

SLAĐANA MITROVIĆ¹

Seksualno in umetnost sta eno

Izvleček: Ustvarjalni opus Pabla Picassa (1881–1973) je z intenzivnim bohotenjem seksualne moči, čezmernim prekipevanjem erotizma in nepopustljivim razpuščanjem k eksplicitnosti telesa začrtal globoko razpoko v tradicionalnem umeščanju seksualnega v red neumetniških praks. Poslej je vsa kreativna potencia inherentno seksualizirana, temeljito pretkana s seksualnim, da med njima ni mogoče postaviti jasne meje. Cilj članka je premisliti razmerje seksualnosti in umetnosti v seriji grafik *Rafael in Fornarina*, ki je nastala v sklopu obsežnega grafičnega projekta *Suite 347* v zadnjem ustvarjalnem obdobju umetnika. Serija izraža nenavadno potezo sopostavljanja spolne ljubezni Rafaela in Fornarine v isti dogodkovni trenutek z aktom slikanja.

Ključne besede: Pablo Picasso, seksualnost, umetnost, psihoanaliza

75.071:176.7:159.964.2

Sexuality and Art Are One

Abstract: With its intense sexual drive, eroticism, and physical explicitness, the oeuvre of Pablo Picasso (1881–1973) caused a watershed in the traditional classification of sexuality as a non-artistic practice. Ever since, the creative potency has been so profoundly interwoven with sexuality that no clear dividing line could be imposed between the two. The following article reconsiders the relation between sexuality and art in Picasso's late series of graphics entitled *Raphael and Fornarina*, which displays the extraordinary device of placing Raphael and Fornarina's sexual intercourse in the very moment of the act of painting.

Key words: Pablo Picasso, sexuality, art, psychoanalysis

¹ Slađana Mitrović je doktorandka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer zgodovinska antropologija likovnega, in mlada raziskovalka. E-naslov: mitrovic.sladjana@gmail.com.

V tradicionalnih umetniških praksah zahodne družbe je bila vsaka klica seksualnega predmet spotike, zahtevala je razlago, nekakšno idejno opravičilo za svojo prisotnost, saj je v nasprotnem primeru bila podvržena cenzuri ali uničenju od političnih in religioznih avtoritet. Regulacija produkcije umetniških podob je bila povezana s strahom pred učinki, ki jih utegnejo izvabiti v gledalcu. Napetost izvira iz odnosa med gledalcem in gledanim objektom, kjer je proces gledanja neposredno povezan z vživljanjem in oživljanjem tistega, kar gledamo, zato podoba lahko poraja močnejše efekte od pisane besede. Z gledanjem inertna substanca pridobiva telo, se inkarnira v dejansko prisotnost in ozavešča sorodstvo z živim bitjem.² V tem duhu utegne vsaka seksualna sugestija, vsaka percepcija seksualne potence biti nevarna subjektu, kakor neprimerna božanskemu aktu umetniške kreacije, ki transformira golo materialno substanco v visoko formo duhovne resničnosti. Upodabljanje eksplicitne seksualnosti je *par excellence* povezano z obscenostjo in tovrstne podobe v svetu visoke kulture zahtevajo ostro ločevanje med spodobnim in prostaškim, pornografskim in umetniškim, kot je pojasnil David Freedberg: “*Če je podoba pornografska, potem jo ne moremo upoštevati kot umetnost; sploh ni umetnost. Če je pornografska, potem mora biti prostaška in nespodobna, vulgarna in nizka.*”³ Vulgarnost neposrednega razkazovanja intimnih partij in seksualnih praks nikakor ni mogla sovpadati z visoko formo umetnosti, ki ima poleg estetske vrednosti tudi moralno odliko.

Radikalni prelom v tradicionalnem vrednotenju seksualnosti v umetniški formi pomeni Picassov ustvarjalni opus. S pojavljanjem in ponavljanjem seksualnosti, z okupirano obsedenostjo izpostavljanja seksualnih aktivnosti, potez in anatomskih organov sprevrne nemožno razmerje seksualnosti in umetnosti. Čeprav je bila eksplicitna seksualnost od nekdaj bolj ali manj legitimen del vizualne evropske kulture je Picassova sled utrla pot k odkritemu, intenzivnemu in metodičnemu upodabljanju skritih genitalnih partij obeh spolov.⁴ Ves Picassov ustvarjalni opus je prežet s seksualnim in nič več ne obstaja, kar ne bi bilo seksualizirano, zato tudi ni možno obravnavati nobenega njegovega dela, ne da bi pogoltnili dozo erotizma. Erotična dimenzija pri Picassu ni zgolj ljubezensko kipenje para, temveč je vpeta v antagonistično srž Eros-Tanatos, od stremljenja k združevanju, celovitosti, intimnemu sožitju do nagonske težnje k destruktiji, ki skali vsako razmerje. Od lirične-

² Freedberg, 1991, 317–344.

