

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Tanko

**Konstrukcija pogleda in fetiša v modni fotografiji:
analiza editoriala v italijanskem Vogue**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Tanko

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

**Konstrukcija pogleda in fetiša v modni fotografiji:
analiza editoriala v italijanskem Vogue**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

"Človeško življenje je vožnja iz ene izkušnje preko povezanih točk v drugo in nazaj v energetski bazen. Od rojstva, skozi življensko potovanje v smrt in nazaj v čakalno vrsto za naslednji val."

(Jernej Rakušček)

*Mentorju Andreju Škerlepu se zahvaljujem za strokovno pomoč,
potrpežljivost in nasvete pri pisanju diplomskega dela.*

Hvala mojim najbližjim za svojevrstno podporo.

Konstrukcija pogleda in fetiša v modni fotografiji

V diplomski nalogi preučujemo kompleksnost psihoanalitičnih teorij želje, fetiša in pogleda. Razdelava slednjih temelji predvsem na dognanjih Sigmunda Freuda in Jacquesa Lacana, ki nam približata kompleksnost človeške psihe in procesov, ki se dogajajo na ravni nezavednega. Psihoanaliza v naši nalogi služi, kot platforma za apliciranje na širši medijski diskurz, kajti ravno raziskovanje vizualnih podob v povezavi s psihoanalizo vzbuja neizmerne fascinacije, ki so premalokrat naslovljene. Osrednji raziskovalni element se dotika kompleksnosti fotografskega diskurza in njegove povezave s teorijami želje, pogleda in fetiša. Pri čemer je žanr modne fotografije, kot nalašč za preučevanje slednjih, saj je v velikih primerih prežeta s seksualnostjo, željenjem in je nedvomno poglaviti dobavitelj podob in eno najmočnejših vizualnih sredstev sodobne kulture. Zavedati pa se moramo dejstva, da fotografija ni nikoli nevtralni zapis realnega sveta, temveč kompleksen sistem kodov in konvencij, ki ohranjajo samosvojo resničnost in umetno ustvarjeno družbeno patriarhalnost. Zatorej pri prebiranju vizualnih podob vedno zavzamemo pozicijo gledanja, ki ni nikoli nevtralna; pozicija, ki ustvarja žensko, kot zgolj objekt moškega pogleda.

Ključne besede: *psihoanaliza, vizualizacija ženskega telesa, fotografija.*

The construction of the gaze and fetish in fashion photography

In this thesis we study the complexity of psychoanalytic theories of desire, fetish and gaze. Breakdown of the latter is mainly based on the knowledge of Sigmund Freud and Jacques Lacan, who bring closer the complexity of the human psyche and the processes that occur at the level of the unconscious. In our study psychoanalysis serves as a unique platform to be applied to a broader media discourse, since the exploration of visual images in conjunction with psychoanalysis raises immense fascination which are seldom forgotten. The central element of the research touches the complexity of photographic discourse and its relation to the theories of desire, gaze and fetish. The genre of fashion photography is perfect for studying the latter, since it is in many cases filled with sexuality, desire and it is with no doubt the primary provider of images and one of the strongest visual aids of contemporary culture. We must be aware of the fact that photography is never a neutral record of the real world, but a complex system of codes and conventions that maintain unique reality and artificially created social patriarchy. Therefore, in reading visual images we always take a position of seeing, which is never neutral. The position, which is creating woman as a mere object of the male gaze.

Key words: *psychoanalysis, visualization of women body, photography.*

KAZALO

1	UVOD	6
2	UVOD V PSIHOANALIZO	9
3	ŽELJA	10
4	FETIŠIZEM.....	13
5	POGLED "THE GAZE"	15
5.1	POGLED "THE GAZE" KOT OBJET a.....	15
5.2	POGLED SKOZI SODOBNE TEORIJE POGLEDA	17
5.3	POGLED JE VEDNO MOŠKI – moški nosilec pogleda.....	19
6	FOTOGRAFIJA.....	21
6.1	FOTOGRAFIJA "GOVORI".....	21
6.2	MODNA FOTOGRAFIJA.....	23
7	ANALIZA	26
7.1	Fotografija 1.....	26
7.3	Fotografija 3.....	31
7.4	Fotografija 4.....	33
8	ZAKLJUČEK.....	36
9	LITERATURA	38

KAZALO FOTOGRAFIJ

Slika 7.1:	Eva Mendes Italian Vogue.....	28
Slika 7.2:	Eva Mendes Italian Vogue.....	30
Slika 7.3:	Eva Mendes Italian Vogue.....	32
Slika 7.4:	Eva Mendes Italian Vogue.....	35

1 UVOD

Nezavedno je strukturirano kakor govorica.

(Lacan 1996, 24)

Pred slehernim izkustvom, pred sleherni individualno dedukcijo, celo še preden se vanjo vpišejo kolektivna izkustva, ki jih je mogoče navezati zgolj na družbene potrebe, polje nezavednega nekaj organizira in zarisuje njegove začetne silnice. Še preden se vzpostavijo razmerja, ki so v pravem pomenu človeška, so neki odnosi že določeni. (Lacan 1996, 25) Torej nismo le skupek racionalnega, temveč nas tudi oblikujejo entitete, ki se nam na prvi pogled zdijo iracionalne, a ko se potopimo v njihovo preučevanje kaj hitro ugotovimo, da je predpostavka "iracionalno pretirana. Gre namreč zgolj za skupek nezavednih predispozicij, ki so nam skrite in jih s težavo razložimo ter jih zato raje označimo kot nerealne, čeprav lahko veliko več povedo o nas samih kot tiste, ki se jih zavedamo.

Nezavedno kot predmet fascinacije preučuje psihoanalitična teorija, ki jo je na svojih preučevanjih razvil Sigmund Freud in kasneje posodobil in razširil Jacques Lacan. "Nezavedno se kaže v zevi, preko katere se nervoza usklajuje z nekim realnim." (prav tam 26) Kar Lacan želi poudariti je dejstvo, da se v določenih pogojih nezavedno manifestira in ga je potrebno le prepoznati.

Razpravljenja o nezavednem bi lahko sicer še podkrepili z množico povzetih citatov obeh analitikov, a naša naloga je, da pojem nezavednega le osvetlimo, za lažje razumevanje teorije fetiša in pogleda, ki se dogajata na ravni nezavednega. Zagotovo se ena bolj fascinantnih razprav v psihoanalizi navezuje ravno na slednji, saj sta prežeti s pojmi seksualnosti, želje, občudovanja in strahu. Najprej se v delu posvečamo pojmu "želja", saj ravno preko teorije želje lažje razvozlamo zapletenost teorije pogleda in fetiša. Ob obravnavi pojma želje namreč kaj hitro naletimo na pojem Stvar (ki je predmet poglavja Želja). Ta pojem je objekt–vzrok–želje in je v lacanski terminologiji vedno imenovan kot *objet a*. *Objet a* mora biti nujno prisoten pri oblikovanju želje, saj če ne bi bilo objekta–vzroka–želje ne bi bilo želje; "če bi posrednik izostal", ne bi bil zaželen in bi pojem želja ostal brez objekta. (prav tam 48) Poglavju sledi povzemanje teorije fetiša in predstavitev Freudovskega in Lacanovega pogleda na fetiš. Fetiš je nadomestek za falos. Ta dotični falos je falos matere, v katerega je deček v zgodnjem otroštvu verjel in se mu ne želi odpovedati, zato nadomesti izgubo preko fetiša, ki deluje kot objekt–razlog–želje in služi, da zavaruje dečka pred izginotnjem falosa. (Freud 1987, 419–420) Objekt–razlog–želje ali po Lacanu *objet a* je mesto občudovanja in hkrati strahu, saj v sebi nosi tisto temačno plat po razkritju, da mati ne poseduje. Opozoriti moramo, da gre pri obravnavi

fetiša predvsem za moško perverzijo, saj so po večini moški tisti, pri katerih nastopa fetiš. "[...] fetiš ni dejansko človeška perverzija temveč izključno moška. Psihoanalitična literatura zelo podobno definira, da je fetišizem moška perverzija in da je pri ženskah ta obstoj nemogoč." (Grosz 1993, 107) Ženski fetišizem je tako nekakšen oksimoron. Po Freudovem fetišizem deklice ne morejo razviti fetiša, saj ni logično, da bi le-te utajile materino kastracijo. Utajitev je namreč ne bo branila pred lastno kastracijo kot pri dečkih, saj je bila deklica že pred tem kastrirana, zato je utajitev pri deklicah nekaj zelo redkega, saj je nerazumno da bi deklica utajila materino kastracijo. Precej bolj možno je to, da bi deklica utajila svojo lastno kastracijo. (prav tam 109) Psihoanalitična obravnava se nato nadaljuje s teorijo pogleda, pri čemer gre za povzemanje predvsem Lacanove teorije. V poglavju spoznamo konstrukcijo pogleda kot *objeta a* in kako pride do vzpostavitve le-tega. Ter se srečamo z dejstvom, da je pogled oblikovan preko želje ter, da noben pogled ni nikoli zadovoljiv, kajti vzbuja željo, gon po nenasitnem gledanju, po gledanju preko ... Kot da bomo preko pogleda videli tisto, kar je prepovedano, kar ne bi smelo biti videno, neprikazano, tisto, kar podoba maskira in zanika. (Hall 1999, 313) Da pa ne ostajamo zgolj strogo v psihoanalitičnih vodah, je potrebno teorijo fetiša in pogleda spoznati tudi iz vidika sodobnih študij pogleda, ki se ukvarjajo s psihoanalizo v povezavi z vizualnimi mediji. Izpostaviti je potrebno Henryja Kripso in Lauro Mulvey, ki sta zelo uspešna teoretika na področju konstrukcije pogleda in fetiša. Trdita, da lahko medijska besedila beremo preko teorije psihoanalize in tako ugotovimo njihovo pomenskost. V njunih teorijah je "*the gaze*" obravnavan kot nekaj več kot le pogled; je odsev tistih struktur, ki stojijo za pojmom fetišizma in vojarizma. (Clarke 1997, 133) Kar je predvsem ključno, ni le konstrukcija pogleda in fetiša skozi sodobne študije pogleda, temveč kako pogled pripada moškemu in, da ženske same sebe dojemajo ravno skozi moški pogled. Ali kot pravi John Berger: "Moški gledajo ženske. Ženske gledajo samo sebe gledane." (Henning 1996, 170)

