

Palásti Andrea

· Újvidéki Egyetem, Művészeti Akadémia,
· Képzőművészeti Szak, Új Képzőművészeti Média Tanszék
· struron@gmail.com

A FOTOGRAFIA MINT A FELFORGATÓ NŐI SZUBJEKTIVITÁS TEREPE

Photography as a Field of Subversive Female Subjectivity

Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta

A fotográfia – mint a felforgató (szubverzív) női szubjektivitás terepe – tematizálja a női test és a szexualitás politikáját a művészet világának patriarchális diskurzusán belül. A posztfeminista kritika, a queer elmélet és a kultúrakutatás elméleti perspektívájából szemlélve mutatjuk be Bogdanka Poznanović, Katarina Radović és Tanja Ostojić munkáit. Ezek a munkák a *nőiség* médiareprezentációit elemzik, a nő vizuális és nyelvi identitása bemutatásának és konstruálásának paramétereit, társadalmi normáit provokálják.

Kulcsszavak: fotográfia, patriarchális diskurzus, a *nőiség* médiareprezentációja, identitás

Az első genderkutatások a patriarchális (maszkulin)¹ médiadiskurzuson belül a nőiség konstrukcióinak feminista vizsgálatával kezdődtek. A társadalmi és gazdasági légkör változásai megteremtették a feminista elmélet, az angol kultúrakutatás, a posztfeminista kritika és a queer elmélet kialakulásának, fejlődésének feltételeit, melyekben a nemek (médiá)reprezentációjának a kérdése kapta a legfontosabb szerepet. A technológiai és mediakultúra fejlődése megváltoztatta az emberek énbemutatásának (selfprezentációjának) a módját, miként azt a módot is, ahogyan a többiek látják ezt az *ént*. A tömegmédiá hatalmas szerepet játszik az egyéni, a családi meg a szakmai életben is. Befolyásolja értékelésünket, meggyőződéseinket, sőt még a valóságformálásunkat is. Ezért Croteau David és William Hoynes jogosan állítják: „Nyilvánvaló, hogy a médianak való szinte állandó kitettség alkotja a modern élet alapvető részét... Mi több, a média vált a modern társada-

¹ A maszkulinitást sokáig normatívaként fogadták el, ezért külön nem is kutatták.

lom legnagyobb szociális intézményévé, amely átveszi a régi intézmények (az oktatási rendszer vagy a vallás) befolyásoló szerepét.”² A média szoros kapcsolatban van a kulturális identitás reprodukálásával és átörökítésével. A média örökíti át az általánosan elfogadott kollektív és kulturális felfogásokat az identitás *különbőle* dimenzióiról, így a biológiai, illetve a társadalmi nemről is. A zsánersztereotípiák használatával rögzülnek az archetipikus és mitikus konvenciók arról, mit jelent nőnek, illetve férfinak lenni, és „befagyasztódnak” bizonyos elvárt férfi/női vonások. Folytonos ismételtetésükkel megteremtődnek a nemiség felismerhető kategóriái, a rögzült énkép, elmondhatjuk, hogy „ezek vagyunk mi”.³ Jane Ussher rámutat arra, hogy a nők a nőiségről szóló képek és történetek révén tanulják meg, hogy mi a „nő” (illetve mi kellene, hogy legyen a nő), és hogy azok a legbefolyásosabb képek és forgatókönyvek, amelyeket a tömegmédiá közvetít.⁴

Az egyik legjelentősebb művészettörténész és művészetelmélet-szakértő, Griselda Pollock megjegyzi, hogy a művészet történetében – a patriarchális (fallogocentrikus) kánontól⁵ és hagyománytól⁶ elkülönülve, az egye-

² Croteau, David, William Hoynes: *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*. Pine Forge Press, London, Thousand Oaks, 1997

³ Gauntlett, D.: *Media, Gender and Identity An Introduction*. Routledge, London and New York, 2002

⁴ Ussher, Jane, M.: *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1997, 10.

⁵ „Definícióm szerint a kánon több mint az értékesnek vélt tárgyak/szövegek gyűjteménye vagy a mélyen tisztelt mesterek listája: diskurzív alakzat, mely az általa kiválasztott tárgyakat/szövegeket a művészi mestermunka (mastery) termékeiként határozza meg, és így hozzájárul annak legitimációjához, hogy a fehér férfiasságot kizárólagosan azonosítsák a kreativitással és a Kultúrával. A kanonikus diskurzuson keresztül a művészetről tanultva a férfiasságról mint hatalomról és jelentésről tanulunk, s mindháromról mint olyanról, ami az Igazsággal és Szépséggel egyenlő. Ameddig a feminizmus is a művészetről, igazságról és szépségről szóló diskurzus kíván maradni, maga is csak a kánon szerkezetéhez tud alkalmazkodni, és ezzel a férfiuralmat (mastery) és hatalmat támogatja meg, akárhány női névvel próbálja is meg kiegészíteni vagy akárhány teljesebb történeti összefoglalót készítsen is.” Pollock, Griselda: *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. Routledge, London and New York, 2000, 9. – magyarul: Griselda Pollock: *Kánon és kultúrharc = A gyakorlattól a diszkurzusig*. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény, szerk. Kékesi Zoltán et al. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2012. (A ford. megj.)

⁶ A női nyelvhez el kellett válni a hagyománytól. Mivel a hagyomány mindig szelektív: „a múlt és az előre megformált jelen olyan szándékoltan alakított változata, mely azután erőteljesen érvényesül a társadalmi és kulturális meghatározás és azonosulás folyamatában. Saját szükségességét kultiválja, elhallgatva azt a tény, hogy szelektív a gyakorlat, a jelentés, a rassz, a nem és a társadalmi osztály tekintetében.” Pollock, Griselda: *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, op. cit. 10.

di univerzális szubjektum⁷ képzetét elhagyva, valamint a női írást/nyelvet⁸ megalkotva – a *művészet* időbeli rekonceptualizálásával szembesülünk: *generációk* és a terek/*geográfiák* szempontjából.⁹ Julia Kristevát idézve – aki a kultúra/társadalom 20. század vége előtt lejátszódott szakadásra utal, azonosítva a folyamat néhány szereplőjét: a politikai lázadót (szembeszáll az állammal), a pszichoanalitikust (a vallás ellen harcol), az író (a nyelv törvényeivel harcol) és a Nőt (a nemi különbségek ellen harcol) – Griselda Pollock úgy határozza meg a Nőt, mint a posztmodern kultúra disszidensét. Ebből a pozícióból, de magával a női szubjektivitás bemutatásával is új terek/módok nyíltak a nőiség megfejtésére mind a kultúra, mind a művészetek terén. Ezzel a vizuális művészetek mint lehetséges új terek interpretációjából vehetjük számba a *generációkat* – a női időt mint teret¹⁰, azaz mint *jelölő teret*¹¹ és a *geográfiákat* – kulturális/szociális/politikai tereket. Így a művészet keretein belül a női szubjektum az így felfogott nyílt – új/más (de még mindig fallogocentrikus) térrel szemben határozódik meg: „...minden nő komplex terméke saját specifikus történelmi és kulturális kereteinek: generációinak és földrajzának/geográfiájának. Nem beszélhetünk sem a Nőről,

⁷ A tudatalatti felfedezésével már Freud megkérdőjelezte az értelem hatalmát és az emberi szubjektum egységét. Később a konceptuális művészet felemelkedésével és a posztmodern megjelenésével a videó, az alternatív filmek és a performansz elterjedése megváltoztatta azt a romantikus eszmét, hogy a művész egyszeri és megismételhetetlen „zseni”, hogy a művészet az univerzális jelentés tükröződése, és a transzcendens emberi szubjektum alkotja meg. Ezért a feminizmussal és a posztmodernnel a művészet szociális jel lett, amely szükségszerűen összefonódik a jelentések és értékek rendszerének más jeleivel.

