

SLADANA MITROVIĆ¹

Kako seksi so *Sex pictures*?

Izvleček: Serija fotografij *Sex Pictures* ameriške sodobne umetnice Cindy Sherman razkriva svojo hrbtno stran: na pričakovanem mestu erotično vznemirljivih prizorov, pornografskega spektakla seksualnosti in poželjivih teles se srečamo z repulzijo amputiranih erotičnih objektov, seksualnostjo lutk in hibridov, ki tvorijo teater grotesknosti in horora. V besedilu skušamo detektirati, kako se obrat seksualnosti pri Cindy Sherman pokaže kot umetniška forma, kjer seksualnost pridobi svojo efektivno moč v razmerju do grotesknosti. Serijo *Sex Pictures* analizira po eni strani kot radikalni odmik od ustaljenega pornografskega imaginarija, tako da izpostavlja način profanacije sodobne *mainstream* pornografske produkcije in na drugi strani preiskuje subverzijo umetniškega zastavka v seksualnem kot mutacijo seksualnega h grotesknemu.

Ključne besede: sodobna umetnost, Cindy Sherman, pornografija, groteska

UDK: 75.071:176.7:159.964.2

How Sexy Are *Sex Pictures*?

Abstract: The series of photographs entitled *Sex Pictures* by the American contemporary artist, Cindy Sherman, reveals its own reverse side: instead of predictable titillating scenes we encounter the repulsiveness of amputated erotic objects and the sexuality of dolls and hybrids – the theatre of the grotesque and horror. The article explores how Sherman's perversion of sexuality emerges as an art form where sexuality acquires its effectiveness in relation to the grotesque. On the one hand, the text analyses the *Sex Pictures* series as a radical distancing from, and profanation of, the established pornographic imaginary; on the other hand, it explores the subversion of artistic formulation as a mutation from the sexual into the grotesque.

Key words: contemporary art, Cindy Sherman, pornography, grotesque

¹ Sladana 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.

Cindy Sherman je ameriška umetnica, ki je v 80. letih prejšnjega stoletja zaslovela s serijo črno-belih fotografij *Film Stills* in katere dela izkazujejo populistično posebnost, kajti poleg portretne podobe Andyja Warhola Cindy Sherman v sodobni umetnosti tudi sebe kontinuirano uporablja kot model, s čimer je postala najpomembnejši eksponent v sodobni umetnosti. Srečamo jo v mnogovrstni variaciji preoblek od ženske podobe v duhu nostalgичno-romantizirane filmske atmosfere 60. let, nato v vrsti podob, ki jasno kažejo na klišeje medijske kulture, ter kot upodobljenko na famoznih slikah starih mojstrov ali osrednjo protagonistko v horor spektaklu. Njena podoba zaseda spekter referenc od visoke estetike tradicionalne umetnosti do sodobnega pornografskega žanra, kar zahteva, da se z vsako pretvorbo vprašamo, kdo je Cindy Sherman.² In ravno ob tem vprašanju se zaletimo v bistvo njene umetniške strukture. Cindy Sherman kot umetnica, podoba in model je nam izmuzljivo, nedoločljivo, neopredelljivo, zato se umetnostni strokovnjaki, kritiki in teoretiki srečajo s težavami, ko želijo interpretirati njena dela. Umeščajo jo na sezname feminističnih, psihoanalitičnih, strukturalističnih teorij kot avtorico, ki vedno znova postavlja svoje stališče kot antiteoretično, kot to, kar se upira vsem okvirom teoretiziranja, še več, njeno delo se zajeda s spektrom različnih transformacij v vsako "trdnost" teoretičnih postavk.³

Preveč preprosto bi bilo, da bi Cindy Sherman, ki se pojavlja vedno znova, imeli zgolj za potezo avtoportretiranja, kot neke vrste iskanja lastne podobe ali osebne naracije. Preobrazba, ki jo kontinuirano zaznavamo v njenih fotografijah, je samo končni izdelek in lahko se strinjamo z Arthurjem Dantom, ki pravi *...photography is not her medium. It is rather, a means to her artistic ends. Her medium is herself*. "Ona

² Ko se vprašujemo po identiteti Cindy Sherman, se moramo soočiti z enormno kapaciteto transformacij, skozi katero nas vodi ustvarjalni opus umetnice. Ob njenem opusu je smiselno postavila vprašanje Joan Copjec: "How can someone be the same if all her appearances are different?" (J. Copjec, Imagine there's no woman, Cindy Sherman's *Untitled Film stills*, 73).

