

Ženska – subjekt – umetnica?

Ko se skušamo soočiti s pozicijo ženske – umetnice – subjekta in pri tem preprašati pojem ženskega subjekta, se težko ognemo skorajda neizogibnim esencalističnim pastem. Takoj ko umetnice označimo s skupno identiteto spolno opredeljene kategorije žensk, lahko že zapademo v biološki determinizem. Če upoštevamo dejstvo, da ženske skozi zgodovino zahodne filozofske misli in kulture niso bile ravno pogosto pojmovane kot subjekti, tovrstni premisleki kljub vsemu niso povsem zanemarljivi. O subjektu ženske vendarle ne moremo govoriti v takšni kontinuiteti zgodovinskega razvoja, kakor je to očitno za univerzalni subjekt, s katerim se je v zahodni kulturi pravzaprav normativno razumel subjekt, ki je bil večinoma prilagojen le moškemu. Zato se bomo v besedilu še posebej osredotočili na poskus vzpostavitve ženskega subjekta znotraj umetnostnozgodovinskih okvirov, saj ženske znotraj tradicionalne akademske umetnostne zgodovine od renesanse naprej, ko se vzpostavi pojem umetnika, niso bile ravno pogosto obravnavane kot umetnice.

Teorijo spolne razlike Luce Irigaray, ki si je prizadevala za oblikovanje ženske subjektivitete, bomo skušali aplicirati na likovno umetnost, kjer bomo posebej omenili tista področja, ki so umetnicam kljub vsemu omogočala prevpraševanje lastnega sebstva in ob tem oblikovanje oziroma vzpostavitev ženskega subjekta v njegovih različnih identitetnih transformacijah. Zanimale nas bodo predvsem ženske subjektivitetne pozicije, kakor so se in se še vedno vzpostavljajo skozi delovanje likovnih umetnic. Kot najzanimivejša zvrst se pri tem izkaže avtoportret, ki je skozi celotno zgodovino likovne umetnosti ostal ena najpogosteje upodabljanih tem žensk umetnic.

OD ŽENSKO KOT DRUGEGA DO ŽENSKEGA SUBJEKTA

Status likovnih umetnic je bil skozi celotno akademsko umetnostno zgodovino odvisen predvsem od pojmovanja subjekta v filozofiji, zato se bomo v

nadaljevanju osredotočili na kritiko nekaterih feminističnih teoretičark, ki so pokazale, kako je bil skozi več kot dvatisočletno filozofsko tradicijo kot subjekt pojmovan zgolj moški, ženski pa je bila dodeljena pozicija druge(ga). Že v antiki je bil kot subjekt, če lahko tako imenujemo takratnega državljanu, mišljen le moški. V atenski družbi je bil državljan lahko samo svoboden moški, ki se je rodil staršema državljanoma (očetu državljanu in materi, hčeri državljana). In vendarle antični moški ni bil povsem samozadosten. Za oblikovanje lastne identitete je potreboval drugega (žensko, sužnja, tujca, otroka, žival), da bi se v njem/njej videl kot v zrcalu. Identiteta posameznika se je v antiki tako oblikovala ob drugih, v katerih je atenski državljan lahko prepoznal samega sebe. Zato je bila ženska pogosto metaforično označena kot ogledalo moškega. Pojmovana je bila kot prvi drugi grškega moškega.

Simone de Beauvoir, avtorica, katere ime je na področju humanistike še vedno precej marginalizirano in tako po svoje označeno kot 'Drugo', skuša v *Drugem spolu* pokazati, da so imeli skozi celotno zgodovino vso konkretno oblast vedno v rokah moški. Oni so sestavljali zakone, ki so bili sestavljeni proti ženski, saj je takšen položaj koristil njihovim ekonomskim interesom. Žensko so že v najstarejših časih patriarhata držali v odvisnosti. Tako je bila konkretno konstituirana kot Drugi. Kajti subjekt potrebuje Drugega takoj, ko se poskuša uveljaviti, saj samega sebe doseže samo skozi to realnost, ki ni on sam.¹

Takšno pojmovanje ženske kot druge se je ohranilo skoraj do današnjih dni. V psihoanalitični teoriji je ženski pripisana pozicija velikega Drugega. Ženska je po Lacanu, če nekoliko poenostavimo, Drugi spol na drugačen način kot je moški drugi spol za žensko. Čeprav sta oba spola drug drugemu druga, pa je ženski spol bistveno Drugi v nekem globljem smislu. Ženska ni nikdar pojmovana kot subjekt, temveč zavzema mesto odsotnosti, 'drugosti' in je zato bolj znak manka, ki ga označuje Simbolno. Pravzaprav po Lacanu ženska ne obstoji. Ženska nima dostopa do simbolnega reda, ki strukturira jezik in pomen, saj ne poseduje falusa, ki v patriarhalni družbi označuje falično moč. Po Lacanu je kot subjekt (pa čeprav razcepljen) lahko pojmovan le moški, torej tisti, ki 'ima' falus.

Pojmovanju ženske kot druge so se postavile nasproti šele feministke z Luce Irigaray na čelu, ki je psihoanalizi in celotni zahodni filozofski tradiciji očitala zanikanje ženske subjektivitete. V svojem kritičnem delu je filozofijo označila kot vrhovni diskurz naše kulture, o katerem je treba podvomiti, saj kot diskurz diskurzov določa zakone za vse druge. Filozofijo je opisala kot monosubjektivno, monoseksualno, monološko, patriarhalno in falokratsko, saj le moški govorijo moškimi. Po njenem so bile vse teorije subjekta vedno prilagojene le

¹ Beauvoir, 1999, str. 207.