⁸ A feminista elméletek történetének összefoglalásáról lásd Gamble, Sarah (ed.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 2006

⁹ Bővebben lásd: Pollock, Griselda: „Preface” = Pollock Griselda (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts*. Routledge, London and New York, 1996

¹⁰ Az idő, amely a fallogocentrikus lingvisztikai-szimbolikus rendszeren belüli és kívüli (a női írás megnyilvánulásaira nyitott tér) mozgásra vonatkozik.

¹¹ Griselda Pollock Julia Kristeva *Women's Time* (1981) című tanulmányára hivatkozik: „Az én szóhasználatomban a »generáció« nem a kronológia, inkább a tér jelölője, korporeális és vágyott mentális tér egyben. Így beszélhetünk harmadik lehetséges álláspontokról, harmadik generációról, amely nem zárja ki a másik kettőt – sőt, nem zárja ki a párhuzamos létezésüket (koegzisztenciát), sőt a három modell átfedését sem egyazon történelmi pillanatban.” Kristeva, Julia: „Women's Time”, *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1981, 31, idézi: Pollock, Griselda: *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories*, op. cit. 9. (Magyarul: Kristeva, Julia [1997] *A nők ideje* = Kis Attila Attila–Kovács Sándor–Odorics Ferenc [szerk.]: *Testes Könyv II.* Szeged, Ictus, 327–356.)

sem nőkről. Mindegyiknek megvan a maga sajátos története, egyéni tapasztalata a társadalmi osztály, a biológiai és társadalmi nem, a szexualitás, a család, a szülőföld, a migráció, a közösség konfigurációjáról... a lista nem végtelen, tükrözi társadalmi valóságunk és képzeleteink kemény munkáját. Ezért érhetőek el ezek a reprezentáció formái által közvetített történetek a mi kultúránkban.”¹²

A nyolcvanas évek végén, a queer elmélet megjelenésével dolgozták ki azt a tézist, hogy a nemiség nem csupán a biológiai meghatározottság következménye, hanem független, társadalmilag meghatározott konstrukció. Ezzel a *queer* elmélet biztosította a biológiai és társadalmi nem egyértelmű megkülönböztetését. Az elmélet legjelentősebb teoretikusa, Judith Butler megkérdőjelezte a nemiség állandóságát, kétségbe vonta mind a társadalmi, mind a biológiai nem természetességét, ami valakinek „van”, illetve amire azt mondhatjuk, hogy ő „az”¹³ – éppen ellenkezőleg, ahhoz, hogy a nemi szerep természetesként, magától értetődőként, eleve adottként létezzen, folyamatosan ismétlődnie kell.¹⁴ Judith Butler felfogásában a társadalmi nem egy önmagát fenntartó folyamat, és a testbe sorozatos cselekvési aktusok által épül be, amelyek végül automatizálódnak. Ezért, mivel a társadalmi nem állandó és ismételt (nem mindig tudatos) előadottságában létező társadalmi és kulturális kategória – performatívnek minősítjük: a nemiség a performativitás jegyeit viseli magán. Judith Butler számára „a performativitás nem egyszeri »cselekedet«, hanem a normák kényszerű ismétlése. A performativitás nem egyszerű előadás, hanem olyan ritualizált produkció, amely a kényszer alatt és által, a tiltás és a tabu erejének köszönhetően jön létre és ismétlődik.”¹⁵ Judith Butler azt is hangsúlyozza, hogy a társadalmi nem, performativitásánál fogva, nem olyan, mint egy ruha, vagyis nem tetzés szerint veszi fel vagy veti le az ember.¹⁶ „A performativitás nem szabad

¹² Pollock, Griselda: „Preface”, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, edited by Griselda Pollock, Routledge, London and New York, 1996, xii-xx, xv.

¹³ „A társadalmi nemiség nem pontosan (valami miatt zavar ez a pontosan) az, ami valaki, illetve nem is pontosan az, ami valakinek »van«. A nemiség egy szerkezet, amelynek a segítségével a férfiség/ferfiasság és a nőiség/nőiesség létrehozása és normalizációja együttesen játszódik le, a kromoszómák tekintetében, a hormonális, a lelki és a performatív köztes formáiban.” Butler, Judith: *Raščinjavanje roda*. Sahinpašić, Sarajevo, 2005, 39.

¹⁴ „A társadalmi nemet nem főnévként vagy lényegi dologként kell tekinteni, vagy mint statikus kulturális jelölőt, inkább performatív hatású, állandó és ismétlődő cselekedetként: A társadalmi nem a test ismételt stilizációja, ismétlődő aktusok sora egy nagyon merev szabályozó keretben.” Judith Butler: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge, New York, 1990, 112.

¹⁵ *Ibid.* 28.

¹⁶ A nemiség performativitásának fogalmát gyakran tévesen úgy értelmezték, hogy a társadalmi nem egy olyan szerep, amit „el lehet játszani” („felöltözni” arra az egy

játék, és nem is teátrális önprezentáció; nem lehet egyszerűen performansznak [előadásnak] sem tekinteni.” A társadalmi nem nem azért performatív, mert a szubjektum szándékosan és játékosan magára veszi, hanem mert ennek ismétlésein keresztül szilárdul meg. Arról van szó, hogy a nemiség nem önként választott dolog: a szubjektumot a társadalom szabályozó rendszerei (diskurzusai) hozzák létre. Kényszer hatására alakul ki – s nemcsak azért, mert korlátok strukturálják, hanem azért is, mert a kényszerítettség a performativitás előfeltétele: a performativitás szabályozó keretek között tesz szert jelentésre.

Butler értelmezésében a performativitásnak az a lényege, hogy rámutat: mindenfajta nemiség performatív, nem csak az, amely szándékosan dramatizálja a teatralitást. Butler kitér a cross-dressing szerepére is, ami ledönti a nemek közötti különbségeket, és ebben a performativitás játssza a fő szerepet. Az átöltözés „előadása” az anatómiának és a megjelenített nem meg (nem) különböztetésének játékát játssza el. Ezzel összhangban „a társadalmi nem a test ismételt stilizációja, ismétlődő aktusok sora egy nagyon merev szabályozó keretben”. Ebben az értelemben a nemiség performativitása mindig a testen kívüli térben játszódik le, ami rávilágít arra, hogy a nemiség sosem volt teljes mértékben integrálódva a testbe, vagyis hogy a nem és a nemiség naturalizációja sosem volt alapvetően lehetséges, amivel a nemiség és a nemi viselkedés „természetessége” és magától értetődősége világosan dekonstruálódik.¹⁷ A nem és a nemiség szerves összetartozásának dekonstrukciójára explicit példát szolgáltatnak a 20. század végének művészei és művésznői, akiknek radikális hozzáállása koegzisztál Judith Butler elméleteivel, egyúttal hatást gyakorolnak a korszak kulturális instabilitására: kritikájuk és a biológiai/társadalmi nemi szerepek felforgató hatása felkeltette a nyilvánosság érdeklődését és lelkesedését a nem, a nemiség és a szexualitás kutatása iránt. A *nőiségről* való gondolkodás elméleti modellje, miként a női identitás kérdése is, a művésznők esetében a probléma egyik fellegvárává vált, amelyben a női tapasztalat egy új nyelvet, új művészeti témákat és stratégiákat teremtett a domináns patriarchális művészi diskurzuson kívül. A művésznők munkáik tartalmával mind hangsúlyosabban kérdőjelezték meg női státusukat, mint társadalmi és alkotó lények, és rámutattak saját művészi tapasztalataik különbözőségére. Ebben a kontextusban a 20. század végétől domináns művészi stratégiává váltak a létező művészi és társadalmi világ provokációja és szubverziója, elsősorban a nemiség szempontjából. Az új virtuális médiumok, mint a performansz, a fénykép, a film/videó ke-

alkalomra). Ezért Butler szigorúan elhatárolódik ettől az értelmezéstől, élesen elkülönítve a performativitást és a performanszot.