³ Prav tam, 349.

⁴ Lebel, 2001, 48.

ga opevanja, kultne idolatrije in fetišistične obsedenosti nad ženskim telesom se erotična komponenta intenzivno stopnjuje k doživljanju spolne ljubezni para, ki manifestira intimno vez modela in umetnika. Ekskluzivni sreči libidinalno nasičene dvojice se upira prirojeno nagnjenje k zlu, okrutnosti in destrukciji. Poleg Erosa vedno obstaja še nagon agresivnosti, ki se pri Picassu z zapeljevanjem, čutnostjo objema sprevrže v brutalno posilstvo, iznakaženost, podivjani masaker. Nasladna ljubezen se nenehno veže s smrtjo, osvobojeni instinkti prebivajo v neposredni bližini nasilja, strasti, zato se Eros nikoli ne izteče v pričakovano ravnovesje, končni cilj, temveč se zlomi skozi prizmo destrukcij, poganja se vedno v novi luči soobstoja smrti. Picassovo delo se čezmerno razmetava v erotizmu, v bataillevskem pomenu besede, kjer se divjanje spolnih organov, vrhunec, ki nam jemlje dih, nič bolj ne razlikuje od gonilne moči smrti. Pri nobenem drugem umetniku ni mogoče začutiti tolikšne variabilnosti človeškega izkustva in divergentnosti ravnanja, ki pronica iz različnih, celo kontradiktornih stališč.⁵

Koncentrirano umetniškovo ukvarjanje z erotičnimi tematikami se pokaže v zgodnjem obdobju, 1901–1908, in v zadnjem ustvarjalnem opusu, 1966–1972, ko lahko sledimo intenzivnemu, sistematičnemu in eksplicitnemu pojavljanju podobe. Ponavljajoči se izbruhi seksualnih gest, nenehna seksualna vzdraženost, konstantno pojavljanje erektičnega penisa, razprtega ženskega mednožja in vidne analne odprtine postanejo nepričakovani elementi slikovnega polja. Seksualnost in umetnost sploh nista tako odročana, nekompatibilna, kot se domneva, razločevalno postavljanje meja med pornografskim in sofisticirano erotiko velikih mojstrov odpira še tretji prostor, t. i. "no man's land", kamor sodi širok razpon umetniških produktov, kjer se visoko kvaliteten umetniški izraz popolnoma odkrito splete s seksualno tematiko.

Izrazito erotično potenco v ustvarjalnosti pri Picassu lahko najdemo v obsežno zastavljenem grafičnem projektu *Suite 347*, ki ga je začel oblikovati 16. marca 1968 in končal 5. oktobra istega leta. V serijah tematsko povezanih del se srečamo s scenami iz bordela, pretvorjenimi Rembrandtovimi mušketirji, epizodami iz cirkuškega življenja in arene, akrobati, vrvohodci, rokoborci, klovni, Harlekinom, protagonistom iz Picassovega modrega obdobja, Celestino, osrednjo osebo dramskega teksta Fernanda de Rojas, in drugimi historičnimi identitetami. Ciklus je prepojen z narativno fantazmo, kjer peripetije ustvarja tenzija med moškim in ženskim polom.

⁵ Rosenblum, 1976, 75.

V sklopu tega je nastala serija 24 jedkanic *Rafael in Fornarina*, kjer sledimo variacijam erotičnega življenja ljubimcev Rafaela in Fornarine. Cikel je nastal v časovnem intervalu od 29. avgusta do 9. septembra 1968 s pripisanim posvetilom na grafičnih listih *Pour Sabartés*. Posebnost je eksplicitna prezentacija koitusa, končni akt erotične fantazme, ki je skozi celoten opus *Suite 347* ostal neizrečen. Osrednji lik cikla je historična figura, božanski genij Raffaello Santi da Urbino (1483–1520), ki izživlja erotične sanje s svojo ljubico Fornarino. Picasso je likovno fiksiral historična dejstva, ki se po Vasariju ujemajo z resničnimi dogodki. Kot poroča v zapisih *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, se je Rafael rad predajal razbrzdanim telesnim užitek. Znano je, da je imel številne ljubice in da ni kazal interesa za poroko in družinsko življenje. Ko mu je Agostino Chigi naročil, naj poslika prvo ložo njegove palače, se Rafael ni mogel spraviti k delu zaradi dame, ki jo je ljubil. Umetnik se je lotil dela, ko se je ljubljena ženska nastanila v tistem delu hiše, kjer je slikal. Nezmerno prepuščanje spolnemu življenju ga je nekega dne, ko je še posebej pretiraval, pripeljalo na smrtno posteljo in to pri sedemintridesetih letih življenja.⁶

