

Med telesnim

Razstava treh umetnic mlajše generacije, akademskih slikark **Nataše Tajnik**, **Anje Jerčič** ter **Polone Tratnik**, ki so se vsaka zase že uveljavile v slovenskem kulturnem prostoru, s skupnim naslovom *Med telesnim*, nas zaradi specifičnosti tematike, ki so se je lotile v svojih delih, v prvi vrsti navede predvsem v temeljit razmislek o osnovnih izhodiščih, iz katerih bomo obravnavali njihovo delo.

Umetnice se bodo predstavile s svojimi najnovejšimi deli, ki jih povezuje skupno ustvarjalno jedro. Čeprav kot likovne ustvarjalke funkcionirajo samostojno, so se v raziskovalnih iskanjih naključno približale isti temi. V njih se vsaka na svoj način sooča s prikazom in izrazom ene najpomembnejših sestavin človekove osebne eksistence: tj. človekove intimne in telesnosti. Kar jih v kontekstu nastajajoče razstave družijo, je (med drugim) tudi pripadnost ženskemu spolu in iz tega izhajajoča specifičnost obravnavanja problematike človekove (v tem primeru ženske) intimne, telesnosti, spolnosti.

1. Izhodišča

Najprej bi želela opozoriti na nekatere splošne probleme glede načina obravnavanja tematik, ki jih v svojih delih prezentirajo obravnavane umetnice. V slovenski likovni umetnosti se do pred nedavnim ni razpravljalo o t.i. ženski umetnosti ali o specifičnosti položajev, s katerimi se v nekaterih situacijah srečujejo umetnice ali umetniki zaradi pripadnosti določenemu spolu. Tovrsten diskurz je še posebej nezaželen tudi s strani (večine) umetnic, saj le-te zavračajo sleherne skupne oznake ženske umetnosti, ki - ker ostajajo oprte na čisti biološki determinizem - posledično vodijo do stereotipizacije in s tem marginalizacije t.i. »ženske umetnosti«. Kot ugotavlja Alenka Spacal¹, pa ravno zaradi primanjkljaja teoretske produkcije, ki bi obravnavala specifično problematiko spola in umetnosti², ženske umetnice pogosto postanejo žrtve interpretacij prevladujočega, falocentrično naravnane diskurza.

Likovna kritika, ki umetnost obravnava tudi na podlagi spoznanj feminizma ter študij spolov in ki je na Zahodu že relativno razvita in tudi zelo razvejana, v slovenskem prostoru v preteklosti ni bila prisotna, a tudi še danes tovrstna obravnava pri umetnicah ni zaželen v smislu, da označitev na podlagi spola (lahko) postavlja njihovo delo v marginalni položaj. Takšen odpor temelji na prepričanju, da za kvalitetno umetniško delo spol ustvarjalca ni pomemben. Seveda ta trditve v kontekstu kvalitete absolutno drži, vendar pa nepomembnost spola glede vrednotenja in vrednosti umetniškega dela ne izključuje pomembnosti spola glede vsebine umetniškega dela oziroma glede načina, kako ustvarjalec(ka) v svojem delu pristopa k tistim delom, v katerih se dotika bistvenih vprašanj (lastne) identitete, s tem pa tudi (lastnega) spola. V kontekstu pričujoče razstave je vprašanje spola nastopilo kot pomembno predvsem zaradi obravnavanih vsebin: vprašanje telesnosti, s katerim se vsaka na svoj način ukvarja v predstavljenih delih, je namreč neodvoljivo od vprašanja spola.

Ko gre za vprašanje spola v umetnosti, se namreč brez jasnih metodoloških izhodišč lahko kaj hitro zgodi, da zapademo v konvencionalne razlage "ženske" umetnosti, ki predpostavljajo žensko kot čisto telesnost, nasprotje katere je moški um. Kako se torej izogniti pastem razlag, ki gojijo mit o ženski kot vagini, izvoru življenja, ženski kot naravi, in to v primeru, ko se obravnavane umetnice v razstavljenih delih ukvarjajo prav s vprašanji lastne (torej ženske) intimne, telesa, telesnosti?