¹⁷ Ibid.

retein belül a művésznők új utat nyitottak a női művészetnek, felszámolva a sztereotípiákat, kutatva és újradefiniálva a női identitást a patriarchális kultúra előre meghatározott szerepein belül, szembefordulva a médiában elterjedt nőképpel.

Ez a megváltozott helyzet éppen a konceptuális művészetben belül jött létre, a műtárgy dematerializációjával, valamint a processzuális és a testművészet irányzatainak megjelenésével, mint a land art, a body-art, az akció és/vagy a performanszművészet, amelynek a legfontosabb művészi kifejezőeszköze a fotográfia volt. A technikai úton előállított állóképek alkalmazásán alapuló művek rekonstruálták szubjektum és objektum viszonyát is a fényképen. A művészek (művésznők) új előadóművészi stratégiákat kezdtek kidolgozni (performansz, akció, happening), kizárólag és kimondottan a fényképezőgép számára. Így a fényképezőgép segítségével megörökítették a művészno viselkedésmódját (egzisztencialista és/vagy behaviorista megközelítésben) a nyilvános és személyes tér artikulációján belül, mikro- és makroszociológiai megközelítésben is. Így a művésznők megkérdőjelezték a fotográfia médiumának hagyományos (modernista) felfogását, amely a fotográfus szemén (annak gyorsaságán)¹⁸, a kompozíció és a tonalitás összhangján meg a megalkuvás nélküli prezentáción/posztprodukción¹⁹ is alapul. A művészetelméletben belül ez a megváltozott viszonyulás a fotográfia médiuma felé osztályozható a művészi gyakorlat újonnan előállt helyzetének keretein belül, amely az alkotásból az események előadásába történő átmenetben tükröződik, közel állva a performansz művészetéhez.

A művésznők ilyen munkamódszere úgy definiálható, mint a művész első személyű beszédmódjaként alkalmazott fotográfia. Miško Šuvaković meghatározása szerint a fénykép így vált olyan médiummá, melyben „a művész személyes jellegű performanszot mutat be, megrendezett jeleneteket hozva létre, amelyek a fotográfia (egyes felvételek vagy sorozatok) által örökítődnek meg. Ezeknek a fotográfiáknak nincs dokumentumjellege, sokkal inkább önálló műalkotások, melyek által a művész önmagáról beszél, a világról, a művészetéről, a szexualitásról, a viselkedési szabályokról, a politikáról. A sorozatfotók konceptuálisan összetartozók, esztétikai szempontból neutrálisak, és világosan kirajzolják a szubjektív kifejezés és viselkedés tartományait.”²⁰ Az ilyen kontextusban készített fotókat gyakran angazsált

¹⁸ Szarkowski, John: *The Photographers Eye*. <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>, (2015. 07. 10.)

¹⁹ Greenberg, Clement: „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston” = David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 222–223.

²⁰ Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 105.

fotográfusok készítik, akiknek csak technikai szerepük van, miközben az elkészült mű szerzője a művész. Ezt a definíciót Miško Šuvaković valójában Ješa Denegri egy korábbi elméletéből, *a művész első személyű beszédéből* vezeti le.²¹ Definiálva a konceptualista művészet (új) művészi jelenségeit az *új művészeti gyakorlat* diskurzusán belül, Ješa Denegri bevezeti *a művész első személyű beszédének* fogalmát, rámutatva a művész viselkedésmódjára és akcióira, amelyeken keresztül direkt módon kifejeződnek egyéni pszichikai, fizikai, etikai és politikai nézetei. Ezért *a művész első személyű beszédének* elmélete a műalkotás dematerializációjáról szól, de a művész szélesebb egzisztenciális és behaviorista helyzetéről is, amely mint élet és művészet szintézise jön létre, az objektumok és a társadalmiság létrehozása politikai, kritikai és szubverzív taktikáinak következtében. *A művész első személyű beszéde* ebben az értelemben helyezi a hangsúlyt a viselkedés megnyilvánulásaira és a művész önreflexív természetére, amely rámutat a saját identitás interpretációjára és megkérdőjelezésére az újonnan létrejött társadalmiság keretein belül.

Az egykori Jugoszlávia területén a női diskurzus a posztkonceptualizmus időszakában kezdett formálódni (a hetvenes években), olyan művésznők tevékenysége nyomán mint Ladik Katalin, Marina Abramović, Vlasta Delimar, Sanja Iveković és mások. A posztavantgárd performansz és a fénykép mint *a művész első személyű beszéde* felhasználásának kontextusában fontos megemlíteni Bogdanka Poznanović *Susreti* (Találkozások) című projektumát (*Művészet – interperszonális kommunikáció* 1974–77), amely különböző kísérleteket mutat be, melyekben a művész(nő) státusát, de magát a műalkotást is vizsgálja.²² A *Találkozások* című projektum egy portréfotó-sorozat, amelyen a művésznő az európai és a jugoszláv művészvilág olyan híres képviselőivel fényképezkedett, mint Bruno Munari, Eugenio Miccini, Lutz Becker, Oskar Davičo, Luigi Ontani és mások. A performansz/előadás jellegzetes gyakorlata, ami itt úgy jelenik meg, mint a fotográfia médiumának végső fázisa, rámutat a koncept művészet és műalkotás nyitásának fo-

²¹ Denegri, Ješa: „Umetnik u prvom licu” (Művész első személyben). *Umetnost*, br. 44, Beograd, 1975. Az első személyű beszéd – a művész individualizmusának hangsúlyozása a 70-es évek új művészi gyakorlatában, lásd J. Denegri, J. Vintelhartel, J. Tijardović, Lj. Stanivuk (szerk.), *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980 – Pojave, grupe, pojedinci*. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983

²² Bogdanka Poznanović *Umetnost – interpersonalna komunikacija* projektuma tekinthető a Feedback letter box (1973-74) akció egyfajta folytatásának, amelyet több mint harminc nemzetközi művész részvételével hoztak létre, a művészi együttműködés ösztönzése, valamint a fixálódott médiajellemzőkön kívüli kiállítói aktivitás serkentésére. Bővebben lásd: Šuvaković, Miško: *Konceptualna umetnost*. Orion art, 2012, 259.