³ V intervjuju *Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat, sie sich anzusehen* umetnica navaja (prevod je naš): "Večina teorij, zlasti feminističnih, praviloma ne sovpadajo s tistim, kar delam. Mislim, da moje delo ne odseva tako dobro tovrstnih teorij. Teoretični namestitvi rabi moje delo zgolj kot primer, s katerim ilustrirajo svojo misel in zato družijo moje delo z njimi. Ko ustvarjam, razmišljam o tovrstnih teorijah zgolj postransko in občasno, če sploh. Marsikdaj delo nastane kot izraz notranjega občutka, reagiram intuitivno, tako kot so ženske v naši družbi in kulturi predstavljene." (*Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat, sie sich anzusehen*, str. 228)

je sama svoj medij”.⁴ Njeno lastno telo ji je materija za oblikovanje, kjer se vlogi umetnice in modela spleteta v srž kreativnega procesa, dialoško obliko ustvarjanja in pojavljanja, končni izid pa je fotografija, ki ni namenjena identifikaciji upodobljenke, temveč jo lahko obravnavamo kot dokument performativno-umetniške akcije. Shermanova svojo intenco po neidentificiranosti jasno izkazuje že v naslavljanju vseh fotografij z *Untitled* in usmerjenostjo k množičnosti v serijskih produkcijah. Nastale fotografije ne moremo dojemati izolirano, po enotah, eno po eno, izključno v serijski postavitvi se namreč razkriva pomenska vrednost umetniškega dela. Umetniška forma se izkristalizira v zahtevi materialne reproduktivnosti, pluralizma, sosledja podob, varietet, ki jih družijo istorodnost koncepta. Na drugi strani pa lahko opazimo smiselno določenost in dovršenost posamezne kompozicije, premišljenost figuralne in scenske zasnove, kostumografije, ličenja, mask, kjer noben detajl ne ustreza igri naključja, njegova pozicija pa ustreza vnaprej koncipirani postavitvi slikovnega polja in umestitvi v proces serialnosti.

Serijska fotografskih del *Sex Pictures* iz leta 1992 izpostavlja problematiko eksplicitne seksualnosti, kjer osrednje prizorišče zavzema jasna osredotočenost na posamezne anatomije, spolne organe in prakse. Gledalec se sooča z razkosanimi telesninami in kadri spolnosti, ki neprikrito asociirajo na sodobno pornografsko prevladujočo maniro – pogled, ki je zlasti vezan na prikaz spolnega početja. Po navajanju Shermanove je serijo zasnovala kot odziv na sistem cenzure v umetniških praksah, ki je v tem obdobju zavzeto preiskoval prisotnost obscenih vsebin v ZDA.⁵ Polemična debata organizacije *National Endowment for the Arts* (NEA) se je vnela predvsem zaradi škandalozno-provokativnih fotografij umetnikov Andresa Serrana in Roberta Mapplethorpa. Toda serija *Sex Pictures* je sama na sebi tako konceptualno kot tudi vizualno večplastna, da se ponujajo iztočnice za iskanje tudi drugih umetnostnozgodovinskih povezav, npr. s fotografijami *Poupée* Hansa Bellmerja, ki jih je ustvaril v 30. letih. *Poupée* sestavljajo spojke lutk, navidezno konfučnih in nelogičnih form, ki s pretiranim poudarjanjem pripojenih vsadkov različnih antropomorfni telesnin ustvarjajo monstruozi občutek. Delo Shermanove kaže tudi korelacijo s fotografom Pierrom Molinierjem, ki prav tako v privatnem studiju fotografira sebe in združuje moč preobleke, maske, podvajanja, fotokolaža s seksualno orientiranimi kadri, zato da ustvarja transve-

⁴ Danto, 1997, 120.

