zahvaljujoč feminističnem umetniškem gibanju je fotografija postala član svetovnih galerij in muzejev.

3.2 ŽENSKO TELO V FEMINISTIČNI UMETNOSTI

Izpostavljanje ženskega telesa je v feministični umetnosti iz 70. let je bila zelo ustaljena praksa. Številne sodobne umetnice s tem še danes nadaljujejo. Pri tem avtorice niso uporabljale telesa drugih oseb, vendar lastna telesa, saj je problem objektivizacije žensk popolnoma drugače prikazan in obravnavan, ko se sam ustvarjalni subjekt postavi za objekt dela (Spacal 2011, 59). Umetnice so lastna telesa umeščale v središče svojih delih ali pa so jim pripisale vlogo medijev samih in so jih na ta način uporabljale kot orodje za boj proti patriarhalnim spolnim konstruktom. Razlog uporabe telesa kot kritičnega orodja v feministični umetnosti leži v možnosti prikazovanja različnega telesa, saj je bilo žensko telo skozi zgodovino prikazano enostransko, popredmeteno in pasivno umeščeno v umetniška dela moških avtorjev.

Z lastnim telesom so umetnice lažje izpostavile fokus svojega dela, in sicer izražanje ženske subjektivitete. Skozi samoupodabljanje so umetnice želele spremeniti zatirani položaj žensk v umetniški sceni in v družbi na splošno, na način, da so prikazovale drugačna ženska telesa in drugačne, specifične, individualne in kompleksne identitete, ki imajo veliko večjo vlogo kot le zadovoljstvo moških fantazij. Če malo poenostavimo, lahko torej rečemo, da so nasprotovale reprezentaciji ženske kot objekta moškega pogleda.

V njihovih delih se zanikanje ženske kot »govorečega subjekta« postavlja v ospredje in hkrati uničuje in spodkopava (Forte 1988, 221), zato je pomembna uporaba telesa kot izraznega sredstva, s katerim se vpliva na percepcijo publike. Lucy Lippard je že leta 1976 zapisala, da »ko ženske uporabljajo svoja telesa v svojih umetniških delih, one uporabljajo svoje jaze; pomemben psihološki dejavnik pretvarja ta telesa ali obraze iz objekta v subjekt« (Lippard v Wark 2006, 5). Ženske umetnice so pri takšnem samoupodabljanju uporabljale različne strategije; pogosto so prikazovale nasprotja idealiziranim ženskim podobam, včasih so upodabljale groteskna telesa, ki so pogosto bila podvržena bolečim praksam, nekatere so odkrivale tudi najbolj intimna dela teles, ali pa so ironično posnemale podobe iz popularne kulture in znanih umetniških delih, vendar skozi parodijo in pretiravanje. »V nasprotju s celotno tradicijo zahodnega akta, ki je temeljila na voajerskem užitku v pogledu

heteroseksualnega moškega gledalca, gre pri feminističnih razkritjih lastnih teles za zanikanje oz. izzivanje takšnega pogleda ali celo za nasprotovanje» (Spacal 2011, 61).

Obsesivno, pretirano in neidealizirano samoupodabljanje je imelo tako za cilj pri gledalcu vzbuditi določene reakcije in s tem spodbuditi aktivne premisleke o določenih konstruiranih družbenih ideologijah. Ta želja po vključitvi občinstva nosi v sebi tudi kritiko učinka modernistične prakse in resno ogroža mite o nezainteresiranosti in univerzalnosti, ki avtorizirajo konvencionalno vrednotenje umetnosti (Jones 2002, 23). Feministične umetnice so poskušale narediti povezavo med estetskimi sodbami, torej vrednotenjem umetniških del, ter prepričanji in željami, ki so omogočile ustvarjanje te umetnosti in ki se v končni fazi, reprezentirajo kot dogodki iz vsakdanjega življenja (Golden in Kenny 1982, 17).

Feministična umetnost je tako diskurz popredmetenega Drugega ter izpostavlja konvencije in pričakovanja patriarhalne kulture in modernizma. Ta dekonstrukcija temelji na zavedanju, da je ženska kot objekt, kot kulturno konstruirana kategorija, temelj zahodnega sistema reprezentacije. Feministična umetnost deluje, da bi razkrinkala to artificalno funkcijo ženske ter izpostavlja moč reprezentacije »z ustvarjanjem akutne ozaveščenosti vsega, kar predstavlja žensko ali ženskost« (Forte 1988, 218).

Na tem mestu bi se po prebranem gradivu lahko vrnila na svoje raziskovalno vprašanje in izpeljala glavne cilje feminističnega samoupodabljanja nagega telesa: 1. postavljanje sebe v pozicijo aktivnega subjekta; 2. izzivanje in zanikanje moškega pogleda; 3. izpodbijanje hierarhične dualnosti med spoloma; 4. spodbujanje gledalca na vključitev in kritično preišljevanje družbene realnosti.

3.2.1 Avtoportret kot strategija feministične umetnosti usmerjene v telo

Fotografski avtoportret je medij, ki je ozko povezan z identiteto in je največkrat uporabljen kot avtobiografsko sredstvo. Feministične umetnice so zapletle funkcijo, saj poleg prikazovanja lastne identitete avtoportret uporabljajo kot medij za izkazovanje osebnih stališč, za izzivanje dominantnih ideologij o spolu in lepoti ter o identiteti, ki ni le spolno določena. Feministični avtoportret je tako ena od najbolj uspešnih in hkrati najbolj kontroverznih strategij ženskega aktivnega posega v svojo reprezentacijo kot individualne akterke. V dvajsetem stoletju je bilo avtoportretiranje zelo pogosta praksa, saj se je, kot sem že omenila,

veliko število feminističnih umetnic začelo zavedati moči, ki ga ima fotografski medij pri iniciranju in utrjevanju spolnih stereotipov, zaradi česar je bil tudi privlačna izbira za opozicijo in kritiko le-teh. Iz tega razloga so se vprašanja glede spolne identitete, seksualnosti in reprezentacije zelo pogosto obravnavala s spojem telesa in fotoaparata, in še posebej golega telesa.

Ker so nasprotovale ideji, da so nemočne v odnosu do obstoječih prepričanj znotraj družbe, ženske niso želele biti več predstavljene kot enaki, zamenljivi objekti moškega pogleda in so v avtoportretiranju videle potencial za subverzijo kulturne konstrukcije ženske identitete ter ohranjanje nadzora nad lastno reprezentacijo in identiteto (Loewenberg 1999, 399). S postavo sebe pred lečo fotoaparata so umetnice torej sposobne uveljaviti sebe kot umetnico, vstaviti sebe znotraj umetniškega diskurza, ki jih je formalno odrinil stran, s čimer se odmaknejo od depersonalizirajoče pozicije predmeta ter pridobivajo glas in moč delovanja. V tem kontekstu lahko prakso avtoportretiranja razumemo kot enega izmed pristopov, ki ga podrejeni in marginalizirani v družbi uporabljajo za ponovno pridobitev glasa. Vsi posamezniki, ki so bili marginalizirani s strani prevladujočih paradigem političnega razumevanja, morajo priti v področje reprezentacije, da bi zastavili izziv teh paradigem (Meskimmon 1996, 151).

Tudi Smith in Watson (2002) izpostavljata posebno moč, ki jo ima performativno avtoportretiranje za feministične umetnice, ki se borijo za artikuliranje sebe kot ustvarjalke in ne predmeta umetniškega delovanja. Poleg tega priznavata moč avtoportretiranja v prekinjanju voajerizma, ki ženska telesa podreja pogledu, ki pripada moškemu subjektu. Z upodabljanjem sebe skozi avtoportretiranje so se ženske umetnice vstavile v položaj govorečega subjekta, pri tem so ustvarjale lastne vizualne narative in tako motile in izzivale težnjo, da se vsaka podoba ženskega telesa avtomatično umesti v področje podrejenega, zatiranega, nemega objekta (Smith in Watson 2002, 69–70). Na ta način so si prizadevale preobrniti tradicionalne ideje o moškem umetniku in ženskem modelu, ali pa če posplošimo, ideje o aktivnemu moškemu in pasivni ženski. Tudi Borzello (1998) s podobnim stališčem obravnava feministično prakso avtoportretiranja in pravi, da so feministične umetnice na ta način pridobivale moč in so tako lahko usmerjale pogled oziroma gledalčevo reakcijo (Borzello 1998, 167).