Problematiki se bomo skušali približati s pomočjo stališč teoretičarke spolne razlike Luce Irigaray. V tekstu *Vprašanje drugega*³ opredeljuje svoje gledanje položaja ženske kot subjekta, ki nudi možnosti za enakovredno, pa vendar specifično obravnavo ustvarjalk, ki so se v svojih

¹ Likovne besede, št. ?, str. 103

² Poleg omenjene avtorice se je v slovenskem prostoru z omenjeno problematiko ukvarjala še Tanja Mastnak - Glej njen članek: *Spol in umetnost* v zborniku *Od ženskih študij k feministični teoriji*, ČKZ, Ljubljana 1993, str. 71-77

³ Luce Irigaray, *Vprašanje drugega*, Delta, 1997, letnik 3, 1-2

delih soočile s telesnim. V svojih stališčih kritizira celotno zahodno filozofijo, ki se je konstituirala okrog enotnega subjekta, ki je en, enoten, moški, zahodnjak, razumen,... nasproti njemu pa so (v okviru zahodne tradicije) šele konec 19. stoletja priznali tudi identitete, ki so drugačne od njegove, npr. otroci, norci, "divjaki".⁴ Vendar je, kot lahko pritrdimo Irigarayevi, model subjekta še naprej ostajal enoten, "drugi" pa so bili hierarhično in vrednostno razporejeni nižje glede na enotni (idealni) subjekt. Iz tega razloga sicer razume zavrnitev Simone de Beauvoir, ki opredeli in hkrati zavrne pozicijo ženske kot druge, saj noče biti druga glede na moški subjekt, pač pa zahteva zase enakovreden subjektivni status.⁵ Vendar pa se na tej točki Irigarayeva tudi odvrne od stališča Beauvoirjeve, saj zanjo takšen zahtev predpostavlja vrnitev k enotnemu subjektu, ki je - zgodovinsko gledano - dejansko moški, s tem pa se zanika možnost subjektivnosti, ki bi bila druga kot moška.⁶

"Namesto zavračanja, da bi bila drugi biološki spol, drugi slovnični spol, želim, da me imajo realno za drugo, nezvedljivo na moški subjekt."⁷ Pri Irigarayevi ni prvega in drugega, ampak sta "biološka ali slovnična spola dva brez prvega in drugega".⁸ Gre torej za dva subjekta, ki sta realno različna, vendar postavljena na isto raven. Tako Irigarayeva zavrne zvajanje sebe na drugega (od) istega, na drugo ali drugega od enega, in se zavzame za konstituiranje sebe kot drugačnega avtonomnega subjekta. Ta "filozofski škandal", kot mu pravi, je torej nujen za osvoboditev ženskega subjekta sveta moškega. S tem pa ne pridobijo le ženske, pač pa tudi moški, saj je "obstoj dveh subjektov ...edina stvar, ki lahko pripelje moški subjekt nazaj k njegovi biti, in to tako, da ima ženska dostop do svoje biti." Njena izvajanja se nadaljujejo s kritiko psihoanalize in Freuda, ki razlaga spolno razliko na način, kot da obstaja samo en spol, in ki seksualnost oziroma celotno identiteto deklice in s tem žensk vidi kot odvisno od seksualnosti in identitete dečka, moškega. V bistvu njena kritika Freuda zadeva isto točko kot kritika Beauvoirjeve, namreč stališče, ko je moški edini subjektivni model, ki mu naj ženska postane enaka.

Tako na novo opredeljenemu ženskemu subjektu predlaga nekaj poti, da le-ta ostane in obstane ter se tako izogne nevarnosti, da bi ponovno prešel v podrejenost enotnemu subjektu. Pravi, da je potrebno oti pozabi ženske genealogije in se s tem povrniti k realnosti dveh, hkrati pa je treba ženskam dodeliti jezik, podobe in predstave, ki jim pripadajo. "Gre za vprašanje posebnosti ženskega sveta, ki je drugačen od moškega v razmerju do jezika, v **razmerju do telesa** (poud. K.H.), (v starosti, v zdravju, v lepoti in seveda v materinstvu), v razmerju do dela, v razmerju do narave in do sveta kulture."⁹

Razmerje subjekt - subjekt, v katerem je tudi ženska vzpostavljena kot subjekt in s katerim želi Luce Irigaray nadomestiti razmerje subjekt - objekt, namreč omogoča izgradnjo simbolnega sveta, v katerem je ženski spol simboliziran kot spol zase in ne le kot »drugo« moškega spola. Gre za enega izmed možnih pristopov, ki so se izoblikovali znotraj feministične likovne kritike, in sicer tistega dela, ki verjame v intimnost odnosa do umetnosti. Rezultat takšnega odnosa med gledalcem in umetniškimi delom je popolno vključevanje brez izgube svojskosti, gre za vnos - vstop v telo drugega (v umetnosti)¹⁰. Ta vnos sebe v drugega pa naj ne poteka v falocentričnem smislu kot vnos subjekta v objekt, pač pa ga je potrebno razumeti v smislu enotnosti dveh subjektov.