‘možatosti’, ženskam pa je bila subjektivnost odvzeta. Ženski spol je tako ostal nesimboliziran. L. Irigaray je psihoanalizi zaradi ohranjanja patriarhalnih vzorcev s privilegirano moško pozicijo očitala falocentrizem, ki ga je razširila v pojem falogocentrizem. Nasproti temu si avtorica kljub pretečemu in skorajda neizbežnemu esencializmu prizadeva za vzpostavitev ženske subjektivitete in za odkritje ženskih genealogij, ki so bile že odložene v zgodovino.

L. Irigaray meni, da ženska ni le Drugi, kot je odkrila Simone de Beauvoir, temveč je prav specifično Drugi moškemu, je njegov negativ ali zrcalna podoba. In vendarle, kaj ni prav S. de Beauvoir pisala o ženski kot Drugem, ki na-

sproti moškemu pomeni negativ oziroma manko? Pravzaprav je S. de Beauvoir skozi svoje celotno delo *Drugi spol* poskušala pokazati in obrazložiti, kako je zgodovinsko prišlo do pojmovanja ženskega spola kot drugega glede na moški spol. V Uvodu k *Drugemu spolu* je najprej predstavila razmerje med spoloma, ki ni enako, saj moški obenem pomeni pozitivnost in nevtralnost, ženska pa nastopa kot negativnost. Za absolutni človeški tip prepozna moški tip, ženska pa se moškemu kaže predvsem kot spolno določeno bitje, saj zanj pomeni spol, zato je spol v absolutnem smislu. “Določena je glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebitveno nasproti bistvenega. On je Subjekt, on je Absolutno: ona je Drugi.”²

Avtorica ugotavlja, da se je takšno razlikovanje vztrajno ohranjalo. Prav tista obdobja, ki so žensko pojmovala kot ‘D drugega’, so se najbolj srdito upirala temu, da bi jo vključila v družbo kot človeško bitje. Antifeministi so po njenem žensko z veseljem povzdigovali kot ‘D drugega’ in tako njeno drugost postavili kot absolutno, neovrgljivo, hkrati pa so ji s tem odrekli možnost, da bi se vključila v človeški ‘Mitsein’.

² Ibidem, str. 14.



Skozi celotno delo lahko najdemo kar precej primerov, iz katerih je jasno, da avtorica sama ne zastopa stališča, po katerem je ženska preprosto 'Drugi', temveč poskuša pokazati, da je takšno pojmovanje ostalo zakoreninjeno v zgodovini zahodne filozofije in kulture pri obeh spolih. Morda je najbolj zgovorno to, da avtorica sama zavrača biološke danosti, ki bi za žensko pomenile nespremenljivo usodo. Po njenem mnenju se samo z biološkimi danostmi ne da pojasniti, zakaj je ženska Drugi, hkrati pa zaradi njih ni obsojena, da bi morala za vedno ohraniti tako podrejeno vlogo.³ Od tod sledi tudi najbolj znana izjava Simone de Beauvoir, s katero začinja drugo knjigo *Drugega spola*: "Ženska se ne rodi: ženska to postane."⁴

V nasprotju s tem je Luce Irigaray svoje glavno delo *Speculum* podnaslovlila: *O drugi ženski*, s čimer je skušala pokazati, da pri ženski ne gre za zavračanje tega, da bi bila drugi biološki ali drugi slovnični spol, temveč da bi jo imeli realno za drugo, nezvedljivo na moški subjekt. Pri tem poudarja, da sta biološka ali slovnična spola dva, brez prvega in drugega. V *Speculumu* skuša pokazati, kako je "filozofski subjekt, zgodovinsko moški, vse drugo zvedel na neko razmerje s sabo – na dopolnilo, projekcijo, hrbtno stran, instrument, naravo ... – na notranjost svojega sveta, svojega horizonta."⁵ Luce Irigaray v nasprotju z vsemi filozofskimi sistemi naše tradicije, kjer je prevladoval enoten model subjektivnosti, predlaga izstop iz tega zelo vplivnega modela enega in mnoštva s prehodom *k dvema*, ki sta realno različna in nista dvakrat isto niti en velik in en majhen. Paradigmo teh dveh najdemo v spolni razliki, kjer obstajata dva subjekta, med katerima ne bi smelo vladati hierarhično razmerje. Zato je Luce Irigaray v svoji teoriji spolne razlike poskušala izluščiti dva iz enega, dva iz mnoštva, drugega iz istega in ju postaviti na isto raven, s čimer bi se suspendirala avtoriteta *Enega* (moškega, očeta, vodje, enotnega boga, enotne resnice itd.). S tem ko bi drugega izluščila iz istega, bi zavrnila zvajanje sebe (ženske) na drugega (od) istega, na drugo ali drugega (od) enega in tako konstituirala sebe kot drugačen avtonomni subjekt. Zato je treba, kot pravi avtorica ironično, zagrešiti filozofski škandal in osvoboditi ženski subjekt sveta moškega ter dopustiti, da subjekt ni niti en niti enoten.⁶

Zato je L. Irigaray poskušala vzpostaviti, opredeliti in uveljaviti ženski subjekt, ki ne bi bil podrejen enemu subjektu. Ker je ženska rojena iz moškega in ženske, bi morala genealoška avtoriteta pripadati moškemu in ženski. Avtorica tako zavrže enoten genealoški vpliv, hkrati pa vztraja pri vrnitvi k realnosti

³ Ibidem, str. 61.

⁴ Beauvoir, 2000, str. 13.