Biografska zgodba o Rafaelovi zavezanosti telesni ljubezni implicira divje nagonске strasti, prekoračitev v doživljanju užitka, ki se sprevrča v premoč ekscesivnega telesa. Nezmerno iskanje telesnih užitkov ima svojo zadnjo instanco, kjer ne gre več za telesno zadovoljitev, temveč vodi onstran ugodja, k smrti. Seksualnost se ves čas potrjuje v trošenju, tudi potem, ko so potrebe že zdavnaj zadovoljene, se strast udejanja brez zavor in vračanja, je prekipevanje, ki je vezano na ekonomijo razmetavanja in se ne ozira na dobrobit subjekta. Kot tisti neznosni *Še!*, ki terja, da subjekt da vse od sebe, preseže svoje zmožnosti in zanika svojo bit do skrajnosti, smrti Rafaela. Seksualni vzgib spolnih organov nikakor ni tuj smrtnim krčem. Po Bataillu prepuščanje nasilju seksualnega divjanja paradokсно ozavešča identično tesnobo, tisti prepad, ki ga človeško bitje spozna ob izkustvu smrti, kot stanje prezasičenosti, naslade, ki je v smrtni tesnobi še večja.⁷

Seksualni užitek se v Rafaelovi biografiji obrača na stran ženske, ki si nadene lik vsemogočne mati, mitološke *vagine dentate*, ki moškega použije do konca, do zadnje točke v izginitvi. Fornarina je postala simbol pogoltne ženske, smehljajočega se obraza, ki napoveduje premoč smrti. Z zapeljevanjem zaneti vročično blaznost, omotico, ki ji sledi popolna izguba razumske instance, zato je past za samouničenje

⁶Vassari, 2007, 183–218.

⁷Bataille, 2001, 99–100.



SLIKA 1: RAFAEL, PORTRET MLADE ŽENE (FORNARINA), 1518-1519 (OSEBNI ARHIV).

zaljubljenega subjekta, znak za pogubljeno kreativno potence umetnika. Razmerje modela in umetnika označuje še svojo hrbtno stran: iskanje ljubezenskega ugodja, ki z ekscesivnostjo preslepi umetniško poslanstvo. Ohranil se je Rafaelov famozni portret mlade žene razkritih prsi iz leta 1519 kot portret Fornarine (Margherita Luti, hči peka, *fornaro*), ki naj bi bila usodna Rafaelova ljubica in muza.

Rafaelova biografija je z enigmatično prezgodnjo smrtjo napletla motive, ki se dotikajo telesne ljubezni in umetnosti, moškega in ženske, umetnika in modela, zato je postala likovni problem. Pred Picassom se je s tematiko ljubezenskega življenja Rafaela ukvarjal Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), ki je ustvaril nekaj variacij na temo. V sliki iz leta 1814, ki jo hrani *Fogg Art Museum* v Cambridgeu, je zaljubljeni par Rafael in Fornarina upodobljen v ateljeju, tako da sedita v prepletenem objemu pred skico ženskega portreta. Kljub fizični bližini ljubimcev se umetnikov pogled obrača vstran, usmerja se k slikarskemu delu, imaginarnemu, črtnemu orisu Fornarine. Gre za vidno razdvojenost umetnika, ki oklenjen v telesnem spletu potrjuje odsotnost v iskanju likovne forme, telesa podobe. Ingresevo delo iz leta 1819, ki nadaljuje upodabljanje ljubimcev, Paola in Frančeske, vpelje na prizorišče še tretjo figuro, prihajajočo iz ozadja. Par v



SLIKA 2: JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, RAFAEL IN FORNARINA, 1814 (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 3: JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, PAOLO IN FRANČESKA, 1819 (OSEBNI ARHIV).

ospredju, preokupiran z ljubezenskimi čustvi, niti ne sluti voajerskega poslanstva prikritega pogleda Giovannija Malatesta, ki je svojega brata in ženo zasačil pri ljubimkanju in se pripravlja, da bo z enim zamahom meča oba pokončal.