S tem izhodiščem želim vzpostaviti možnost za tako obravnavo dela obravnavanih avtoric, da le-ta kljub njihovim ženskim pozicijam ne bo definirala njihove umetnosti kot "ženske" in se ne bo omejevala na spolno določenost avtorjev oz. avtoric, pač pa bo njihovo pozicijo ohranjala

⁴ ibid., str. 115

⁵ Simone de Beauvoir, *Drugi spol*. Ljubljana, 1999, zbirka Delta

⁶ Irigaray, str. 115

⁷ ibid., str. 117

⁸ ibid., str. 117

⁹ ibid., str. 120

¹⁰ Joanna Frueh, *Prema feministički teoriji likovne kritike*. V: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb, 1999

kot pozicijo samostojnega (ženskega) subjekta, ki skozi ustvarjalno delo obstaja kot spol zase in ne zgolj kot drugi (od) istega.

2. Intimnost

V zgodovinski perspektivi je v času t.i. pozne modernosti prišlo do radikalnih sprememb na področju intime in zasebnosti. Preteklo (tj. 20. stoletje) je zaznamovano s poglobljanjem človeka v lastno intimo, kar je vsekakor zvezano s preobratom, ki ga je v obravnavanju človekove psihe povzročila psihoanaliza; ta je s teoretičnimi spoznanji vplivala na celoten spekter družboslovnih ved. Področje človekovega osebnega oz. čustvenega doživljanja, ki je prišlo pod drobnogled v znanosti, pa je tesno povezano tudi s spremembami, ki so nastopile v človekovem odnosu do lastnega telesa, telesnosti ter od tega neodtujljive spolnosti (imeti s kom intimnosti je tudi terminus za spolne odnose, vez intima - telo - spolnost je evidentna). Meje med javnim in intimnim so postale zabrisane, zdi se, da te v preteklosti jasno postavljene meje danes več ne obstajajo. Na podlagi vsebin "zaupnih" časopisnih rubrik, televizijskih pogovornih oddaj, tedenskih "nadaljevank" o življenju slavnih osebnosti v rumenem tisku ter načinov, kako se (prej anonimni) posamezniki predstavljajo na straneh svetovnega spleta, lahko razberemo celo nekakšno obsesivno nujno po razkrivanju (lastnega in tujega) intimnega življenja. Vprašanje, ki se nam v tem kontekstu zastavlja, je vprašanje vloge sodobnega umetnika ali umetnice pri razkrivanju intimnega (in s tem tudi telesnega) v družbi, kjer doživljamo intima izpovedovanja posameznikov praktično na vsakem koraku. Relevantnost tega početja lahko merimo po tem, koliko so uspeli preseči narcistično ukvarjanje s samim sabo, kar je tako značilno za posameznike v sodobni družbi, ter uspeli seči dlje (globlje), to je do tja, kamor omenjeni mediji v svojih obravnavah ne sežejo.

Polona Tratnik

Monologi

Slikovni projekt Polone Tratnik je sprva nastal kot odziv na literarno delo Eve Ensler Monologi vagin,¹¹ vendar je njen projekt zasnovan širše. Svoje delo je zasnovala v treh sklopih, ki se medsebojno vsebinsko povezujejo: ženske ("monologi vagin") - vagina - moški.

Razkorak med podobo posameznika (ali posameznice), kot je prikazana v sferi javnega, ter njegovo (njeno) intimnostjo, kjer se razkriva v svoji ranljivosti, predstavlja izhodiščno točko njenega zanimanja.