Za naše raziskovanje želje, fetiša in pogleda je bila ključnega pomena izbira medija, na katerega je smiselno teorije, povzete iz psihoanalize, aplicirati. Fotografija kot medij, ki je prežet z močjo in s sposobnostjo, da odpre množstvo nezavednih dimenzij realnosti, je bil mnogo več, kot le zadovoljiva izbira. Kajti fotografija zamrzne realnost in odstranjuje dele prostora čas ... (Metz 2003, 138) S čimer poseduje karakteristike, ki so fetišitične; fetiš se namreč oblikuje ravno v trenutku, še preden otrok ugotovi, da je mati "kastrirana". Torej gre tako pri fotografiji kot pri fetišu za zamrznitev časa. Potemtakem fotografija deluje kot oder, kjer se odvija kompleksna igra med prisotnostjo in odsotnostjo. (Clark 1997, 25) Fotografija kot vizualni medij je enkratna platforma za spoznavanje subjektovega nezavednega. Kajti v sliko ali fotografijo se subjekt vpiše kot madež–pogled. (Lacan 1996, 94) Potrebno je razumeti, kako se preko fotografije izpostavi subjekt in kako slednji bere te

zapletene vizualne podobe. Zagotovo je ena najboljših žanrov pri razvozlanju konstrukcije fetiša in pogleda v fotografiji t. i. modna fotografija, saj fotografija sama po sebi nosi karakteristike, ki jo oblikujejo v objekt fetiša. Fotografske kamere so že od nekdaj razumljene kot orožje falične moči. (Cartwright in Marita 2005, 78) Fotoaparati so kot falos [...]. Naše zavedanje te fantazije še tako megleno, je prav nič subtilno izgovorimo vsakič, ko govorimo o "polnjenju" [*loading, angl. tudi 'nabiti', npr. orožje*], "merjenju", "sprožanju" [*shooting, angl. tudi 'streljati', 'ustreliti'*] fotoaparata. (Sontag 2001, 17) Modna fotografija je tista, ki najlažje in najbolj razvidno oblikuje upodobljen ženski subjekt v mesto pogleda kot *objeta a*. Ne le, da je objekt ženske upodobljene na modni fotografiji možno interpretirati kot fetišni objekt, temveč lahko tudi modno fotografijo beremo kot *objet a*. Bistvo modne fotografije je namreč oblikovanje želje, (Shinkle 2008, 67) ki je povezana s teorijo fetiša in pogleda. Kot primer modne fotografije smo izbrali editorial italijanske modne revije *Vogue*, v katerem je osrednja oseba Eva Mendes. Italijanski *Vogue* je ameriško igralsko lepoticu z mehiškimi koreninami predstavili v vlogi *femme fatal*, kot novodobno Pandoro, prežeto z avro fetišizma. V editorjalu Eva Mendes nakazuje na različne tipe fetiša in kako ga je mogoče brati. Prav tako je skozi revije razvidno, kako se poleg fetiša oblikuje tudi pogled kot *objet a*. Editorial sicer zaobjema vsega 7 fotografij, med katerimi smo izbrali 4 najbolj reprezentativne. *Vogue* ni le ena od mnogih revijalnih "trendpoterjev", ki se poslužujejo ustaljenih, preverjenih modnih smernic pri podajanju novih trendov oblačenja. *Vogue* bi lahko označili kot "alfasamca" modnega revijalnega kardela, saj ne podaja mode, ampak je sama MODA. Je revija, ki že od začetka ruši pravila konvencionalnosti in se raje kot preizkušenih vzorcev drži lastnih načel, med katere spadajo drugačnost, neustrašnost in šokantnost. Vseh izdaj *Voguea* se torej držijo ista načela delovanja, seveda s pridihom lokalne kulture. Za italijanski *Vogue* je zelo značilna provokativnost in šokantnost, ki jo vzdržujejo preko svojih modnih editorialov. Gre za precej več kot le modo, gre za umetnost idej. Pomemben člen italijanske izdaje, brez katerega italijanski *Vogue* zagotovo ne bi bil to, kar je danes, je fotografski genij Steven Miesel. Poleg sposobnost ujetja obraznih potez in karakterjev modelov ima nenadvisen talent pripovedovanja kulture in zgodbe preko svojih podob. Že več kot desetletje ustvarja naslovnice in glavne editoriale za sleherni številko italijanskega *Voguea*, kar je smatrano za najdaljši odnos mode in fotografije. Steven Miesel tako še danes ruši zakoličene standarde in šokira z vsako fotografsko podobo. Je najbolj razvpiti ameriški modni fotograf; mojster bliskovice v pravem pomenu. (Shinkle 2008, 131)

2 UVOD V PSIHOANALIZO

V psihanalizi so teorije, ki sprožajo največ fascinacij in zanimanja, zagotovo teorije želje, fetiša in pogleda. V prvi vrsti predvsem tudi zaradi seksualne konotacije, ki jo posedujejo, ter zaradi lastnosti, da se producirajo na nezavedni ravni, zaradi česar nam določeni procesi, ki se dogajajo v naši psihi, ostanejo prekriti. Da tisto prekrito pride na plan in da je možna njegova vsaj delna pojasnitev, pa poskrbi teorija psihoanalize, ki se že več kot stoletje ukvarja s preučevanjem nezavednega na ravni človeške psihe. V pričujočem delu nas bo zanimalo predvsem povezovanje teorij, saj menimo, da je poznavanje teorije želje temeljnega pomena pri obravnavi fetiša in pogleda. Razumevanje željenja nas privede do razumevnja fetiša in pogleda. Mogoče je pričujoče poglavje strukturirano strogo psihonanalitično, vendar menimo, da če želimo aplicirati teorijo znanja na katero koli drugo diskurzivno področje, je v prvi vrsti potrebno temeljito poznavanje teoretskih predpostavk, ki sta jih uvedla Jacques Lacan in Sigmund Freud. Naša naloga je najprej torej prikazati željenje, ki mu sledi poglavje o fetišu in nazadnje preko lacanovega konceptualnega aparata, ki zadeva polje vizulnega, opredeliti, kaj pravzaprav je pogled "*the gaze*".

3 ŽELJA

Kaj sproži željenje? V ozadju želje mora nujno biti nek boleč manko, saj je sama izguba njen izvor. Pri Freudovem pojmovanju geneze želje kaj hitro naletimo na pojem, ki ga Freud imenuje Stvar (Das Ding), pri katerem gre za izkustvo zadovoljitve, torej za empirično izvornost oz. doživetje, ki ga vselej iščemo, a nikoli ne najdemo. (Bass 1988, 37) Stvar sama po sebi ni objekt želje, torej ni prvotni označevalec, kot jo imenuje Lacan. Stvar je onkraj želje, onkraj neke označevalne igre, s katero se snuje želeča funkcija subjekta, celo če – ali bolje, ker je njen pogoj možnosti. Stvar je, pravi Lacan, "zunaj označevalec" (prav tam 38–39) Stvar potemtakem sama po sebi ni objekt želje temveč objekt, ki sproži željo - je torej "tisto, kar na začetni točki organizacije sveta v psihičnem aparatu nastopi in se izloči kot tuje." (Lacan 1988, 60) Lahko bi trdili, da gre za nekakšen paradoks, saj Stvar sama po sebi ni objekt želje, je le podpora želje. Želja namreč ni poklicana, ni upravičena za objekt izbrati Stvar, kajti Stvar je kot se omenila "zunaj označevalec". "Stvar je *focus imaginarius* želje, tako da ne moremo govoriti konstituciji Stvari v epithymen."¹ (Bass 1988, 42) Gre za to, da se želja artikulira že v samem začetnem razvoju človekovega psihičnega aparata tako, da se prepove izvirni objekt oz. kasneje prepovedani objekt, h kateremu otrok strmi, a je nedosegljiv. Otroku je namreč v otroštvu podvržen simbolni kastraciji in oropan primarnega užitka, ki mu ga omogoča izvirni objekt. (Miller 2001, 54) Zato je objekt želje, željeni objekt tisti primarni objekt, h kateremu človek vse življenje strmi, a ga ne more doseči. "Saj ta objekt kot epithymen ni bil nikdar poprej izgubljen." (Bass 1988, 39) In točka izgube je točka izvira užitka in s tem edina točka, v kateri je človeku dostopno tisto, kar pripada užitku. (Miller 2001, 54)

Bass v svojem eseju, v katerem se naslanja na Lacana, razmišlja, da je na željeni objekt navezan zakon, nadjazovski zakon, ki je na strani Stvari. Po Lacanu gre pri tem za izvirni zakon, ki vpelje primarno željo, in je v lacanski topiki imenovan tudi kot pripoved incesta. Torej je mati tista, ki zavzame mesto Stvari in s tem postane tista prepovedana želja, ki jo nezavedno skuša izpolniti, da bi slednje privedlo do končne zadovoljitve. In Zakon je tisti, ki prepove da bi Stvar naredili za željeni objekt. Zaradi simbolne kastracije se v otroški psihi izpostavi nek manko, ki privede do želje, ki nikoli ne more biti zadovoljena. In funkcija načela ugodja je ravno to iskanje tistega, kar naj bi človek ponovno najdel, a tega ne more doseči in v tem leži prepoved incesta. (Bass, 43, Lacan, 69–70)

Človekova želja je vedno želja Drugega. Saj je Drugi mesto, od koder se gledamo, da se vidimo v obliki, v kateri smo si všeč. Pri tem dejanju gre torej za nekakšno simbolno identifikacijo ali točko, od

¹ Epithymen je objekt želje oz. željeni objekt, na katerega je navezan zakon, nadjazovski zakon. (Bass 1988)

koder se gledamo, da smo si všeč v imaginarni podobi.² (Žižek 1988, 125) Drugi je s strani subjekta dojet kot nagovorjenec in naslovljenec, saj so vsa naša dejanja naslovljena nanj. Po Žižku je torej Drugi, Drugi resnice in Drugi govornice; referenca razumevanja in nesporazuma. (Žižek 2010, 51) "Ker je Drugi preeksistenten, upravljajoč, subjekt nima popolne kontrole nad samim seboj. In ker je Drugi za subjekt vsemogočen, slednji nanj naslavlja vse svoje zahteve in se vsaka od teh obrača v zahtevo po odgovoru Drugega." (Miller 1983, 21) Torej je subjekt vedno vpet v polje Drugega. "Drug je mesto, kamor je umeščena veriga označevalcev, ki obvladuje vse, kar se bo od subjekta lahko ponavzvočilo; to je polje tistega živega, kjer se mora prikazati subjekt." (Lacan 1996, 190) Polje Drugega je po Lacanu edino mesto, kjer lahko subjekt zavzame svoj status in zatorej je želja vedno želja Drugega. (prav tam 133–134)

Ker je v ozadju želje nek boleč manko, ki sproži željo, imamo v odnosu med Drugim in subjektom opraviti s prekrivanjem dveh mankov, okoli katerih se vrti dialektika subjektovega dostopa do njegove lastne biti v razmerju do Drugega. Subjekt je odvisen od označevalca in označevalec je spočetka v polju Drugega. Ta manko subjekta povzame drugi manko, ki je realni predhodni manko. (prav tam 190) Da bi subjekt dopolnil manko Drugega, ustvari konstrukt, fantazmo, ki služi, da se zapolni Lacanovo zev, ki jo slednji ponazori z vprašanjem "Che vuoi?"³. Fantazma torej nastopi kot odgovor na "Che vuoi?" na neznosno enigmo želje drugega, manka v Drugem, hkrati pa je fantazma tista, ki tako rekoč daje koordinate našemu željenju, ki konstruira okvir, znotraj katerega sploh lahko kaj želimo. Da nek objekt postane Das Ding, je potrebo, da je le-ta vpet v fantazmatski okvir, saj je fantazma konstrukt, ki nam omogoča, da iščemo materinske nadomestke, hkrati pa je varovalni ekran, ki nam omogoči ohraniti distanco do incestuoznega objekta, ki nas varuje, da se preveč ne približamo travmatični stvari–Materi. (Žižek 1988, 136) Če posplošimo, potem je subjektov manko vedno manko Drugega, ki ga subjekt želi zapolniti preko konstrukta fantazme. "Saj v fantazmi subjekt sreča vzrok svoje želje." (Bass 1988, 49) Pri tem se nam poraja vprašanje, če je možno manko Drugega in s tem subjektov manko kako zapolniti? Odgovor je zagotovo netrdilen, saj se subjekt zaslepi za dejstvo, da objekt–razlog želje manjka že samemu Drugemu, da že sam Drugi nima tistega, česar si on (subjekt) želi, in da zato tudi on ne more zapolniti manka Drugega. (prav tam 133) Ker manko ne more biti nikoli zapolnjen, se vedno vrtimo v istem krogu, iščoč tisti primarni užitek, ki ga nikoli ne bomo dosegli.