Picasso je ljubezensko zgodbo Rafaela in Fornarine, ki je pri Ingresu subtilno nakazana, prevedel v linearni zapis vidne dejavnosti seksualnih organov. Tam, kjer smo sledili igri čutne zadržanosti med ljubimcema, skoraj asketske sreče zgolj v dotiku in gracioznosti klasične forme, se Picassova govorica fascinira nad nestanovitno eksplozijo svobodnega seksualnega vzgona, kjer se stapljajo pijanost, delirij, orgiastično praznovanje in erotična naslada. Osrednja tematika grafik še vedno ostaja ljubezensko življenje para, ki se predaja telesni povezanosti v okrilju slikarskega ateljeja. Primarno vzbujenje teles je pot želje, nenehna dinamika zaljubljenega subjekta, ki zahteva razmerje z drugim, polno zadovoljitev želje v zlitosti *enega*. Neustavljivi Eros, ki vodi par k iskanju telesne ljubezni, spolnega združevanja, je opisan v Platonovem *Simpoziju*⁸ kot težnja po primarni enotnosti dveh polovic. Klasična zgodba Aristofanovega izrekanja hvalnice Erosu je opisovanje nenasitne želje, izvornega občutka manjka, ki se udejanja iz razdeljenosti na dvoje. Človeško bitje je bilo prvotno združena dvojna figura, dvojni moški, dvojna ženska ali hermafrodit z dvema spoloma: “*Sleherni človek je bil po obliki povsem obel; imel je okrogel hrbet in tudi krožne boke. Imel je štiri roke in prav toliko nog kot rok; imel je dva povsem podobna obraza na krožnem vratu in eno glavo, ki je bila podložena obema nasprotnima obrazoma; štiri ušesa in dva sramna dela.*”⁹ Samovoljnost in objestnost takšnega bitja je motila bogove, zato je Zevs razrezal naravo na dve polovici, ki od takrat umirata od želje, da bi prišli skupaj. Sleherni med nami je tista polovica, ki išče v ljubezni drugega, v spolnem združevanju stik s svojo starodavno naravo. Ljubezen je želja in hrepenenje po celoti, po trenutku, ko bosta razdružena dela dosegla izpolnitev v ponovni združenosti v *eno*.

Ljubezenska igra Picassovega para si narativno sledi glede na označeno sosledje matric od predigre do različnih načinov združevanja. V prvih odtisih se pokaže ležerno poležavanje ljubimcev, ki se v zatočišču ateljeja odmakneta od stvarnosti. Mirno ležernost kali le nemir primarnega seksualnega vzbujenja, skrivnega razumevanja teles, ki se bo brez ljubezenskega objema razvnel v prehter, sko-

⁸ V Platonovem *Simpoziju* gre za izrekanje hvalnice Ljubezni, Erosu udeležencev na Agatonovi gostiji. Ljubezen kot hrepenenje po enotnosti je Aristofanov govor v *Simpoziju*. Platon, *Simpozij*, 488–525.

⁹ Platon, *Simpozij*, 189e–190a, 504.



SLIKA 4: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA II, 29. AVGUST 1968 (OSEBNI ARHIV).

raj živalski impulz seksualnega užitka. Zastavek je v pogledu, optičnem vtisu, ki meri na spolno radovednost, na razkrivanje vseh partij seksualnega objekta. Pogled je tesno prepojen s poželenjem. Sprošča moč domišljije in želje, ki povzroči, da bitje fantazira, si domišlja, dokler se ne utrga plaz vzburjenja v telesu.¹⁰ Ogledovanje, opazovanje, preiskovanje telesa brez fizičnega stika protagonistov od kože zahteva, naj se odzove, z ugodjem zaneti nemir v bitju, ki omogoča napredovanje ugodja, prebijanje predora h končnemu aktu seksualnega procesa. Gola Fornarina brezsravno razpira stegna in svoje genitalije ponuja pogledu, dokler brezmejna strast ne razpusti telesa v zmes kontorzičnih poz. Postavljena erotična igra preobraža razmerje umetnika in modela v telesi ljubimcev, ki trmasto hočeta polno zadovoljitev želje v ljubezenskem razmerju.

Scena vključuje tudi druge osebe: skritega voajerja, papeža in Michelangela. Picasso je Robertu Otelu o ciklu pisal: *“Obstaja serija, ki je dokaj nedolžna, pravzaprav, mislim, skoraj naravna. Lahko si predstavljaš, za kaj gre. Rafael in Fornarina, njegova znamenita ljubica, se ljubita. Ni treba pretiravati, ne gre samo za seks. Rafael se ukvarja s slikarstvom. Upodobljen je tudi Michelangelo, kakor da skrit za zaveso ali*

¹⁰ Mikuž, 2000, 149–171.

pod posteljo zalezuje ljubimca. In včasih sam papež pokuka skozi ključavnico. Kakorkoli, serija ima opraviti s stvarnimi dejstvi, jaz bi jih imenoval historični fakti.”¹¹