Kljub temu da ima vsaka praksa uprizarjanja in samoupodabljanja lastnega pogosto golega telesa, ima tudi performativno avtoportretiranje določena tveganja. Meskimmonova (1996) opozarja, da umetnice ne morejo vedno nadzorovati poglede usmerjene na sebe, zato tvegajo,

da jih zamenjajo za pasivne objekte, posebej ko se upodabljajo skozi fotografijo, ki sama po sebi osebo pretvori v objekt pogleda. Z reprezentacijo sebe v svojem umetniškem delu avtorice avtoportreta sprehodijo črto med subjektom in objektom reprezentacije (Meskimmon 1996, 34). Vendar so se umetnice zavedale tega paradoksa, saj prav ta dihotomija, ki se pojavlja, ko se umetnica ukvarja z avtoportretiranjem, lahko služi za poudarjanje subjektivitete namesto objektivnosti umetnice, ker je prav ona ta, ki zavestno postavlja sebe v položaj »*to be gazed at*« v tej trditvi sebe, inherentnega jaza v delu.

Uprizarjanje subjekta skozi avtoportrete je eden izmed ključnih elementov feministične umetnosti, ki ustvarja umetnico »kot telo in um, s tem pa spodkoplje kartezijsko razlikovanje med kogitom in korpusom, ki ohranja maskulinistični mit moške transcendence« (Jones 2002,194).

4 ANALIZA PRIMERA: HANNAH WILKE (1940–1993)

4.1 O UMETNICI

Leta 1940 v New Yorku rojena Hannah Wilke je postala ključna figura v feminističnem umetniškem gibanju iz 60. in 70. letih v Združenih državah Amerike. Wilkejeva je prihajala iz kiparskega okolja in je bila zelo zanimiva umetnica; njene kiparske osnove so pogosto opazene tudi v njenem poznejšem fotografskem delu. Njeno delo se je skozi leta gibalo od kiparstva do slikarstva, fotografije, video umetnosti, različnih instalacijah in performansih v živo, in je bilo velikokrat obeleženo kot inovativno in kontroverzno. Wilkejeva je razvila edinstven vizualni jezik kot odziv na lastno žensko izkušnjo v zahodnem svetu.

Izobraževala se je na filadelfijski Temple University, na Tyler School of Art, kjer je leta 1962 diplomirala iz likovnih umetnosti ter iz znanosti v izobraževanju². Leta 1965 se je vrnila v svoje rodno mesto, v katerem je živela, poučevala in ustvarjala do svoje smrti, 28. januarja 1993. Wilkejeva je pogosto obeležena kot prva feministična umetnica, ki je uporabljala vaginalne oblike in podobe v svojih delih (Hannah Wilke).

V poznih 50. letih je Wilkejeva tako ustvarjala »žensko ikonografijo« in je bila med prvimi umetnicami, ki se je neposredno ukvarjala s feminističnimi vprašanji. Uporaba ženskih

² Bachelor of Fine Arts and Bachelor of Science in Education, 1962 (Hannah Wilke)

genitalij se je nanašala na ženske izkušnje v zahodnem patriarhalnem svetu. Sprva je ta »ženska ikonografija« imela obliko majhnih skulptur narejenih iz terakote, postopoma so se razvijale v bolj kompleksne skulpture, kot *Venus Basin* in *Teasel Cushion*. V 70. letih je Wilkejeva začela delati z drugimi različnimi materiali, kot so lateks, svinec in žvečilni gumi. Hkrati je začela eksperimentirati tudi z drugimi mediji in se je ukvarjala z videom, performansom in fotografijo do svoje smrti leta 1993 (Brooklyn Museum).

V delu Hanne Wilke je telo vseprisotno. S svojim golim telesom je umetnica agresivno parodirala in kritizirala spolne stereotipe, izpodbijala je objektivizacijo ženskega telesa v moško osredotočeni umetnosti kakor tudi v družbi ter končno preučevala tudi razmerja med življenjem in smrtjo. Njeno delo ne sodi v določeno ideologijo ali umetniški slog. V resnici je prav ena od prednosti njenega dela ta, da se upira tipičnim mejam (Wacks 1999, 104), in čeprav je pogosto omenjala pomembnost feminizma za njeno življenje, Wilkejeva ni pripadala nobeni posebni ženski skupini. Tako je svoje življenje in svojo umetnost oblikovala na svojih lastnih pogojih in je pri tem pogosto vključevala humor (Wacks 2011, 105). Vendar imajo njene metode imajo nekaj skupnega s strategijami nekaterih drugih feminističnih umetnic – kot so na primer Suzy Lake, Ana Mendieta, Cindy Sherman, Francesca Woodman, Eleanor Antin –, in sicer obsesivno samupodabljanje sebe in lastnega telesa ter apropiacijo elementov iz popularne kulture. Prav zaradi tega eksponiranja je tudi ona, kakor številne druge umetnice, pogosto naletela na kritike, ki niso razumeli globine njene umetnosti in so njena dela bila pogosto vrednotena kot ekshibicionistična in narcistična.

Po mnenju Smithove in Watsonove (2002, 54–55) je bila Wilkejeva ženska, katere moč je bila videti kot grožnja, in ta grožnja je bila inherentna v vseh njenih delih.

4.2 HANNAH WILKE IN RETORIKA POZE

Kdo »je« v resnici Hannah Wilke? Njeni body art projekti jo z retoriko poze pomnožijo: v njih se pobliskava njena zadnjica: gola se prihuljeno naslanja na steno in v rokah drži otroško orožje; razkazuje lepi torzo, zaznamovan z bizarnimi poljubčki iz prežvečenega žvečilnega gumija (...); iz čokolade oblikuje svojo čutno golo podobo; provokativno sedi na stolu v galeriji in se prodaja kot »kip«; obuta v čevlje z visokimi petami in z razgaljenim oprsjem stoji v drži krščanske mučenice; svoj obraz

preoblikuje v erotične odprtine in štrline; gola leži ob mršavi, bolni, a še vedno živahni materi; čudovita, z lasmi, razmršenimi od ljubezni, pozira v postelji, skupaj z ljubimcem, ki uživa v postkolonialnem zadovoljstvu; metodično se slači pred Duchampovim velikim steklom (...) (Jones 2002, 209–211).

Na vprašanje, *kdo »je« v resnici Hannah Wilke*, Jonesova (2002) odgovarja, da lahko njeno umetniško prakso »fiksiramo samo kot odprt in neulovljiv performans ženskosti. Ali pa jo fiksiramo kot v osnovi narcistično in zato nevredno resne pozornosti« (Jones 2002, 211). Wilkejeva se je po mnenju njenih podpornikov zelo dobro zavedala moči strateškega ekscesivnega poziranja in pretirane repetitije, s katero izpostavlja ženskost kot pozo, temeljno artificialno, ustvarjeno znotraj ideologije nekatere kulture in replicirano v neskončnost (Kunst 2003, 827). Wilkejeva celotna kariera od 70. let naprej je zaznamovala to, čemur Craig Owens pravi »retorika poze«³. Pozirala je na fotografijah, v videih, v performansih v živo, med svojimi galerijskimi razstavami. Skratka, poza je bila v njenih delih zelo pomembna, saj je z uporabo retorike poze vzpostavljala odnos do sveta ter hkrati subvertirala in zapletla dualistično naravo spolnega razlikovanja, ki ženske prepušča pasivnemu poziranju in pasivni umeščenosti v področje moškega pogleda (Jones 2002, 191–193). Wilkejeva skozi pozo priteguje moški pogled, a hkrati »vnaprej zamoti njegovo krivuljo s tem, ko performativno združi svoje zunanje (telesna podoba) in notranje (kognitivne, čustvene) jaze – jaze, ki so v zahodnem patriarhatu (ki mu vlada kartezijsko) strateško dihotomizirani kot sredstvo vnaprejšnjega umeščanja žensk na stran imanence« (Jones 2002, 194).