lyamatára, a művészet nyitására az új mediális gyakorlatok (fénykép, film) felé, de mint a legfontosabb, a művész/művésznő izolált helyzetének nyitása és meghaladása felé. Miško Šuvaković szavai szerint Bogdanka Poznanović akciói és feminista performanszai a művész akkori modernista, még mindig *fallocentrikus* státusának túllépését jelentik, amelyben a férfiszerep mint a priori művész univerzális szabályt jelent. Bogdanka Poznanović művészi tevékenységének kommunikativitása valójában a női identitás elkülönülésének azon pillanatához tartozik, amikor még nem definiálódott a női (művészi) diskurzuson belül.²³ Bogdanka Poznanović fényképei az ismert európai művészekkel így a jel világos funkciójaként, azaz jelentésként²⁴ állnak, jelként, mely a női és művésznői identitás dekonstrukciójaként mutatkozik meg előttünk, a (férfi) művészeti rendszeren belül. Így előadás/performansz és identitás viszonylatában fontossá válik a test is, vagyis a test, mint a cselekvésrendszer része/egysége. A külső, a testen végzett és a testtel való munka központi elemmé válik a művész/előadó esetében, a sajátos társadalmi feltételek között, amelyek Bogdanka Poznanović esetében a *társadalmi nem által meghatározott (női) test* decentráálásának művészi gyakorlataként értelmezhetők. Bogdanka Poznanović még mindig a „pozitív vagy utópisztikus avantgárd”²⁵ keretein belül alkotott, rámutatva a művészet világának emancipáló és edukatív kontextusára.

A konceptualista művészi gyakorlat és a performansz művészete lehetővé tette a fotográfia számára, hogy kiszélesítse formai, esztétikai, etikai meg társadalmi, kulturális és politikai funkcióit és tulajdonságait is. Ebben az értelemben a 2000-es évektől a *nőbeszéd* (női beszédmód) mindinkább elterjed, és a művésznők munkái a nőiség megformálásával és az identitáskonstrukciók kritikus vizsgálatával kezdtek foglalkozni. A kortárs fotográfia kontextusában a női identitáskonstrukciókról szólnak Katarina Radović²⁶ munkái is, aki a fotográfia segítségével vizsgálja az egyén problematikáját és az identitás fogalmát a modernitáson belül, így létrehozva a valóság öntudatos generikus képét, mely a bemutatott helyzet abszurdítására reflektál. A *Žene (Nők)* című fotósorozatban a női princípium „lényegének” vizsgálata a női szenzualitás és a rögeszmés hódítás ironikus utánzásában/imitálásában nyilvánul meg. Katarina Radović valójában imitálja a kultúrát (és ezzel a

²³ Ibid.

²⁴ Todić, Milanka: *Fotografija i slika*. Cicero, Beograd, 2001, 100.

²⁵ Šuvaković, Miško: *Konceptualna umetnost*, op. cit. 259.

²⁶ Katarina Radović 1976-ban született Belgrádban, a Sussexi Egyetemen tanult művészettörténetet, majd a BK Művészeti Akadémia Fotográfia Tanszékén diplomázott Milan Aleksić osztályában. Szabad művészként részt vett több csoportos kiállításon és fesztiválon. A KulturKontakt 2007. évi ösztöndíjasa, munkái megtalálhatók néhány európai közgyűjteményben.

szimbolikus nyelvet is) – a nőket a társadalom, valamint a társadalmi korlátok termékeiként mutatva be, megjelenítve a nőiség/nőiség ikonográfiáját. A cím helyett csak sorszámokkal jelölt fényképek hangsúlyozzák a valódi identitás hiányát, és rámutatnak esetlegességükre, lehetővé téve, hogy mi alkossuk meg a jelentésüket. Ezek a fényképek valójában inskripciók a nőről mint kulturális és szexuális artefaktumról, a maszkulin diskurzus tartományán belül. Katarina Radović a női szexualitást vizsgálja napjaink kultúrájának kontextusában. Fotográfiai a női megjelenés vagy a női identitás vizuális megjelenítésének felforgató célzatú ábrázolásai (fallogocentrikus) tömegkultúrában és tömegmédiában. A nők fotói otthonukban, kávéházban, strandon készültek, férjjel, szeretővel, anyaként vagy várandós nőként, mindezek, sőt még az öltözék is a sztereotip női tereket konstruálja. Az öltözéket és a sminket maszkként alkalmazva Katarina Radović a nőiséget egy álarcosbáliként (masquerade) mutatja be. A női test úgy írható le – ahogy Marina Gržinić fogalmazott Cindy Shermanrel kapcsolatban – mint „egy képernyő, melyet az identitás különféle változásaira, egy totális álarcosbálla használnak”.²⁷ Rosi Braidotti *Cyberfeminism with a difference* (1996) című tanulmányában a posztumán testet (*post-human bodies*) úgy definiálja, mint mesterséges produktumot, ismertetve a kiborg-istennő Dolly Partont mint a deli szépség kinézetének szimulációját, Elisabeth Taylor szilikon-rekonstrukciójának remekművét Michael Jacksonnal és a hiperreális fitness-fétist, Barbarellát – Jane Fondát. Braidotti megállapítja, hogy a test ebben az értelemben nem biológiai test, hanem egy felület, amelyre társadalmi kódok íródnak. Francis Bakerre hivatkozva Braidotti a biológiai test eltűnéséről ír, mint a denaturalizáció történelmi folyamatának csúcspontjáról, a test megjelenésmódjának sokféleségéről beszél: megtestesült hatalmi helyzet-készletekről. A megtestesülés számára azt jelenti, hogy most szituált szubjektumok vagyunk, képesek arra, hogy interakciók sorát hozzuk létre, melyek nem kötődnek térhez és időhöz: már nem adják meg számunkra a test és szellem kategóriái körüli biztonságot, sem a biztos hitet az állam, a család, a férfiúi tekintély, az örök nőiség és a heteroszexualitás működésében és funkciójában. Ebben a tekintetben Katarina Radović munkája valójában Nők (knot) csoportjának reprezentációjaként működik, amely a Freud álmában²⁸ megjelenő Irma reprezentációjával korrespondeál.

²⁷ Gržinić, Marina: „Tehnologija, performativnost: vreme teatra” = Dorđev, Bojan, Miško Šuvaković, Ana Vujanović (szerk.), *TkH, Digitalni performans*, br. 7, 2004, 51.

²⁸ Freud saját álmában megjelenő nőről van szó, akit Freud Irmának nevezett el, és aki értelmezése/analízise szerint nők egész csoportját reprezentálja: pácienseit, feleségét, lányát is egyben. Bővebben lásd: Freud, Sigmund: *Interpretation of Dreams*. Standard Edition IV-V, London, 1900-1.