Aktivnemu izkušanju seksualnosti ljubimcev se proti postavlja iz ozadja izstopajoča pasivna figura ostarelega moškega, ki skrit za zaveso gleda, preži in tiho opazuje erotično igro ljubimcev ter uživa v užitku drugega. Pojav skritega pogleda, ki želi videti svoj objekt kot odsoten, se sprevrča v nasprotje voajerske službe – nikakor ne more zmotiti ali presenetiti ljubimca. Oba v paru računata na pogled s strani, ekshibicionistično se kažeta v vednosti, da nikoli nista sama. Voajer je del scene *conditio sine qua non*, je nema prisotnost investiranega pogleda avtoritete, mogoče pritajenega očeta, na katerega je opozoril sam Picasso: “Vsakič, ko rišem moškega, nehoteno razmišljam o očetu. Zame je vsak moški don Jose in tako bo do konca mojega življenja. Imel je brado. V vsakem moškem bolj ali manj prepoznam njegove poteze.”¹² Skriti voajer se v naraciji ciklusa preobrazi v papeža, pride izza zaves v vidni plan ljubimcev. Njegova prezenca, ki prvotno kuka, s strani zalezuje, zasede svoje privilegirano mesto neposredno poleg para. Izmenjujočo se voajersko identiteto papeža in očeta (bradatega moškega) slutimo v podobnosti španskih izrazov *papa* (papež) in *papá* (oče).¹³ Za želečim si bitjem, senilnim starcem, ki ga fizična nezmožnost ne more oropati pogleda, je slutiti preobražanje umetnikovega jaza. Ne gre pozabiti, da je umetnik v času nastajanja cikla dopolnil 87 let. Na domnevno avtoportretno gesto v figuri voajerja, ki z opazovanjem erotizma obuja spomin na radožive dni svoje mladosti, napeljuje Picassova pripomba Brassaiju: “Vsakič, ko te zagledam, je moj prvi vzgib seči v žep in ti ponuditi cigareto, čeprav dobro vem, da nobeden od naju ne kadi več. Starost naju je prisilila k odpovedi kajenju, toda želja je še vedno prisotna. Podobno kot pri spolnem odnosu.”¹⁴

Par pa zlepa ne ostane sam, kajti pod posteljo je pritajen še Michelangelo, konkurenčna figura Rafaelovi ustvarjalnosti. Njegova prisotnost se zdi še bolj perverzna, ker je vselej toliko odmaknjen, prikrit, da nikakor ne more videti spolnega akta. Je obstranski lik špijona, ki svoje ugodje išče v fetišističnem zalezovanju Rafaela, skriva se v njegovem ateljeju in intenzivno opreza iz golega ljubosumja, ki historično korenini v trenju med obema umetniškima gigantoma.

¹¹ Schiff, 1983, 49.

¹² Dupuis-Labbé, 2001, 122–124.

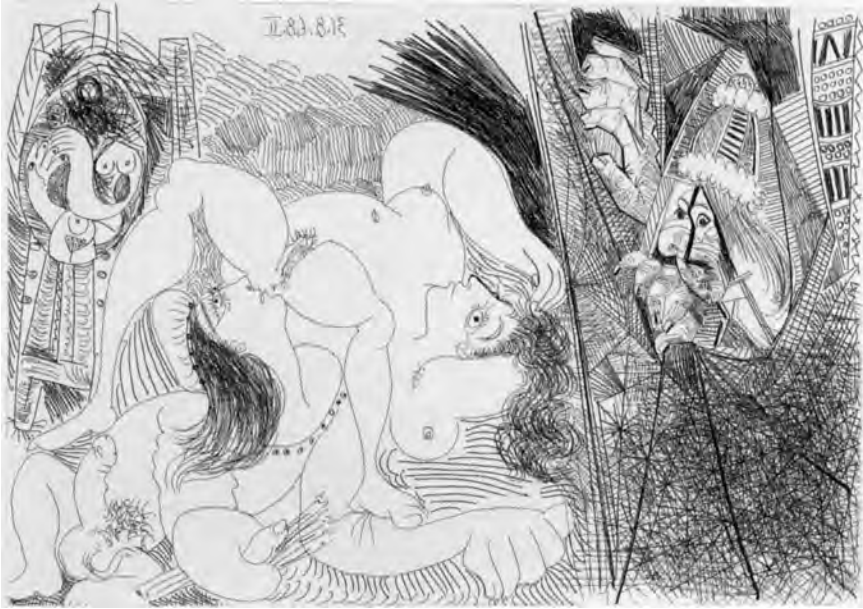
¹³ Dupuis-Labbé, 2001, 124.

¹⁴ Prezveto in prevedeno po: Gert Schiff, *Picasso's Suite 347 or Painting as an Act of Love*, 163.



SLIKA 5: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA XIX, 5. SEPTEMBER 1968 (OSEBNI ARHIV).