² Imaginarna identifikacija je idnetifikacija s podobo, v kateri smo si všeč, z likom, ki predstavlja, "kaj bi radi bili", simbolna identifikacija pa je identifikacija s samim mestom, od koder se gledamo, da se vidimo v obliki, v kateri smo si všeč. (Žižek 1988)

³ Med simbolno in imaginarno identifikacijo obstaja neko krožo gibanje, ki se nikoli do kraja ne izide. Naj katerakoli točka še tako trdno prešije izjavno verigo, ji retroaktivna fiksira pomen, zmerom preostane neka zev, ki jo Lacan ponazori z vprašanjem "Che vuoi" – *to praviš, toda kaj s tem hočeš?*. "Che vuoi?" meri na razliko med izjavo in izjavljanjem. In prav na mesto vprašanja, ki zeva onstarn izjave, se umešča želja (*désir, d*). (Žižek 1988, 136)

Ta koncept ponavljanja je dodobra razdelan v lacanovi in freudovi interpretaciji pojma želje. Kajti "ponavljanje je iskanje užitka, iskanje izgubljenega objekta, ki pelje v neuspeh." (Lacan 2008, 49) Razlikovati moramo namreč med željenim objektom in objektom–vzrokom želje; slednji je pri Lacanu vedno označen z malim *a*.⁴ (Krips 1999, 22) *Objet a* ne pripada željenemu objektu (epithymenu), temveč konstituira (povzroči) željo tega objekta in je nekakšna analogija freudovske Das Ding. *Objet a* mora biti nujno prisoten pri oblikovanju želje, saj če ne bi bilo objekta–vzroka–želje ne bi bilo želje; "če bi posrednik izostal", ne bil zaželen in bi želja ostal brez objekta." (prav tam 48) Obstoja objekta–razloga–želje je potreben tudi zato, da se blokira psihotična pozicija, direktna fiksacija, ki bi blokirala željo – tisto željo, ki nas žene v nenehno prisvajanje in ki jo odpira prav vednost, da "to (š)e ni tisto". (Žižek 1986, 99) "Gre torej za neke vrste vrnitev k objektu, ki je bil odpravljen – ukinjen z zahtevo; ta novi objekt pa ni objekt potrebe, marveč nasprotno, neki objekt, ki nima nikakršne zveze s potrebo, objekt, ki uteleša tisto, po čemer je zahteva nezvedljiva na potrebo (...)." (Žižek 1984, 15) Pri vsem pride do paradoksa, saj strmimo k zadovoljitvi želje, ki nikoli ne bo zadovoljena, saj je naša fiksacija zadovoljitve želje fiksirana na objekt–vzrok–želje in ne na sam objekt želje. Cilj potemtakem ni nikoli dosežen. (Lacan 1996, 154)

Pri zadovoljevanju želje gre torej vedno za krožno gibanje, v katerem pulzije obkrožijo objekt želje, a nikoli ne pridejo do njega. Kako krožno gibanje poteka, je prikazano z otroško igro Fort-Da⁵, igre z motkom. Motek v igri nastopa kot *objet a*, kot substitut za materin manko. "Ta igra z motkom je namreč subjektov odgovor na to, kar je materina odsotnost ustvarila na meji njegovega področja, ob robu zibke, namreč odgovor na jarek, in preostane mu le to, da ga igraje preskakuje". (prav tam 60) S tem, ko se otrok posveča igri in odmotava in privrta od/k sebi motek, se vpne v ponavljajoče gibanje, ki nikoli ne bo zadovoljivo. Otrok se zaveda, da motek ni mati, a se vseeno slepi. Vpet je v nekakšen verovajoči diskurz "*Saj vem, pa vendar ...*". (prav tam 221)⁶

⁴ *Objet petit autre* oz. objekt mali drugi. V nadaljevanju se uporablja zapis *objet a*.

⁵ V ponavljajoči igri Fort-Da Freud opazuje svojega vnuka pri igri z motkom. In ugotovi, da se otrok predaja igri, da ne občuti groze manka. (Lacan 1996, 60)

⁶ "*Saj vem, pa vendar ...*" Po Maud Mannoni predstavlja mesto iluzije, mesto verovanja. Gre za logiko fetišizma, torej za zanikanje materine kastracije ("*Saj vem, da mati nima penisa, pa vendar ...*")

4 FETIŠIZEM

Fetiš je nadomestek za penis. Ne sicer kateri koli poljubni penis, temveč penis, ki je imel v zgodnjem otroštvu velik pomen, kasneje pa se je ta pomen izgubil. To se pravi, če bi bil razvoj normalen, bi se mu moral deček odpovedati, toda fetiš je tu prav zato, da ga zavaruje pred izginotjem. Fetiš je nadomestek za falos ženske (matere), ki je vanj verjel deček in ki se mu – ne vemo zakaj – noče odpovedati. Zgodilo se je torej to, da deček ni hotel vzeti na znanje dejstva, ki mu ga je sicer dokazovala zaznava, in sicer to, da ženska nima nikakršnega penisa. Deček tega noče vzeti v zaganavo, saj ve, da če je ženska kastrirana, potem je tudi njegovo lastno imetje penisa ogroženo. (Freud 1987, 419–420) Deček ta demanti, ki mu ga predoči realnost, zanika ali zavrne, da bi lahko ohranil verovanje v obstoj materinega falosa. Pri tem lahko uporabimo besedo *Verleugnung* (utajitev). Deček namreč utaji pomankanje materinega falosa. A vendar bo deček kljub temu to verovanje ohranil za ceno radikalne transformacije. Ko se deček prvič sreča s pomanjkanjem ženskega falosa, na nek način ohrani to verovanje in vendar ga obenem opusti. Lahko bi rekli, da se je zgodilo nekaj, kar se lahko zgodi samo takrat, kadar deluje zakon primarnih procesov. Otrokov odnos do tega verovanja je sedaj razdvojen. [...] Deček torej na nek način zavrne izkušnjo, ki dokazuje, da ženske nimajo falosa, vendar pa ne ohrani verovanja v obstoj ženskega falosa – ohrani fetiš, zato ker ženske falosa nimajo. (Mannoni 1993, 360–361) Fetiš je torej nadomestek za pomankanje materinega falosa in služi kot nekakšna zaščita pred lastno kastracijo.

Dečkovo hkratno verovanje in neverovanje bi lahko ponazorili s frazo: "Saj vem ... pa vendar ...". 'Saj vem, da mati nima falosa, pa vendar ...'. Za fetišista je ta *pa vendar* fetiš. Opazimo lahko, da *pa vendar* obstaja izključno zaradi *saj vem*. Na primer: fetiš obstaja samo zato, ker fetišist ve, da nimajo ženske falosa.

Ta logika fetišizma v analitičnem pomenu zanikanja kastracije ("saj vem, da mati nima penisa, pa vendar ...") je ista kot logika Marxovega blagovnega fetišizma. Če vzamemo kot primer blagovnega fetišizma denarni fetišizem, lahko predpostavimo, da je denarna funkcija neka družbena funkcija, ne pa lastnost denarja kot stvari. A vendar se ta lastnost občega ekvivalenta vseh blag, individuom prikazuje kot nekakšna lastnost naravne reči – kot da je denar že kot stvar, sam na sebi, utelešenje bogastva. Torej *saj vem*, da je denar zgolj dogovorjeni znak, *pa vendar*... Če bi direktno verovali, bi bila to psihotična pozicija, direktna fiksacija na materialno predmetnost denarja, ki bi blokirala željo – tisto željo, ki nas žene v nenehno prisvajanje in ki jo odpira prav vednost, da "to (še) ni tisto", da materialni denar, ki ga držimo v rokah, še ni "tisto pravo" ... V obeh primerih, tako v Marxovi kot

Freudovi fetišistični logiki, gre za neko verovanje, ki je bilo potlačeno v nezavedno. (Žižek 1986, 98–99)

Pri vsem tem ne smemo mimo Lancanove predelave Freudove logike fetišizma. Lancan razlikuje med objektom, po katerem subjekt (fetišist) hrepeni – objek poželenja – in nekim drugim objektom, ki ga sam označuje kot *objet a*. Ta *objet a* ima dvojno funkcijo. Ni samo objekt, ki povzroča poželenje, temveč tudi objekt, na katerega se subjekt obrača, da pride do užitka. Samo razmerje med *objetom a* in objektom hrepenenja lahko primerjamo z odnosom med gardedamo, snubcem in ljubljanim. V tem odnosu gardedama funkcionira kot nekašen objekt, na katerem snubec/snubkinja opravlja svoje spretnosti, le zato, da pride do objekta poželenja. Gardedama prikrito priskrbuje s priložnostmi po dobljenem poželenju. Čeprav gardedama sama po sebi ni objekt poželenja, je pa zato, ker stoji med snubcem/snubkinjo in njegovim/njenim hrepenenji, sama del sestave, ki sproži to požaljenje. Na kratko, kot *objet a* je ona prav tako objekt, ki sproži poželenje in je vir užitka, ne da bi bila sama objet poželenja. (Lancan v Kripsu 1999, 9) "Subjekt (fetišist) se tako odreče svojemu lastnemu hrepenenju in se zato perverzno posveti *objetu a* kot oviri do poželenja. Tako se *objektu a* dodeli vloga, k Freud imenuje: fetiša." (prav tam 29) Fetiš je tako nek specifični *objet a*, pri čemer se fetišisti obnašajo dokaj nerazumno, saj ne zasledujejo svojega objekta poželenja, temveč svojo perverzivnost posvetijo nečemu drugemu, fetišu, ki tako funkcionira kot nekakšna ovira pri dosegu poželenja. Tako usmerijo svojo pozornost na različne objekte – dele oblačil, dele teles – namesto da bi zasledovali objekt poželenja. (prav tam 32)

Fetišistični objekti lahko zavzamejo po Lacanu kakršno koli obliko, saj se sam predvsem osredotoča na proces konstruiranja fetiša in ne toliko na to, kakšna naj bi bila materialna, otipljiva oblika fetiša. Pri čemer pa Freud dodobra izdelava, kaj naj bi simboliziralo manko penisa na simbolni ravni. Vlogo fetiša – ali njegovega sestavnega dela – zelo pogosto zavzemata stopalo ali čevelj, kar lahko pojasnimo s tem, da se dečkova radovednost vzpenja od spodaj, od nog k ženskemu spolnemu organu; krzno in žamet – fiksirata pogled na poraščenost spolnega organa, pogled, po katerem bi moral priti zaželeni pogled na ženski spolni ud; kosi spodnjega perila, ki jih tako pogosto zbirajo za fetiš, zaustavijo trenutek slačenja, zadnji, v katerem si lahko še mislimo, da je ženska falična. (Freud 1987, 422)

5 POGLED "THE GAZE"

5.1 POGLED "THE GAZE" KOT OBJET *a*

V Sofoklovi tragediji zbor v tretji stajanki poje pesem, ki slavi boga Erosa, kot zmagoslavnega zapeljivca vsakega, ki je izkusil njegovo moč. Nekaj verzov naprej nastopi *himeros*⁷ ali "želja". V Sofoklejevem besedilu *himeros* ni želja, ki razvema želeči subjekt, temveč označuje tisto, kar žari, ko se ločuje od oči in vek željenega dekleta. Gre za "željo, rojeno iz pogleda ljubljene device" ali iz "privlačnosti, ki sije iz oči mlade neveste" te podrobnosti zadoščajo za uvid, da je *himeros* pogled, ki je ločen od željenega objekta, pogled, ki je povzročil željo želečega subjekta. *Himeros*, to je pogled kot *objet a*. (Bass 1988, 54–55) Je torej točka, iz katere videno gleda gledajočega. Pojav, ki se izpostavi v odnosu med subjektom/gledajočim in objektom/gledanim. (Krips 1999, 97) Gre za navezavo teorije želje na teorijo pogleda. "Pogled je vedno v funkciji želje." (Lacan 1996, 82) V željenju je med subjektom in objektom želje vedno nek objekt–vzrok–želje, ki je v psihoanalizi poimenovan kot *objet a* ali Stvar.⁸ Objekt–vzrok–želje ne pripada željenemu objektu (epithymenu), temveč konstituira (povzroči) željo tega objekta in mora biti nujno prisoten pri oblikovanju želje, saj če ne bi bilo objekta–vzroka–želje ne bi bilo želje; "če bi posrednik izostal", ne bil zaželen in bi želja ostala brez objekta." (prav tam 48) In v teoriji pogleda je pogled tisti objekt–vzrok–želja oz. *objet a*; točka gledanja je natanko *objet a*. (Krečič 2009, 56)