⁵ Intervju s Cindy Sherman, *Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat, sie sich anzusehen*, str. 228.

stitske poteze avtoerotiziranih person.⁶ Časovno koincidira s prvimi umetniškimi deli Jeffa Koonsa *Made in Heaven*, serijo fotografij, slik in skulptur, kjer predstavlja intimno razmerje s svojo ženo Ilono Staller, pornostarletu z vzdevkom Cicciolina, kar nam lahko služi za pripoznavanje različnosti.⁷ Koonsovi umetniški kosi naturalistično jasno v vidno polje pripeljejo bližnje poglede organov, seksualne združitve, ginekološke upodobitve genitalij, trenutke erekcije. V vrsti intervjujev⁸ nam umetnik pojasnjuje, da gre za doživetje novodobnega Adama in Eve in sodobno naracijo seksualnosti, kljub temu pa v njegovem delu ne moremo mimo prepoznavanja polnokrvnih pornografskih sekvenc. Koons dejansko povzema oz. posnema sodobno pornografsko podobo, jo zgolj transplantira v avtorsko delo, umetnino, medtem ko se Cindy Sherman izmakne tovrstni identifikaciji. Čeprav *Sex Pictures* izpričuje seksualno-pornografsko orientiranost, pa serije kljub temu ne moremo analogno uvrstiti k umetniškim izrazom, ki neposredno prevzemajo pornografski imaginarij, njeno delo namreč razkriva subverzivni transformacijski aspekt. Posebna pozornost je posvečena artificialnim atributom, ki so v njenem delu že poprej nadomeščali nekatere partije telesnosti; tokrat se pokažejo v novi luči, nič več kot dodatki, temveč kot sestavni, neločljivi deli korpulence. Serija velikopotezno vpeljuje razstavljene dele lutk, posamezne plastične nežive predmete, proteze, medicinske preparate in konstrukcije, ki ustvarjajo svet hibridov oz. brikolaž heterogenih elementov, posameznih spojkov, kjer vsadek postane organ, spet drugje pa v celoti zamenja prezenco človeškega bitja. Fotografije *Sex Pictures* kažejo na dvojnost: očitno se oprijemajo eksplicitne seksualnosti, sočasno pa toliko zavračajo prepoznavne vzorce reprezentacije golega telesa in spolnih praks v naši družbi, da so ta dela nemalokrat prepoznana kot feministična kritika pornografije, ki se upira razširjenosti medijsko plasirane ženske seksualnosti kot obliki nasilja nad ženskami in vrsti mizoginije. Shermanova jasno nasprotuje deklariranju sebe kot feministke, prav tako zavrača feministične koncepte del, ne moremo pa v njenih delih spregledati način zoperstavljanja klišejskemu načinu priznavanja pornografske seksualnosti. V *Sex Pictures* ugledamo nekaj, kar nima opravka niti s pozitivnim potrjevanjem pornografskega imagina-

⁶ Cruz idr., 2000.

⁷ Tudi umetnica v intervjuju s Terese Lichenstein omenja Koonsa kot referenčno točko za nastanek serije *Sex Pictures*.

⁸ Napotujemo na slovenski prevod intervjuja: Koons, Jeff, Renton, Andrew, Imam prst na večnosti, *Likovne besede*, 17–18, 1991, 17–21.

rija niti s pornografsko reprezentacijo, temveč se pokaže kot novo območje, ki radikalno pretvarja tisto, kar smo običajno prepoznavali pod oznako pornografskega. So podobe, ki subverzivno zasejejo zev popačenosti ustaljenih, obrabljenih vzorcev seksualnosti in razkrivajo hrbtno dimenzijo pornografske seksualnosti: deseksualizacijo objekta. Cindy Sherman ustvarja seksualnost kot paradoks, mesto, ki se nikakor ne more seksualizirati, ker ga vnaprej zasedajo elementi horor spektakla in terorja, zaradi katerih stereotipne medijske reference spodletijo. Umetnica izkorišča prikaze eksplicitne spolnosti, da ustvari tako rekoč antipornografijo, pornografijo, ki se zajeda v lastno meso spodletelosti. Reprezentacije eksplicitne spolnosti, odkritih prizorov genitalij in praks, za katere se nam je zdelo, da so imanentno pornografska dobrina za promocijo užitka, postanejo pri Cindy Sherman udejanjenje nočne more, plesa groze in tesnobe. Ob *Sex Pictures* se potrjuje teza Beverly Brown, da pornografija ni izključno vezana in zavezana tistemu, kar imenujemo razgaljenost telesa do konca, pogled, ki gre predaleč in pokaže preveč. Sodobna pornografija je označena s popolnoma drugačnimi parametri, kjer razkazovanje najintimnejših partij ni ključni faktor za verifikacijo pornografskega. Brownova trdi, da ekstremno razkazovanja telesa ne ločuje zadostno pornografije od drugih oblik reprezentacije seksualnosti. Če bi bilo ekstremno razkazovanje telesa tisto, kar dela pornografijo prepoznavno in njej imanentno, bi po tej logiki medicinski učbeniki in biološki prerezi telesa presegali vse možne stopnje eksplicitnosti. Bolj kot to, kako daleč nas pripelje pogled k razgaljenosti telesa, je pomembna organizacija vidnega polja, poenostavljeno rečeno, ni pomembna samo vsebina reprezentacije, temveč način, kako se gola telesa, spolni akti in seksualne dejavnosti pojavljajo. Pornografijo prepoznavamo skozi notranja razmerja elementov, ki so neodvisna od tega, kaj in koliko je prikazano. Brownova pravi: "Pornografijo delajo prepoznavno njene netransparentne poteze, elementi, ki jo konstruirajo kot distinktivni reprezentacijski žanr – določena retorika telesa, oblike naracije, nameščanje in formuliranje naslovov ter napisov, stilizacije in poze, repertoar miljejev in kostumov, svetlobne tehnike ipd."⁹ Cindy Sherman spodmika pornografijo v točki, za katero se je zdelo, da je to njena prepoznavna in ekskluzivna kategorija, natanko v razmerju do eksplicitne spolnosti.