V seriji Picasso neprikrito razodeva, da mu gre za eksplicitno seksualnost, stopnjevana narativnost s prizori predigre mu služi za kopičenje seksualne snovi, ki vzdržuje seksualno napetost do ciljnega akta penetracije. Gre za heteroseksualne erotične fantazme, kjer moški in ženska potiskata telesi v nerazdružljivo tkivo, polno zlepljanje materije. Umetnik izvaja različne oblike koitusa s previdnostjo, da nikakor ne bi okrnil jasne začrtanosti in vidne dejavnosti genitalij. Gledalcu se ne more izmakniti plaz različnih pogledov anatomije in videnja genitalnih con, saj je *Rafael in Fornarina* dobesedno priapični ep, kjer od začetka do konca zgodbe neprestano sledimo itifaličnemu stanju Rafaela. Falus je navadno vidno povečan, pretirano izpostavljen, tako da se ne ujema s proporci telesa. Gesta genitalno-falično usmerjenega Rafaela ima v sebi fantazmo vedno pripravljenega moškega, kot viden kontrast pasivnosti voajerja, ki sprevrča falično pretiravanje v projekcijo strahu pred grozečo nezmožnostjo in neustreznostjo. Medtem ko je Rafael tisti, ki v erekciji afirmira pozitivno moško energijo, vitalno potenco, je ženski dana moč, da vzbuja želje, zapeljuje. S široko razprtimi nogami opozarja na svoje genitalije, odkrito daje pogledu vse čare svojega telesa. Njena vulva je moška fantazemska projekcija



SLIKA 6: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA IV, 31. AVGUST 1968 (OSEBNI ARHIV).

Courbetevega izvora sveta, ambivalentna tvorba, ki uteleša psihoseksualno metaforo kastracijskega strahu, hkrati pa kliče, vabi k penetraciji s simboliko življenjskega prekipevanja.¹⁵

Kar želi uresničiti Picasso v likovni formi, je telo, ki postane kalup za oblikovanje, tako da se bo čim bolj sprijelo z drugim, ga posrkalo v celoto. Picassovo ukvarjanje z erotiko ne more izničiti kreativnega potenciala serije, saj se erotika poraja v neskončni moči transformacije umetniškega uma, pri čemer iz enega motiva izlušči mnogovrstne pozicije različnih kompozicij in pogledov na tematično. Raznovrstna likovna sredstva, ki jih je umetnik uporabil za podobo koitusa, napeljujejo na tezo, da je ves prostorski konstrukt likovnega polja organiziran

¹⁵ Picasso je tudi kasneje upodabljal popolnoma razprto gesto ženske vulve, toda izraz se je bistveno spremenil. Kot ugotavlja Leo Steinberg v razpravi *Picasso's Endgame*, podoba vulve po grafični seriji *Suit 347* v Picassovem opusu nima primerljive upodobitve, kjer bi se lahko strnila vsa simbolična napetost življenjske energije. Obsesivno upodabljanje eksplicitnosti vulve po umetnikovem 90. letu izgubi človeško formo, ostanejo samo še *elle*, one "figgins", kot jih poimenuje Steinberg, kot apotropijski znaki zadnje iztisnjene aktivnosti pred smrtjo.



SLIKA 7: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA XXIII, 8. SEPTEMBER 1968 (OSEBNI ARHIV).

tako, da proizvede popolno združevanje teles. Formi koitusa je umetnik priredil celotni prostor grafičnega dogajanja, vpeljal je zlom tridimenzionalnega upodabljanja prostora, ki temelji na perspektivni konstrukciji in planskem razčlenjevanju forme, da bi telesi čim bolj stisnil skupaj. Plani se neločljivo zvrčajo in zlivajo eden v drugega, kar umetniku omogoča ustvarjanje nerazdružljive zigote. Naraščajoča dinamika erotične atmosfere se najbolj pokaže ob izgubi forme telesa v kontorzličnih pozah. S torzijami se telesi raztelesita v nemogočih pozah organizma. Par se fiksira v spojek mase, kjer se moški in ženski udje do nerazpoznavnosti spletejo, plansko prekrivajo in nalagajo. Na sliki 7 udje tvorijo skladovnico po logiki prostora eden na drugega, kar ustvarja trikotniško formo vzajemno prepletene moško-ženske tvorbe.

Seksualno združevanje pri Picassu ni samo preplet genitalnih organov, temveč je trenutek, ko se celotno telo bitja razpusti in neločljivo ovije z drugim v neprepustno gmoto. Forme teles se mešajo, plansko prodirajo ena čez drugo, se zajedajo in zlivajo, tako da nastane neločljiva zmes človeškega tkiva. Umetnik družni različne poglede, uporablja anatomske prereze, prekrivanja in sprevračanja likovne forme z enim samim ciljem: da bi dosegel občutek popolnega stapljanja



SLIKA 8: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA XV, 4. SEPTEMBER 1968 (OSEBNI ARHIV).

v *eno*. Tudi če je telo izmaličeno do konca, oblikovano tako, da sočasno kaže svoj anatomske preze notranjosti in zunanji erogeni dotik kože, izpolnjuje svoje poslanstvo v seksualnem aktu.