Kot smo omenili že pri teoriji želje, je človekova želja vedno želja Drugega in ta drugi zaseda mesto, od koder se gledamo, da se vidimo v obliki, v kateri smo si všeč. (Žižek 1988, 125) Subjekt je odvisen od Drugega, od simbolnega, čigar učinek v resnici je. Pri gledanju gre namreč ravno za neko simbolno identifikacijo, torej identifikacijo s samim mestom, od koder se gledamo, da se vidimo v obliki, v kateri smo si všeč. In ta simbolna točka–poteza leži v Drugem. (prav tam 126) Pogled je torej vedno pogled Drugega, saj nezavedno, ki je sicer znotraj subjekta, ki pa se lahko hkrati realizira zgolj zunaj, torej na tistem na tistem mestu Drugega, ki je edino mesto, kjer lahko subjekt zavzame svoj status. Pogled kot tak nas vedno pripelje do občutka "biti gledan", saj ni videni pogled, pač pa pogled, ki si ga jaz imaginarno zamišljam v polju Drugega. (Lacan 1996, 81–82) "Ta "biti gledan" se konstruira s pomežikom svetlobe, ki je zameglil Lacanovo vidno polje in je posledično zamajal njegov občutek

⁷ *Himeros* je izraz, ki nastopa v Sofoklovi tragediji Antigona. Je pesem, ki jo poje zbor med dvema dejanjema. (Bass 1988)

⁸ Stvar ali Das Ding po Freudu.

sebstva."⁹ (Krips 1999, 102) "Kar je svetloba, me gleda, in po zaslugi te svetlobe se na dnu mojega očesa nekaj slika; [...] Na dnu mojega očesa se zagotovo riše slika. Slika je seveda v mojem očesu. Vendar sem jaz, jaz sem v sliki." (Lacan 1996, 91)

Kako pogled deluje kot *objet a* je zagotovo najlažje prikazati na primeru slike: Lacan je svoje ugotovitve apliciral na dotično Holbeinovo sliko *Ambasador*. Slika v polju vizualnega deluje kot tisto, kar zvabi subjekt, natančneje, kar zvabi njegov pogled. Subjekt vanj odloži svoj pogled [*dimple-regarde*], ob tem pa mora ta zastor ostati zastrt. Subjekt ne sme o njem nič vedeti (dogajanje na ravni nezavednega). Slikar se ne želi zapisati v sliko kot subjekt, ne teži k temu "si-me-videl" [*m'as-tu-vu*]. Slikar daje tistemu, ki mora biti pred njegovo sliko, nekaj v smislu – *Hočeš gledati? Prav, vidi tole! [Tu veux regarder? En bien, vois donc ça!]* (Lacan 1996, 95) Vloga slike in slikarstva je potem to, da ponudi očem subjekta nekaj v pašo, da bi vanj odložil pogleda. Gre torej za slepilo ali *trompe-o'eil*¹⁰ slikarstva. Za ponazoritev slednjega se Lacan sklicuje na zgodbo dveh grških slikarjev Zevkisa in Parrasiosa. Oba slikarja sta na sliki upodobila grozdje. Zevkisovo grozdje je bilo tako realno naslikano, da je privabilo ptice, medtem ko je Parrasios naslika čez grozdje tančico, ki ga je prekrila. Prvemu slikarju je tako preko svoje slike uspelo preslepiti ptice, medtem ko je drugemu uspelo preslepiti človeško oko. Parrasiosova tančica je primer *trompe-o'eil*. Znano je, da je podoba tančice naslikana, a vseeno me zanima, kaj je za njo. (Krips 1999, 28) Lacan meni, da človeške želje v sliko ne zvabi gozdje: "Če hočemo prevarati človeka, mu pokažemo sliko zastora, se pravi nečesa onstran česa hoče videti." (Lacan 1996, 97) Gre za zmago očesa pogleda nad očesom. Pogled zmaga kot objekt–razlog–želje. Funkcija dotične slike je ravno v tem, da mobilizira željo subjekta na ta način, da mu obljubi objekt želje, s tem pa pravzaprav subjekt pripravi do tega, da v sliko odloži objekt, ki ga na njej išče – to je ravno njegov pogled kot *objet a*. Ali drugače za tančico lahko subjekt sreča le lastni pogled, ki ga je slika zvalila iz njega. (Krečič 2009, 58)

Odložitev subjektovega pogleda v sliko pomeni, da se slednji vanjo vpiše, vpiše kot madež–pogled. Da se v sliko vpišemo kot madež, poteka podobno kot pri procesu živalske mimikrije, kjer pa se moramo zavedati, da ne gre za mimikrijo v smisl, prilagajanja okolici oz. podlagi, temveč gre za to, da se vpišemo v sliko. "Ne gre za to, da se prilagodimo podlagi, pač pa, da na šarasti barvni podlagi naredimo šaro." (Lacan 1996, 94) Holbeinova slika *Ambasadorja* pokaže eksplicitni primer madeža v sliki. Mrtvaška glava na sliki je sprva videti kot madež, ki ga šele z določenega zornega kota gledanja

⁹ Pomežik svetlobe je odsev s pločevinke, ki se zamaje Lacanovo vidno polje. Gre za Lacanovo zgodbo o morju in blesku. Za natančnejše pojasnilo zgodbe gl. "Pogled skozi sodobne teorije pogleda"

¹⁰ *Trompe-l'oeil* je Lacanov izraz za slepilo. "Kar vojarist išče in najde je le senca, senca za tančico ..." (Lacan 1996)

prepoznamo kot človeško lobanjo. Ta sprav deluje kot madež na sliki, ravno ta naslovi subjektovo željo, zvabi njegov pogled. Ko se ta madež pod določenim kotom spremeni v mrtvaško glavo, nam slika vrne ta pogled. Za trenutek se radikalno zamaje subjektova pozicija gledanja. In ravno, ko se zamaje subjektova pozicija gledanja, se prikaže ali vznikne pogled, kot *objet a*. (Krečič 2009, 58)

5.2 POGLED SKOZI SODOBNE TEORIJE POGLEDA

Sodobne teorije pogleda vedno vlečejo smernice in ključne pojme za razumevanje slednje ravno z apliciranjem na psihoanalizo, saj "psihoanaliza najuspešnejše naslovi zadovoljstvo, ki izhaja iz naše interakcije s podobami, ter odnos med našimi željami in vizualnim svetom. Konstruirana se lahko namreč zelo tesen odnos s podobami ravno zaradi njihove moči, da nam dajejo zadovoljstvo in preko njih lahko artikuliramo naše želje preko gledanja." (Cartwright in Marita 2005, 72–73) Ravno preko gledanja se kot "idealni subjekt" vzpostavi gledalec, ki je neodvisen od individualne identitete in je družbeno konstruiran preko fotografskega aparatusa. (prav tam 73) Po teorijah pogleda naj bi torej gledalec zavrnil fikcijske attribute podob ter se identificiral s podobami, ki jih prikazujejo vizualni mediji. Pri čemer identifikacija poteka na nezavedni ravni. (Mulvey 1999, 836 in Metz 1990, 120)

Kako so sodobne teorije pogleda svoje teoretične predpostavke razvile iz psihoanalize, je najbolje prikazano preko feministične teorije Laure Mulvey, ki je v svojem eseju "Visual pleasure and Narrative Cinema" raziskala pogled "*the gaze*".

Konstrukcija pogleda je po sodobnih teorijah vedno dvojna: ali pogled izvira iz skopofilije ali iz narcizma in konstitucije ega. Prvi pogled izhaja iz objektivacije drugega in ravno iz tega izvira užitek. (Mulvey 1999, 835–837) Skopofilija ima za začetno fazo, ki je avterotična; subjekt ima seveda objekt, vendar ga najde na lastnem telesu. Šele kasneje bo le-ta s primerjavo dosegel do tega, da bo ta objekt zamenjal z analognim na tujem telesu. (Freud 1987, 91) V fotografski terminologiji to pomeni ločitev erotične identitete subjekta od objekta na fotografiji (aktivna skopofilija). Skopofilija je vojaristična, ko je objekt pogleda nevedoč, ne vrača pogleda. Vojarizem predpostavlja način gledanja, ki temelji na izvajanju moči, pri čemer telo objekta gledanja postane spektakel za užitek drugega. Svet se tako razdeli na aktivnege "gledalce" in pasivne "gledane". (Henning 1996, 171) Drugi pogled pa je tisti, preko katerega se identificiramo s podobami v filmu, ki zahteva identifikacijo ega z objektom na fotografiji preko gledalčeve fascinacije in prepoznavanja podobnosti. In ravno ta drugi pogled je

najbolj kontraverzen, saj ga Mulveyjeva poveže z Lacanovo psihoanalizo in njegovo zrcalno fazo. V zrcalni fazi gre za izgubo v otrokovem življenju, saj v slednji otrok oblikuje predstavo o sebi, ko se zagleda v ogledalu. Ko otrok zagleda svojo podobo, jo zamenja za enotno, koherentno obliko superiornega sebstva in tako se identificira z njo. Saj le-ta odseva samega sebe in nekaj, kar je drugo in tako otrok spozna zadovoljstvo enostnosti, ki je ne more izkusiti v lastnem telesu. Otrok to podobo ponotranji kot idealni ego, ideal narcisoidne impotence. (Lacan v Burgin 2003, 133) Gre za identifikacijo subjekta s podobami na filmu oz. v našem primeru na fotografijah.

A tukaj je Mulveyjinina eva aplikacija psihoanalize na kulturne študije nezadostna oziroma nepopolna. Sami se namreč veliko bolj strinjamo s Kripsovim povzemanjem lacanove psihonalize, ki razloži teorijo pogleda preko pogleda kot *objeta a*. Krips se pri tem naveže na Lacanovo zgodbo o pripetljaju na morju. Mladi Lacan je v odsevu svetlobe, ki se je odbijala od pločevinke, občutil nekeksno vznemirjenje oz. fascinacijo, saj se je njegovo vidno polje za hip popačilo. Ta blesk ali pomežik svetlobe je vzbudil v Lacanu zavedanje, da je on tisti, ki gleda in je gledan, posledično pa je to zamajalo njegov občutek sebstva. In ravno to je nepopolnost Mulveyjeve teorije. Krips namreč trdi, da pomeni podob niso nikakor reflektirani v gledalčevi subjektiviteti. Torej v gledani podobi ne izkusimo občutka "To sem jaz" temveč "Tukaj je moje mesto". (Krips 1999, 105–107) Pogled, kot je bilo že omenjeno,, je vedno pogled Drugega, saj nezavedno, ki je sicer znotraj subjekta, ki pa se lahko hkrati realizira zgolj zunaj, torej na tistem mestu Drugega, ki je edino mesto, kjer lahko subjekt zavzame svoj status. Pogled kot tak nas vedno pripelje do občutka "biti gledan", saj ni videni pogled, pač pa pogled, ki si ga jaz imaginarno zamišljam v polju Drugega. (Lacan 1996, 81–82)

In kako lahko pogled zadovolji? Pogled kot *objet a* lahko tudi pripelje do nekakšnega zadovoljstva gledalca, saj ga usmeri stran od bojazni, ki jo je povzročil materin manko. Pogled je objekt facinacije, pri katerem Lacan zaradi bleska pločevinke ne more zapreti oči. Gledati in biti gledan, ki konstituirata pogled, pripeljeta do zadovoljstva ravno zaradi občutka, da oskrbujeta gledalčeve ekshibitionistične in vojaristične potrebe. In ravno ta tančica ali *trompe-l'oeil* privlači in vzradosti. (Krips 1999, 102–107) "Saj za tančico lahko subjekt sreča le lastni pogled, ki ga je slika zvabila iz njega." (Krečič 2009, 58) Čeprav lahko pogled pripelje do nekakšnega zadovoljstva, se moramo zavedati, kot je bilo omenjeno pri konstrukciji želje, da zadovoljstvo nikakor ne more biti dokončno. V *objetu a* je konstitutivni element praznina, zaradi katere le-tega ni mogoče pogoltniti. (Lacan 1985, 102 in Lacan 1996, 253)

Pri prebiranju literature, ki se ukvarja s konstrukcijo pogleda s pomočjo združevanja psihoanalize in medijskih teorij, hitro pridemo dodejstva, ki je vzbudilo fasinacije pri mnogih medijskih teoretikih:

razdelava pogleda kot izrazito moškega, patriarhalnega. V naslednjem poglavju spoznavamo žensko kot objekt moškega pogleda. Kajti pri prebiranju vizualnih podob, v našem primeru modnih fotografij, vedno zavzamemo pozicijo gledanja, ki ni nikoli nevtralna.