Dela Shermanove sesujejo perspektivo pornografije, saj pokažejo na nepričakovano srečanje imperativa *Uživaj!* s tesnobo. Prikazujejo obliko seksualnosti, ki subvertira udomačenost, ukročenost *heimlich* sprejetost pornoimaginacije v naši

⁹ Brown, 1998, 115–138.

družbi, kjer ekstremen prikaz spolnosti zaradi množičnega, ekscesivnega reproduciranja in rakave razširjenosti ne more biti nič več ekstremnega, temveč zgolj fabricirana vrsta ponavljanja sprejetega imaginarija. Delo Shermanove uzurpira in pretvarja tisti imaginarij, ki se je toliko inkorporiral v našo kulturo, da ga je po besedah Linde Williams treba misliti kot kulturno formo.¹⁰ Nemara se na istorodnem imaginariju seksualnosti pornografske reprezentacije in Cindy Sherman pokaže tolikšna prikrita polarizacija, da se moramo vprašati, ali je *Sex pictures* možno brati kot obliko rezistence t. i. "kulturalizaciji pornografije", potezi samoumevnega družbenega sprejemanja in prisvajanja pornografske seksualnosti kot vseprisotne in vseh dostopne v prostoru.

Pornografska podoba je v moderni Evropi doživela radikalno pretvorbo, od žanra, ki je še v 19. stoletju pomenil obliko transgresije, bil prepovedan in kriminaliziran od oblasti, k žanru, ki je v 20. stoletju z množičnim reproduciranjem in spremembami v družbenopolitični strukturi zasedel vse niše našega družbenega prostora.¹¹ Danes pornografija ni samo specifična oblika reprezentacije eksplisitne seksualnosti, vezana na žanr medijske potrošnje, temveč je s temeljitim prodiranjem pornografskih elementov v svet reklamne industrije postala nekaj, kar je treba misliti kot del našega vsakdanjika. Govorica, ki je bila nekoč preveč obscena, šokantna, škandalozna, prikrita in nepojmljiva v javni areni, je v sodobnih družbah zdrsnila v "on-stage" spektakel medijske kulture, zavzela je osrednje mesto v javnem prostoru.¹² Linda Williams je radikalni premik pornografije označila z *nascenostjo*: *on/scenity*, kjer se poigra z besedo obsceno, ki dejansko označuje tisto, kar ni spadalo na oder, ne v javno sceno, temveč je bilo zadržano pred pogledom javnosti.¹³ Danes ekstremni prikazi seksualnosti, ki jih goji pornografija, niso nič več ekstremnega in nič subverzivnega, temveč so samo oblika množične potrošnje, ki je v kapitalistični logiki spremenila ekstremnost v orodje, s katerim se hrani pornografija, da bi se lahko reproducirala in vzpostavljala tržiš-

¹⁰ Williams, 2004, 3.

¹¹ Napotujemo na delo: Hunt, L. (1996): *The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500–1800*, Zone books, New York.