V nadaljevanju bom analizirala dela, ki sem si jih sama izbrala, to so: *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika*, fotografija *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)* iz serije *Prisegam pri Hannah* ter fotografije *Intravenera Triptih* in *Intravenera serija br. 3, 17. avgust 1992* iz serije *Intravenera*. Omenjena dela sem izbrala, ker menim, da sodijo med njena najpomembnejša dela. Poleg tega se mi zdi, da bo tovrstna selekcija jasno ponazorila raznolikosti, a tudi konstanto oziroma temeljno strategijo in cilje njenega ustvarjanja, saj je recimo serija *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika* ena od prvih Wilkejinih fotografskih delih, medtem ko je *Intravenera* njeno zadnje delo. Prav tako bi lahko rekla, da vsaka serija vsebuje različne karakteristike golega samoupodabljanja, iz katerih sem oblikovala trije tipe

³ Craig Owens razvije pojmovanje »retorike poze« v svojem članku *The Medusa Effect; or The Spectacular Ruse* iz leta 1984, v katerem se osredotoči na Barbaro Kruger, vendar je njegovo pojmovanje in razpravljanje tehtno tudi, ko gre za obsesivni projekt poziranja in avtoportretiranja pri Wilkejevi.

reprezentacije ženskega telesa, in sicer hiperženstveno in hiperseksualizirano telo (*SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika*), popolnoma razgaljeno telo do najbolj intimnih delov (*Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)*) ter bolno in torej deviantno telo (*Intravenera*). Fotografije bom analizirala s pomočjo osnovne semiotske analize in že obstoječe literature v zvezi s Hanno Wilke.

4.2.1 *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika – hiperženstveno telo*

*SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika*⁴ (*Starification Object Series*) je serija stiliziranih »performalističnih avtoportretov«, v katerih Wilkejeva razstavlja svoje golo ali delno oblečeno, hiperženstveno telo. *S.O.S.* je eno izmed njenih najbolj znanih in hkrati tudi najbolj diskutiranih in kritiziranih delih, ki sestoji iz 28 črno-belih glamuroznih avtoportretov, v katerih se umetnica prikazuje v različnih seksualiziranih pozah, izposojenih iz sveta oglaševanja in mode.

Slika 4.1: *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika*



Vir: Jones (2002)

Ko pogledamo vse te avtoportrete skupaj, se lahko zavedamo, da nam je vsaka od izkoriščenih poz že znana, oziroma je vsaka bila že nešteto krat uporabljena v procesu reprezentacije in komodifikacije žensk. Poze so jasno namenjene neposrednem izpostavljanju

⁴ Prevod je povzet iz knjige Amelie Jones (2002), *Body art: uprizarjanje subjekta*.

kulture moškega pogleda in omejujočem pojmovanju ženske identitete. Wilkejeva v tem delu kot tudi v drugih fotografskih delih izvaja performanse pred kamero, usmerja kamero proti sebi in raziskuje oziroma manipulira s svojo identiteto.

Na vsaki podobi sta njeno telo in obraz prekrita z drobnimi kipci iz žvečilnega gumija⁵, ki spominjajo na obliko vagine. Te drobne skulpture vaginalnih oblik so toliko majhne, da spominjajo na brazgotine, ki kvarijo in motijo osupljivo lepoto njenega golega telesa in hkrati destabilizirajo strukturo gledanja. Čeprav Wilkejeva z aktraktivnimi pozami samo sebe daje na razpolago gledalcu, obenem to isto razpoložljivost prekinja z uporabo majhnih brazgotinastih figur. Te brazgotine nakazujejo na »ranjenost njenega telesa kot ženskega«, oziroma imajo vlogo označevanja izkušnje, kako je biti ženska v zahodni kulturi (Jones 2002, 223). Umetničine genitalne brazgotine »pozunanjijo notranje rane«, ki nastanejo zaradi prisilne podreditve zahodni ženskosti in istočasno, skozi parodijo, nakazujejo na omejitve koncipiranja identitete, ki temelji na vizualnem in temelji le na spolu (*ibid.* 224). Te performalistične fotografije torej problematizirajo žensko identiteto in način ženskega samospoznanja skozi oglaševanje, film, umetnost in druge kulturno posredovane podobe ter izpodbijajo pojem fiksne in stabilne ženskosti. To se jasno izpostavlja, ko se Wilkejeva poigrava s svojim pogledom: pri nekaterih avtoportretih vidimo Wilkejin prazen pogled, ki spominja na številne modne modele in manekenke, pri drugih pa gleda neposredno v kamero, globok pogled pa izraža bogatost in zapletenost nje kot čustvenega bitja.

V naslovu Wilkejeva dobesedno poziva na pomoč, saj sam naslov – »S.O.S.« – opozarja na neko urgenco, ki se nanaša na žensko identiteto. Umetnica v tem delu močno kritizira idejo o enotni ženski identiteti, oziroma idejo, da je žensko mogoče poznati in posledično tudi soditi izključno na osnovi zunanjega videza, kar tudi sama pojasni, ko pravi, da kipce, razporejene po njenem telesu, lahko vidimo kot ženske in kot moške genitalije, oziroma da je njihova »androgenost« stvar stališča, pogleda, ki »poudarja prav nezanesljivost vizualnih znakov anatomske razlike pri določanju spolne identitete« (Jones 2002, 224).

Prisotnost vaginalnih brazgotin v kombinaciji s hiperženstvenimi in glamuroznimi črno-belimi podobami Wilkejeve nedvomno očitno odraža njeno umetniško kritično stališče na

⁵ žvečilni gumi je po Wilkejevi bil ustrezen medij za proizvodnjo brazgotin, saj predstavlja simbol ravnanja z ženaskami v družbeni tako privatni kot tudi javni sferi. Kot je sama povedala: »Za žvečilni gumi sem se odločila, ker je popolna metafora ameriške ženske – prežvečiš jo, od nje dobiš, kar hočeš, jo zavržeš in vzameš novo.« Navedeno v Jones, Amelia. 2002. *Body art: uprizorjanje subjekta*.

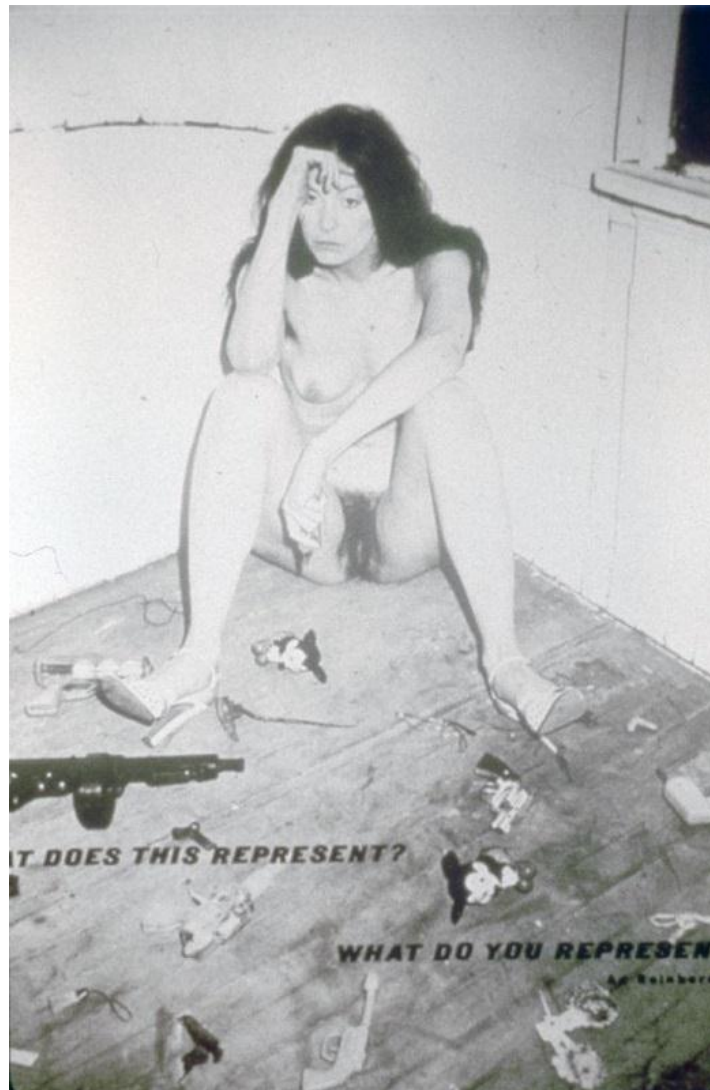
boleče režime, ki so jih ženske izpostavljene v zahodni družbi. Čeprav se zdi, da Wilkejeva pozira za moški užitek, imajo brazgotine funkcijo motnje moškega pogleda ter mu onemogočajo objektivizacijo njenega telesa, prvič zato, ker vizualno prekinjajo in označujejo površino njenega telesa in obraza, in drugič, ker povezujejo notranjost in zunanost. Poleg genitalnih brazgotin ima vsaka fotografija posebej še dodatne elemente, ki v tem kontekstu delujejo subverzivno in imajo funkcijo dodatne motnje pričakovanj moškega pogleda. Na primer, ena izmed najbolj očitnih je fotografija, kjer ima Wilkejeva roke dvignjene za glavo, na kateri se jasno vidne črne debele dlake pod pazduho, s čimer umetnica naslavlja splošno družbeno nelagodje v zvezi z ženskimi telesnimi dlakami, se pravi spet poudarja absurd uveljavljenih idealov lepote in ženskosti.