5.3 POGLED JE VEDNO MOŠKI – moški nosilec pogleda

Laura Mulvey se v svojem eseju ne osredotoča le na konstrukcijo pogleda, temveč meni, da gledalec ni posamezen, nedefiniran subjekt. Ni torej nek edinstven univerzalen subjekt, temveč je strogo moški ali ženski. Vizualni mediji naj bi tako nosili v sebi karakteristike, ki so strukturirane patriarhalno nezavedno in pozicionirajo žensko kot objekt "moškega pogleda". (Cartwright in Sturken 2005, 76) V vsakodnevem življenju so ženske konstruirane kot objekt "v pogled" in moški kot "nosilci pogleda". Na podlagi tega argumenta ženske internalizirajo moški pogled in tudi same sebe opazujejo skozi le-tega. Ta odnos je najbolje razložil kritik John Berger: "Moški gledajo ženske. Ženske gledajo samo sebe gledane." Ta pogled ne determinira zgolj odnosa med moškimi in ženskami, ampak tudi odnos žensk do samih sebe. Opazovalec v ženski sami zasede moško mesto. Ženska sama sebe oblikuje v objekt, in kar je še najpomembnejše v objekt videnja oziroma v pogled."¹¹ (Henning 1996, 170)

Mulvejeva v svojem eseju navaja, da je paradoks falocentrizma in njegovih manifestacij v njegovi ideji, ki postavlja v središče svojega sistema podobo kastrirane ženske, ki daje svetu pomen in red. Ideja ženske tako postane središčna os sistema: njen manko konstruira falus kot simbolno prisotnost, pri čemer je njena želja ta, ki dela manko, ki ga falus označuje. "Funcija ženske v formiranju patriarhalnega nezavednega je dvojna: simbolizira kastracijsko grožnjo s svojim dejanskim mankom penisa in tako svojega otroka povzdigne v simbolno." (Mulvey 1999, 833) Ženska želja je podvržena njeni podobi kot nosilki krvaveče rane in slednja lahko obstaja le v odnosu do kastracije, ki je ne more preseči. In ravno ženska je tista, ki spremeni otroka v označevalca lastne želje po imetju penisa. Ženska tako v patriarhalni družbi zaseda mesto kot označevalka za moškega drugega, ki ga veže nek simbolni red, v katerem slednji izživi svoje fantazije in obsesije (s pomočjo lingvističnega nadzora), ki jih izvaja nad podobo tihe ženske, ki je preko te zavezana svojemu mestu kot nosilka in ne proizvajalka pomena. (prav tam 834)

¹¹ Ženska figura oz. žensko telo je po teorijah Laure Mulvey lahko objekt fetiša. (Mulvey 1996)

Determiniran moški pogled predvaja svoje fantazije na žensko figuro, katere styling to potrjuje. V tradicionalni ekshibistični vlogi so ženske sočasno gledane in razkazovane, z videzom, ki kodira strogi vizualni in erotični vtis, tako da lahko trdimo, da njihova podoba konotira "to-be-looked-at-ness".¹² (prav tam 837) Ženske služijo kot oblika premame, kot objekt za moški pogled. (Cartwright in Marita 2005, 79) Lahko bi trdili, da ženska podoba funkcionira kot *objet a*, objekt-vzrok-želje, kajti pogled nanjo, njeno telo lahko v moškem vzbudi strah pred kastracijo. Strah, ki ga evocirajo ženske, je možno prebroditi na dva načina; preko vojarizma (podjarjenje ženske kontroliranemu in nevračajočemu pogledu) ali preko fetišizma. (McGrath 2003, 332) "Ta drugi način fetišizem gradi na fizični lepoti objekta in ga tako transformira v nekaj zadovoljujčega samega po sebi." (Mulvey 1999, 840) In ravno preko tega se ženske transformirajo v vizualne ikone,¹³ ki vzbujajo zadovoljstvo in željo. Mary Ann Doane je to ikonografijo povezala s podobo *femme fatal*: "*Femme fatal*" je figura določene diskurzivne neudobnosti, morebitne epistemološke tramvme. Njena najbolj udarna karakteristika je, da ni nikoli popolno takšna, kot se predstavlja. Tako transformira strah pred žensko v skrivnost, v nekaj, kar mora biti agresivno razkrito, ne maskirano, [...]." (Mary Ann Doane v Mulvey 1996, 46) *Femme fatal* je torej nekakšna ambivalentna podoba, saj poseduje tako občudovanje, skrivnost (ki je moškimi nejasna) kot tudi grozo. (Adam 2004, 212) Ženska tako evocira dve kontradiktorni lastnosti – poželenje in strah. Ta kontradiktornost sega že v grško mitologijo, kjer se je rodil mit Pandore,¹⁴ ki jo lahko danes označimo kot prototip *femme fatal*. Pandora je umetna, narejena, kozmetična. Je kot proizvodni produkt in kot taka obudi dvojni pomen sveta proizvodnje. Je narejena, ne rojena, hkrati pa je laž, zavajanje. In tukaj leži prepad med njenim videzom in njenim pomenom. Pandora je kot Trojanski konj, kot past oziroma *trompe-l'oeil*. (Mulvey 1996, 56) Je kot tančica, ki zvabi pogled, pogled moškega, saj ravno *trompe-l'oeil* privabi pogled, ki se izpostavi kot *objet a*. "Ravno zato, ker *trompe-l'oeil* nosi iluzijo, ki se ohranja, tudi ko, oziroma zaradi videnja skozi njo" (Krips 1999, 26); Saj vem, da ženska ni takšna, kot je prikazana, pa vendar ...

¹² "To-be-looked-at-ness" tukaj ostaja zapisano v angleščini, ker prevod ne nosi iste teže pomena kot angleška različica. Lahko pa bi prevajali sledeče v "biti ogledovan" ali "biti gledan"...

¹³ Ikona je podoba, ki se naslanja na nekaj, kar je zunaj individualne komponente, nekaj, kar ima simbolični pomen za veliko ljudi. Ikone velikokrat predstavljajo univerzalne koncepte, čustva in pomene. [...] Vizualne ikone vzbujajo želje in užitek. (Cartwright in Marita 2005, 36–38)

¹⁴ Prometej je bogovom izmaknil ogenj in ga dal ljudjem. Zato je Zevs ustvaril objekt maščevanja v podobi lepe Pandore. Pandori je bil podarjen dar govora, ljubkost in milina ter deviškost. Ustvarjeno je bilo slepeče bleščeče zlo z imenom Pandora, ki v stari grščini pomeni z vsem obdarjena. Hermes je nato Pandoro poslal na zemljo, kjer je bila s strani vseh občudovana. Pandora je ob prihodu odšla naravnost do Prometejevega brata Epitemeja, da mu izroči Zevsov dar. Dar je bila škatla, ki je vsebovala nesreče za poraz človeštva. Ko je Epitemej vzdignil pokrov škatle, so iz nje izpuhtele neštete nesreče. Edino dobro v škatli je bilo upanje, ki je ostalo na njenem dnu. Vendar upanje ni moglo izpuhteti iz škatle, saj jo je Pandora ravno pred tem že zaprla.

6 FOTOGRAFIJA

V prejšnjih poglavjih smo spoznali teorije želje, pogleda in fetiša preko psihoanalitične teorije in preko medijskih teorij, ki se ukvarjajo s preučevanjem medijskih podob preko psihoanalize. Vse pričajoče teorije smo želeli aplicirati na medij, ki nam je najbolj fascinanten in preko katerega vidimo, da je združevanje – sicer na videz izključujočih področij – možno in potrebno. Slednje predpostavke so najbolj razvidne preko analize fotografskih podob, pred samo analizo je potrebno zapisati tudi nekaj o fotografiji in modni fotografiji, ki je predmet tega dela.

6.1 FOTOGRAFIJA "GOVORI"

"Fotografija, kot skrivnost o skrivnosti. [...] Več, kot ti pove, manj veš."

(Arbus v Sontag 2001, 107)

Razvozlanje fotografske misterioznosti že dolgi buri človeški um, saj je ta materialno-vizualna upodobitev sveta, katere pomen leži v odnosu med fotografskim aparatom, nami, kot gledalci, in realnim svetom, izredno skrivnostna. Ravno fotografija je tista, preko katere začnemo spoznavati in osmišljati svet, ki nas obdaja, pri čemer se moramo zavedati, da le-ta ni zapis realnega sveta, temveč se zelo rada poigrava z iluzijami, ki tvorijo naše družbeno nezavedno. Vpetost v vizualni svet podob nas oblikuje v osebe, ki nas vedno bolj kategorizira preoblikovan Descartesov aksiom "mislim, torej sem" v "viden sem in vidim (vem), da sem viden" (Mirzoeff 2006, 10) Fotografije nas tako učijo novega vizualnega koda, s tem pa spreminjajo in širijo naše pojme o tem, kaj je vredno pogleda in kaj imamo pravico gledati. Fotografije so slovnica, ki v nas vzudi občutek, da lahko v svoji glavi zaobsežemo ves svet – kot analogijo podob. (Sontag 2001, 7)

Fotografije delujejo kot jezik, kajti njihov reprezentativni odnos s svetom je podoben lingvističnemu, seveda preko priučenih družbenih konvencij. Kot tak nam ponuja številne alternativne razlage kodiranih pomenov sveta, ki nas obdaja. In prav zaradi tega lahko govorimo o fotografiji kot o primeru vizualnega jezika. (Wright 1999, 4) Da pa je berljivost vizualnega možna, je potrebno poznavanje kulturnih kodov in fotografskih konvencij,¹⁵ ki sestavljajo fotografijo; vizualna pismenost je predpogoj. "Fotografije so sestavljene iz množstva heterogenih kodov, iz katerih le-ta črpa. Vsaka

¹⁵ Med fotografske konvencije štejemo okvir fotografije, globinsko ostrino, svetlobo in kontrast. (Wright 2003)

fotografija je osmišljena na podlagi pluralnosti teh kodov, številčnosti ter tipa, ki variira od podobe do podobe." (Burgin 2003, 131) Vizualna pismenost je dokaj težavna zmožnost, saj razumljivost fotografij ni lahkotna; fotografije so vpisane v pogojih, ki ga lahko označimo kot "fotografski diskurz", ampak ta diskurz je sestavljen tudi iz diskurzov, s katerimi ni neposredno povezan. Fotografija je tako mesto kompleksne intertekstualnosti, kjer se prepletajo številčni teksti, ki so lahko zelo latentni v manifestiranem tekstu in jih je možno prepoznati le preko vpetosti v širši kulturni diskurz. (prav tam 132)