Med vizualnimi medijskimi podobami predstavnikov tako ženskega kot moškega spola ter medijskim (tj. javnim) predstavljanjem spolnosti na eni strani ter na drugi med intimnim doživljanjem lastne spolnosti, spolnega nagona ter soočanja s sabo obstaja velik razkorak. V prvem delu nam umetnica s podobami mozaičnega fotokolaža na prosojnicah prikazuje podobe modelov, ki jih vsakodnevno srečujemo v raznih vizualnih medijih. Te podobe pa niso več enovite in sklenjene, pač pa so razpršene v množico možnih (pod)pomenov, ki jih takšni prikazi ženske lahko vsebujejo. Te medijske podobe so narejene tako, da implicirajo določeno stopnjo spolne privlačnosti, ki pa nikoli ni neposredno prikazana, pač pa funkcionira ravno v svoji ne-razkritosti. Tu najde umetnica stično točko s ključnim organom ženske spolne identitete - z vagino, katere obstoja se sicer zavedamo, vendar obstaja - tudi za ženske same - v poziciji ne-razkritosti in ne-vidnosti.¹²

V današnjem času se namreč ženska izkušnja seksualnosti tesno povezuje z ideologijami in tudi čustvi v zvezi z lastno podobo, to je podobo lastnega telesa. Podobe družbeno predpisanega ideala ženskega telesa, ki implicirajo prikrito, a vendar evidentno spolno privlačnost, namreč niso namenjene samo moškim, ki večinoma (še vedno) ustvarjajo podobe in nadzorujejo pogled,

¹¹ Novembra 2000 je bilo omenjeno delo predstavljeno v dvorani slovenske kinoteke v okviru festivala Mesto žensk, predstavila pa ga je Elina Lövensohn. V knjižni obliki je besedilo dostopno v hrvaškem prevodu Eve Ensler, Vaginini monolozi, Zagreb, 2000 (Biblioteka Vitrail, knj. 2.).

¹² Izjemo predstavljajo pornografske podobe, ki se jih v kontekstu razkrivanja moške intime umetnica poslužuje v tretjem delu svojega projekta.

pač pa v veliki meri predvsem ženskam samim, ki jih skrbi, ali podoba njihovega lastnega telesa ustreza družbeno predpisanemu idealu.

Rosalind Coward obilico ženskih podob, ki označujejo sodobno družbo, razlaga kot obliko voyeurizma. (Voyerizem je način seksualne zadovoljitve, tako da rajši gledaš objekt svoje želje, kot da bi mu prišel blizu.)¹³ Ali kot v delu "Ways of Seeing" pravi John Berger:

»...moški delujejo in ženske se kažejo. Moški gledajo ženske. Ženske opazujejo same sebe, ko so gledane. To ne določa le večine odnosov med moškimi in ženskami, ampak tudi odnose žensk do samih sebe. Nadzornik ženske v njej je moški, (samo)nadzorovana ženska. S tem se spremeni v objekt – natančneje, v objekt pogleda...«¹⁴

Vizualni medijski prikazi ženskega telesa, ki postavljajo žensko telo na mesto objekta pogleda, vplivajo na oblikovanje ženske identitete, kar je v končni konsekvenci povezano tudi s vprašanjem kontrole ženske želje in posledično s vprašanjem oblasti.¹⁵ Konstituiranost, proizvedenost objekta pogleda skozi reprezentacije ženskega telesa v medijih, reklamah, filmu, ... ima sicer že predzgodovino v slikah golega ženskega telesa v zgodovini likovnih umetnosti, vendar ima zaradi mnogo večje razširjenosti sodobnih medijskih podob v današnjem času bistveno večjo vlogo pri oblikovanju ženske identitete na ravni vsakdanjega življenja. Tovrstne medijske podobe žensk - manekenk so prezentacije družbenega (estetskega) ideala, ki je konstituiran kot (nedosegljiv) vzor za ženske v vsakdanjem življenju, ne povedo pa nič o resničnih ženskah in njih hrepenenjih, izkušnjah, ciljih, prav tako tudi ne povedo nič o ženskem doživljanju lastnega telesa in spolnosti: ta ostaja zakrita za podobami idealiziranega telesa.

Zahodno kulturo v svoji kritiki Irigarayeva opredeljuje kot monološko in monoseksualno, saj v njej govorijo oziroma so govorili le moški (moškimi). Tukaj pa imamo opraviti s popolnoma novo in drugačno situacijo, ko na način monološkega govora spregovorijo ženske – in sicer o svojih vaginah, torej o tistem organu, o katerem se je skozi zgodovino spletla vplivna konstrukcija mita o ženski kot vagini, ki izenačuje žensko in Naravo in ki prikazuje žensko kot čisto telesnost, kot telo. (Seveda tovrstne mitologije niso kreirale in reproducirale ženske same, pač pa je posledično odrekanje uma ženskam, ki ga je tovrstna mitologija podpirala, odgovarjalo praktično vsem oblastnim strukturam, ki so imele skozi zgodovino enoten interes po podrejenem položaju žensk, saj so se tako lažje ohranjali utečeni mehanizmi kontrole in moči.)