Grafični izraz Picassa temelji na mojstrski uporabi kontrastov. Od prečiščene, asketske linijske tvorbe kompozicije in opisovanja forme preskakuje k polnjenju ploskve z rastrom, tako da neti nasprotujoče si partije likovnega prostora. Vzpostavlja igro razmerja med izrazito praznino ploskve in nasičeno polnostjo, svetlobo in temo. Ohlapna, organska gradnja ženskega telesa se postavi v nasprotje z napetostjo kompleksne geometrijske konstrukcije ozadja (slika 9), kjer je izrazna zmožnost linije izkoriščena v polnosti. Z ritmičnimi usmeritvami, velikostjo, razlikovanjem v debelini in gostoti linije pridobi žlahtno prepojeno mrežo, ki dobesedno stke prostor.

Tudi tovrstno tkanje linijskih elementov Picasso izkoristi, da še temeljiteje poveže maso teles, kajti zlaganje linij v tvorbe izpodrine ploskev, kjer v skrajnosti postane nemogoče ločevati med oblikami udov in prostorom ozadja (slika 10). Linije prostora prodirajo v telo in puščajo ostanke telesnih partij v konglomerat različnih črt, ki prevzamejo govorico združenega telesa.



SLIKA 9: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA III, 31. AVGUST 1968 (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 10: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA XII, 2. SEPTEMBER 1968 (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 11: PABLO PICASSO, RAFAEL IN FORNARINA XIV, 3 SEPTEMBER 1968 (OSEBNI ARHIV).

Linija učinkovito prevaja občutenje spojenosti, tisti trenutek, ko človek s spolnim združevanjem postaja enovita tvorba. Na sliki 11 se vzgib diagonalne kompozicije, ki nastane v desnem spodnjem kotu formata kot odrivajoči zagon stopal protagonistov, preusmerja v dinamiko osrednje linije, ki z eno potezo zariše hkratnost teles, tako da postane nemogoče določiti, kje se začne eno in kje drugo tkivo. Od vzajemnega odriva stopal, preko skupne usode stegen, sledimo druženju genitalij do valujočega gibanja osrednje linije, ki zvičajasto deformira telesi ter še z večjim pritiskom pripne eno telo v drugo. Stik se konča v poljubu.

Presodimo lahko, da je Picasso izgotovil idealen likovni prostor za seksualni proces. Izničil je kanonično skrajšavo in sled klasičnega tridimenzionalnega prostora, da bi ujel seksualni mehanizem teles v unijo. Prav zato se vsiljuje vprašanje, zakaj moti ekskluzivnost para, kjer ni prostora za tretji člen. Kaj hoče čopič, ki vselej išče mesto ob penetraciji? Odgovor lahko izvabimo s pozicije čopiča, njegovega nameščanja v slikovnem polju. Rafael običajno čopič drži v roki v nenehni pripravljenosti ali pa se v drugih primerih usmerja na sam spolni objekt (slika 11), kot bi Picassa zbegala imaginativna dejanskost podobe in fizična pri-

sotnost modela. Čopič z izrazito premočrtno, pokončno držo je prevzel falično noto, s ponavljajočo gesto je postal seksualizirani objekt, katerega vzdraženost pričakuje dotik, izvršitev penetracijske funkcije. Čopič ne išče ugodja v stiku z erogeno cono nič manj, kakor ima ta primat genitalna dejavnost. S psihoanalitičnega stališča se nam ponuja interpretacija: seksualnega vzdraženja na slikovnem polju ne oddajajo samo spolni organi, temveč vsi prisotni elementi. Pri Picassu seksualni cilj ni tako enoznačen, vnaprej pripravljen in nespremenljivo postavljen v samo spajanje genitalnih organov, temveč se nenehno preusmerja, kanalizira in išče nadomestne objekte. Ogledati si je treba identifikacijo slikarja z gesto predrtega palca v pričvrščeni paleti in usmerjenega gibanja čopiča, ki lahko konkurira spolni vzburjenosti.