¹² Da je pornografija zavzela osrednje mesto produkcije in potrošnje, še najbolje kažejo statistični podatki. Pornografska industrija danes dosega letno produkcijo od 10.000 do 11.000 filmov, kar daleč prekaša boren hollywoodski register 400 filmov. Z letnim proračunom, ki znaša od 12 do 14 milijard USD, se uvršča med najbolj dobičkonosne posle, daleč pred profesionalnim nogometom in košarko. Povzeto po Williams, 2004.

¹³ Williams, 2004, 3.

če, kar je Giorgio Agamben v delu *Profanazioni*¹⁴ polemično označil z izrazom *absolutno neprofanabilno*. Po Agambenu je sodobni čas sproduciral vrsto podobe, ki kaže seksualnost popolnoma brezsravno in neprizadeto, izbrisala se je vsaka sled človeškega doživljanja, ker je ekstrem pripeljan do dna, da je zmanjkalo prostora za profanacijo. Kot piše Agamben, je pornografija uresničila sanje kapitalistične mašinerije: seksualni objekt je izpraznila do konca, do te mere, da je izgubil avtentično zasnovo uporabljanja. Seksualnost je razpustila vse obvezujoče relacije, tako da je poslej lahko samo še predmet spektakla, konzumacije, trga in dobičkonosnih razmerij. Logika Agambenovega problematiziranja sodobne pornografije temelji na primerjavi z zgodnjimi erotičnimi fotografijami Bruna Braquehaisa, Louis-Camilla d'Oliverja in Augusta Belloca, ki so še ujele človeško bitje odmaknjeno, v stanju stapljanja s prostorom, intimnem sožitju z *boudoirjem* ali zatopljenosti v neko dejavnost. Dovolj velika pozornost je bila namenjena kompoziciji, razmerju figure in ozadja ter tudi dialogu med prostorom in upodobljenim ženskim modelom, ki je v neizrečenosti vsega, z madežem zastrtosti, porajal imaginacijo. V teh fotografijah je prisotna vrsta sublimacije, ki omogoča očesu doživljanje in vživljanje v sceno, seksualizacija ni omejena samo na telo modela, temveč se razprši tudi na druge elemente slikovnega polja, na oblikovanje telesnosti, prostora, kompozicije, proporcev. Prve erotične fotografije so oblikovale dovolj prepusten prostor za gledalčev pristop, empatijo, inscenacijo, fabulo in fantazmo, skratka, imele so dovolj "kreativnega potenciala", da so gledalcu omogočile doživetje celotne erotične napetosti, ki ni zvedena zgolj na genitalije, temveč jo vzdržujejo razmerja med vsemi elementi podobe.

Zaradi tržnih interesov je naš čas sproduciral drugačno obliko erotične podobe, prikazi golega telesa so pripeljeni do ekstremne točke, popolne ekspozicije, kjer so poze nameščene in kadri pozicionirani tako, da se osrednja dejavnost, genitalna, pokaže v svoji najboljši vidljivosti. Sodobna pornografija vpelje brezsravno izraznost popolnoma odprtega početja organov, kjer ne gre več za razgaljenost, temveč govorimo o popolnoma indiferentnem razkazovanju, izpostavljanju telesnosti. Modeli jasno kažejo zavedanje, da objektivu kamere izpostavljajo ekstremne poglede na svoje telo, kot bi intencionalno uprizarjali pretiravanje v obscenosti. Sodobni pornografski kader določa paradokсно sopostavljanje dveh ekstremov: razstavljanje vseh partij golega telesa na eni strani in popolno indife-

¹⁴ Angleški prevod: Giorgio Agamben, *Profanations*, prev. Fort, Jeff, Zone Books, New York, 2007.