⁵ Irigaray, 1997, str. 117.

⁶ Ibidem, str. 119.

dveh. Po njenem bi bilo treba najprej izbrskati iz pozabe ženske genealogije, nato pa ženskam dodeliti jezik, podobe, predstave, ki jim pripadajo tako na ravni kulture kot tudi na ravni same religije.⁷

Teorijo spolne razlike, ki jo je oblikovala Luce Irigaray, bi deloma lahko prenesli tudi na področje likovne umetnosti. Kajti če se razlika med spoloma odraža v govoru, bi lahko zapisali, da se odraža tudi v likovni govorici. V likovni umetnosti gre podobno kot v govoru za vzpostavljanje identitete, ki je določena s patriarhalnim simbolnim sistemom, kar pomeni, da je edina mogoča pozicija subjekta moška. Gre za podobno pozicijo kot v govo-

ru, kjer ženska nima možnosti simbolne opredelitve sebe, temveč ji preostaja identiteta, ki se oblikuje na podlagi pomanjševalnice. Na tem mestu velja posebno poudariti, da se je v dobi renesanse kot samostojni umetniški subjekt lahko vzpostavil izključno moški avtor, ženska pa še dolgo ni bila enakovredno obravnavana kot umetnica. Vendar pa to še ne pomeni, da umetnice v tem in v kasnejših obdobjih niso ustvarjale, pa čeprav so v svojem delovanju pogosto ostajale močno osamljene in neopažene. Umetnicam je bilo ponekod do konca 19. stoletja ali še celo v začetku 20. stoletja onemogočeno izobraževanje na likovnih akademijah, povečini pa so jim bila zaprta tudi vrata razstavišč.⁸ Ker niso ne razstavljale ne prodajale, so ostale v širši javnosti nepoznane, po njihovem življenju pa se je nanje večinoma pozabilo. Njihovih imen ne najdemo ravno pogosto v splošnih umetnostnozgodovinskih pregledih. Ženske v javnem prostoru likovne umetnosti skorajda niso obstajale, kar pomeni, da tudi niso bile pojmovane kot ustvarjajoči subjekti. Zaradi njihove zgodovinske javne odsotnosti se najpogosteje trdi, da ustvarjajočih žensk sploh ni bilo.⁹ Argumenti o neobstoju ženskih umet-



Frida Kahlo, Zlomljeni steber, 1944. (Vir: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1998.)

⁷ Ibidem, str. 120.

⁸ Več o institucionalni diskriminaciji žensk, ki se je odražala v nemožnosti izobraževanja na likovnih akademijah, gl. Nochlin: "Why Have There Been No Great Woman Artists?", *Women, Art, and Power and Other Essays*, str. 145–178.

⁹ Več o tem gl. Spacal, 2002, str. 41–63.

nic so najpogosteje neutemeljeni, nezadostno premišljeni in veliko prenagljeni, v njihovem ozadju pa je čutiti predvsem nepoznavanje zgodovine žensk.

Znano je, da so morale umetnice neredko prikrivati svojo pravo identiteto. Njihova dela so se v javnosti največkrat pojavljala pod moškimi imeni (izmišljenimi psevdonimi ali imeni priznanih kolegov), zato se v družbi največkrat niso mogle vzpostaviti kot samostojni ustvarjalni subjekti. Tudi Ivana Kobilca je tako prikrivala svojo spolno identiteto, saj se je podpisovala zgolj s prvo črko imena in s celim priimkom. Ženske vse do minulega stoletja niso imele možnosti simbolne opredelitve samih sebe kot umetnic. Na področju umetnosti so ostale drugi spol, torej ne aktivni oziroma ustvarjajoči subjekti, temveč pasivni objekti, modeli, ki so jih lahko upodabljali moški umetniki. Nekatero umetnico so bile za svojega življenja sicer izjemno cenjene, vendar pa večinoma niso ostale poznane v tradiciji umetnostne zgodovine, ki so jo po večini pisali (in jo še pišejo) zahodni beli moški. Vsekakor sta bila ženskam, ki so se odločile za likovno umetnost, namenjena popolnoma drugačna vloga in položaj v družbi kot njihovim moškim kolegom, saj so bili prevladujoči družbeni diskurzi do nedavnega globoko zasidrani tudi v umetnostni zgodovini in likovni kritiki, ki sta neenako obravnavali dela ženskih in moških umetnikov. Šele v 20. stoletju se je s spremembami položaja žensk v družbi počasi začel spreminjati tudi status umetnic.



Hannah Wilke, Junij 15, 1992 / Januar 30, 1992: # 1, iz serije Intra-Venus, 1992-93. (Vir: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1998.)

Po Luce Irigaray ima ženska, ki je ujeta v zrcalno logiko patriarhata, malo izbire. Odloči se lahko za prevzem moške simbolne identitete, kar pomeni, da posnema moškega tako, da odigra zrcalno upodobitev same sebe kot manjvrednega moškega. Druga možnost, ki se ji ponuja, je molčanje, s čimer pristane na to, kar je ženski predpisano, torej da je ženska v smislu 'drugega spola'. Kot tretja možnost se ženski ponuja nerazumljivo blebetanje, s čimer je označeno vse, kar je izgovorjeno zunaj logike istega in je po definiciji moškemu vrhovnemu diskurzu nerazumljivo. To pomeni, da ženska na podlagi razumetja konstitucije spolne razlike oblikuje ženskam skladne simbolne reprezentacije, s čimer naj bi presešla stanje, v katerem je pojmovana kot 'drugi spol'.¹⁰

V nadaljevanju se bomo osredotočili predvsem na umetnice, ki bi jih po omenjeni razporeditvi lahko umestili v tretjo kategorijo, ki njihovo delo opisuje kot nerazumljivo 'blebetanje' oziroma kot tisto vrsto likovnega ustvarjanja, ki je ostalo zaradi svoje 'ženske' specifičnosti v prevladujoči akademski umetnostni zgodovini večinoma nerazumljeno, po drugi strani pa so se prav na ta način dejavne umetnice lahko vpisale v zgodovino ženskih genealogij.