Katarina Radović a fotografikus képpel visszatért abba a struktúrába, amely kizárta őt mint figurát. Hogy saját magát bemutathassa, férfi pozícióba/nézőpontba vált: saját nőiségének szimulációjára, megjátszott bemutatására. Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című tanulmányában azt az álláspontot képviseli, hogy a nő a filmben inkább a tekintet tárgya, mert a film ezt a pozíciót hozza létre számára. A férfi hozza létre az autoritatív férfitekintetet, és ezzel lehetetlenné teszi a nő számára, hogy a szemlélés révén a szubjektum pozíciójával azonosuljon. Ha a filmes megjelenítés alapja a fotografikus eljárás, Laura Mulvey tanulmányának elmélete, hogy a nő a „férfi (aktív) tekintetének (passzív) nyersanyaga”, a fotográfia médiumára is vonatkozatható. A női alak erőteljes vizuális és erotikus hatásúnak van strukturálva, a férfiúi vággal összhangban. A nő szerepe nélkülözhetetlen része a filmnek – látvány és szexuális tárgy egyben.²⁹ Jacques Lacan tükör-elmélete alapján – az a pillanat, amikor a gyerek felismeri saját képmását a tükörben, Laura Mulvey felveti az identitás és az identifikáció kérdését (a szubjektum-objektum/férfi-nő kategóriákon keresztül). A filmnézés élvezetét két, egymással ellentétes vággal magyarázza: (1) a másik ember látványként való felhasználása (libidó) és (2) a képernyőn látható személlyel való narciszoid azonosulás (ego).³⁰ Laura Mulvey a freudi kasztrációs félelmet összekötötte a hollywoodi filmekkel, amelyekben a nőnek két lehetősége van: fétissé/erotikus tárggyá válik, vagy narratív értelemben megfigyelés alá kerül. A nőt a film végén megbüntetik (akár halállal is!), vagy megmenekül azzal, hogy beilleszkedik a patriarchális társadalomba. Laura Mulvey szerint Freud és Lacan elméletében a nőiség a fallosz hiánya, előidézve a férfi kasztrációs félelmet, ami nagyon jól működik a hollywoo-

²⁹ Laura Mulvey hangsúlyozza, hogy a férfi főszereplő köré szerveződő filmek a férfi szereplőket mindig a szimbolikus rend és törvény képviselőiként mutatják be. Narratív értelemben ezekben a filmekben a nőt vizsgálják, nyomoznak utána, a titkát demisztifikálják, majd következik a büntetés vagy a megváltás.

³⁰ „(...) két egymásnak ellentmondó struktúrát vázol föl. Az első, a szkopofilikus, a másik ember látványként való felhasználásából eredő szexuális ingerlés gyönyöre. A második, mely a narcizmuson keresztül és az ego fejlődése során alakul ki, a látott képpel való azonosulásból fakad. Mindezt a filmre vonatkoztatva tehát: az egyikhez elengedhetetlen, hogy az alany erotikus identitása elváljon a vásznon látott tárgytól (aktív szkopofília), míg a másik azt követeli meg, hogy az ego azonosuljon a vásznon látott tárggyal, melyhez az szükséges, hogy a néző felismerje és csodálja filmbéli mását. Az első a szexuális ösztönök, a második az ego-libidó funkciója.” Malvi, Lora: *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film* = Branislava Anđelković (szerk): *Uvod u feminističke teorije slike*. Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, 190. – Magyarul Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* a *Metropolis Feminizmus és filmelmélet* számában: *Metropolis 4* (2000) no. 4. 12–23. (A ford. megj.)

di filmgyártásban is.³¹ Ebből a félelemből kiindulva Mulvey két tekintetet vizsgál: az egyik tekintet voyeurisztikus-szadisztikus, a másik a fetisisztikus szkopofília. A voyeurizmus esetében (ami a szadizmussal hozható kapcsolatba) Laura Mulvey szerint „az élvezet a bűnösség megállapításából (melyhez azonnal a kasztráció képzete társul), az uralom megszerzéséből és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból ered. Ez a szadisztikus oldal remekül illik a narratív műfajhoz. A szadizmus akciót követel – valaminek történnie kell, az egyik embernek rá kell kényszerítenie akaratát a másikra –, az akarat és az erő harcát, győzelmet/vereséget, mindezt az egymásutániság jellemzi, a történetnek kell, hogy legyen eleje és vége.”³² A fetisisztikus szkopofília a tárgy fizikai szépségét emeli ki, átalakítva azt valami önmagában is kielégítő dologgá. Ebben az értelemben a férfi tudatalatti a kasztrációtól való félelmében tagadja a kasztrációt „fétissel való helyettesítéssel, vagy éppen magának a megjelenített alaknak fétissé változtatásával, így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere).”³³ A fetisisztikus szkopofília létezhet a lineáris időn kívül is, amennyiben az erotikus vágy kizárólag a tekintetre fókuszálódik.

Muž u Parizu (Párizsú férj) (2007) című fotósorozatában Katarina Radović a nő vizuális identitásának és helyzetének konstrukcióját vizsgálja a legutóbbi idők, a tranzíciós posztszocializmus nézőpontjából. A globalizáció és multikulturalizmus posztszocialista korszakába lépő társadalmak stratégiáit vizsgálva fotósorozatában Katarina Radović fiatal kelet-európai (szerbiai) nőként mutatja be magát, aki férjet keres Párizsban. A szerelem városának jelképeként, ugyanakkor Nyugat-Európa egyik központjaként a párizsi fotósorozat a szerző egyéni vágyainak és törekvéseinek kérdéseit vizsgálja, ugyanakkor a globális társadalmi problémát is – a névházasságot, amit egy „jobb” állampolgárság megszerzése céljából kötnek. A forgatókönyv, miként a szerző is tájékoztat munkájában, egy fiatal nőt mutat be, aki Párizs utcáit járva megállít véletlen, illetve előre kinézett járókelőket azzal a kérdéssel, hogy feleségül vennék-e. Rövid beszélgetés után, melynek során a szerző megtud valamit a lehetséges férjjelőltről (a nevét, a foglalkozását), kölcsönös szimpátiával párként fényképezkednek le. A jelöltek kiválasztá-

³¹ Laura Mulvey bírálja a szexualitás elméletét, amelyben a nő pénisznélkülisége jelképezi a kasztrációs veszélyt. Ebben az értelemben a női alak fétissé változtatásával már nem jelent veszélyt, ellenkezőleg, élvezetet.

³² A férfi tudattalan kasztrációs szorongásában az eredeti trauma újraélésével foglalkozkodik. Laura Mulvey szerint ez a megoldás jellemzi a *film noir*t, amelyben a férfi tanulmányozza a nőt, demisztifikálja titokzatosságát, lekicsinyli, megbünteti vagy megmenti.

³³ Ibid.

sának kritériumaként a művészno figyelembe vette a külső adottságokat, az öltözködési stílust, a származást és a foglalkozást, valójában azokat a szempontokat, amelyek megfelelnek ízlésének és vágyainak. Mint a *Nők* című sorozatban is, a szerző itt is elvárt/sztereotip női tulajdonságokat használt, mint a hódítás, az érzékiség és a tetszeni vágyás. Azonban a hódítás és szellemesség spontán játékoságával Katarina Radović valójában határozott kommentárt fűz a mind elterjedtebb társadalmi problémához: a politikailag izolált és gazdaságilag fejletlen országokból bevándorlók közül nagyon sokan keresik a hivatalos papírok megszerzése céljából a házasságot/*szerelem*.

A tranzíciós társadalmak egyik legnagyobb problémája a törvényi szabályozás, amely lehetetlenné teszi az európai uniós útlevéllel nem rendelkezők szabad mozgását, letelepedését és munkavállalását az unión belül. Ebben a megközelítésben nem kerülhetjük meg Tanja Ostojić³⁴ korai munkáinak hatását Katarina Radović munkásságára, akinek a projektumai szintén a nők helyzetével foglalkoznak a posztszocialista társadalomban, valamint a migrációs politika kritikus vizsgálatával. Az *EU-útlevéllel rendelkező férjet keresek* (2000–2005) elnevezésű interaktív internetes projektum fotót mutat be a meztelen művésznőről, amelyet egy internetes oldalon helyezett el egy hirdetéssel együtt, melyben európai uniós útlevéllel rendelkező férjet keres.