renco gestikulacije na drugi strani, tako da v zadnji instanci telo pokaže vso intimnost, ki se daje povsem na pogled, hkrati pa obraz upodobljenih vzdržuje izraz stoične ataraksije. Protagonisti si še v tistih intimnih trenutkih, ko naj bi kazali ekstazo ugodja, nadevajo brezizrazne maske obraza, kar popolnoma izniči vsako življenjsko izkustvo in opremi gledalčevo doživetje z jasnim sporočilom: upodobljenci v pornografiji se ne zanimajo niti za partnerja niti za gledalce na drugi strani. Vse možnosti eroticizma v pornopodobi so splavale po vodi s postavko, da je seksualnost golo sredstvo potrošnje, spektakla, kjer gre samo za dobiček. Kapitalistična religija je namensko pretrgala vezi ločevanja med svetim in profanim,¹⁵ ustvarila je območje absolutne neprofanobilnosti, v logiki katere lahko popolnoma vsak objekt, tudi človeško telo, zdrsne na čisto sredstvo tržnega uporabljanja, izmenjav in konzumacije. Za Agambena je politični projekt prihodnjih generacij odvisen od tega, kako profanirati tisto, kar je v srži neprofanobilno, kar je kreirano kot neprofanobilno, kar je tudi vprašanje, ki se navezuje na naš problem – ali lahko serija *Sex Pictures* umetnice Cindy Sherman ustreza projektu profanacije neprofanobilnega? Ali njena dela radikalno sprevračajo stereotipni imaginarij *mainstream* pornografije ali ustvarjajo novo tipologijo govornice, ki se izmakne kodifikaciji prepoznavnih form množične komunikacije?

¹⁵ Agamben se pri pojmu profanacije nasloni na religijo, kjer je začrtano ostro razlikovanje med svetim in profanim kot temelj religije, ki ločuje reči, prostore, živali in ljudi od splošne, običajne rabe, na sfero nedostopnega in razpoložljivega. Vzpostavi se nedotakljivost, božansko posedovanje, ki za človeka ustvarja nepropustno sfero. Regulacija separacije se je potrjevala z žrtvovanjem, tako da so nekateri deli žrtve (srce, pljuča, jetra, ledvice) bili rezervirani za bogove. Vsak dotik udeležencev obreda je bil temeljna gesta, ki je skazila, okužila sveto reč in jo napravila dostopno potrebam človeka kot predmet vsakega polasčanja, zato Agamben zavrača ustaljeni etimološki izvor termina *religio*, ki naj bi izhajal iz izraza *religare* in pomeni povezovanje človeške in božanske sfere. Prava srž pomena religije prihaja iz termina *relegare*, ki označuje ločevanje, distinktivno razlikovanje med svetim in profanim, božanstvom in človekom. Sveta reč je bila odtegnjena vsakdanji rabi, ni je bilo možno prodati, konzumirati ali posedovati, posvečena je bila božanstvu in zapisana strogim prepovedim, ki so udeležanile njeno nedotakljivost. Po Agambenu pomeni vsaka transgresija prepovedi izgubo čistega, nedotakljivega, pobožnega, je izguba mesta, ki je bilo določeno za bogove. Kajti prepoved natančno določa neprekorlačljivo mejo za človeka in kršitev je indic brezbržnosti, neupoštevanja, nepriznavanja in nespoštovanja prepovedanega – Agamben imenuje to *profanacija*. Gre za povrnitev, reappropriacijo, ponovno razpoložljivost za vse tistega, kar je bilo odtujeno splošni rabi, ki nima svoje lokacije v običajnem, ki se je dojemalo kot posebej posvečeno visokemu božanskemu.

Organizacija slikovnega polja *Sex Pictures* je zavezana transformaciji, iz znanih, uveljavljenih elementov pornografskega imaginarija, torej spektra eksplicitno seksualnih form, ustvarja nove relacije. Delo je umetnost, ker tvori novo formo, formo, ki ničesar ne reproducira in ne ponavlja, temveč ustvarja doslej še ne pripoznani načina govornice. Je vrsta novuma, ki sprevrta logiko pornografske podobe, tam, kjer smo pričakovali spektakel poželjivih teles, delovanje spolnih organov, se srečamo samo še z razkosanimi deli neživega telesa, plastificiranimi odlitki, maskami, anatomskimi odtrgninami, pohabami in amputacijami, objekti, ki z nenavadnimi variacijami sklapljanja ustvarjajo stvore, monstrume, pošasti, ki ne kažejo nobenega skupnega zametka s človeško naravo. Ob delu Cindy Sherman si nemara vnovič zasluži branje Freudov koncept *das Unheimliche*. V pojmu prepoznamo vrsto tranzicije, od znanega, domačega, intimnega se ustvari podaljšek k nedomačemu, tujemu, grozljivemu, kjer naletimo na mejo nezmožnosti ločevanja med pojmom in njegovo negacijo; ker v neki točki oba sovpadeta, se spojita. *Das Unheimliche* ni zgolj nasproten pojem, temveč območje stika znanega, domačega z odtujenim in grozljivim. Freud nam pokaže, da koren prave groze tiči v tistem, kar ima obličje prijazne domačnosti, kar se nam zdi od nekdanj dobro znano in doumljivo. Takšen ambivalenten učinek pretvorbe pojma se pokaže kot pomenljiv za interpretacijo del Cindy Sherman, kjer se ob istem objektu lahko uveljavi dvojnost izraza.