Pri prepoznavanju pomenskosti, ki jo nosijo fotografije, se je potrebno opreti predvsem na teorijo semiologije, kajti preko njene aplikacije odkrivamo pomene, ki jih skriva jezik fotografije. Temelj semiologije je znak, ki je sestavljen iz označevalca oz. forme, ki predstavlja fizični del znaka, in označenca oz. koncepta, s katerim je forma povezana in tako predstavlja pomen in vsebino znaka. (Cartwright in Marita 2005, 28–29) Odnos med konceptoma je strogo arbitraren; med označevalcem in označencem ni neke naravne povezanosti temveč povezanost, ki je konstrukt družbenih konvencij. Arbitraren odnos med označevalcem in označencem torej pomeni, da ne obstajajo stabilni in univerzalni koncepti. (Wells 1996, 72) Zavedati se moramo, da nek znak dobi pomen šele v odnosu do drugega znaka in da zunaj reprezentacije znaki nimajo nobenega temeljnega pomena. "Reprezentacija je ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo." (Hall 1997, 28) Pomeni niso nekaj fiksnege, ki bi bili naravno "vgravirani" v nek znak, temveč so pomeni znaka pogojeni s strani kulture, spola, starosti, razreda in rase. Ravno preko znaka, ki je temeljni koncept vizulane kulture, fotografija ustvarja diskurz, ki je je po Foucaultu ključnega pomena, saj so reprezentacije vedno vpete v diskurze. (Foucault v Hall 1997, 43)¹⁶

Roland Barthes teorijo znaka in s tem odnos med označevalcem in označencem aplicira še na svojo bolj razdelano semiotsko teorijo, pri čemer vpelje pojma denotacije in konotacije. Denotacijo razumemo kot splošno, opisno raven znaka, kjer obstaja širok konsenz in kjer se večina ljudi strinja o pomenu, gre torej za "dobesedni, očitni in zdravo razumski pomen" (Van Leeuwe 2001, 94–98), medtem ko je konotacija dojeta kot skriti, sugestivni pomen znaka. Po Barthesu je konotativna raven odvisna od uporabnikove kulturne izkušnje in je "bolj splošne, globalne in razpršene narave." (Barthes 1998, 136) Združevnje znakov in njihovih konotacij po Barthesu privede do ustvarjanja mita. (Van Leeuwe 2001: 97) Njegova naloga je izražanje in oblikovanje skupnih konceptov in pomenov v

¹⁶ Čeprav je teorija reprezentacije pomembna za razumevanje branja medijskih podob, pa v našem delu nima nosilnega pomena, saj je ključni poudarek predvsem na teoriji psihonalize, ki je v našem primeru ključna pri prebiranju medijskih podob.

Poudariti moramo, da predstavlja izraz diskurz za Foucaulta nov pomen, ki ga poimenuje kot spremenljiv sklop pravil in praks, ki proizvajajo smiselne trditve o subjektu. Diskurzi diskontinuitetne prakse, ki se križajo, včasih zblížajo in prav tako ignorirajo in izključujejo ter posedujejo moč in s tem uravnavajo odnose in prepričanja znotraj družbe. "Obvladujejo načine, na katere lahko o svetu smiselno govorimo in razmišljamo." (Hall 1997, 50)

določeni družbi, ki jih hkrati tudi ohranja in vzdržuje. Miti služijo ideološki funkciji naturalizacije, saj je njihova funkcija, da kulturne in zgodovinske vrednote, vedenja in prepričanja v družbi predstavijo tako, da izgledajo običajno, samoumevno, objektivno in da resnično odsevajo stvari take, kot so. (Chandler 2003, 145–146)

Do naturaliziranja pomenov, konceptov, ki se pojavljajo v fotografskem diskurzu, je privedla sama podobnost oziroma razumevanje fotografske kamere kot podaljške človeškega očesa. Kamera kot oko producira fiksirane podobe. Ta pristop predlaga, da ko gledamo fotografijo, vidi gledalec isto razporeditev informacij, ki jih zazna očesna mrežnica. (Wright 1999, 13) Oko je metafora za nekaj, čemur bi lahko rekli, gledalčev poganjek [*la pousse*], - nekaj, kar je pred njegovim očesom. Gre za to, da s pomočjo poti, ki naj jo nakazuje, zaokrožimo predeksistenco pogleda – sam vidim samo z ene točke, gledajo pa me vsepovsod. (Lacan 1996, 71) Tako se izpostavi gledalec, ki je hkrati gledajoči (vojaristični) in opazovan, pri čemer je dejanje "biti opazovan" zgolj pretencija ali kot navaja Lacan: "Ta pogled, ki ga srečam, nikakor ni videni pogled, pač pa pogled, ki si ga imaginarno zamišljamo v polju Drugega." (prav tam 81–82)

6.2 MODNA FOTOGRAFIJA

"Moda ni vedno to, kar ljudje nosijo, moda so tudi podobe."

(Viktor&Rolf v Shinkle 2008, 17)

Modna fotografija ni kot druge fotografije, saj nosi zelo malo podobnosti z novičarskimi fotografijami ali s trenutnim posnetkom, saj poseduje svoja pravila. V fotografskem jeziku oblikuje nespacificni jezik, ki ima brez dvoma svoje besedišče in skladnjo, prepovedane in dovoljene "oblike fraz". (Barthes v Shinkle 2008, 4) Deluje kot nekakšna zmes tipičnih fotografskih konvencij in konvencij mode. Da jo razumemo in razvozlamo njen pomen, moramo biti v prvi vrsti previdni na njen temeljni večdisciplinarni predmet, ki ga prikazuje; modo, kot tisto točko, kjer se srečajo zgodovina, ekonomija, antropologija, sociologija in psihologija. (Barnard 2005, 30) Moda, ki jo reflektira modna fotografija, je namreč proces, ki igra simbolično, sporazumevalno in estetsko vlogo. (Anderson 2005, 68)

Za razumevanje mode in posledično mode fotografije je potrebno ločevati "oblačilne kode" od retoričnega sistema. "Oblačilna koda" deluje v okviru denotacije, retorični sistem pa v okviru konotacije. Naloga slednjega je, da poskrbi, da je naključni status prvega videti naraven. Z analizo "oblačilne kode" odkrijemo način oziroma sistem ustvarjanja pomena oblačil. Oblikuje se nekakšna sintagmatska enota oziroma matrica, katere sestavni deli so objekt, varianta in opora.¹⁷ (Barthes 1990, 62–63 in 87) Z vstavljanjem različnih delov oblačil v matrico lahko spreminjamo pomene, ki jih le-ta pripovedujejo. Na podlagi tega pridemo do ugotovitve, da moda nima ne zgodovine ne naravne funkcije, saj je ona le sestav znakov, ki naturalizirajo slučajnost teh znakov in ga spreminjajo v naravnost. (Bartlett 2002, 26)

Moda in s tem oblačila govorijo veliko različnih jezikov: oblačila imajo lastno slovnico in slovar. Pri tovrstnem pojmovanju obleke ustrezajo besedam in jih lahko povezujemo v "stavke". Oblačenje je kot prisposoba o jeziku. Tako kot jezik, ki je sestavljen iz besed, slovnice in skladnje in izraža pojme ter pomene, tako delujeta tudi oblačenje in moda. (Bartlett 2002, 27) Oblačila torej služijo kot komunikatorski prevodnik, preko katerega se konstruira slovnica oblačenja. In poznavanje slovnice oblačenja nam pomaga razbrati komunikacijo, ki nam jo sporočajo oblačila na vizualnih podobah oziroma v modnih fotografijah.

Poleg mode, ki je ena temeljnih prvin modne fotografije, zagotovo posebno mesto zaseda reprezentacija ženskega telesa v njih. Že zelo dolgo obstaja tradicija v slikarski umetnosti, ki definira žensko telo kot projekt in last moškega umetnika. Ženske so v teh vizualnih umetninah predstavljene kot objekt moškega pogleda. In ravno te konvencije, ki predstavljajo žensko, kot objekt pogleda in moške, kot gledajoče, se nadaljuje še dandanes. (Cartwright in Marita 2005, 80–81) Tudi v zgodnji fotografiji je možno zaslediti tovrstne smernice, ki vlečejo prvine iz slikarstva. Ženske so fotografirane v rahli neostrini in voljnih pozah, za zadovoljevanje moških fantazij, iluzij in pričakovanj. Pri preučevanju modne fotografije je potrebno upoštevati teorijo pogleda "*the gaze*", ki smo ga s pomočjo psihoanalize in sodobnih medijskih študij predstavili v podpoglavjih 5.1 in 5.2. In prav

¹⁷ Objekt, varianta in uporo lahko razložimo na primeru:

*pletena jopa * ovratnik * odpet = športen*

*pletena jopa * ovratnik * zapet = eleganten*

V tem primeru je "pletena jopa" objekt, ki je "deležena" oznake; "odpet/zapet" je varianta, ki "konstruira" oznako, "ovratnik" pa je opora, ki podpira ali nosi oznako. Barthes razloži, da se različni tipi stvari lahko prilagajajo kategorijam matrice. Na primer krilo, bluza, ovratnik, par rokavic ali naborek so včasih lahko objekt, včasih opora, v nekaterih primerih pa oboje hkrati. Te reči poimenuje "zvrst" in ugotovi, da obstaja šestdeset različnih vrst ali razredov teh zvrsti. Podobno je tudi pri variantah, saj je na voljo trideset variant obstoja in razmerij. (Barthes 1990, 62-63 in 87)

modna fotografija je kot vizualni medij najbolj podvržena konstrukciji moškega pogleda. "Vizualna reprezentacija in fetišizem skupaj ustvarjata fantazijske podobe poželenja in nedostopnosti." (Schroeder in Borgerson 2003, 144) Izpostavi se moški vojer, ki pridobiva na moči preko gledanja modni fotografij, kajti preko njih hrani svoje želje in fanatazije in hkrati to moč tudi izgublja ravno zaradi nerealnosti podob in pretirane izumetničenosti ženskega make-up-a in gest, ki zamegljujejo direktno branje podob. (Arnold 2001, 74) Upodobljena ženska je torej novodobna Pandora, saj je bilo že omenjeno zvabi pogled, pogled moškega in se tako v lacanski terminologiji oblikuje kot *objet a*.

"Modna fotografija se vedno ukvarja z ujetostjo na površini telesa, hkrati pa kompulzivno razkriva nezavedne strahove in želje golote, ki jo tako "mučno" prekriva." (prav tam 81) Ne le, da je objekt ženske upodobljene na modni fotografiji možno interpretirati kot fetišni objekt, temveč lahko tudi modno fotografijo beremo kot *objekt a*. Bistvo modne fotografije je namreč oblikovanje želje, (Shinkle 2008, 67) ki je povezana s teorijo fetiša in pogleda. Fotografije delujejo kot fetiš, saj zamrznejo realnost; odstranjujejo dele časa in prostora. in jih pustijo nespremenjene, medtem ko se svet okoli nas spreminja." (Metz v Henning 1996, 171)

7 ANALIZA

Z analizo fotografij želimo pokazati na reflektiranje fetiša in pogleda skozi medij modne fotografije. Dotične podobe služijo kot primer novega pristopa branja modnih podob skozi psihonalizo, medijske teorije, pa tudi v povezavi s semiotiko. Pokazati želimo predvsem, da fotografije niso pomensko nevtralne, temveč so medij, ki je prežet s številnimi pomeni.

7.1 Fotografija 1

Lacan pripoveduje: "Petit-Jean mi je nekega dne pokazal nekaj, kar je plavalo na površju valov. Bila je majhna konzerva, natančneje, ribja konzerva. Plavala je tako v soncu, [...]. Zrcalila se je v soncu. In Petit-Jean mi je rekel – Vidiš to konzervo? Jo vidiš? No, ona pa tebe ne vidi!" (Lacan 1996, 90–91) Pripetljaj je vzbudil v Lacanu vznemirjenje, radovednost oz. fascinacijo zaradi popačenja vidnega polja. Zavedal se je, da je on tisti gledajoči, in, da ni on tisti, ki se vidi v ugledani podobi; "Da mesto, kjer se subjekt vidi, se pravi, kjer se skuje ta realna in sprevrnjena podoba njegovega lastnega telesa, ki jo daje shema jaza, ni mesto od koder se gleda." (prav tam 133) Gledamo se namreč vedno z mesta Drugega, saj lahko samo s tega mesta subjekt zavzame svoj status. Pri čemer je pogled zmeraj pogled Drugega.

