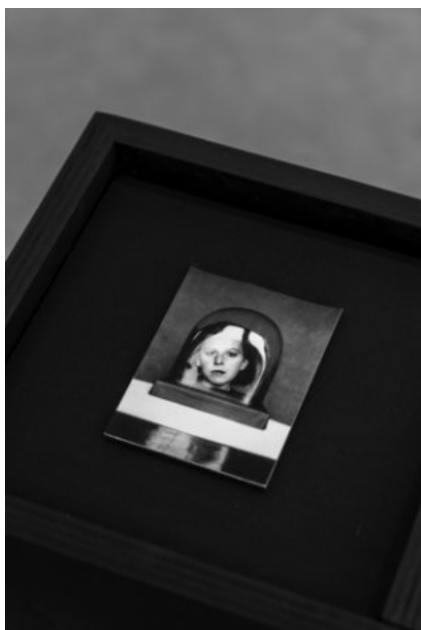
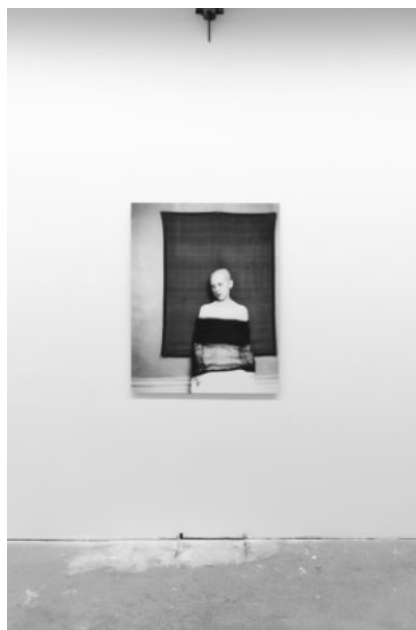




1. Claude CAHUN (Lucy SCHWOB)
 1894., Nantes (Francuska) – 1954., Saint-Hélier (Velika Britanija)
Autoportret, oko 1928.
 srebrotisak iz vremena, 30 x 23,9 cm
 © droits réservés
 © Musée d'arts de Nantes – Photographie Cécile Clos



2. Claude CAHUN
 Bez naziva (iz serije *Uspomena*)
 Izložbeni postav u Galeriji Alberta Pane, Venecija
 © Galleria Alberta Pane – *I Owe You* – Venezia
 snimila Irene Fanizza



3. Claude CAHUN
Autoportret (obrijane glave, tkanine omotane oko tijela), 1928.
 povećanje iz crnobijelog negativa, 118 x 92 cm
 Izložbeni postav u Galeriji Alberta Pane, Venecija
 © Galleria Alberta Pane – *I Owe You* – Venezia
 snimila Irene Fanizza

Izvedba autobiografije

Možda upravo tu, u tome ne-mjestu mog bića, mogu pokušati shvatiti tko je ona i što je proživjela.

Édouard Louis, *Borbe i metamorfoze jedne žene*

UVOD (ILI O KONTEKSTU GLEDANJA)

Jedan crno-bijeli autoportret, „dobačen“ onako ovlaš, s leđa, snimljen je ispred ogledala krajem 1920-ih godina.¹ U kockastom ogrtaču, uzdignutog ovratnika koji pridržava desnom rukom, izrazito kratke svijetle kose, stoji ženski lik. Čini se kao da ima dva različita lica – jedno je ispred, a drugo u ogledalu, nešto poput Janusove glave – istovremenog prikaza dvaju lica iste osobe. Osim ogledala, iznad kojeg je uokviren prikaz krajolika, malo podataka dobivamo o prostoriji u kojoj je ova fotografija snimljena. U kutu proviruje tamna komoda i na njoj neka fotografija. Ništa drugo, tek lice osobe koja gleda izravno u kameru, dok oči njezina odraza dijagonalno vode izvan kadra, ukazujući na nestalnu fotografsku hijerarhiju koja karakterizira ovaj rad Claude Cahun (Slika 1). Gotovo istovremeno kad snima svoj autoportret, na istom mjestu Claude snima portret svoje „polusestre“ i životne partnerice Suzanne Malherbe, koja je djelovala pod imenom Marcel Moore;² ona stoji dlanovima oslonjena na zid, gledajući u ogledalo iz kojeg pak prema promatraču stiže odraz njezina pogleda. Nasmijana je i djeluje srdačno, pogotovo ako je usporedimo s Claude koja posreduje neku vrstu nelagode. Naše?