V uvodu predstave Vaginini monologi, ki jo je zasnovala na podlagi razgovorov z več kot dvesto ženskami različnega socialnega in etničnega izvora ter različne izobrazbe, Eve Ensler pravi: "Vagina. ... Izgovarjam jo, ker se pričakuje, da je ne izgovorim. Izgovarjam jo, ker je to ne-vidna beseda - beseda, v kateri so premešani tesnoba, nelagodje, prezir in stud. Izgovarjam jo, ker verjamem, da to, kar ne izrečemo, pravzaprav tudi ne vidimo, ne potrjujemo in se tega ne spominjamo. To, kar ne izgovarjamo, postaja skrivno, skrivnosti pa pogosto proizvedejo sram, strah in mite. Izgovarjam jo, ker želim, da mi bo nekega dne, ko jo izrečem, prijetno, da me ne bo sram in da ne bom ob tem čutila krivde."¹⁶ Gre torej za pozicijo ženskega subjekta, ki spregovori o sebi, in to s pozicije samo sebi lastnega doživljanja svoje intimne, svoje vagine, svojega telesa. Ženske v teh monologih opazujejo sebe, svoje lastno telo, vendar se ne opazujejo več s pozicije ponotranjene kontrole (moškega) pogleda, o kakršni govori Berger, pač pa postane njihov pogled na lastno telo neposreden in neposredovan.

Polona Tratnik v svojem delu sicer uporabi izhodišče Enslerjeve, vendar ga tudi nadgradi v smislu razumevanja ženskega spolovila kot spojne točke med moškim in ženskim subjektom, prepozna jo kot mesto združitve nasprotij in hkrati jo razume kot točko nemožne indiferentnosti

¹³ Rosalind Coward, *Ženska želja*. Ljubljana, 1989. Knjižna zbirka Krt. str. 65

¹⁴ Povzeto iz: Eva D. Bahovec, *Žensko telo - moška oblast?* V: spol: Ž, ISH, KUD France Prešeren, Ljubljana 1996

¹⁵ *ibid.*, str. 224

¹⁶ Ensler, str. 17-18.

subjekta. Vagino razume kot podobo čiste spolnosti, nevezano na podobo konkretne posameznice. Mesenost, čista spolnost, ki jo posebej vagina, vzbuja tako pri ženskah samih kot tudi pri moških ambivalentna čustva. Enkratnost doživljanja in čustvovanja posameznega bitja – ne le ženske, tudi moškega – nam zastavlja vprašanje: ali je resničen dialog med dvema subjektoma sploh možen, ali smo obsojeni na monologe, ki potekajo drug mimo drugega? Ali je možno preseči različnost in posledično osamljenost ženskega in moškega doživljanja, različnost v predstavah, hrepenenjih?

V tretjem delu vzame pod drobnogled moške. Sodobne medijske podobe moških, ki jih je v primerjavi s podobami žensk bistveno manj, so namreč prav tako v funkciji reproduciranja določenega ideala, ki moškemu ne dopušča razkritja njegove intimnosti. Podobo moškega v medijih konstituirajo lastnosti moči, oblasti, trdnosti, ... njihova hrepenenja, ranljivost in intimnost ostajajo prikriti. Živimo namreč v kulturi, kjer moški niso navajeni, da se njihovo telo opazuje na način kot moški gledajo ženske – to je kot objekt želje, zaželeno telo, zato so – kot pravi R. Coward - za razliko od splošnega prepričanja o skrivnostnosti ženske seksualnosti prav moška telesa postala »temni kontinent« naše družbe.¹⁷ Njihova telesa v primerjavi z ženskimi niso nenehno izpostavljena množičnemu pogledu in pregledu njihove ustreznosti, saj so še vedno večinoma moški tisti, ki postavljajo definicije. »Moški, ki nadzorujejo pogled, so sebe izvzeli iz slike; kajti definirano telo je nadzorovano telo.«¹⁸ Zanimivo je, da prevladujoči stereotip močatega, mišičastega moškega, ki naj bi v današnjih vladajočih ideologijah privlačil ženske, le-te redkokdaj v resnici privlači; samo telo ni tako pomembno kot to, kar simbolizira - moč, varnost, zaščito. Strinjamo se lahko s Cowardovo, da so fizične lastnosti, ki si jih ženske pri moških želijo, očitno drugačne od stereotipa mišičaste močatosti. Odkrivanje tega, kar velja za "ženske značilnosti" v sicer močatem videzu (nežen izraz, del telesa, ki bi bil lahko tudi ženski - lasje, lepa koža...) je tisto, kar privlači. Torej telesna oz. spolna privlačnost ni specifična glede na spol, ampak gre za sklope določenih telesnih kvalit, ki jih lahko najdemo pri obeh spolih.