Odsevi, zrcala so vizalni predmeti, kjer se zrcali pogled Drugega, pogled kot *objet a*. Na fotografiji je Eva Mendes, naslonjena na stekleni zid, ki je vgrajen v bivalni prostor. "Steklo in kovina sta materiala, ki ujmeta našo podobo, kot tudi naš pogled na podobo." (Belting 2004, 31) Eva tako v steklu ujame svojo podobo, kot tudi pogled fotografa na njeno telo. Kajti v objektih, ki imajo možnost zrcaljenja lahko ženska vidi, kako jo vidijo drugi in kako mora biti videna. (Bourdieu 2001, 125)

Odsevno lastnost ima tudi fetišno oblačilo, ki ga nosi Eva Mendes; od nog do prsi nosi prozoren pajac, narajen iz prozorne gume, ki tesno oprijema njeno telo in še bolj poudarja ženske obline. Fetišizirana oblačila so povečini zelo ozka, nošena zelo blizu kože, raztegnjena ravno toliko, da se prilagodijo silhueti telesa, kot taka pa popisujejo nostitelja z liminalnimi kvalitetami. (Schroeder in Borgerson 2003, 67) V oprijetih oblačilih, ki so narejene iz gume, se zrcali kulturni in psihološki diskurz narave proti kulturi. Oblačila iz gume so sicer produkcijska dobrina, ki pa je naravnega izvora; guma je producirana iz botaničnega ekstrakta. (prav tam 77)

Gotovo so eni izmed vidnejših objektov fetiša čevlji; predvsem čevlji z visoko peto. Kajti vlogo fetiša – ali njegovega sestavnega dela – zelo pogosto zavzemata stopalo ali čevelj, kar lahko pojasnimo s tem, da se dečkova radovednost vzpenja od spodaj, od nog k ženskemu spolnemu organu; krzno in žamet – fiksirata pogled na poraščenost spolnega organa, pogled po katerem bi moral priti zaželeni pogled na ženski spolni ud. (Freud 1987, 422) Objekt stopala in čevljev, kot *objetov a* pa izvira že iz starodavne kitajske tradicije. Kitjaci so namreč v preteklosti gojili tradicijo, ki je narekovala, da je potrebno žensko stopalo pohabiti. To pohabljenno stopalo so nato častili kot fetiš. Ta obred lahko na nek način razumemo, kot da se moški zahvaljujejo ženski, ki se je prepustila kastraciji. (prav tam 424) S pohabljenje objekta fetiša in nato njenim čaščenjem kitajski moški utajijo pomankanje ženskega falosa.

Koetzle (2002, 149) trdi, da prvi pogled moškega na žensko najprej potuje od njenih čevljev v upanju, da so ti visoki. Simbolno čevlji tako že dolgo nosijo neko psihološko sporočilno vrednost ... Stopalo je bilo od nekdanj simbol za falus, medtem ko je bil čevelj simbol za vulvo. Ta odnos med moškimi (stopalom) in žensko (čevlji) je tako starodaven kot univerzalen. (Berger 2010, 105)

Slika 7.1: Eva Mendes Italian Vogue



Vir: Vogue (2008)

7.2 Fotografija 2

Najlonke so liminalni objekt; ekstremno oprijeto oblačilo, ki poudarja in zakriva noge. Ravno ta dualističnost prekrivanja/zakrivanja je ključnega pomena pri fetišiziranju oblačil. (Schroeder in Borgerson 2003, 75) Najlonke, ki se pojavljajo na fotografiji, nosi druga oseba, ki na fotografiji kaže zgolj noge. Dejstvo, da je druga oseba prisotna le preko nog, nakazuje na odsotnost telesa, ki na fotografiji ni upodobljen in ne sme biti prisoten. (Bartky 2006, 153) Ta drugi predstavlja mesto pogleda, pogleda kot *objeta a*. Prav tako odsotnost telesa nakazuje na kastracijo (Metz 2003, 143); na fotografiji so upodobljene le noge, in sicer do točke, preden deček ugotovi, da je mati kastrirana.

Moški pogled je bil v zahodni slikarski tradiciji¹⁸ tisti, ki je bil dominanten. Ženske so bile gledane, moški gledajoči; odnos lahko označimo z dvema nasprotnima poloma, in sicer kot pasiven in aktiven. Aktivni moški pogled je bil velikokrat literarno predstavljen preko ženske, katere (golo) telo je bilo obrnjeno v smer gledajočega, medtem ko je bila glava oz. pogled ženske usmerjen stran od gledajočega. (Cartwright in Marita 2005, 81) Čeprav naj bi bil pogled in kontekst gledanja v današnji sodobni kulturi veliko bolj kompleksen, pa je vseeno fotografija, ki jo analiziramo, zelo zgovoren primer apliciranja te pretekle teoretične predpostavke na objekt sodobne vizulne umetnosti. Eva Mendes je namreč upodobljena v zelo podobni pozi; njeno delno razgaljeno telo je obrnjeno proti fotografskemu objektivu, medtem ko je glava nagnjena nazaj.

¹⁸ Gre predvsem slikarstvo 19. stoletja med katere spadajo slikarji, kot so Titian, Lorenzo Lotto, Jean-Désiré-Gustave itd.

Slika 7.2: Eva Mendes Italian Vogue



Vir: Vogue (2008)

7.3 Fotografija 3

Mit grške Pandore, ki igra dualistično vlogo, predstavlja tako mesto kastracijske tesnobe kot seksualno fantazijo, je razviden preko upodobitve Eve kot novodobne Pandore. Misteriozna Pandora je namreč tista, ki zvabi pogled, pogled moškega, in se preko tega izpostavi kot *objet a*. Fotografija nosi ikonografske attribute, preko katerih lahko razvozlamo, da je slednja prežeta s skrivnimi pomeni, za katerimi je v ozadju pomenskost, ki jo nosi omenjeni mit.

Pod telesom Eve, ki leži na jedilnem pultu, so razporejene posode za shranjevanje živil. Posode in škatle po teoriji Dore in Erwin Panofsky spadajo v isto vrsto objektov, saj služijo za shranjevanje in imajo zato potencial za ustvarjanje upogiba ali premika pomena skozi metonimično povezovanje. Nosijo prepovedano skrivnost, o kateri se ne govori in je zaklenjena v nezavednem. (Panofsky v Mulvey 1996, 57) Posoda dovoljuje metaforični odnos, ki se vzpostvi v odnosu med njo in ženskimi genitalijami, saj po obliki in imaginativni podobnosti deluje kot substitut za slednje. Tako ženske genitalije, kot posodo lahko povezujemo skrivnostnostjo, ki jo posedujejo. V notranjosti posode je shranjeno vse, kar fetiš oz. fetišist zanika, torej samo zanikanje kastracije in tako se izpostavi kot mesto bojazni in goreče želje. (Mulvey 1996, 58–60) V mitu in na sliki vlogo *objet a* igrata objekt posode in objekt estetizirane ženske figure kot sodobne Pandore.

V fotografiji se reflektira objektivizacija ženske figure. Fotografija kot vizualni medij pri upodobitve ženske strmi k njeni erotizaciji in oblikovanju ženske kot objekt za moški pogled. "Spreminja jih v stvari za gledanje." (Solomon-Godeau v Wells 1996, 170) Položaj Evinega telesa nakazuje na podrejenost in ubogljivost osebi za objektivom, saj pozicija telesa spominja na položaj aretiranca v policijski preiskavi. Objektiv je personificirani ljubimec, ki si sadistično podreja Evo. Potrebno je omeniti, da s perspektive sadizma-mazohizma preučevanja fotografije ni podoba ženke *objet a*, ampak lahko ugotovimo, da celotni akt sadistično-mazohistične izkušnje predstavlja *objet a*.

Pri sadizmu in mazohizmu gre za občutenje neugodja, ki se razširi na seksualno vzburjenje in sprožijo neko stanje ugodja, zaradi katerega nam lahko ugaja tudi neugodje. (Freud 1987, 90)

Fetišizirani elementi, ki se tudi pojavljajo na fotografiji, so tudi najlonke, čevlji z visoko peto ter spodnje perilo. Kako vsi ti predmeti dobijo tisto dodatno vrednost, ki presega meje vsakodnevne uporabe, pa je bilo prikazano z zgornjimi analizami.

Slika 7.3: Eva Mendes Italian Vogue



Vir: Vogue (2008)

7.4 Fotografija 4

Temnopolnost služi kot točka fetiša in pogleda Drugega, pri čemer gre predvsem za pogled iz zornega kota belopoltega pripadnika arijske rase. Evina temnopolta koža¹⁹ je objekt fetiša, saj Homi Bhabha²⁰ dokazuje, da lahko obstaja nekakšna reprezentivna povezanost med rasizmom in utajitvijo ženske kastracije, ki jo ima Freud za značilnost fetišizma: "Pri fetišizmu gre zmeraj za igro ali nihanje med zastarelo potrditvijo celotnosti/podobnosti – po Freudovih besedah: 'Vsi ljudje imajo penise;' po naše: 'Vsi ljudje so enake rase/kulture/barve kože' – in strah povezan s pomankanjem in z drugačnostjo – zopet po Freudu: 'Nekateri ljudje nimajo penisa;' za nas pa: 'Nekateri niso iste rase/kulture/barve kože.' S tem argumentom je Bhabha legitimiziral svoje predpostavke, da je bila črnska rasa v času kolonizma fetišizirana, hkrati pa je poleg svoje seksualne privlačnosti zbudila neko anksioznost." (Bhabha v Krips 1999, 45) Barva kože se tako vpeta v nekakšno dvojno vlogo; vlogo poželenja in strahu. Bleščeč, svetlikajoč, fetišiziran blišč temnopolte kože tako služi in streže pogledu belega moškega, ki poželjivo opazuje in tako uživa v fantaziji gospodovalnosti, ravno preko skopične intenzivnosti, ki jo fotografija nagovarja. (Mercer 1993, 316) Fetiš barve kože je tako najbolj viden izmed fetišev. (Bhabha v Mercer 1993, 315)

Če se ustavimo pri obravnavi fetišizma, kot ga razlaga Bhabha, je možno aplicirati slednjega tudi na črnino kot fetišizirano barvo oblačil. Eva je oblečena v črne samostoječe najlonke, oprijeto svilen črno krilo in odpeto črno srajco. Oprijeta črna oblačila, ki nosijo seksualno konotacijo, kot so podvezice, samostoječe najlonke, rokavice ali usnjeni korzeti, predstavljajo drugo kožo. Tovrsten modni fetišizem predlaga željo po posnemanju ali imitaciji temnopolte kože. Črne fetišizirane obleke lahko significirajo sofisticirano seksualnost preko svojega liminalnega statusa in svojih asociacij, ki jih gradi na elementih vizualne kulture. (Schroeder in Borgerson 2003, 81)

Tudi sama barva fotografije, ki je posneta v črno-beli tehniki, poudarja črne tone, kar implicira kontrast med črnino in belino. "Fotografski jezik ojačuje dihotomni koncept črno-bele

¹⁹ Eva je po rodu Mehičanka.