Katarina Radović finom iróniájával szemben Tanja Ostojić a meztelen női test nyugtalanító fotográfiáját alkalmazza, leborotvált fejjel, mely mentes minden hódító és érzéki kisugárzástól. Tanja Ostojić elsősorban a testét használja közvetítőként politikai üzenet megfogalmazására, amelyben a fénykép fontos szerepet játszik a vizuális ellenszenv létrehozásában, a társadalmi, gazdasági és politikai kérdések újradefiniálásában kritikus viszonyulás/álláspont kialakítása céljából. Hogy megszerezze azokat a jogokat, melyektől az érvényes EU-s jogszabályok alapján meg van fosztva, Tanja Ostojić nyíltan alkalmazta a törvénnyel ütköző stratégiákat, és házasságot kötött Klemens Golf német művésszel, akit az online házassági hirdetésére válaszoló ajánlattevők közül választott ki. A nemi politika ilyen tematizálása felforgatja Lacan pszichoanalitikus nő-értelmezését, amelyben a férfi

³⁴ Tanja Ostojić 1972-ben született Užicén, a belgrádi Képzőművészeti Egyetemen diplomázott 1995-ben szobrászat szakon, ugyanott magisztrált 1998-ban, majd Nantes-ban az ERBAN-on is 1999-ben. Számos nemzetközi kiállításon vett részt Európában és Amerikában, illetve a Velencei Biennálén is 2001-ben, Harald Zeman válogató meghívására. Művésznőként és kultúraktivistaként gyakran vesz részt szituacionista performanszokban, a művészi kutatás különféle médiumait alkalmazva, mint a videó, fotográfia, internet, installáció, flyerek, poszterek, műhelymunkák, vacsorák, viták és a könyvek. Művészi hozzáállását a politikai állásfoglalás és a humor határozza meg, amelyeken keresztül a befogadó integrációját, a társadalmi konfigurációkat és az erőviszonyokat vizsgálja.

játssza az aktív szerepet a nyilvánosságban, míg a nő alárendelt szerepben van, és nyilvános szereplését csak a férfin keresztül valósíthatja meg. Jelica Radovanović és Dejan Anđelković művészpár, akik Tanja Ostojić esküvői tanúi voltak, és szerzői a *Nesigurni znakovi – istinite priče (Bizonytalan jelek – igaz történetek)* című kiállítás katalógusszövegének³⁵, éppen ezt az érvelést hangsúlyozzák, amikor Tanja Ostojić átveszi a férfidominanciát és a pozíciót a közszereplésben, de a partnerválasztás módjában is, ami nem jellemző a női princípiumra.

Tanja Ostojić fő médiuma a teste és az internet. Ezért a munkásságát a „posztmodern komputerművészet” tartományába is sorolhatjuk, melyet Šuvaković a komputerművészet neokonstruktivista konceptje alapján definiál: „A posztmodern komputerművészet nem szerveződött mozgalommá vagy irányzattá, az elidegenült szemiotikus társadalom, annak médiája, a rá jellemző kommunikációs módok és tömegfogyasztás megjelenítésének fragmentált posztmodern stratégiái közé tartozik. Miközben a neokonstruktivizmus komputerművészete tudósok és művészek felfedező kutatómunkáját jelentette az új, még feltáratlan médium keretein belül, a posztmodern komputerművészete a tömegfelhasználás mindennapi eszköze és tárgya.”³⁶

A komputer, az internet és a virtuális valóság megjelenése új kor, új időszak és egy radikálisan különböző civilizáció – a cybercivilizáció (és/vagy cyberkultúra) megjelenését jelenti, ami a cybertér keretein belül jön létre. A cybertér a nyugati civilizáció kultúrájának, világlátásának és technológiájának eredménye, ami az amerikai (*nyugati*) társadalmon belül jött létre. Ebben az értelemben a technologizált *cybertér* (internet) az új liberális ideológiák eredményeként született meg, amely a piaci cserére redukálja az emberi interakciók komplexitását, és mint ilyen, az amerikai kultúra utánzását jelenti. Ziauddin Sardar éppen azt állítja, hogy a cybertér egy kolonizált tér, ami *par excellence* az „amerikai álm” megvalósulását jelenti; és ez egyben egy „új amerikai civilizáció hajnalát is jelzi”. Sardar szerint a cybertér egy olyan hely, amelyben a nyugat-európai embernek az arra utaló „morális terhe”, hogy „civilizáljon, demokratizáljon, urbanizáljon és nem-nyugati kultúrákat kolonizáljon, áthelyeződik a valóságos szférából a virtuálisba”. Így az internet valóban kolonizált tér lesz, amelyben elsősorban egy kultúra (a nyugati és mindenekelőtt az amerikai kultúra) dominál, aztán egy világlátás, ami ebből a kultúrából ered, majd egy nyelv is – mégpedig az angol.³⁷ És

³⁵ Radovanović, Jelica–Anđelković, Dejan: *Nesigurni znakovi – istinite priče* című kiállítás katalógusa, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2002

³⁶ Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254.

³⁷ Sardar, Ziauddin, „Alt. Civilizations. FAQ: 'Cyberspace as the Darker Side of the West'” = D. Bell & B. M. Kennedy (eds.): *The Cybercultures Reader*. Routledge,

éppen a domináns kultúra perspektívája által, a *másik* és a *másság* meghatározása folytatódik tovább e globálismédia-szerű cybertérben. Miként arra Ivana Milojević rámutat, azok a marginális kulturális csoportok, amelyek mégis megtalálják a saját helyüket a cybertérben, éppen abban különböznek a domináns kultúrától, hogy ezek ismerik mind a domináns kultúrát, mind a saját kultúrájukat is, miközben a domináns kultúra csak önmagát ismeri.³⁸

A posztmodern komputerizált rendszerét alkalmazva a fotográfia mint vizuálisan megformált művészi üzenet, Tanja Ostojić testét a nem, a rassz és a társadalmi osztály közvetítőjévé tette. Teste a komputer révén *poszt-humán testté* vált. Ezért ebben a hibrid technológiai cyberkultúrában Tanja Ostojić a cybertérben helyezte el magát azzal a szándékkal, hogy felforgassa a megjelenítés nyugati stratégiáit. Önmagát rendező szerepe a virtuális kommunikációban, az ön-mitologizációban és az *Elsővé* – az Európai Unió állampolgárává válás folyamatában, nagyon közel áll a performansz művészetéhez, amelyet itt a cybertér keretein belül jelenít meg. Tanja Ostojić saját teste felhasználásának kontextusában a *nő és a migráns* vizuális és nyelvi identitásának felépítését, létrehozásának paramétereit és társadalmi normáit keresi, provokálja.

Kritikusan vizsgálva a kommunikáció, a szabadság, a mozgás és a korlátozás lehetőségeit a fejlett kapitalizmus országaiban, modelljét kínálja az ember lehetőségei kutatásának, megszabadítva a kultúra, a társadalom, a politika és a gazdaság kontrolljától, valamint ez az egyik lehetséges módja a meghaladásuknak.

A fényképészet médiumának hibrid jellege: a fénykép, a test és a performansz összefüggése, a cybertér mint integráns, egyenrangú és konstitutív szegmense a műalkotás struktúrájának, a fénykép és a technológia mint ön-életrajzi szöveg – hasonlít Donna Haraway kiborg elképzeléséhez³⁹, amely-

London, 2000, 732–753. Idézi: Milojević, Ivana: Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor 'sajberfeminizma' na 'sajberpatrijarhat', 17. <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>, (2014. 07. 15.)