Pri tem se moramo sicer zavedati vprašljivosti samega termina 'subjekt žensk', o katerem Judith Butler pravi, da ni več razumljen s stabilnimi ali trajnimi termini, saj je tudi malo strinjanja o tem, kako naj bi bila konstituirana kategorija žensk. J. Butler je v *Težavah s spolom* zapisala, da je izraz 'ženske', ki označuje skupno identiteto, vse manj stabilen označevalec, ki bi izsilil privolitev tistih, ki jih dozdevno opisuje in reprezentira. Izraz 'ženske' je postal problematičen celo v množini, saj pomeni kraj sporov in razlog za tesnobo. "Če 'je' nekdo ženska, to gotovo ni vse, kar ta človek je; izrazu spodleti izčrpnost, vendar ne zato, ker bi 'oseba', preden ji je pripisan družbeni spol, prekosila posebne parafernalije svojega družbenega spola, temveč zato, ker v različnih zgodovinskih kontekstih družbeni spol ni vedno konstituiran koherentno ali konsistentno in ker ga sekajo rasne, razredne, etnične, seksualne in regionalne modalnosti diskurzivno konstituiranih identitet. Izid je tak, da je 'družbeni spol' nemogoče ločiti od političnih in kulturnih presekov, v katerih je neizogibno proizveden in ohranjen."¹¹ Po Judith Butler razlika med biološkim in družbenim spolom vpelje razcep feminističnega subjekta, čeprav je nesporna enotnost 'žensk' pogosto prizivana za konstruiranje solidarnostne identitete.

Nekatere sodobne feministične umetnice nastalo dilemo razrešujejo tako, da skušajo kulturni konstrukt 'ženskosti' dekonstruirati skozi lastne umetniške prakse. Z neesencialnim uprizarjanjem samih sebe se skozi poststrukturalistični

¹⁰ Prim. Moi, 1999, str. 141; Kristan, 1998, str. 151.

¹¹ Butler, 2001, str. 15.

model razsrediščenega subjekta postavljajo onkraj kakršnegakoli spola. V nadaljevanju se bomo kljub vsemu osredotočili predvsem na tiste umetnice, ki so se skozi določeno retoriko poze, kakor bi dejala Amelia Jones, poskušale vzpostaviti kot ženski umetniški subjekt.

VZPOSTAVITEV ŽENSKÉ SUBJEKTIVITETE SKOZI AVTOPORTRET

Predhodno obravnavane feministične teoretičarke so pokazale, da je bil v tradiciji zahodne filozofije in umetnosti kot normativni subjekt lahko pojmovan zgolj moški. Na področju likovne umetnosti ženske podobno kot na vseh drugih področjih niso bile vpisane v zgodovino. Ostale so prezrte in neupoštevane, zaradi česar se sprva zdi, da sploh niso obstajale. Ko se poglobljeje seznanimo z zgodovino žensk, lahko vidimo, da so ženske vendarle ustvarjale v vseh obdobjih zgodovine, pa čeprav niso bile pojmovane kot umetnice, kot subjekti. Kljub vsemu so svoje ženske subjektivitetne pozicije na neki način raziskovale že v obdobjih pred renesanso, za kar se je kot najprimernejša zvrst izkazal prav avtoportret.

Avtoportret je namreč tista likovna zvrst, ki umetnicam v največji meri omogoča raziskovanje različnih identitet in vzpostavljanje lastnih subjektivitetnih pozicij. Pri avtoportretu je umetnica/umetnik hkrati tudi model, sočasno je portretist(ka) in portretiranka/portretiranec, opazujoča/i in opazovana/i. Subjekt in objekt sta tako ena in ista oseba. Avtoportret, ki je zaznamovan z odnosom med subjektiviteto in reprezentacijo, nas zanima predvsem kot avtorefleksivna umetniška izpoved, prek katere lahko umetnica/umetnik raziskuje samo/samega sebe. Ob upodabljanju samopodob se vzpostavljajo številna vprašanja o lastnem sebstvu in samoidentiteti. Avtoportret je v likovni umetnosti podobno kot avtobiografija v literaturi tisti žanr, ki daje umetnicam/umetnikom največ možnosti za razkrivanje samih sebe in s tem za vzpostavljanje lastnih identitet. Je tista umetnostna zvrst, ki omogoča največjo stopnjo samoprevpraševanja in s tem samorefleksije, kar je še posebej pomembno za ženske avtorice, ki si morajo zaradi zgodovinske prezrtosti vedno znova same izboriti lastno subjektivitetno pozicijo, s katere se lahko izražajo kot ženske. Avtoportret umetnicam omogoča, da se vzpostavljajo kot samostojni subjekti, s čimer lahko presežejo pozicijo negativnega Drugega, ki jim je bila zgodovinsko pogosto dodeljena s strani patriarhalno naravnane družbe.