Vendar pa Tratnikova na podlagi pozornega opazovanja najde podobe moške intime prav tam, kjer naj ne bi bilo njeno mesto. Z miniaturnimi podobami gledalca povabi k soočanju s podobami moške intime: izseki delov (moških) teles izvirajo iz pornografskih materialov, razkrivajo pa moškega na način, ki ga na tem mestu ne pričakujemo, vendar (v očeh ženskih gledalk) prav zato privlači. Deli teles na miniaturnih podobah prisilijo gledalca, da pristopi v neposredno bližino podobe, saj le tako lahko razbere njihove pomene. Takšna bližina omogoča tudi intimno potopitev v podobo, na ta način umetnica omogoči nemoten stik med gledalcem (in njegovo lastno intimo) in intimo prikazanih teles.

Anja Jerčič **Čudovišča**

Delo Anje Jerčič, s katerim tematizira področje (lastne) intime, je sestavljeno iz dveh sklopov - V sliki in Čudovišča - ki se med seboj dopolnjujeta in odražata večplastnost njene ustvarjalnosti. Središčno podobo, iz katere izhaja umetnica, predstavlja trodelna slika, v katero je v centralnem delu v obliki umetničine obleke na način odsotne prisotnosti umeščena ona sama. V obliki fotografije si lahko v pomanjšanem formatu ogledamo konkreten spoj umetnice s sliko. Ustvarjalni proces nastajanja slike umetnica razume kot raziskovanje sebe in sveta, se pravi raziskovanje lastnega doživljanja sebe v svetu. "Slika postaja moje telo - moje telo postaja

¹⁷ R. Coward, Ženska želja, str. 203

¹⁸ ibid. str. 205. Izjemo morda predstavljajo podobe manekenov, ki pa so narejene na način, ki povzema ženski princip zapeljevanja.

slika", pravi.¹⁹ Spoj s slikarsko površino lahko razumemo kot izraz popolne predanosti sliki, ko ta postaja popolni zapis njenega notranjega sveta.

Naslednji sklop slik poimenuje Čudovišča in jih opredeli kot potovanja v lastno intimo, v skriti svet, ki ga le ona določa, v "pokrajine neizmerne, nenavadne občudovanja vredne lepote".

Nadgrajuje jih s podobami naravnih čudovišč, kot poimenuje povečane podobe cvetov - orhidej. Simbolični pomeni, ki so se v zgodovini civilizacij pritaknili na cvetove (raznih) rož, so raznovrstni. Vendar pa umetnice ne zanimajo toliko ti dodani pomeni, kot pa cvetovi v svoji prvotni funkciji, ki je - kadar jih gledamo kot estetski objekt - ponavadi ne dojemamo. Prvotna funkcija cvetov je njihova spolna funkcija in njihova oblika izhaja iz potrebe po čim uspešnejšem razmnoževanju. Mesena fiziognomija orhidej, ki so naslikane v takšni razprtosti cveta, ko se le-ta pokaže v najbolj privlačni obliki, vabi gledalca, da se osredotoči na erotičnost, ki jo izžarevajo.

Podobe cvetov lahko razumemo ne le kot reprezentacije stvarnosti (tj. življenje neke rože), pač pa so bolj kot to izraz umetničine domišljije ter v bistvu izražajo njen osebni, notranji svet. So torej izraz njene osebne realnosti, nje same.

Cvetovi v nadnaravni velikosti nas v nekem segmentu asociirajo na cvetove, ki jih je - ekstremno povečane in segajoče preko robov vidne slikarske površine - slikala Georgia O'Keeffe. Tudi pri Anji Jerčič se gledalec sooči s takšnim pogledom na cvet, ki je najbližje perspektivi metulja ali čebele - se pravi z močno povečano podobo cveta, ki omogoča vpogled v svet mikrokozmosa. Vendar njeni cvetovi ne zavzamejo celotnega slikarskega platna, umeščeni so v neskončno psihološko pokrajino njenega notranjega sveta.