Najprej se povezanost del Shermanove s psihoanalitičnim konceptom izkaže kot nezmožnost ločevanja, postavljanja meje med živim in neživim. Sestop animiranega k neanimiranemu, ki jo izziva hiperbolična artificialnost se vpisuje v register *unheimliche*, trenutek, ko ugledamo nelagodno popačenje tistega, kar smo imeli za stereotipen model množične kulture. Freud nam za primer daje lutko Olimpijo iz Hoffmanove zgodbe, ki s svojim mehanskim delovanjem in zunanjim videzom tako dobro oponaša človeškost, da zapelje študenta Nathaniela, da se zaljubi v sam neživi objekt, mehanizem stroja, človeško prikazen. *Das Unheimliche* se izkaže kot "dvom o tem, ali je neko navidezno bitje zares živo, in obratno, ali ni morda kakšen neživ predmet živ"¹⁶ – in ravno v to razpoko se zajeda pornografska razgaljenost *Sex Pictures*, kjer je bitje ostro nadomeščeno z lutkami, avtomati, protezami, anatomskimi spojki, hibridi, ki porajajo "intelektualno negotovost" ob zabrisani meji med fantazijo in resničnostjo, med živim in neživim, eroticizmom in monstroznostjo. Gledalci zdrsejo v razpetost med

¹⁶ Freud, 1994, 13.

SLIKA 1: CINDY SHERMAN, *UNTITLED 264*, 1992.

razpoznavnim in nerazpoznavnim, kar pokaže, da videz vara, daje prvi vtis običajne pornopodobe iz vsakdanjega življenja, in šele uvid v anatomijo podobe omogoča spoznanje, da slika pred nami nima opravka z živim telesom, to, kar gledamo, ni živa substanca, temveč simulaker, moment nameščenosti.¹⁷ Ekskluzivna, izstopajoča šokantnost spolnih organov se izkaže kot falsifikat, lepota umetelnosti artefakta, iluzija, kjer izstopi igra artificialnosti kot živi element, pornografija lutk kaže presenetljivo filiacijo s človeškim početjem, povzroča distorzijo realnosti, ali če si sposodimo Žižkov izraz, upodobljeno se nam pokaže kot “desubjektivizacija živeče smrti”, objekt, ki zamenja živeče telo, sočasno pa je kot substitut toliko depriviran substance, da ga dojemamo kot univer-

¹⁷ V intervjuju s Therese Lichenstein Sherman opisuje reakcijo prevaranih gledalcev ob otvoritvi razstave *Sex Pictures*: “But what was also very weird was that a few people told me that they thought the downstairs close-ups of genitals were real. They thought that live models were used. Somebody else thought there were living people in the drip piece. I think what I realized from this is that people couldn’t bear to look closely enough to realize that it was fake. That pink vagina – there’s a squer hole there.” Intervju je dostopen na <http://www.jca-online.com/sherman.html>.

SLIKA 2: CINDY SHERMAN, *UNTITLED 258*, 1992.

zum nočne more, fantazmagorijo, bolj za brezno prepada kot celoto.¹⁸ Za ponazoritev nam lahko rabi fotografija *Untitled 264* (slika 1), kjer so proporci živega in neživega tako dobro zregulirani, ekonomizirani in subverzivno nameščeni, da artificialni objekti, ki se skrivajo za tančicami, niso nikoli zadostno artificialni, da ne bi bili v nekem trenutku privid resnične telesnosti. Na drugi strani pa se živi pogled ne more nikoli potrditi kot živ, ker ga preči brezizrazna moč multiplikacije maske, ki ima od nekdaj paradokсно funkcijo: skriva pravi izraz in sočasno razgalja, da tam spodaj ni ničesar, kar bi bilo možno odkriti; je zgolj izpraznjena enigma. Figure aludirajo na pornografske poze in sočasno kažejo na disfunkcijo ter da nikakor ne morejo doseči pornografskega efekta. Končni izraz stvaritev Cindy Sherman ni pornografski odlitek, temveč rezultanta deerotiziranosti, tota-

¹⁸ Žižek, 2000, 51.