V sodobni feministični umetnosti, ki se še posebno osredotoča na vprašanja v zvezi z oblikovanjem ženske subjektivitete in s spreminjajočimi se identitetami (npr. spolnimi, rasnimi, seksualnimi, razrednimi itd.), ostaja avtoportret kot pomembna umetniška zvrst, ki umetnicam daje določen prostor za lastno reprezentacijo, še vedno izjemno aktualen. V spreminjanju lastnih identitet, ki niso

več trdne in zamejene, temveč postajajo vse bolj performanistično spreminjajoče se, se kar najbolj udejanja teorija Judith Butler, po kateri je družbeni spol že nekakšen performans s spremenljivimi identitetami. Z vzpostavljanjem lastnega performativnega umetniškega subjekta, ki je v osnovi sicer razsrediščen, se umetnice korenito postavljajo po robu patriarhalnemu družbenemu redu, v katerem je bila ženska prisiljena sprejeti svoje negativno mesto v družbi in tudi v kulturi, kjer ni bila pojmovana kot subjekt in ni bila prisotna v javnem prostoru umetniškega delovanja. Z novimi umetniškimi praksami skušajo umetnice utrditi lastni položaj, tako da z oblikovanjem novih ženskih genealogij potrjujejo tudi svoj obstoj v družbi. Ženske niso več zgolj druge, temveč postajajo vse bolj one same, ženski subjekti, dejavne umetnice, ki si svojega izraza ne izposojajo v prevladujoči falogocentrično naravnani strukturi in ne oponašajo moškega izraza, temveč vzpostavljajo lastno likovno govorico.

Lucy Lippard ugotavlja, da skladno s feminističnim delovanjem nastaja čedalje več umetniških del ženskih avtoric, ki z izbranimi avtobiografskimi metodami upodablja sebe v poziciji subjekta. Umetnice, ki v maškaradi s kostumi in preoblekami skozi domišljijo oblikujejo svoje najrazličnejše samopreobrazbe, razumejo umetnost kot proces ustvarjanja identitete. Pri tem preizkušajo meje lastnih identitet, ki jih nenehno spreminjajo.¹²

Lastno telo se postmodernim umetnicam kaže kot mesto razpršenega "jaza". Avtoportretistka je namreč vedno na nek način ustvarjajoči subjekt in hkrati gledani objekt. Tiste, ki se pri tem identificirajo s postmodernim razdrobljenim in razpršenim subjektom, pa dokončno prelamljajo s tradicijo kartezijanskega modernističnega subjekta.

Feministične umetnice se v zadnjih tridesetih letih pogosteje poslužujejo fotografskega in videomedija, kjer lahko svoje ideje izrazijo precej bolj neposredno kot v tradicionalnem slikarstvu ali kiparstvu. Tako so prav ob sodobni umetnosti, ki se razvija skupaj z najnovejšimi medijskimi tehnologijami, svoj enakovredni prostor v umetniškem svetu končno dobile tudi umetnice. Nove umetniške forme so brez tradicije, ki bi jo kot v slikarstvu in kiparstvu vodili moški. Pred ogledalnimi odsevi, fotografskimi in videokamerami se ne soočajo s svojimi varljivimi in minljivimi videzi, temveč s seboj kot ženskim umetniškim subjektom. Pri tem ne gre za nikakršno zapeljevanje ali koketiranje s pogledom drugega, z gledalcem, temveč za soočenje s samo sabo, za odkrivanje sebe kot subjekta z lastno/imi identiteto/ami. Kot takšne so umetnice največkrat brez maske, brez nakita, brez olepševanja za oko drugega, za pogled moškega. Resnobno upodobljene avtoportretistke srečamo že na renesančnih

¹² Lippard, 1995, str. 94.



Gillian Melling, *Me and My Baby*, 1992. (Vir: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1998.)

samopodobah Sofonisbe Anguisola¹³ in baročne slikarke Artemisie Gentileschi. Za obe avtorici, ki sta vsaka v svojem času raziskovali lastne subjektivitetne pozicije, bi lahko zapisali, da sta feministično delovali že davno pred splošno priznanimi začetki feminizma. Takšna slikarska avtoportretna tradicija se skozi zgodovino ženskih genealogij nadaljuje vse do lastnih podob Frida Kahlo, avtorice z enim najštevilčnejših in najpestrejših avtoportretnih opusov, ki je sebe na najrazličnejše načine upodabljalala skozi vse življenje, vendar pa se nikdar ni upodobila nasmejane. Njen odločni, izrazito močan, negibni pogled, ki se v svoji nepremičnosti ponekod zdi prav grozljiv,

saj ga je slikarka stopnjevala skoraj do grozljivega Meduzinega pogleda, lahko v gledalcih zbuja nelagodje.

Resnobno se je upodabljala tudi večina slovenskih avtoportretistk.¹⁴ Vendar pa med slovenskimi likovnimi umetnicami avtoportretna tradicija ni posebej izrazita, saj pri nobeni avtorici ne moremo zaslediti večjega avtoportretnega opusa. Večina se jih je upodobila zgolj nekajkrat, kar lahko označimo bolj za potrditev v žanru, manj pa kot trajnejše raziskovanje lastnih subjektivitetnih pozicij.