³⁸ Bővebben lásd: Milojević, Ivana: Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor 'sajberfeminizma' na 'sajberpatrijarhat', <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>. (2014. 07. 15.)

³⁹ A kiborg fogalmának bevezetését Manfred E. Clynes és Nathan C. Kline tudósok javasolták, akik 1960-ban *Az úrutazás pszichofiziológiai aspektusai* című tanácskozáson ismertették elképzelésüket az űrben való életről: űrruha nélkül, egyedül implantátumok és amfetamin segítségével. Szerintük a kiborg élő organizmus, amelybe bele van építve egy gép, amely elősegíti a modifikációját és feljavítását ezen élő organizmus életfunkcióinak. Véleményük szerint az úrutazás nemcsak technológiai kihívás az emberiség számára, hanem szellemi is, hiszen arra biztatja az embert, hogy aktív szerepet vállaljon saját biológiai evolúciójában. A kiborg eszméjének történelmi fejlődését vizsgálva Marina Gržinić (2005) leszögezi, hogy a kiborg (formai jegyei mi-

ben a határok összezavarásában rejlő élvezetért száll síkra, még a hibriditás állapotában is.

Donna Haraway elmélete a kiborgot három „alapvető elhatárolás” mentén látja: az ember és állat közötti határvonal áttörése (az evolúciós elméletek és az állatvédő mozgalmak révén kialakított nézetek), az organizmus és a gép között (mert a protetika, a protézisek és a komputer között a különbség egyre inkább elmosódik) és a fizikai és nem fizikai közötti határ (mert a modern gépek mindenütt elterjedtek, nem is látható, mikroelektronikai eszközök). Haraway elméleti feltevésében a kiborgot háromféle különbség összességének tekinti: az ember és az állat közötti (az evolúció elméletével és az állati jogok mozgalmával kapcsolatos felfogás), a szervezet és a gép (a protetika és a számítógépes fejlődés által mind nyilvánvalóbb a különbség) és a fizikai és a nem fizikai (mivel a modern gépek folyamatosan terjednek, mindenhol jelen vannak, ugyanakkor láthatatlan „mikroelektronikus szerkezetek”) közötti különbségek.⁴⁰ Ezekbe a „hasadásokba” helyezi Haraway a nőt mint az abszolút kiborgot, mert a nőknek kell az első nem nélküli lényvé válniuk, hogy megszüntethessék a női nem feletti férfi dominanciát. Donna Haraway *Kiborg kiáltvány* című tanulmányának definíciója szerint a kiborg a *posztgender* világ teremtménye, pontosabban „a kiborg világ a megélt társadalmi és testi valóságokról is szólhat, ahol az emberek nem félnek az őket az állatokkal és gépekkel összekötő rokonságtól, a maradandóan

att) visszavezethető egészen az alkimistákig, Mary Shelley Frankensteinjén keresztül Arnold Schwarzenegger Terminátorjáig az azonos című filmben. A kiborg fogalmát később mind gyakrabban használják a 20. század végi biotechnológia és a kibernetika fejlődésével, amiknek köszönhetően megjelennek a reális lehetőségei a kiborg gyakorlati megvalósításának. Egyfelől ezek élő lények, amelyeket matematikailag olvastak le a DNS-en keresztül, másrészt megjelennek a klónozás, a hibridizáció és a genetikai transzformáció. Az 1994-es *Visible Human Project* egyike a legfontosabb tudományos projektumoknak, majd a klónok, mint Dolly, a birka. A kiborg szó a kibernetikus organizmus kifejezés rövidítése, és a természet és a technológia, az ember és a gép összekapcsolását jelenti. Egy kiborg, a technológia fejlettségének köszönhetően, az átlagosnál fejlettebb képességekkel rendelkezik. Ezek rendszerint olyan emberek, akik kibernetikus technológiákat használnak saját fizikai vagy szellemi hiányaik javítása vagy túlfejlesztése céljából. A kiborg egy olyan hibrid, amelynek összetevői a technológia és az ember, azaz emberi testből és gépi protézisből áll, vagyis olyan szerves és szintetikus részekből tevődik össze, amelyek legtöbbször az ember és a gép közötti kérdésfeltevésre utalnak az erkölcs, a szabad akarat és az empátia viszonyában.

⁴⁰ Haravej, Dona: „Manifest za kiborge” = B. Anđelković (szerk.): *Uvod u feminističku teoriju slike*. CSU, Beograd, 2002. Magyarul: Donna J. Haraway: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. *Replika*, 51–52. (2005. november): 107–139. (A ford. megj.)

részleges identitásoktól és ellentétes szempontoktól”.⁴¹ A *Kiáltvány*ban a kiborg inkább koncepcióként jelenik meg, mint az emberi test pótléka. Ahogy a technológia feltételezi a rekonstrukció lehetőségét, Donna Haraway új világa lehetőséget ad a nőknek, hogy rekonstruálják a társadalmat, hogy megszabadulhassanak a patriarchátustól és az uralkodó osztályoktól, amelyeket a haladás szükséges és természetes velejárójaként mutatnak be. Donna Haraway ezért a kiborgvilágot hálózatként fogja fel, az információáramlással új rendszer jön létre, mely fenntartja az igazságos társadalmi fejlődést „a nők testének végső felhasználását a háború maszkulinista orgiájában”.⁴² A kiborg koncepcióját gyakran használják arra, hogy bemutassák a határok eltűnését ember és gép között, mert ha ez lehetséges, akkor más hagyományos határok, korlátozások is felszámolhatók. Ezért fontos támogatni a nőket, hogy elhagyják a feminizmus technofób áramlatait, amely a nőket az úgynevezett természet világával köti össze, csak hogy helyreállíthassák a patriarchátust, mert a technológiát nem lehet megkérdőjelezni, tagadni. A *Kiborg kiáltványt* ezért a társadalmi viszonyok rekonstrukciójának, az önállóság megértésének tekintjük. A *Kiáltvány* azonban már nem pusztán „ironikus politikai mítosz”⁴³, ma már elveszítette a hipotetikus „szép új világ” jellegét. Az egyén identitásának allegóriája, melyet a szerző felállított a kiborgmodell segítségével, szinte eltűnt. A kiborg már nem pusztán elképzelt lény – mert az ember-gép hibridek megkerülhetetlenek a medicinában – nemcsak az emberi életminőség javítását szolgáló irányzat, hanem esztétikai-művészi fogalom is. Haraway kiborgdefiníciójában valamiképpen megjósolta a mátt. Az az elmélet, amely korábban csak az elméletben működött, ma a fizikai valóságra is alkalmazható: ha meg is különböztetjük a kiborgokat mint elméleti metaforát (ahogy Donna Haraway használta őket), és a kiborgokat mint lehetséges új teremtményeket, bizonytalan identitással – ez a két nézőpont közös nevezőre hozható.