Medtem ko je O'Keeffova odklanjala vsakršne seksualne interpretacije cvetov, ki jih je naslikala²⁰, pa nas Anja Jerčič spomni prav na njihovo prvobitno, to je spolno funkcijo. Dejstvo je namreč, da določeni reproduktivni deli rastlin spominjajo (tudi) na človekove reproduktivne organe, intimni vpogled, ki ga nam omogočajo ekstremno povečane podobe cvetov, pa v gledalcu povzročajo asociacije spolne narave. Mesenost orhidej spominja na neko drugo mesenost, to je mesenost človekove spolnosti.

Razkrivanje intime, telesnega, spolnosti z reprezentacijo simboličnih podob iz ustvarjalkinega fantazijskega sveta v danes netrendovskem mediju slike, deluje v primerjavi z aktualnimi prezentacijami in problematizacijami človekove telesnosti - v na primer bodyartističnih performansih - na nek način idealistično. Pa vendar nam priča o obstoju še drugačnega doživljanja (lastnega) telesa in spolnosti in prek tega doživljanja položaja človeka v svetu, kot ga nam ob dizajniranih razkrivanjih podob sodobnih medijskih idealov nudijo nič kaj mikavne (ali za koga pač?) vizije takšne prihodnosti, v kateri bi se spoznavanje teles(nosti) drugih dogajalo le še v svetu virtualne realnosti.

Nataša Tajnik

Tora bora

Nenavaden naslov, s katerim je Nataša Tajnik poimenovala cikel svojih slik, ki je nastajal v letu 2001-2002, pojasnjuje takole: "Tora bora je afganistansko gorovje, ki je bilo prizorišče spopadov v 'vojni proti terorizmu' v letu 2001. Tako se je imenovala tudi vojaška operacija ameriške vojske na omenjenem področju. Tora bora pomeni v nativnem jeziku 'črna vdova, gospa, ženska' Tora bora (črne vdove) je likovna zgodba o praznini, osamljenosti, bolečini in čakanju."

Te slike so nastale na podlagi njenega empatičnega doživljanja omenjene situacije, in to kot kritičen odziv na dogajanje v svetu, kjer so čustva in izkustva ženskega dela prebivalstva skrita

¹⁹ Podobno občutenje zlitja sebe - svojega telesa in umetnine - zasledimo tudi v izjavi Louise Bourgeois: "For my sculpture is the body. My body is my sculpture". Tate Modern, the handbook, London, 2000, str. 111

²⁰ Britta Benke, Georgia O'Keeffe. 1887-1986. Flowers in the Desert. Benedikt Taschen, Köln, 1995, str. 38

pod (na videz) nepredušnimi oblačili, kjer je ženskam (iz naše perspektive) odvzet sleherni glas.

V kompozicijsko poenostavljeni strukturi slik izstopajo poudarjeni elementi figur, ki so prvenstveno zrasle iz raziskovalnega študija forme, v procesu nastajanja pa so se nezavedno zgostile v podobe silhuet zakritih ženskih teles; zakrito telo pa v imaginariju Zahoda pooseblja islamsko žensko.

Zakrivala predstavljajo eno od najbolj dominantnih, tudi medijsko podprtih podob muslimanske ženske. Vendar moramo biti pri pripisovanju pomenov, ki jih zakrivala lahko nosijo, previdni. Kot opozarja antropologinja Nancy Lindisfarne, ki je opravljala terenske raziskave v arabskih deželah, pa tudi v Afganistanu, razprave o zakrivalih islamskih žensk na Zahodu pogosto služijo zakrivanju lastne neenakosti (med spoloma), v podporo ideologije imperializma ter kot politično orodje.²¹ "Retorična moč podobe je v njeni izpraznjenosti: vse je odvisno od tega, kdo opisuje fenomen zakrivanja, za koga in s kakšnim namenom."²²

Silhete figur (zakritih ženskih teles) znotraj likovnega prostora slik Tora bora so nosilke prav takšne izpraznjenosti, kamor gledalec lahko investira asociativne pomene v odvisnosti od lastnih nazorov. So podobe žensk, dvojno "drugih" iz perpektive zahodnega gledalca, nepoznanih, anonimnih, žensk brez glasu, ki bi segal onkraj njihovega intimnega sveta. Vzbujajo radovednost po spoznanju neznanega, po razkritju skritega, po razkritju zgodb in življenj tistih teles, ki so za njimi. Telo, na Zahodu nenehno razgaljano, brez skrivnosti (morda zato tudi brez prave draži), obstaja v tem svetu za druge le na način fantazmatskih predstav. Zakrito telo kot objekt fantazme Zahoda, kot poslednja trdnjava skrite (in zato še skrivnostne) intimnosti.