Ženske so se skozi celotno avtoportretno zgodovino upodabljale kot nadvse aktivni umetniški subjekti, ne pa kot pasivni objekti, namenjeni pogledu drugega (moškega). Ali pa prav za pogled, od katerega hočejo pobegniti, parodizirajo ženske stereotipne pozicije, ki so jim kot ženskam dodeljene s strani patriarhalno naravnane družbe in se kot Cindy Sherman¹⁵ na filmskih fotografiji-

¹³ Renesansa slikarka Sofonisba Anguissola je bila ena prvih žensk, ki se je s slikarstvom ukvarjala poklicno. Bila je izjemna portretistka. Redko se omenja kot avtorica, ki je v obdobju med Dürerjem in Rembrandtom naslikala največ samopodob. S svojo izvirnostjo je bistveno vplivala na razvoj italijanske avtoportretne umetnosti. S svojim delom je odprla pot tudi drugim ženskim umetnicam, saj je prav z njenim primerom v družbi postalo mogoče, da se s slikarstvom poklicno lahko ukvarjajo tudi ženske. (Chadwick, 1996, str. 78)

¹⁴ Več o slovenskih avtoportretistkah gl. Mastnak, 2002, str. 65–86.

¹⁵ Več o konceptu ženskosti kot maškarade v delu Cindy Sherman gl. Jurman, 2000, str. 29–63.

jah skozi maškarado pokažejo v najbolj tipskih ženskih vlogah, kot Claude Cahun spreminjajo svojo spolno identiteto, kot Iranka Shirin Neshat kritično obravnavajo tradicionalne vloge islamske ženske, ali pa se kot temnopolta Carrie Mae Weems pred ogledalom igrajo igro Sneguljčičine čarovnice in se ironično sprašujejo po najlepši ženski v deželi. Pri omenjenih avtoricah seveda ne gre za nikakršne narcistične težnje, ki so se v zgodovini likovne umetnosti kot posledica običajne težnje po ohranitvi lastne podobe tako pogosto pojavljale pri naduto samovšečnih moških umetnikih in ki jih umetnostni zgodovinarji največkrat pripisujejo nastanku avtoportretov. Narcistični nagibi so pri ženskih avtoricah manj opazni, saj je zanje pomembnejša analiza samih sebe in oblikovanje lastne subjektivitete. Veliko moških slikarjev, zaverovanih v veličino in genialnost svojih umetniških stvaritev, se je pogosteje upodabljalo s ponosno dvignjenimi glavami poleg svojih umetnin ali ob raznih napisih, ki govorijo o njihovi pomembnosti. Umetnice so se prav nasprotno večinoma portretirale skromno, kar pomeni, da se niso ponašale s svojimi sposobnostmi.¹⁶

Sodobne avtorice pogosto obravnavajo določene teme, ki jih med moškimi avtorji težje zasledimo. V likovni umetnosti so teme nosečnosti in seksualnosti, ki so bile pred tem obravnavane zgolj v književnosti, nastale šele v 20. stoletju. Takrat so nastali tudi prvi avtoportreti golih umetnic. Frida Kahlo, ki v svojem slikarstvu ni skrivala ničesar, je tako prva začela upodabljati svoje bolno telo, ki ga je razkrila kot objekt, s čimer je pozunanjala lastno bolečino. Kasneje so ji sledile tudi nekatere umetnice, obolele za rakom, kot npr. Hannah Wilke ali Nancy Fried, ali pa anoreksična Rachel Lewis. Frida Kahlo je naslikala tudi nekatere najbolj radikalne feministične motive, kot so npr. lastno rojstvo ali splav. Tovrstni motivi so se stopnjevali vse do umetnosti 70. let, ko so feministične umetnice dokončno razkrile družbi vse tabuje, vezane na žensko in njeno telo (od menstruacije v delu *Rdeča zastava* avtorice Judy Chicago,¹⁷ do raznih oblik nasilja nad ženskim telesom, kakršno je med drugim tudi posilstvo v delu Ane Mendieta); največjo stopnjo šokantnosti pa so dosegle performantke v umetnosti body arta (npr. Orlan, ki v operativnih posegih preoblikuje svoj obraz v groteskno parodijo idealnih ženskih potez).¹⁸ Le s tematiko materinstva so se avtoportretistke na svojih delih soočale že od konca 18. stoletja naprej (npr. Elisabeth Vigée-Lebrun), še pogosteje pa so lastno nosečnost in materinsko vlogo prevpraševale številne umetnice v dvajsetem stoletju (npr. Käthe Kollwitz, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Mary

¹⁶ Borzello, 1998, str. 18.

¹⁷ Tabu menstruacije obravnava tudi tandem Eclipse na eni od fotografij iz projekta *Zajtrk na travi*.

¹⁸ Amelia Jones vidi v feminističnem body artu popolno utelešenje ženskega subjekta, ki hkrati gleda in je gledan, nikoli pa ni preprosto objektiviran. (Jones, 2002, str. 206)



Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994. (Vir: Zabalbeascoa, Anaxtu, "Mask and Mirror", v Mascara i Mirall, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997.)

Kelly, Gillian Melling, od slovenskih avtoric pa Melita Vovk in Zora Stančič). Ob nekaterih tovrstnih specifičnih motivih, ki jih lahko zasledimo zgolj v likovni umetnosti ženskih avtoric, bi z rahlim zadržkom do poudarjanja ženske drugačnosti vendarle lahko razumeli Luce Irigaray, ki poudarja posebnosti ženskega sveta, za katerega pravi, da je drugačen od moškega v razmerju do jezika, v razmerju do telesa (v starosti, zdravju, lepoti in seveda v materinstvu) ter v razmerju do dela in do sveta kulture.¹⁹

Zaradi posebnosti omenjenih vsebin, ki so veliko bolj značilne za umetnice in jih med moškimi umetniki težko zasledimo, lahko kljub dvomom, ki se ob tem porajajo, vendarle govorimo o določenih specifikah ženske likovne umetnosti. Ob tem bi sicer želela opozoriti na problematičnost samega termina 'ženska umetnost', glede katerega si feministične teoretičarke še vedno niso enotne (v likovni umetnosti gre za podobno problematiko kot pri pojmu 'ženske pisave' v književnosti). Pri tem se moramo seveda zavedati razlikovanja med 'feministično umetnostjo',²⁰ ki se osredotoča na specifično feministične teme znotraj umetnosti in pri tem zavzema jasno antipatriarhalno in antiseksistično stališče, ter med t. i. 'žensko umetnostjo', s katero naj bi bila posplošeno označena vsa umetnost, ki jo ustvarjajo umetnice, biološko ženskega spola.