Čeprav je parodična v izkoriščanju in apropiaciji poz, je serija *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika* tudi ena izmed Wilkejinih najbolj avtobiografskih in psiholoških del, saj se nanaša tudi na njen posamezen položaj v svetu umetnosti, kot preveč lepe (po zahodnih standardih) ženske umetnice, na njeno židovstvo ter na njen nekonformističen feminizem (Kohl 2015, 97).

4.2.2 Prisegam pri Hannah – popolnoma razgaljeno telo

Prisegam pri Hannah (So Help Me Hannah) je serija, sestavljena iz performalističnih fotografij, posnetih leta 1978. Na teh fotografijah Wilkejeva pozira povsem gola, spet v različnih pozah, v visokih petah in s strelnim orožjem v rokah. Na vsaki od teh fotografij so natisnjeni citati predvsem moških kritikov, filozofov in umetnikov, kot so Edmund Burke, Daniel Buren, Marx in Nietzsche, v povezavi na odnose med posameznikom, družbo in umetnostjo. Po mnenju Amelie Jones (2002) je omenjena serija fotografij zgleden primer dinamičnega združevanja telesa in uma (Jones 2002, 194).

Slika 4.2: Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)



Vir: Jones (2002)

Na izbrani fotografiji z naslovom *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)* (*What Does This Represent/What Do You Represent (Reinhart)*) iz iste serije Wilkejeva sedi na tleh v kotu prazne sobe, okoli nje so raztresene plastične pištole in igrače. Gola umetnica ima obute visoke pete in pozira z razširjenimi nogami in izpostavljenimi genitalijami. Na fotografiji je natisnjen navedek slikarja Ada Reinharta oziroma naslov Wilkejinega dela. Fotografija predstavlja značilen primer feministične subverzije v umetniških praksah; uporaba besedila v kombinaciji z različnimi drugimi elementi je bila značilna za postmodernistične feministične umetniške prakse (Barbara Kruger, Mary Kelly, Jenny Holzer). Griselda Pollock je na primer pripomnila, da, medtem ko so bila besede in besedila tabuizirana v modernistični umetnosti, imajo v postmodernistično značilno prisotnost (Woods 1999, 136). Besede v delu Hanne Wilke so »surovo, polemično natisnjene na podobi«, s čimer onemogočajo ali vsaj otežujejo

popredmetenje Wilkejeve kot le seksualizirane podobe (Jones 2002, 194). Poleg tega se Wilkejeva poigrava z različnimi elementi; tako združuje plastične igrače Mickeyja Mousa, ki se nanašajo na popularno potrošniško kulturo, plastične pištole, ki so simbol moči in falosa, visoke pete, ki so kot neki fetišistični objekt in simbolizirajo seksualno objektivikacijo žensk, vse to pa se poveže z besedami *Kaj to predstavlja? Kaj predstavljaš?* Wilkejeva se na tej fotografiji poigrava tudi s svojim pogledom; ko gleda direktno v kamero, Wilkejeva priznava prisotnost presojevalnega pogleda gledalca, hkrati pa se zdi, da ga kritično presoja.

Za razliko od prej omenjene serije fotografij, *SOS – serija Objekt nastajanja zvezdnika na Kaj to predstavlja/Kaj predstavljaš (Reinhart)* Wilkejeva pozira ravnodušno, njeno popolnoma razgaljeno telo se kaže nezainteresirano, vendar je prikazano tako, da so prav v središču fotografije izrecno izpostavljene njene genitalije. S tem ko umetnica v svojem delu izpostavlja svoje genitalije, ki so bile v večini primerov dominantnih podob žensk pokrite (v funkciji nagovarjanja moške domišljije), nasprotuje moškemu pogledu oziroma mu zanika njegovo objektivizacijsko naravo. V tem smislu Wilkejeva aktivno izkazuje moč in nadzor, ki jo ima nad reprezentacijo svojega telesa, in tako nasprotuje nadzoru moškega pogleda ter sprevrča dominantne norme o ženskem videzu. Ekspoziranje ženskih genitalnih delov v feministični umetnosti, poleg tega da moti moški voajerski užitek, lahko sproža tudi grozo in strah. Po psihoanalitičnih interpretacijah namreč »razkrito žensko mednožje, ki naj bi bilo v tradiciji patriarhalne kulture po eni strani razumljeno kot glavni predmet heteroseksualne moške želje, naj bi hkrati bilo tudi izvor moškega kastracijskega strahu« (Spacal 2011, 68). Wilkejeva tako uporablja Reinhartovo trditev za kritiko tradicionalnega upodabljanja žensk v umetnosti: »zahodna tradicija ženskega akta («Kaj to predstavlja?») implicitno govori o moškem strahu (pred kastracijo) («Kaj ti predstavljaš?») (Jones 2002, 196).

S prestavljanjem stavkov moških intelektualcev v svoja dela je umetnica združila kontrastne položaje »ženske/telesa/objekta« in »moškega/uma/subjekta« (*ibid.* 196).

4.2.3 Intravenera – deviantno telo

Intravenera (Intra Venus) je Wilkejino zadnje delo in tudi najpomembnejše delo za njeno umetniško kariero. Opus je nastal pred Wilkejino smrtjo zaradi bolezni in vsebuje serijo fotografij (performalističnih avtoportretov, pri katerih ji je pomagal njen partner Donald

Goddard, ki je posnel fotografije), avtoportrete v akvarelu, različne medicinske objekte kot skulpture ter podobe njenih las, ki jih je izgubila zaradi kemoterapije. *Intravenera* je bila razstavljena posmrtno, leta 1994 v Ronald Feldman Fine Arts, in je pomenila začetek ponovnega ovrednotenja in reinterpretacije Wilkejinih del znotraj feminističnih in postfeminističnih perspektiv.

Slika 4.3: *Intravenera* Triptih



Vir: Studio Matters (2011)

Izbrane fotografije prikazujejo Wilkejevo golo, z belimi medicinskimi gazami, nalepljenimi na določenih delih njenega bolnega telesa in na nekaterih fotografijah tudi brez las. Na fotografijah umetnica sprejema veliko istih poz, ki jih je uporabljala v svoji seriji *S.O.S.*; gre za konvencionalne poze, ki drugače ne reprezentirajo deviantna telesa. Ta kontradikcija prisili gledalca oziroma gledalko, »da se sooči s svojimi pričakovanji glede videza ženskega telesa v vizualni reprezentaciji ter s povezavo tega videza in razumevanja tako prikazanega ženskega subjekta« (Jones 2002, 227). Na sliki 4.3 tako na primer vidimo Wilkejevo, kako prevzema poze, ki spominjajo na poze Marilyn Monroe v slavnih fotografijah Douglasa Kirklanda. Vendar omenjene slike nikakor niso senzualne oziroma ne predstavljajo zadovoljstva moškemu pogledu. Široke bele gaze pokrivajo površino njenega telesa, vendar je pozicija le-teh problematična; v prevladujoči reprezentaciji so ženska telesa napol gola in imajo pokrita le genitalne dele in včasih prsi, medtem ko Wilkejeva vse svoje intimne dele prikaže odkrito, gaze pa so na bokih in pokrivajo rane medicinskih postopkov. Poleg tega so njeni lasje zelo tanki in ne sovpadajo s prevladujočo predpostavko o ženski in ženskosti.