SLIKA 3: CINDY SHERMAN, *UNTITLED 263*, 1992.

litarnosti neerotičnega učinka.¹⁹ V ospredje stopita klinični aspekt in violentna narava plastičnih partij, ki porajata podobe grotesknega telesa in psihične pohabe, da se vzdružujejo v občutenju fascinacije, repulzije in odvratnosti.

Drugič pa slikovno polje pri Cindy Sherman tvorijo odtrgani udje, noge, roke, ki živijo same zase, odrezane glave, razdejane v prostoru, ki sovpadajo z bistvom *unheimliche*. Poteza raztrganja telesa, parcializiranja in odtujevanja posameznih delov telesnin povzroča tesnobno nelagodje, ker po Freudu izvira iz bližine kastracijskega kompleksa. Shermanova vpeljuje amputacije, mutilacije, skaženosti, okrnitve, ki telesnost razdejejo v iluzionistično fragmentarnost, pojavnost *membra disjecta* kot teatralične umeščenosti v prostoru. Hkrati pa se disperzivni organi tudi vežejo, medsebojno ustvarjajo heterogene spojke, brikolaž artificialne unifikacije. Fotografija *Untitled 263* (slika 3) nam prikazuje inherentno zmožnost hermafroditske zmesi simultane in osamosvojene bivajočnosti moških in ženskih spolovil, dizajnirano križanje organov, utelešenih v celovitosti.

¹⁹ V intervjuju s Terese Lichenstein nas umetnica sama opozarja na intencionalno deerotiziranost, na igro premeščanja lutk, plastificiranih objektov, ki ne izzivajo erotizma. Intervju je dostopen na <http://www.jca-online.com/sherman.html>.

SLIKA 4: CINDY SHERMAN, *UNTITLED 259*, 1992.

Navsezadnje imamo opraviti s plastičnim avtomatom, ki ga je možno neskončno dolgo sklapljati ali razstavljati, oblikovati v želene, ubogljive pozicije, pri čemer s svojo antropomorfno formo definira grozljivo igro podobnosti in razlik med človekom in avtomatom ter razkriva vsebine, ki so globoko vpisane v razmerje človeka, telesa in reprezentacije. So podobe izrodov, anomalij, monstrov, spak, bizarnih amalgamov in simulakrov transverzalne fantazije, kjer ni možno preprosto suspendirati fantazmagoričnih produktov, ker se identificirajo z delovanjem naše imaginacije.²⁰ Zato se podobe Shermanove ne morejo prikazati kot preprosto odslikavanje in prisvajanje pornografskega imaginarija, temveč nosijo v sebi globoko realnost fantazme v nočni mori blodečega subjekta.

²⁰ Slavoj Žižek, 2000, 51.

BIBLIOGRAFIJA

- AGAMBEN, G. (2007): *Profanations*, Zone Books, New York.
- BROWN, B. (1988): "Feministični interes za pornografijo: nekaj skromnih predlogov", *Problemi*, 26, 3, 22–28.
- CRUZ, A., SMITH, E. A. T., JONES, A. (2000): *Cindy Sherman: Retrospective*, Thames & Hudson, New York.
- DANTO, A. C. (1997): *Encounters & reflections: art in the historical present*, University of California Press, Los Angeles, Berkeley.
- DOLAR, M. (1994): "Strah hodi po Evropi", v: Dolar, M., ur., "Das Unheimliche", Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- FELIX, Z., SCHWANDER, M., BRONFEN, E., ur. (1995): *Cindy Sherman: photographic work 1975–1995*, Schirmer/Mosel, München.
- FREUD, S. (1994): "Das Unheimliche", v: Dolar, M., ur., "Das Unheimliche", Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- "Intervju s Terese Lichenstein", <http://www.jca-online.com/sherman.html>.
- JOCKS, H.-N., SHERMAN, C. (1996): "Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat, sie sich anzusehen: ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks", *Kunstforum international*, št. 133 (Februar–April 1996), 226–243.
- WILLIAMS, L. (2004): *Porn studies*, Duke University Press, Durham.
- ŽIŽEK, S. (2000): *The ticklish subject: the absent centre of political ontology*, Verso, London, New York.
- ŽIŽEK, S. (2005): *The metastases of enjoyment: six essays on woman and causality*, Verso, London, New York.