Večina umetnic in likovnih teoretičark zavrača vsakršne poskuse skupnih oznak ženske umetnosti, ki pogosto povzročajo vrsto nedopustnih stereotipov in posploševanj. Tovrstne ideje so največkrat neutemeljene in ostajajo oprte samo na element čistega biološkega determinizma, saj dela umetnic težko združujemo na podlagi nekih skupnih ali splošno 'ženskih' značilnosti. Feministične teoretičarke sicer poudarjajo, da spolne razlike ne razumejo kot funkcijo spola s predhodno podeljeno biološko identiteto, temveč kot zgodovinsko konstrukcijo, ki se še vedno neprenehoma proizvaja, ponavlja in utrjuje znotraj različnih praks označevanja. Po Griseldi Pollock se pasti feminističnega stereotipa, ki združuje ženska dela zgolj na podlagi spolne pripadnosti, lahko izognemo tako, da poudarimo njihovo raznolikost in posebnosti posameznih avtoric in njihovih del. Kljub temu pa je treba prepoznati tudi nekatere skupne ženske karakteristike, ki so nastale kot rezultat vzgoje in ne narave ter tako kot vplivi zgodovinsko spremenljivih družbenih sistemov vzpostavljajo spolne razlike.²¹

Če po Luce Irigaray obstaja možnost različnega, nemoškega diskurza, potem bi lahko zapisali, da obstaja tudi nemoška umetnost. Kot smo omenili že zgoraj, so

¹⁹ Irigaray, 1997, str. 120.

²⁰ Feministične umetnice ustvarjajo umetnost, ki, kot pravi Lucy Lippard, odraža politično zavest o tem, kaj pomeni biti ženska v patriarhalni kulturi. Avtorica feministično umetnost označi kot politično pozicijo, kot skupek idej o prihodnosti sveta, ki hkrati vsebuje tudi informacije o zgodovini žensk in prepoznanje žensk kot kategorije. (Lippard, 1995, str. 172)

²¹ Pollock, 1999a, str. 162.



Eclipse, Zajtrk na travi, 1999. (Z dovoljenjem avtoric.)

tovrstne opredelitve sicer precej dvomljive, po drugi strani pa Luce Irigaray označi žensko odpoved lastni ženski identiteti kot največjo podreditev kulturi moških, kar seveda lahko razumemo, če upoštevamo kontekst zgodovinske podrejenosti ženskega spola moškemu.

Če torej ne priznamo razlik med spoloma, potem to še ne pomeni, da pristanemo na enakost med spoloma, temveč na podreditev ženskega spola moškemu, četudi bi se ta imenoval nevtralni. Če se tako popolnoma odpovemo opredelitvi ženske umetnosti, to še ne pomeni, da bi lahko govorili o umetnosti nasploh, temveč o umetnosti, ki se zdi zgolj navidezno univerzalna. Takšno umetnost poz-

namo v tradiciji zahodne akademske umetnostne zgodovine že stoletja. To je umetnost, v kateri ženske niso mogle delovati kot enakovredni ustvarjalni subjekti, temveč so ostale iz nje izključene, bile so prezrte in neupoštevane. Umetnost, ki je bila obravnavana kot edina in s tem univerzalna, je bila naklonjena zgolj moškemu umetniku – subjektu, kakor se je vzpostavil v obdobju renesanse. Gre za izključujočo patriarhalno umetnost, umetnost enega spola. Zato bi bil apel Luce Irigaray, ki se obrača na žensko in jo poziva, naj zopet najde sebe in se vzpostavi skozi lastne podobe, ki so že odložene v zgodovino, lahko ustrezen tudi za likovne umetnice. Pri tem seveda ne gre za nikakršno biološko determiniranost, temveč za izražanje lastne identitete v umetnosti, ki je bila do nedavnega določena s patriarhalnim simbolnim redom. Ženska v celotni tradiciji umetnosti, ki jo je označevala tradicija zahodne umetnostne zgodovine, ni imela možnosti simbolne opredelitve same sebe kot umetnice, kot subjekta. Prav zato je toliko pomembnejše, da se umetnica ne vzpostavlja več skozi moške genealogije, temveč ustvarja in nadaljuje lastne ženske genealogije.

Pri ženskah umetnicah je zaradi zgodovinsko pogojene nesubjektivitetne pozicije mogoče zaznati večje stremljenje po vzpostavitvi sebe kot subjekta. V likovni umetnosti si ženske bolj prizadevajo za raziskovanje lastne identitetne in subjektivitetne pozicije in tako pogosteje ustvarjajo avtoportrete. Za moške



Zora Stancić, Avtoportret s sinom, 1990. (Z dovoljenjem avtorice.)

prevpraševanje lastnega sebstva ni tako pomembno, saj kot subjekti že obstajajo skozi več kot dvatisočletno tradicijo.