Slika 4.4: Intravenera serija št. 3, 17. avgust 1992



Vir: Jones (2002)

Na sliki 4.4 vidimo Wilkejevo golo, v pozi Venere, ki je dolgo predstavljala ideal lepote, vendar je ta Venera plešasta in bolna. Kljub temu da je izgubila lase, ki sodijo med najpomembnejše označevalce zahodne ženskosti, Wilkejeva pozira samozavestno in s tem zavrača družbene stigme drugačnosti. Njena drža je elegantna, medtem ko je njen pogled, usmerjen na gledalca, drzen, distanciran in hkrati izzivajoč.

Ker je kljub spremembam na njenem telesu še vedno pozirala kot model, posnemala poze tradicionalne zahodne reprezentacije ženske, Wilkejeva preigrava svoj »narcizem«, da bi razkrila minljivost in pogojnost lepote. V teh performalističnih fotografijah, posebej na sliki 4.4, umetnica metaforično in dobesedno prepleta objektivizirano telo boleznici (intravenozno vdiranje) z objektiviziranim seksualiziranim idealom ženske lepote (Venera). Na teh fotografijah sta najbolj jasno vidljiva humor in parodija, ki ju je Wilkejeva uporabljala v svojih delih skozi celo življenje. Tukaj se najbolj izkaže moč, ki jo ima uporaba apropiacije

in humorja za poudarjanje artificialnosti »normalnega« ženskega vedenja (vključno z videzom) in za razkrivanje stereotipnih pričakovanj občinstva. Z uporabljanjem kontradiktornih asociacij v svojem delu Wilkejeva kaže na omejujoče pojmovanje žensk ter hkrati uspešno zmede psihološko konzumpcijo sebe kot objekta pogleda.

Kot pravi Jones (2002), so podobe iz *Intravenere* imele močen učinek na sprejem Wilkejeve znotraj umetnostnega sveta. Po posmrtni razstavi *Intravenere* v New Yorku je »umetnostni svet nenadoma začel zasipati Wilkejevo s hvalospevi, kot da bi izguba privlačnosti in smrt (ter agresivno vnašanje bolezni/travme v njeno dotlej »čudovito« podobo) nekako ublažila »narcistične« učinke njenih zgodnejših del« (Jones 2002, 226). Ker je umetnica med boleznijo še naprej retorično pozirala kot »ženska«, uprizarjala svoje telo/jaz v bolečem procesu telesnega propada, se je percepcija njenega obsesivnega samoupodabljanja povsem spremenila. Tudi ta serija avtoportretov je poleg političnih ciljev vsebovala tudi avtobiografsko dimenzijo, kjer je Wilkejeva literalizirala raka kot označevalca razdejanja, ki ga je njenem telesu/jazu povzročil patriarhat (Jones 2002, 233).

4.3 OBSOJANJE NJENEGA DELA: OBSESIVNO POZIRANJE IN NEVARNE POVEZAVE

Obstajajo nekatere težave pri uporabi ženskega telesa v feministični umetnosti, predvsem v fotografiji. Feministične umetnice iz 70. let, ki so v svojih umetniških praksah uporabljale lastna telesa, so se soočale s številnimi kritiki, ki so jih obtoževali, da podpirajo komodifikacijo in objektivizacijo žensk, namesto da bi jim nasprotovali.

Kljub temu da je telo bilo razumljeno kot močno in skoraj nujno orodje za nasprotovanje zatiralski naravi patriarhata, Kunst (2003) opozarja, da so umetniške strategije obsesivnega samoupodabljanja vedno zaznamovane z dvojnostjo. Ko se umetnice samoupodablajo, izpostavljajo svoja gola ali napol gola telesa, tvegajo, da te prakse gledalci razumejo kot spektakel, njihovo telo pa ostane videno kot objekt, »prazna poza brez moči« (Kunst 2003, 826). Nekateri kritiki so umetniške prakse iz 70. let neposredno povezovali s sodobno kulturno obsedenostjo s telesom. Tako na primer Christopher Lasch umetniške prakse vidi kot izraze narcizma in obsedenosti sodobne kulture s samoupodabljanjem (*ibid.* 831). S številnimi kritikami feminističnih umetniških del iz 70. let se v 80. letih pojavlja celo potreba po

absolutni eliminaciji ženskega telesa iz področja vizualnega, prav zaradi dvojnosti, ki jih v telo usmerjene prakse nosijo v sebi.

O teh dvojnih nevarnih povezavah ali dilemah, s katerim se umetnice srečajo, ko raziskujejo svoje utelešene subjektivitete, je pisala tudi umetniška kritičarka Lucy Lippard:

Moški lahko uporabljajo čudovite, seksi ženske kot nevtralne objekte ali površine, kadar pa ženske uporabijo lastne obraze in telesa, so nemudoma obtožene narcizma. (...) Ker ženske veljajo za spolne objekte, je samoumevno, da vsaka ženska, ki predstavi svoje golo telo v javnosti, to naredi zato, ker meni, da je čudovita. Ona je narcistična, Acconci s svojo manj romantično podobo in z mozoljastim hrbtom pa je umetnik (Lippard v Jones 2002, 214).

Umetnica Hannah Wilke je zaradi svojih kontroverznih strategij samoupodabljanja sodila med najbolj kritizirane umetnice tega obdobja. Njeno obsesivno poziranje in upodabljanje hipreseksualiziranega razgaljenega telesa je spodbudilo številne kritike, tudi s strani feministk, da so jo obtoževali površnosti in regresivnega narcizma, predvsem v 80. letih, ko se umetniške interpretacije niso mogle izogibati debati, ki se je v teh letih še bolj konkretizirala v »esencialističnega« proti »anti-esencialističnemu« razkolu, ki je bil izredno škodljiv za potencialno vlogo feminizma in za premikanje pogojev kulturne analize onkraj dihotomije logike modernizma.

Lucy Lippard je na primer leta 1976 Wilkejevo obtožila, da je zamešala vloge »čudovite ženske in umetnice (...) spogledljivke in feministke«, zaradi česar je njena umetnost bila nejasna in je posledično imela »politično dvoumne manifestacije, ki so jo izpostavile kritiki na osebni in tudi umetniški ravni« (Lippard v Jones 2002, 214).

Podobno sta jo kritizirala tudi Judith Barry in Sandy Flitterman: »Wilkejeva z objektiviziranjem same sebe, s prilaščanjem konvencij, ki jih povezujemo s slačipuncami (...) ne razjasni svojega položaja. (...) Zdi se, da ima njeno delo za posledico, da dodatno okrepi prav tisto, kar je nameravala spodkopati« (Barry in Flitterman v Jones 2002, 211).

Take kritike so Wilkejino umetnost obravnavale le površno, niso se poglobile v preučevanje njene individualnosti in kompleksnosti. Tovrstne interpretacije Wilkejinega dela so »prezrle kompleksnost in potencialno radikalne učinke njenega strateškega, nenehno ponavljajočega se performansa retorike poze« (Jones 2002, 212). Debra Wacks (1999) je zapisala, da so kritiki

pogosto ignorirali simbolni in metaforični značaj njenega ustvarjanja zato, ker so se osredotočali na njeno zelo lepo telo in se pri tem niso zavedali, da je le-to osrednje za proces izzivanja konvencionalnih vizualnih kodov (Wacks 1999, 105).

Wilkejeva se v svojem umetniškem ustvarjanju zavedala politične moči, ki jo imata reprodukcija in parodično posnemanje podob iz popularne kulture in umetnosti. Čeprav pogosto kritizirana, njena dela niso krepila položaj ženske kot pasivnega objekta, prav nasprotno; ravno zato, ker se udejanjala v relaciji do uveljavljenih zahodnih kodov ženskega opredmetenja, kot pojasnjuje Jones, Wilkejeva omaje spolno opredeljena nasprotja, ki konstruirajo ustaljene prototipe umetnostne produkcije in interpretacije »(ženska/objekt proti moškemu/dejavnemu subjektu)«. Z retoriko poze Wilkejeva sebe nenehno proizvaja kot delo, jo obsesivno ponavlja in pri tem pretirava, »dokler ne preseže zastrte patriarhalne funkcije objektivizacije žensk« (Jones 2002, 188). Njena strategija je, kot je sama povedala, bila, »kako iz sebe narediti umetniško delo, namesto da bi drugi iz tebe naredili nekaj, česar morda ne boš odobral« (*ibid.*, 223).