²⁰ Homi Bhabhe v svojih delih nakazuje na protislovja in heterogenost, ki obkrožujejo rasne stereotipe. V svojem vplivnem eseju *The other question* nakaže, da je lahko črnc hkrati pojmovan kot divjak (kanibal) ter kot najbolj ubogljiv in dostojanstven služabnik (prinašalec hrane); on je utelešenje divje seksualnosti, pa vendar nedolžen kot otrok; on je mističen, primitiven, lahkoveren, pa vendar izurjen lažnivec in manipulator družbene moči. (Bhabha v Mercer 1993, 45)

fotografske tehnike z vpisovanjem rasnih kategorij s tehničnimi oznakami v procesu rasnega fetišizma." (prav tam 80)

Fotografija vedno nosi poleg svojih manifestnih podob tudi latentne podobe in prikazuje stvari, ki so odsotne. Odsotnost pa je temelj otroške igre Fort-Da, igre z motkom ali igre prisotnosti in odsotnosti, preko katere otrok pade v nekakšen verovajoči diskurz "*Saj vem, pa vendar ...*". (Lacan 1996, 221) Ta odsotnost/prisotnost, na katero nakazuje igra, se kaže tudi v samem nošenju oprijete črne bluze z naborki, saj se naš pogled najprej ustavi na Evinih prsih, pri čemer je njena leva dojka čisto razgaljena, medtem ko je desna rahlo prekrita z blagom. Kontrast med razgaljeno in prikrito dojko je možno razložiti z apliciranjem na še en mitološki mit – mit o ljudstvu bojevnic, amazonk, ki se je rodil v Stari Grčiji. Amazonke²¹ so imele zelo specifični ritual odstranjevanja desne dojke, saj so verjele, da bo slednji povečal motorične sposobnosti streljanja z lokom. Te divje ženske bojevnice so v svojih religioznih ritualih kastrirale moške in jih preko rituala oropale seksualne moči. (Adam 2004, 218) Sodobnejša različica amazonk, ki je milejša, je *femme fatal*, ki je nekakšna ambivalentna podoba, saj poseduje tako občudovanje, skrivnost (ki je moškimi nejasna) kot tudi grozo. (prav tam 220)

²¹ Amazonke so bile v grški mitologiji ljudstvo žensk bojevnic.

Slika 7.4: Eva Mendes Italian Vogue



Blusa di organza con ampie maniche e maxipolsini con gemelli-borchia, Gareth Pugh; gonna di fresco di lana con fascia plissée, Burberry Prorsum. Calze Agent Provocateur.

Vir: Vogue (2008)

8 ZAKLJUČEK

Modna fotografija oz. modni editorial zbuja željo s tem, ko nekaj obljublja. Obljublja mesto odložitve pogleda in s tem konstrukcije pogleda kot *objeta a*. Njena bogata semiotska pomenskost je primerna za konstruiranje fetiša in pogleda, saj je pogosto prežeta s seksulnostjo, z želenjem in je nedvomno poglaviti dobavitelj podob in eno najmočnejših vizulanih sredstev sodobne kulture. Lahko bi trdili, da modna fotografija zvabi subjektov pogled, ki ga subjekt išče v njej. (Krečič 2009, 58) Posebnost modnega editoriala napram fotografijam, ki so predstavljene same, je ravno ta, da editorial sestavlja skupek fotografij. Gledalca tako ne zvabi ena sama slika, pač pa gre pri modnem editorialu za delegiranje želje in s tem gledalčev pogled iz fotografije v fotografijo – do konca editoriala. Gre za odloženi pogled v obeh pomenih besede; gledalec odloži pogled v dotično modno fotografijo in odlaganje pogleda iz fotografije v fotografijo. Želja se tako dobesedno seli iz fotografije v fotografijo s ciljem, da bo nekje srečala svoj objekt želje, čeprav je to nemogoče. Kajti srečuje le objekt–razlog želje, kajti objekt želje je nedosegljiv. Naša fiksacija zadovoljitve želje je namreč osredotočena na objekt-vzrok želje in ne na sam objekt želje. Cilj potemtakem ni nikoli dosežen. (Lacan 1996, 154)

Pri preučevanju fetiša in pogleda preko modnega editoriala ne moremo mimo semiotike kot transdisciplinarne vede, ki se ukvarja z vsem, kar bi lahko bilo "znak" (Eco v Chandler 2003, 2). S pomočjo semiotike lahko razberemo pomenskosti, ki jo nosijo vizualne podobe, v našem primeru modne fotografije. Fotografije služijo kot nekakšen neverbalni besedilo, ki na konotacijski ravni pridobi čisto nov pomen, ki preseže skop denotativni opis. Vizualno pismenost je dokaj težavna zmožnost, saj razumljivost fotografij ni enostavna; fotografije so vpisane v pogojih, ki ga lahko označimo kot "fotografski diskurz", ampak ta diskurz je sestavljen tudi iz diskurzov, s katerimi ni neposredno povezan. Fotografija je tako mesto kompleksne intertekstualnosti, kjer se prepletajo številna besedila, kiso lahko zelo latentni v manifestiranem tekstu in jih je možno prepoznati le preko vpetosti v širši kulturni diskurz. (Burgin 2003, 132) Da lahko razberemo konotativni pomen fotografij poznavanje širših kulturnih konvencij družbe, ki je ustvarila besedilo. Kajti kultura, ki ji pripadamo, močno vpliva na naše razumevanje, dojemanje in prebiranje vizualnih tekstov.

Pri razlagi fotografij smo se osredotočili na raven podobe, pri čemer nismo upoštevali kulturni kontekst, v katerem fotografija nastaja. Namen tega dela je bil preučiti fotografije na podlagi teorij, ki so fotografijam puščale lastne pomene in jih je bilo možno preučiti posamično. Semiologija in psihoanaliza sta tako odigrali ključno vlogo pri razvozlavanju pomenskosti modnih fotografij, saj se z njuno pomočjo z lahkoto dokopljemo do pomenov, ki so skriti pod površjem vizualnih podob. Na

podlagi semiologije smo spoznali dominantne mite in kode, ki so bili razloženi preko intertekstualnega povezovanja s teorijo psihoanalize. Poskušali smo dokazati, da teoriji semiologije in psihoanalize nista izključujoči se vedi, temveč nas poznavanje obeh pri preučevanju vizualnih podob pripelje do dognanj, ki bi drugače ostala skrita. Modni editorial kot vizualni medij je enkratni primer, kako lahko apliciramo znanja fetiša in pogleda na modne fotografije, kajti "fetiš je najbolj semiotična perverzija." (Mulvey 1996, xiv)

Ključnega pomena je tudi, da se pogled kot *objet a* izpostavi skozi moški pogled na ženski subjekt. Vloga ženske je biti iluzija ali *trompe-o'eil*, ki privabi pogled, da se le-ta izpostavi kot *objet a*. "Ravno zato, ker *trompe-l'oeil* nosi iluzijo, ki se ohranja, tudi ko oziroma zaradi videnja skozi njo" (Krips 1999, 26); Saj vem, da ženska ni takšna, kot je prikazana, pa vendar ... Žensko telo je postavljeno na ogled, za nagovarjanje moške seksualnosti, kajti na fotografijah je Eva postavljena v pozicije razkazovanja oziroma postavljenja pod gledalčev pogled. Moški pogled je torej tisti, ki izvaja kontrolo.

"Fotografija je neskončna zapeljiva uganka pogleda" (Arbus v Clark 1997, 28) Preko nje privre na površje tisto nezavedno, ki je bilo potlačeno in je vzniknilo na plan ravno preko tega vizualnega medija, ki tako z lahkoto reflektira naša skrita občutja, misli in fantazije.

9 LITERATURA

- Adam, Alja. 2004. Amazonski kompleks. *Apokalipsa* (78/79/80): 211–224.
- Anderson, Fiona. 2005. Fashion: Style, Identity and Meaning. V *Exploring Visual Culture*, ur. Mattew Rampley, 67–84. Edinburg: Edinburg University Press.
- Arnold, Rebecca. 2001. *Fashion, Desire and anxiety: Images and morality in the 20th century*. London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Bass, Bernard. 1988. Čista želja. Glede "Kanta s Sodom". V *Želja in krivda*, ur. Miran Božovič, 31–55. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Bartky, Lee Sandra. 2006. Foucault, ženskost in modernizacija patriarhalne oblasti. *Delta* 12 (1/2): 59–86.
- Barnard, Malcolm. 2005. *Moda kot sporazumevanje*. Ljubljana: Sophia.
- Barthes, Roland. 1990. *The fashion system*. Los Angeles: Berkeley: University of California press.
- Bartlett, Djurdja. 2002. Uzajemnost društva i mode. V *Moda: povjest, sociologija i teorija mode*, ur. Maja Uzelac, 17–31. Zagreb: Školska knjiga.
- Belting, Hans. 2004. *Antropologija podobe: Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Berger, Arthur Asa. 2010. *The objects of affection: semiotics and consumer culture*. New York: Palgrave MacMillan.
- Burgin, Victor. 2003. Looking at photographs. V *Photography reader*, ur. Liz Wells. 130–138. London, New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine domination*. Cambridge: Polity Press.
- Cartwright, Lisa in Marita Sturken. 2005. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press.
- Chandler, Daniel. 2003. *Semiotics: the basics*. London, New York: Routledge.

- Clarke, Graham. 1997. *The photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, Sigmund. 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Grosz, Elizabeth. 1993. Lesbian Fetishism? V *Fetishism as cultural discourse*, ur. Emily Apter in William Pietz, 101–115. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representation and signifying practice*. London: SAGE Publications.
- , ur. 1999. *Visual culture: the reader*. London, New Delhi: SAGE Publications.
- Henning, Michelle. 1996. The subject as object: photography and the human body. V *Photography: A critical introduction*, ur. Liz Wells, 159–192. London, New York: Routledge.
- Krečič, Jela. 2009. Izginevajoči medij: K lakanovski teoriji fotografije v filmu. *Fotografija: revija slovenskih fotografov* (41/42): 56–59.
- Koetzle, Hans Michael. 2002. *Photo icons: The story behind pictures 1928-1991*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Krips, Henry. 1999. *Fetisch: an erotics of culture*. London: Free Association Books.
- Lacan, Jacques. 1985. *Še*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- 1988. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delovska enotnost.
- 1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta.
- 2008. *Hrbtna stran psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Mannoni, Octave. 1993. Saj vem, pa vendar... *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 31 (4/5): 359—384.
- McGrath, Roberta. 2003. Re-reading Edward Weston: Feminism, photography and psychoanalysis. V *Photography reader*, ur. Liz Wells, 327–338. London, New York: Routledge.

Mercer, Kobena. 1993. The Photographes of Robert Mapplethorpe. V *Fetishism as cultural discourse*, ur. Emily Apter in William Pietz, 307–329. Ithaca, London: Cornell University Press.

Metz, Christian. 1990. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. London: MacMillian.

--- 2003. Photography and fetisch. V *The Photography reader*, ur. Liz Wells, 138–148. London, New York: Routledge.

Miller, Jacques-Alain. 1983. Pet predavanj o Lacanu v Caracasu. V *Gospodstvo, analiza, vzgoja*, ur. Slavoj Žižek, 10–25. Ljubljana: Univerzum.

--- 2001. *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Mirzoeff, Nicolas. 2006. *The visual culture reader*. London, New York: Routledge.

Mulvey, Laura. 1996. *Fetishism and curiosity*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

--- 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Leo Braudy in Marshall Cohen, 833–844. New York: Oxford University Press.

Schroeder, Jonathan in Janet Borgerson. 2003. Dark desires: Fetishism, Onotology and Representation in Contemporary Advertising. V *Sex in Advertising: Perspectives on the erotics appeal*, ur. Tom Reichert in Jacqueline Lambiase, 65–91. London, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Shinkle, Eugénie. 2008. *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London, New York: I.B. Tauris Publishers.

Sontag, Susan. 2001. *O Fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.

Van Leeuwe, Theo, ur. 2001. *Handbook of visual analysis*. London, New Delhi: SAGE Publications.

Wells, Liz, ur. 1996. *Photography a critical introduction*. London, New York: Routledge.

Wright, Terence. 1999. *The photography handbook*. London, New York: Routledge.

Žižek, Slavoj. 1984. *Filozofija skozi psihoanalizo*. Ljubljana: Univerzum.

--- 1986. *Fetišizem kot forma*. Vestnik 7 (1/2): 96–100.

--- 1988. Graf želje. V *Želja in krivda*, ur. Miran Božovič, 120–135. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2010. *Začeti od začetka*. Ljubljana: Cankarjeva založba.