Zato je med ženskami težnja po raziskovanju samih sebe večja, kar je še posebno očitno pri umetnicah 20. stoletja, ki so v likovno umetnost vpeljale koncept spolne razlike. V zadnjih desetletjih je na področju likovne umetnosti čedalje bolj čutiti vplive spekulacij feminističnih teoretičark in posledično z njimi tudi feminističnih umetnic ter umetnic in umetnikov nasploh. Ob vzpostavljanju lastnih identitet so umetnice začele rušiti tudi vse v patriarhalni družbi globoko zakoreninjene predsodke in stereotype. Tako so bistveno pripomogle k feminističnemu prevrednotenju patriarhalnih vrednot, kar je povzročilo prevpraševanje navidezno stabilnih temeljev, na katerih so zasnovane najtrdnjše teorije normativnega subjekta, ki so bile do nedavnega vzpostavljene samo za moškega. Čedalje več umetnic tako v svojih delih raziskuje lastne identitetne in subjektivitetne pozicije, zato bi kljub vsemu vseeno lahko zapisali, da se na neki način vzpostavljajo kot ženski umetniški subjekti. Prav zato je toliko pomembnejše, da se umetnica ne vzpostavlja več skozi moške genealogije, temveč nadaljuje in ustvarja lastne ženske genealogije.

Glede na zapisano bi lahko ponudili tezo, po kateri je med umetnicami zaradi njihove historično pogojene nesubjektivitetne pozicije mogoče zaznati večje stremenje po zavestni vzpostavitvi sebe kot subjekta. Zdi se, da moški umetniki v svojih delih prevprašujejo lastne subjektivitetne pozicije v nekoliko manjši meri, saj kot subjekti na neki način že obstajajo skozi več kot dva tisoč-

letno tradicijo univerzalnega ali normativnega subjekta. Prav zato so se tudi v manjši meri pojavili na strani tistih, ki bi mislili spolno razliko, po drugi strani pa se je v likovni umetnosti ravno med ženskami pojavila večja težnja po raziskovanju lastnih identitetnih in subjektivitetnih pozicij, kar pogojuje tudi njihovo pogostejše ustvarjanje avtoportretnih del, v dvajsetem stoletju pa še posebej vpeljevanje nekaterih novih tem, vezanih na koncept spolne razlike. V zadnjih desetletjih so na področju vizualnih umetnosti vse bolj opazni dejanski vplivi feminističnih teoretičark in posledično z njimi tudi feminističnih umetnic ter umetnic in umetnikov nasploh.

LITERATURA

- BAHOVEC, E. D. (1999): "O ženskah, zgodovinski tišini in glasu", *Delta*, št. 3-4, Ljubljana.
- BEAUVOIR, S. de (1999, 2000): *Drugi spol*, I. in II. del, Delta, Ljubljana.
- BORZELLO, F. (1998): *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
- BRAIDOTTI, R. (1998): "Koncept spolne razlike", *Delta*, št. 3-4, Ljubljana.
- BUTLER, J. (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*, Zbirka Lambda, ŠKUC, Ljubljana.
- CHADWICK, W. (1996): *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London.
- CHADWICK, W. (ur.) (1998): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- HROMADŽIĆ, H. (2002): "Subjekt, multiplativnost njegova karaktera i virtualno u odrazu Foucaultove teorije diskursa", *Filozofska istraživanja*, št. 85-86, Zagreb.
- IRIGARAY, L. (1997): "Vprašanje drugega", *Delta*, št. 1-2, Ljubljana.
- IRIGARAY, L. (1985): *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca.
- IRIGARAY, L. (1986): "Spol, ki to ni", *O ženski in ženskem gibanju*, Krt, Ljubljana.
- JONES, A. (2002): *Body art: uprizorjanje subjekta*, Maska, Knjižna zbirka Koda, Študentska založba, Ljubljana.
- JURMAN, U. (2000): "Cindy Sherman in ženskost kot maskarada", *Delta*, št. 1-2, Ljubljana.
- KOLEŠNIK, Lj. (ur.) (1999): *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (Izabrani tekstovi)*, Centar za ženske Studije, Zagreb.
- KREFT, L. (1996): "Lahko feminizem kaj pomaga?", *Anthropos*, 28, št. 3-4, Ljubljana.
- KRISTAN, Z. (1998): "Misliti spolno razliko: Lacan in Irigaray", *Delta*, št. 3-4, Ljubljana.
- LIPPARD, L. R. (1995): *The Pink Glass Swan (Selected essays on feminist art)*, The New Press, New York.
- MASTNAK, T. (2002): "Avtoportreti umetnic na Slovenskem", *Delta*, št. 1-2, Ljubljana.
- MENAŠE, L. (1962): *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Slovenska matica, Ljubljana.
- MIKUŽ, J. (1997): *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja*, Nova revija in Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- MOI, T. (1999): *Politika spola/teksta*, Zbirka Labirint, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- NOCHLIN, L. (1989): *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London.
- POLLOCK, G. (1999): "Modernost i prostori ženskosti", v: KOLEŠNIK, Lj. (ur.): *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti, (Izabrani tekstovi)*, Centar za ženske Studije, Zagreb.
- POLLOCK, G. (1999): *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, London and New York.
- RECKITT, H. (ur.), PHELAN, P. (2001): *Art and Feminism*, Phaidon Press Limited, London in New York.
- SLAPŠAK, S.: (2000): *Ženske ikone 20. stoletja I.*, Urad za žensko politiko, Ljubljana.
- SLATKIN, W. (1997): *Women Artists in History: From Antiquity to the Present*, Prentice-Hall, Inc. Simon & Schuster, New Jersey.
- SPACAL, A. (2002): "Trd kamen v mehkih rokah': odsotnost / prisotnost ženskih avtoric v likovni umetnosti", *Delta*, št. 1-2, Ljubljana.