Wilkejini kritiki niso bili le moški, vendar tudi ženske in nekatere feministične kritičarke. Veliko teh kritik se je nanašalo na njen videz; članki o Wilkejevi in njenem delu so se pogosto začeli ravno z besedami »resnično lepa ženska«, »vizualno privlačna« itd. Pogosto pa je neodobravanje njenega dela bilo povezano tudi z večanjem izjemnosti drugih feminističnih umetnic ki, čeprav so uporabljale podobne strategije kot Wilkejeva, niso bile obtožene regresivnega narcizma, saj niso bile konvencionalno lepe. Primer tega je jasno viden v negativni kritiki, ki jo je leta 1989 napisala Catherine Liu:

[Wilkejino] izpostavljanje same sebe, ki ga je mogoče prevesti kot nekakšno retoriko ženske spolne svobode, je preveč površna, preveč preprosta formulacija. Dela umetnic, kot sta Cindy Sherman in Aimee Rankin, so prikazala žensko seksualnost kot mesto vsaj toliko bolečine kot užitka. Kulturno sprejemljive oblike zlorabljanja žensk so se umikale boleče počasi, s tem pa so označile Wilkejino pozicijo kot problematično in tudi asinhrono (Liu v Jones 2002, 211).

Zanimivo je, da so jo po njeni smrti številni umetniški kritiki in kritičarke primerjale in povezovale njeno umetniško prakso z umetniško prakso Shermanove. Anna Chave (2009) tako v svojem članku o Wilkejevi zapiše, da je s svojim celotnim umetniškim ustvarjanjem

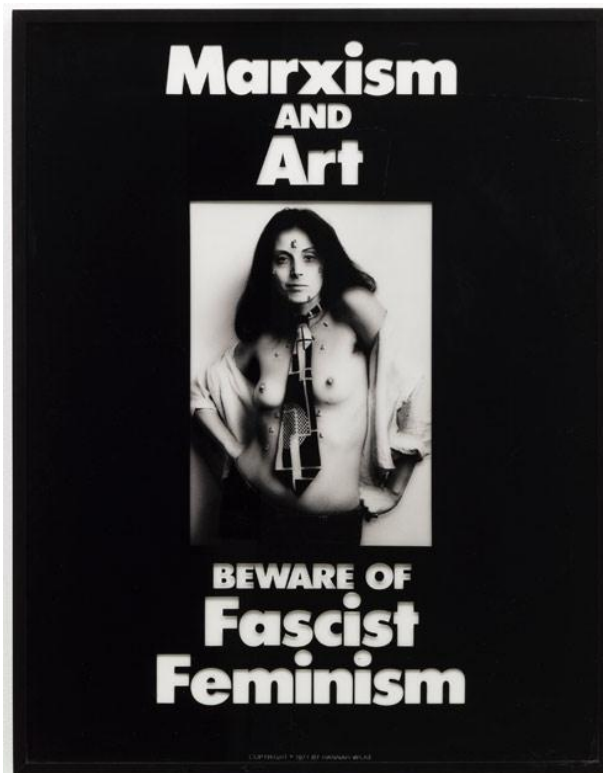
»anticipirala dekonstrukcijo umetniških vlog, označenih za seksualizirano žensko telo v komercialni kulturi, ki je sledila v naslednjih generacijah« (Chave 2009, 106).

Wilkejeva se je zavedala konflikta, s katerim so se soočale številne ženske v njenem času glede vprašanja lepote ter se je s tem ukvarjala skozi svoje celotno ustvarjanje. Konflikt leži v tem, da so se ženske v patriarhalni družbi vedno počutile kot manjvredne, kot neke vrste žrtve, tudi ko se je njihova lepota ujemala z zahodnimi ideali ženskosti. Kot je vidno na primeru analiziranih del, je v njenem ustvarjanju vedno prisotna tema ranljivosti in občutljivosti, ki so inherentni ženski izkušnji v takšni družbi. Iz te perspektive njena dela ne pokažejo le neprimernost objektiviziranja ženske in omejevanja njene identitete, temveč izražajo tudi neprimernost njene lepote. Njena umetnost je bila tudi usmerjena v obravnavanje tabuja njene lastne lepote in konfliktov, ki jih je doživela s svojim telesom kot feministka. Sama je enkrat izjavila: »Jaz sem žrtev svoje lastne lepote« (Fisher 2008, 72).

Prav zato ker se je Wilkejeva zavedala specifičnega položaja, v katerem se je nahajala zaradi lastnega videza, in je to jasno izražala v svojih delih, menim, da so kritike in obsodbe Wilkejeve kot narcistične in nevredne velike pozornosti nezadostne. Kot sem že omenila, se pogosto nanašajo na njeno lepoto in ne upoštevajo političnosti in taktičnosti njenega samoupodabljanja, saj njenim delom pristopajo le površinsko, brez poglobljenih analiz. To je tudi dokazano z dejstvom, da se je percepcija njenega ustvarjanja povsem spremenila po razstavi *Intravenere*, v katerem je njeno telo bolno in deviantno.

Wilkejeva je že leta 1977 odgovorila svojim kritičarkam in kritikom zelo neposredno v svojem delu *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism (1977)*. Delo predstavlja fotografijo izbrano iz serije *S.O.S. – serija Objekt nastajanja zvezdnika*, na kateri Wilkejeva pozira s podbočenimi rokami in razgaljenimi prsmi med katerimi visi moška kravata. Na fotografiji je natisnjeno besedilo: »Marksizem in umetnost: pazite se fašističnega feminizma.« V tem delu Wilkejeva deklarira svoj položaj kot feministka proti stereotipnem, predpisanem feminizmu. Wilkejeva ponazarja, da so predsodki proti tradicionalnim idejam ženskosti in tem, kaj pomeni biti ženska, ali ženske lepote lahko prihajajo tudi od druge ženske in od moških; da feminizem, ki striktno predpisuje, kako naj feministka izgleda ali se obnaša, enako škodljivi kot objektivne vrednote prakse, ki jih feminizem želi odpraviti. To delo je torej bilo odgovor na feministično anti-lepotno stališče, ki je Wilkejevo in nekatere podobne umetnice obsojalo zaradi njihovega videza.

Slika 4.5: Marksizem in umetnost: pazite se fašističnega feminizma



Vir: MoMA (2015)

5 SKLEP

Ženske so bile tekom zgodovine prikazane kot pasivni objekt in posledično prepoznane kot manj vredne. Konstrukcija našega pojmovanja ženskosti je ustvarjena skozi reprezentacije, posredovane v medijih, popularni kulturi in umetnosti. To pomeni, da se naše razumevanje spolov in spolnih identitet oblikuje pod vplivom kulture oziroma ideologije družbe, v kateri živimo. Inherentna konceptualizacija spolnih identitet se prikazuje v binarni opoziciji moški-ženska, ki je zgrajena na temeljih hierarhičnega sistema vrednot in vključuje še celo vrsto dodatnih opozicij, in sicer racionalno-čustveno, močno-šibko, javno-zasebno, um-telo, aktivno-pasivno. Dodatno vsakdanje poudarjanje teh razlik skozi medijske reprezentacije in umetniška dela posledično vodi v še bolj stereotipno mnenje, kar še bolj krepi in spodbuja podrejen položaj žensk v družbi.

Medijska in umetniška reprezentacija ženske, kot pojasnjuje teoretičarka Laura Mulvey, deluje pod fenomenom moškega pogleda, preko katerega so ženske razumljene kot le seksualni objekti. Moški pogled ženskam tako opredeljuje normativne pomene in vloge, s katerimi se ženske posledično usklajujejo. Razkrinkanje obstoja, delovanja in funkcije moškega pogleda je bil eden od glavnih ciljev feminističnih umetnic, ki so delovale v 70. letih. Najbolj znana in najbolj kontroverzna umetniška tehnika razkrinkanja in izzivanja konstruirane družbene realnosti je takrat bila obsesivno fotografiranje in samoupodabljanje lastnega pogosto popolnoma ali napol golega telesa. Feministično umetniško samoupodabljanje je zagotovo enkratna praksa, ki nastaja v času razvoja postmodernistične umetnosti in predstavlja zelo drugačno in radikalno reprezentacijo žensk. Feministične umetnice so s svojimi korenitimi spremembami na področju umetnosti svetu prikazale novo perspektivo, s katero so kritizirale patriarhalne konstrukte ženskosti in predstavile nove načine gledanja na celotno žensko identiteto. Feministična umetnost je za cilj imela »dati ženskam njihove pravice do predstavljanja in reprezentacije« (King 1992, 139). Z upodabljanjem lastnih golih ali napol golih teles so se ženske umetnice postavljale na stran aktivnih subjektov.