Na tem mestu se pomudimo še ob sliki z naslovom Matrix, ki je "abstrahirana odslikava fiziološke oblike in vsebnosti (praznine?) človeške maternice - z barvno situacijo v živem in pestrem barvnem kodu"(N. Tajnik). Maternica kot simbol izvora življenja in sveta predstavlja ključni telesni organ ženske identitete. Je tudi točka bistvene razlike v opredelitvi spola, zaradi svoje reproduktivne funkcije pa tudi eden izmed ključnih (fizioloških) razlogov drugačnega občutenja lastnega telesa in telesnosti, ki iz žensk (poleg družbeno konstituiranih pomenov spola) delajo realno drugo. Maternica je prav tako kot vagina zakrita pogledu (za razliko od vidnosti penisa, ključnega organa moške spolne identitete), pa vendar v svoji zakritosti, ne-vid(e)nosti predstavlja univerzalni, neovrgljivi atribut ženskega telesa. Razkrita podoba maternice, ki se kaže ob podobah zakritih silhuet ženskih teles²³ obrača optiko pogleda na telo ženske. Ne le moški, tudi ženske na Zahodu percipirajo podobo zakrite (islamske) ženske kot drugo s hierarhične pozicije lastne superiornosti. Podoba maternice pa je (pod zakrito ali razkrito kožo) podoba iz notranjosti slehernice in zanika takšno razlikovanje.

Nekateri detajli, ki jih najdemo na slikah Tora bora - vzorci vezenin, vzeti iz tradicionalnih (evropskih) krstnih oblačil novorojenčkov, nato ornamentalni elementi, ki oblikujejo šilasto obliko prazgodovinskega orodja, ki je hkrati tudi oblika vulve (na sliki "Bitka") in jih je umetnica namerno umestila v sliko kot attribute žensk -, še dodatno povečujejo asociativno moč podob.

V kontekstu obravnave dela Nataše Tajnik tudi ne moremo mimo barvne situacije njenih slik. Sama pravi, da opaža bistven premik glede na prejšnji cikel Slika - sito podob; ta predstavlja pravo nasprotje ciklu Tora bora, kar je razvidno iz primerjave barvne situacije slike Matrix (neposredno izhajajoče iz prejšnjega cikla) in drugih slik novega cikla. Od močnega kontrasta barv in črnih figur (slika Bitka) preide na sliki Tora bora in Tora bela na oba skrajna konca barvnega spektra. Področje črnine je področje teme, strahu, praznine; belina na drugi strani vzbuja diametralno nasprotna občutja, svetlobe, upanja, neskončnosti. V obeh se vzdigujejo

²¹ Intervju z Nancy Lindisfarne. Tekst: Irena Weber. Emzin, letnik XI, št 3-4, Ljubjana, 2001, str. 31

²² ibid., str.31

²³ ...v katerih bodo nekateri - A. Spacal jih imenuje falogocentrično naravnani likovni kritiki - želeli videti falosne simbole.

podobe figur, skrivnostnih, statičnih, čakajočih; pričajočih o obstoju (še) nerazkritih in nepoznanih intimnih usod človeškega sveta.

Razstava prinaša vpogled v delo umetnic, ki sicer svoje umetnosti nikakor ne razumejo v smislu podajanj feminističnih nazorov, vendar pa (vsaj v določenem segmentu ustvarjalnih raziskovanj) ustvarjajo umetnost (tudi) na temelju močnega in zanesljivega občutenja lastne ženskosti. To občutenje pa ni nekaj, kar bi jim pripisovali s pozicije opazujočega subjekta, ki njihovemu delu - objektu gledanja - pripisuje takšne lastnosti, pač pa to občutenje s pozicije avtonomnega, ustvarjajočega subjekta v svojem delu same obravnavajo in problematizirajo ter o njem z likovnimi podobami spregovorijo gledalcu v okviru predstavljenega projekta.

Katarina Hergold