Nenehno erekcijo faličnega organa, ki se druží s pokončnim čopičem, prežema čezmerna proliferacija življenja, prekipevanje slikarja, kot ustvarjalca, revitalizatorja življenja, spočenjalca. Družba seksualnosti in slikarstva aludira na obsedenost z življenjem smrtnega bitja, ki se bo zapisalo nesmrtnosti, kajti vsako človeško bitje na svoj način išče nesmrtnost kot nam pojasnjuje Sokratova misel:

“Tisti, ki imajo plodnost v telesih, se obračajo bolj k ženskam in so ljubezenski na ta način ter si – kot mislijo – s spočenjanjem otrok zagotavljajo nesmrtnost, spomin in srečo za ves prihodnji čas. Drugi pa, (ki imajo plodnost) v duši, so tisti, ki še bolj spočenjajo v dušah kot telesih, in sicer to, kar se duši spodobi spočeti in roditi.”¹⁶

Igra ljubezni se neločljivo druží s prakso slikanja, spleta se v enovito zaraščeno umetnosti in seksualnosti ter v nemožnost diferenciacije, kakor je z globoko resnostjo dejal tudi sam Picasso v enem svojih zadnjih intervjujev.¹⁷

Picassovo spletanje seksualnosti in umetnosti napotuje na psihoanalitične koncepte, kjer seksualno ni izenačeno s funkcioniranjem genitalnega aparata, temveč seksualni nagon konstitutivno tvorijo odkloni, zato lahko svoj prvotno seksualni cilj premešča k višjim psihičnim dejavnostim, kot je umetniško ustvarjanje. Freud vpelje izraz sublimacija, da bi z njim označil družbeno cenjene in spodbujene dejavnosti, ki so psihično sorodne s seksualnim. Piše: *“(Seksualni nagon) kulturni dejavnosti daje na voljo izredno velike količine moči, to pa zaradi zelo izrazite značilnosti, da lahko premešča svoj cilj, ne da bi njegova intenzivnost bistveno upadla. To sposobnost, po kateri lahko nagon zamenja svoj izvorno*

¹⁶ Platon, *Simpozij*, 208e–209a, 518.

¹⁷ Webb, 1983, 196.

seksualni cilj z drugim, ne več seksualnim, temveč psihično sorodnim ciljem, imenujemo sposobnost sublimacije.”¹⁸

Zmožnost seksualnega nagona, da zdrsne v nadomestni objekt in vrsto ugodja črpa v umetniškem ustvarjanju, pomeni generativni vir vsake kulturne stvaritve, ker seksualno ni ločena, posebna dejavnost človekovega življenja, temveč zapolnjuje vse prekate našega življenja. Prav v tem smislu se lahko vsaka Picassova likovna tvorba napaja v seksualnem, pri čemer je vsaka poteza na slikovnem polju že izvirno seksualizirana in podeljuje enako vrsto ugodja in tesnobe, kot pripada seksualnim procesom.

BIBLIOGRAFIJA

- BATAILLE, G. (2001): *Erotizem*, Založba/*cf., Ljubljana.
- DOLAR, M. (2001): “Spremna študija”, v: Freud, S., *Nelagodje v kulturi*, Ljubljana, Gyrus, 96–142.
- DUPUIS-LABBÉ, L. (2001): “Raphael and La Fornarina”, v: *Picasso érotique*, Prestel, New York, 118–137.
- FREEDBERG, D. (1991): *The power of images: studies in the history and theory of response*. University of Chicago Press, Chicago.
- FREUD, S. (1995): *Tri razprave o teoriji seksualnosti*, ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana.
- FREUD, S. (2001): *Nelagodje v kulturi*, Gyrus, Ljubljana.
- FREUD, S. (2002): “‘Kulturna’ spolna morala in moderna nervoznost”, *Problemi*, 40/5–6, 133–156.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. (2002): *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris.
- LEBEL, J. (2001): “Picasso`s (Erotic) Gaze”, v: *Picasso Érotique*, Prestel, New York, 46–67.
- MIKUŽ, J. (2000): “Pogled in poželenje”, *Poligrafi*, 5/19–20, 149–171.
- PLATON (2004): “Simpozij”, v: *Zbrana dela*, prev. Gorazd Kocijančič, Mohorjeva družba, Celje.
- ROSENBLUM, R. (1976): “Picasso and the Anatomy of Eroticism”, v: *Picasso in perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 75–85.

¹⁸ Freud, 2002, 140.

- SCHIFF, G. (1976): "Picasso's Suite 347 or painting as an act of love", v: *Picasso in perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 163–167.
- SCHIFF, G. (1983): *Picasso, the last years, 1963–1973*, G. Braziller in association with the Grey Art Gallery & Study Center, New York University, New York.
- STEINBERG, L. (1995): "Picasso's endgame", *October*, 3, 74, 105–122.
- VASARI, G. (2007): *Življenje umetnikov*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- WEBB, P. (1983): *The erotic arts*, Secker & Warburg, London.
- ZUPANČIČ, A. (2005): "ABC freudovske revolucije", *Problemi*, 43/7–8, 67–89.
- ZUPANČIČ, A. (2008): "Seksualno in ontologija", *Filozofski vestnik*, 29/1, 59–73.