Tanja Ostojic elfogadta a technológia által diktált feltételeket és dominanciájukat az informatikában mint lehetőséget, hogy formálódjanak a szubjektumok és az identitások új módon, valamint lehetőséget egy új szövetség kialakítására a különböző médiumok, illetve a realitás és a fikció között. Tanja Ostojic élete vizuális technoperformanszá⁴⁴ változott, a teste

⁴¹ Haravej, Dona: „Manifest za kiborge” = B. Anđelković (szerk.): *Uvod u feminističku teoriju slike*. CSU, Beograd, 2002

⁴² Ibid. 611.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ „Tehnoperformansi u kojima se radi sa Drugim od Drugog, ako je žena asimetrični Drugi za muškarca, tada je mašina (kibernetički sistem, kompjuterska mreža, planetarni satelitski prenos) asimetrični Drugi i za muškarca i za ženu.” Bővebben lásd: Šuvaković, Miško: *Paragrami tela/figure*. CENPI, Beograd, 2001

mint társadalmi és politikai modus szétterjedt a technológia révén. A művészi alkotás révén került sor *a realisból a mesterségesbe és a mesterségesből a realisba való* transzfigurációra és transzformációra. Donna Haraway kiborgképe valójában azt jelenti, hozzálátni a mindennapi élet határainak a rekonstrukcióját helyreállítani, mert a kiborg ugyanakkor jelenti a gépek, indentitások, kategóriák, viszonyok bontását és felépítését is. Ebben a kontextusban Tanja Ostojic egyszerre nő és művész és migráns és kiborg – felhasználó is és rendszergazda is. Ő egy test, amely bemutat, női test és az új technológiákkal (a fotográfiával!) és az új média közvetítésével konstruált test. Az ő teste a teljes fluiditás és a teljes porózusság állapotában van. Donna Haraway számára a modern élet realitásába beleértődik az emberek és a technológia közötti viszony, amely annyira intim, hogy már nem is tudjuk biztonsággal megállapítani, hol kezdődik az ember, hol a gép. „Miért kéne testünknek a bőrünknel végződnie, vagy legjobb esetben is csak más, bőrrel körülvárt lényeket magába foglalnia? A tizenhetedik századtól mostanáig a gépeket életre lehetett kelteni... A kiborgtest nem ártatlan; nem édenkertben született; nem keres egységes identitást, és így nem generál antagonisztikus dualizmusokat sem vég nélkül (vagy amíg a világ véget nem ér); magától értetődőnek veszi az iróniát.”⁴⁵ Ahogy Donna Haraway kiborgját, Tanja Ostojicot sem a közszféra és a magánszféra polaritása strukturálja, elkötelezettje a részlegességnek, az iróniának, az intimitásnak és a perverzitásnak, és a társas viszonyok egy forradalmán alapul, ami az oikoszban, a háztartásban megy végbe.⁴⁶

Mint a kétezres évek utáni művészek többségénél, Tanja Ostojic és Katarina Radovic munkáiban is szubjektív nézőpontból tükröződik a valóság, mely elkerülhetetlenül összefügg a művésznő szociopolitikai igazolványával, melybe beletartoznak a biológiai és a társadalmi nem, a rassz, a társadalmi osztály, sőt még az útlevelszám is. Ebben az értelemben Katarina Radovic és Tanja Ostojic munkássága, beleíródva a patriarchális vizuális (és nyelvi) hagyományba, hogy felforgassa azt⁴⁷, munkásságuk (és testük!)

⁴⁵ Haravej, Dona: „Manifest za kiborge”, op. cit. 639.

⁴⁶ Ibid. 607.

⁴⁷ Linda Hutcheon is beszél feminista művészekről/művésznőkről, akik a nő tömegkultúrában megjelenítése posztmodern stratégiáinak parodisztikus felhasználását és kihasználását alkalmazzák. Túlásokkal, iróniával és fragmentált rekontextualizációval szubvertálva őket, hogy megzavarják az ilyen típusú képek passzív fogyasztását. Linda Hutcheon szerint a posztmodern paródia „gyakorlati stratégiája” kell, hogy a „stratégiai gyakorlattá” váljon a feminista művészet azon törekvésében, hogy bemutassa az új női élvezetet, a női vágy új artikulációit. Bővebben lásd: Hutcheon, Linda: „Incredulity toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms”, Barbara Godard (ed.): *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessera*. Second Story Press, Toronto, 1994, 186–192.

szükségszerűen egy hisztérikus hanggá válik⁴⁸, amely a következő kérdés köré pozicionálja magát: *Létezem-e, vagy csak egy megismételt kép/szöveg vagyok?*⁴⁹ A különböző szerepekre, identításokra való ráhangolódás idővel a mai világunk szükségszerű valósága lett. Eltűnt a különbség a személyes és a nyilvános, a szexuális és az erotikus, a nő és a Nő között. A *valóság/realitás* és a művészet közötti határ teljesen eltűnt.⁵⁰ Ezért mindkét művésznő munkásságának (életének) példáiban összefonódik a személyes (az érzelmi következmények) és a közösségi (a törvényi következmények), melyek együtt hozzák létre a „kollektív személyesség” terét. Habár a módszer, az álláspont és a végeredmény teljes mértékben különbözik mindegyik művésznőnél – míg Katarina Radović a nőre mint sztereotipizált tényre mutat rá, és sajátos elméleti és szimulációs eljárást mutat be/ábrázol, Tanja Ostojic a nőt a maga lecsupaszított fizikai formájában mutatja be, és valóban beleavatkozik a társadalmi és politikai valóságba, átalakulva maga is a munka objektumává – mindkét művésznő nyilvánosan és ironikusan mutatja be magát a fényképeken mint a vágy tárgyát, melyek azután provokálják a női identitás megvalósulásának és konstruálásának paramétereit és társadalmi normáit – a nőket úgy, ahogy (csak) a férfiak látják őket. Ebben az értelemben Katarina Radović és Tanja Ostojic is a diskurzus tárgyává/létrehozójává válnak, akik zavarják/felborítják a rendjét a Mulvey által felállított szubjektum-objektum/férfi-nő kategóriáknak, valamint felforgatják a nézőnek a domináns kultúra által megalkotott maszkulinitását.

Tolnai Varga Piroska fordítása

⁴⁸ Juliette Mitchell szerint a hisztérikus hang a nő maszkulin hangja! Mitchell, Juliette: *The Longest Revolution: Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*. Virago, London, 1984, 290. Citirano u Bronfen, Elisabeth, *The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman* = Griselda Pollock (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts*. Routledge, London and New York, 1996, 44.

⁴⁹ Bronfen, Elisabeth: *The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman*, op. cit. 53.

⁵⁰ Mindkettő a szimulákrumok közé tartozik.

Photography as a Field of Subversive Female Subjectivity

Photography as a field of subversive female subjectivity thematizes the politics of the female body and sexuality within patriarchal discourse in the art world. Through the theoretical vision of post-feministic criticism, queer theory and culture studies, the works of Bogdanka Poznanović, Katarina Radović i Tanja Ostojić are presented. In that sense, the works discussed in this paper tackle the media representations of femaleness, provoke the parameters and social norms of presentation and construction of the visual/linguistic identity of woman.

Key words: photography, patriarchal discourse, presentation of femaleness in the media, identity

Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta

Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta – tematizuje politike ženskog tela i seksualnosti unutar patrijarhalnog diskursa sveta umetnosti. Kroz teorijske vizure postfeminističke kritike, queer teorije i studije kulture, predstavljaju se radovi Bogdanke Poznanović, Katarine Radović i Tanje Ostojić. U tom svetlu, radovi prikazani u ovom tekstu propituju medijske reprezentacije ženskosti, provociraju parametre i društvene norme izvođenja i konstruisanja vizuelnog/jezičkog identiteta žene.

Ključne reči: fotografija, patrijarhalni diskurs, medijska prezentacija ženstvenosti, identitet

Beérkezés időpontja: 2016. 09. 12.

Közlésre elfogadva: 2016. 11. 30.