V svojem diplomskem delu sem raziskovala, kako oziroma zakaj so feministične umetnice iz 70. let uporabljale lastna telesa v svojih umetniških delih. Poleg tega sem si zastavila vprašanje, ali lahko feministične umetnice z metodo obsesivnega fotografskega samoupodabljanja, se pravi s t. i. performativni avtoportreti, delujejo subverzivno in uveljavljajo sebe kot subjekta. To sem raziskovala tudi z analizo primera, in sicer na osnovi izbranih fotografskih dela kontroverzne ameriške umetnice in feministke Hanne Wilke. Osredotočala sem se na fotografski medij, ker je to medij, ki sam po sebi ljudi spreminja v objekte na fotografiji, vendar je bil v tem kontekstu uporabljen za reprezentacijo ženskih umetnic na fotografijah kot aktivnih subjektov. Medij je izkoriščen prav zato, ker sam po sebi nosi moč ohranjanja stereotipnih konceptov spolov, družbe in družbenih odnosov. Pri tovrstnih praksah se torej pojavlja izziv za ženske umetnice, ki morajo prikazati sebe kot subjekt, medtem ko uporabljajo svoja telesa in medij, ki je skozi celo zgodovino zanimal žensko subjektivnost (Tickner 1988, 102).

Po analizi ustrezne literature in izbranih avtoportretov lahko zaključim, da je skozi adekvatno branje mogoče razbrati radikalne potenciale, ki jih ima feministična umetnost k opozarjanju na »moškosrediščnost« zahodne kulture in k spreminjanju le-te. Feministične umetnice so kritiko zahodne kulture uveljavile na dve ravni. Prvič, skozi kritiko modernizma in

modernističnega formalizma, ki se je začela razvijati v postmodernistični umetnosti, so umetnice stavile pod vprašaj domnevno univerzalnost same umetnosti. Z uporabljanjem novih, nekonvencionalnih oblik umetniškega izražanja, ki v kanonu umetnostne zgodovine niso označeni za visoko umetnost, so feministične umetnice želele vključiti gledalce, jih spodbuditi k premišljevanju in včasih tudi ustvarjanju umetnosti, kar posledično pomeni, da gledalec ni več objektiven in nezainteresirani akter, kar nasprotuje konvencionalnim vrednotenjem umetnosti. Drugič, kritika modernistične tradicije je ozko povezana s kritiko vladajočih prepričanj zahodne kulture, med katerim tudi sistemov spolnih razlik, razumljenih znotraj le-te. Feministične umetnice s svojimi subverzivnimi in radikalnimi strategijami niso izpostavljale le izključenost žensk na področju umetnosti, ampak tudi iz kulture na sploh. To so pogosto izražale z umeščanjem svojega lastnega telesa v središče umetniškega dela oziroma kot medij dela samega. Ker je bila osrednji del mojega diplomskega dela metoda samoupodabljanja skozi performalistične avtoportrete po analizi izbranih, lahko sklepam, da je izbor fotografskega medija zelo dobro premišljen. Kadar je fotografija uporabljena v obliki performalističnih avtoportretov znotraj feminističnega umetniškega gibanja, je pod vprašaj postavljena njegova vloga kot medija, ki naj bi predstavljal odraz realnega stanja v družbi in s tem tudi vladajoča logika prikazovanja ženskega telesa ter hierarhijsko-binarnih razlikovanj med moškimi in ženskami. Umetnice so s svojimi avtoportreti, z objektivizacijo lastnih teles, prisilile gledalce, naj se soočajo s svojimi pričakovanji glede podobe ženske, ter tudi z odstopanji, s ciljem, da bi ga spodbudili na kritično premišljevanje o trenutnem družbenem redu.

Cilj feminističnega avtoportretiranja golega telesa oziroma prikazovanje drugačnih fotografij ženskega telesa in reprezentacija alternativnih ženskih identitet je bil postavljanje ženske umetnice v položaj aktivnega subjekta, zanikanje in izzivanje moči moškega pogleda, izpodbijanje hierarhične opozicije med spoloma ter spodbujanje kritične refleksije o realnosti družbe pri gledalcu.

Čeprav so bile pogosto kritizirane, da s svojimi praksami podpirajo družbeno-kulturno popredmetenje ženskega telesa ter je bila njihova umetnost nemalokrat izenačena z narcizmom in izrazom obsedenosti kulture s samoupodabljanjem, menim, da so bile tovrstne obtožbe precej nerealne. Na primeru Wilkejeve je jasno, da so bile omenjene kritike dokaj površne in pomanjkljive, saj so se, kot pravi Jonesova (2002), pogosto vrtele okoli njenega »prečudovitega telesa in obraza« (ibid. 211). Poleg tega, obsoje Wilkejeve kot narcistične izkoriščevalke svoje lepote so se hitro spremenile po posmrtni razstavi njenega dela

Intravenera (Intra-Venus), ki je nastal pred smrtjo 1993 (vzrok je bil limfom). To dejstvo je le dokaz tega, kar so umetnice, kot je bila Wilkejeva, v svoji umetnosti izpostavljale: nelogičnost obsojanja žensk le na temelju zunanjšega videza oziroma pomanjkljivosti naših stališč in percepcije, ki so globoko utemeljeni na patriarhalni logiki.

V današnjem času so feministične umetnice iz 70. let zelo pomembne, saj se še vedno pozna njihov vpliv. Umetnice, kot je bila Wilkejeva, ki je provokativno uporabljala svojo lepoto za kritiko prevladujočih idej o ženskah in njihovem videzu, niso spremenile le načinov, kako gledamo na fotografijo in umetnost, ampak so veliko vplivale tudi na družbeno vsakdanost in razvoj feminizma. Njihove prakse obsesivnega, pogosto hiperseksualnega samoupodabljanja in »samopopredmetenja« ter eksperimentiranja so prvič v zgodovini pomembno vplivale na žensko pravico do reprezentacije sebe, zato so neredko primerjane s sodobnimi praksami postfeminizma, ki uporablja *selfie* kot medij za izpodbijanje patriarhata in postavljanje sebe v položaj (seksualnega) subjekta. Vendar pa postfeminizem temelji na idejah individualizacije ženskih identitet, na prikazovanju ženske kot samostojne podjetnice in »oblikovalke« politike »Girl power«, ki je globoko zakoreninjena v potrošniško kulturo. Sam postfeminizem je po mnenju nekaterih močno vključen v potrošniško kulturo (Banet Weiser 2007, 202). Iz tega razloga so sam postfeminizem in posledično tudi postfeministične prakse samoupodabljanja dokaj problematične in jih ne moremo preprosto priključiti praksam feminističnih umetnic iz 70. let. Postfeministične prakse samoupodabljanja in »subjektifikacije« so problematične iz več razlogov. Prvič, obstaja problem izključitve v teh reprezentacijskih praksah, kar pomeni, da lahko samo določene ženske skozi samoreprezentacijo dosežejo položaj aktivne akterke, samouresničene emancipirane močne ženske. Ženskam, ki odstopajo od današnjega standardnega videza postfeministične uspešne ženske, še vedno ni priznan položaj uspešnega ženskega subjekta. Drugič, obstaja ideja, da ženske danes aktivno objektivizirajo same sebe zaradi sebe in svojega užitka. Ta pojem svobodne izbire se ujema s širšim postfeminističnim diskurzom, ki predstavlja ženske kot avtonomne subjekte, ki jih več ne omejujeta neenakost in neravnovesjem v moči in za svoj videz in lepoto skrbijo izključno zaradi sebe. Če velja ideja, da so ženske popolnoma individualne agentke lastne reprezentacije, osvobojene vseh omejujočih diskurzov iz preteklosti, zakaj so potem končne reprezentacije vse tako podobne (Gill 2003, 104–105)? Družbeno konstruirani ideali lepote so v tem kontekstu ponotranjeni in predstavljeni kot postfeministični ideali. Postfeministične prakse samoobjektivizacije tako niso nič več kot prakse ženskega izkoriščanja in popredmetenja, v katerih je objektivizirajoč moški pogled internaliziran tako, da ustvarja novi disciplinski režim. (*ibid.* 106).

Poudarjanje telesnosti v feminističnih umetniških praksah iz 70. letih je razvidno tudi v umetniški praksi Hanne Wilke. Deluje predvsem za izpodbijanje idealov ženskosti in tradicionalnih estetskih vrednostnih pričakovanj. Umetnice so pogosto opozarjale na ideologijo potrošnje in komodifikacije, ki jih spodbujajo kultura in mediji, da bi izpostavile objektivizacijo ženskih teles in identitet v družbi. Danes, v dobi interneta, se je vizualna potrošnja ženskih objektiviziranih teles samo še bolj razvila in zdi se, da so današnje prakse samoreprezentacije skozi *selfije* le novi način spodbujanja ženskega popredmetenja, zakrite pod masko postfeminizma.

Končni sklep je, da so binarne opozicije med moškimi in ženskami so danes še vedno prisotne v družbi in prevladujoči mentaliteti. Čeprav se nekateri teoretiki še vedno trudijo spremeniti razumevanja spolnih identitet do te mere, da se med njimi tudi biološki spol obravnava kot družbeni konstrukt, kar odpira prostor za transeksualne osebe, v naši družbi sta še vedno večinoma uradno priznana samo dva spola, ki sta še vedno v hierarhičnem razmerju, v katerem je ženska podrejena moškemu. Prav tako, čeprav se zdi, da se družba hitro razvija in odpira meje spremembam v razmišljanju, še vedno obstajajo ozko omejevalni standardi »normalnega« videza in lepote, norme pravičnega vedenja glede na posamezni spol in še vedno so katerakoli odstopanja od teh pravil v veliki meri nepriznana in stigmatizirana.

6 LITERATURA

1. Banet Weiser, Sarah. 2007. What's Your Flava? Race and Postfeminism in Media and Culture. V *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, ur. Yvonne Tasker in Diane Negra, 201–226. London: Duke University Press.
2. Beauvoir, Simone de. 2000. *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.
3. Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
4. Bergstrom Janet in Mary Ann Doane. 1989. The Female Spectator: Contexts and Directions. *Camera Obscura* 20–21: 5–27. Dostopno prek http://www.academia.edu/9304199/The_Female_Spectator_Contexts_and_Directions (15. junij 2015).
5. Borzello, Frances. 1998. *Seeing Ourselves, Women's Self-Portraits*. London: Thames and Hudson.
6. Brooklyn Museum. Dostopno prek: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/hannah-wilke (17. junij 2015).
7. Casey, Valerie. 2003. The Museum Effect: gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. Dostopno prek: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (5. junij 2015).
8. Chave, Anna. 2009. I Object: Hannah Wilke's Feminism. *Art in America*: 104–109.
9. Conboy, Katie, Medina, Nadia Medina in Sarah Stanbury. 1997. ***Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory***. New York: Columbia University Press. Dostopno prek: Google Books.
10. Cook, Pam in Mieke Bernink. 1999. *The Cinema Book*. London: British Film Institute.
11. Erjavec, Karmen. 2005. Mediji in spolna identiteta. V *Uvod v novinarske študije*, ur. Melita Poler Kovačić in Karmen Erjavec, 273–298. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
12. Fisher, Vanessa. 2008. Beauty and The Expansion of Women's Identity. *Journal of Integral Theory and Practice* 3 (3): 68–86.
13. Forte, Jeanie. 1988. Women's Performance Art. *Theatre Journal* 40 (2): 217–235.
14. Gill, Rosalind. 2003. From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media. *Feminist Media Studies* 3(1): 100–106.
15. Golden, Eunice in Kay Kenny. 1982. Sexuality in Art: Two Decades from a Feminist Perspective. *Woman's Art Journal* 3 (1): 1415. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1357914> (15. junij 2015).

16. Grosz, Elizabeth. 2008. *Neulovljiva telesa: H korporealnemu feminizmu*. Ljubljana: Emanat.
17. Grundberg, Andy. 2011. Kriza realnosti. *Fotografija* (49/50): 76–83.
18. Hannah Wilke. Dostopno prek: www.hannahwilke.com (17. junij 2015).
19. Isaak, Jo Anna. 1996. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge. Dostopno prek: Google Books.
20. Jones, Amelia. 2002. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska, Študentska založba.
21. King, Catherine. 1992. The Politics of Representation: A Democracy of the Gaze. V *Imaging Women: Cultural Representations and Gender*, ur. Frances Bonner, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Linda Janes in Catherine King, 131–139. Cambridge: Polity Press.
22. Kohl, Jeanette. 2015. Intra Venus. V *Venus as Muse: From Lucretius to Michel Serres*, ur. Hanjo Berressem, Günter Blamberger in Sebastian Goth, 73–117. Leiden: Brill.
23. Kolečnik, Ljiljana. 1999. Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu. V *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti. Izabrani tekstovi*, ur. Ljiljana Kolečnik, I–X. Zagreb: Centar za ženske studije.
24. Kunst, Bojana. 2003. Telo v sodobni umetnosti: performans in nevarne povezave. *Teorija in praksa* 40 (5): 821–838.
25. Loewenberg, Ina. 1999. Reflections on self-portraiture in photography. *Feminist Studies* 25 (2): 398–408. Dostopno prek: <http://search.proquest.com/docview/233181451?accountid=16468> (15. junij 2015).
26. McCarroll, Stacey. 2006. Feminist Photography. V *Encyclopedia of Twentieth-Century Volume 1*, ur. Lynne Warren, 507–511. New York: Routledge.
27. Meagher, Michelle. 2011. Telling stories about feminist art. *Feminist Theory* 12 (3): 297–316. Dostopno prek: <http://fty.sagepub.com.nukweb.nuk.unilj.si/content/12/3/297.full.pdf+html> (14. julij 2015).
28. Meskimmon, Marsha. 1996. *The Art of Reflection, Women's Artist's Self-portraiture in the Twentieth Century*. London: Scarlett Press.
29. MoMA. Dostopno prek: <http://www.moma.org/collection/works/121972?locale=en> (1. september 2015).
30. Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3): 6–18. Dostopno prek: <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf> (5. maj 2015).

31. Neumaier, Diane. 1995. *Reframings: New American Feminist Photographies*. Philadelphia: Temple University Press. Dostopno prek: Google Books.
32. Oxford Dictionary. Dostopno prek: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/postmodernism> (27. avgust 2015).
33. Pultz, John. 1995. *Photography and the Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.
34. Schroeder, Jonathan E. 1998. Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research. V *Voices, Views, and Visions*, ur. Barbara B. Stern, 193–230. New York: Routledge.
35. Smiths, Sidonie in Julia Watson. 2002. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Michigan: University of Michigan. Dostopno prek: Google Books.
36. Spacal, Alenka. 2004. Ženska – subjekt – umetnica? *Časopis za kritiko znanosti* 32 (215/216): 45–60.
37. Spacal, Alenka. 2008. Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls. *Ars & humanitas* 2 (2): 120–140.
38. Spacal, Alenka. 2011. Podobe seksualnosti na avtoportretih feminističnih vizualnih umetnic. *Monitor ISH* 13 (1): 55–81.
39. Studio Matters. 2011. *Sacred and Profane, Mainly*. Dostopno prek: <http://www.studiomatters.com/art/sacred-and-profane-mainly> (1. september 2015).
40. Tickner, Lisa. 1988. Feminism, Art History, and Sexual Difference. *Genders* 3: 101–102.
41. Vasey, George. 2015. *Biography*. Dostopno prek: <http://www.jospence.org/biography.html> (6. avgusta 2015).
42. Wacks, Debra. 1999. Naked Truths: Hannah Wilke in Copenhagen. *Art Journal* 58 (2): 104–106.
43. Wacks, Debra. 2011. Playing With Dada: Hannah Wilke's Irreverent Artistic Discourse with Duchamp. V *From Diversion to Subversion* ur. David Getsy, 105–117. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
44. Wark, Jayne. 2006. *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. McGill-Queen's University Press.
45. Woods, Tim. 1999. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press. Dostopno prek: Google Books.