Kako bih objasnila poziciju iz koje gledam u njezinu fotografiju, moram pojasniti kontekst u kojem sam se formirala kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, pri čemu u „mojoj“ društvenoj sredini nisam primjećivala rodne razlike; možda je to pitanje generacije, kruga u kojem sam se kretala, ali i odmaka ili neprihvatanja važnosti politike (jer razlike su ipak postojale u svim društvenim slojevima i svim dijelovima tadašnje Hrvatske/Jugoslavije). Iako tada nisam posvećivala pažnju na pitanje kako bi fotografska slika trebala izgledati, dok se o onome što slika *radi* na domaćem planu gotovo uopće nije govorilo, različita „pretvaranja“ i

pojedini fluidni identiteti stizali su možda ponajprije zahvaljujući časopisima koji su obilježili naše doba. Tisak za mlade, ponajprije dvotjednici poput *Studentskog lista* i *Poleta*, ali i specijalizirani časopisi poput *Quoruma*, na primjer, omogućili su da doznamo o alternativnoj sceni, fenomenima koji se danas označavaju terminom *queer*, o „upadima“ u javni prostor koji se sve više mijenjao. U njima smo nalazili sadržaje iz supkulture, rocka, alternativnih umjetničkih istraživanja kojima više nisu trebali institucionalni okviri, nego su se odvijala u javnim ili privatnim prostorima, nezadrživo ih mijenjajući. Mijenjao se odnos prema tijelu, dok su rodna pitanja, travestije i sve veći utjecaj LGBT+ sadržaja najavljivali (i) političke promjene koje će uslijediti 1980-ih. Upravo u časopisima zapazili smo pozive na političke promjene, čitanja svakodnevice na čiju transformaciju društvo u većini nije bilo spremno.

Fotografije koje su dijelom posredovale ono što smo generacijski proživjeli, u čemu smo sudjelovali i djelomično se formirali, bile su uglavnom crno-bijele, neposredne, egzaltirane, prodrone. Pomogle su nam da izgradimo samosvijest i zahtijevamo promjene koje su se ubrzo počele događati, da bi potom bile prekinute ratom u prvoj polovici 1990-ih. Zbog vlastitog iskustva i slobode koju sam iskusila kroz fotografiju, počela sam istraživati načine kako su žene sudjelovale u njoj. Koje je dogme trebalo prevladati i kako su žene dospjele u javnost u izrazito patrijarhalnom i tradicionalnom okruženju, ne samo našem, nego i u mnogim drugim sredinama, nerijetko smatranima naprednima i demokratskim? Što se događalo izvan službenog diskursa u kojem su promjene bile vidljive, ali ipak dozirane? Kako reagirati na poglede koji nam tada još nisu bili upućeni, ili su se razvijali u nekom drugom okruženju, i koliko je vremena bilo potrebno da ih zapazimo i uvrstimo u vlastiti intelektualni krajolik?

TKO NAS GLEDA?

Postoje li razlike između ženske i muške fotografije, muškog i ženskog pogleda; što u slučaju rodni identiteta koji se formiraju izvan sustava binarnosti i heteronormativnosti? I danas je nemoguće dati jednoznačan ili izravan odgovor na ovo pitanje. Problematika ženskog pogleda, rodno nekomfornog pogleda, pa čak i razlikovanje pojmova

¹ Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.

² Otac Claude Cahun i majka Suzanne Malherbe vjenčali su se kad su obje bile adolescentice.

koje hrvatski jezik ne razlikuje (*view / gaze*) nego ih objedinjuje u „pogled“, bliska je Foucaultovom terminu „podčinjenog znanja“ (*subjugated knowledge*) (Raymond, 2017: 13), a tek uz mnogo upornosti saznajemo o naizgled nevažnim detaljima koji pomažu u objašnjavanju političkih i povijesnih okolnosti koje su ključne za razumijevanje djela o kojima govorimo. Prema mišljenju Liz Heron i Val Williams, „u prvih pedeset godina ovoga stoljeća [20. stoljeća, op. a.] fotografija nije imala dosljednu kritičku pozornost“, dok je svega nekoliko umjetnica u međuratnom razdoblju dobilo neku vrstu publiciteta (Heron, Williams, 1996: XII). Naime, može se zaključiti da u tom razdoblju fotografija nije značajnije utjecala na umjetnički establišment, a potencijalne veze s ranim feminističkim pokretima dosad nisu bile istražene. Naravno, bitno je „prilagoditi dominantne rodne percepcije“, dok se njihova „drugost“ i „različitost“ (drugačijost) također moraju razmatrati iz perspektive koja se razlikuje od standardnih „zapadnih očiju kao optike za svijet“ (Heron, Williams, 1996: XIII). Ta će isključivost (ili ultimativnost) zapadne perspektive biti osobito značajna za prakse koje dolaze s drugih strana svijeta, pa tako i Istočne Europe. Može li nas terminološka fluidnost koja spominje važnost „drugačijeg viđenja“, ne u smislu inzistiranja na normativnim vrijednostima fotografske estetike, već kroz usvajanje izraza kao što su „periferni vid“ ili preuređivanje osjetilnog, gdje se osjetilno razumijeva kao „vidljivo“, staviti u zahvalniju poziciju prilikom razmatranja ove problematike (Raymond, 2017: 8)?

Zarana se opredijelivši protiv rodni i seksualnih normata, Claude Cahun tek je tijekom 1990-ih postala šire poznata umjetničkoj javnosti, dok opus sačuvanih fotografija svjedoči o nesvakidašnjoj autorici čiji začudni, ponekad duhoviti, a nerijetko zastrašujući radovi govore o transformacijama koje je Lucy Schwob poduzela kako bi proizvela željeni identitet – onaj umjetnice Claude Cahun, čije ime u Francuskoj može biti i muško i žensko. Dvoznačnost je postala temom njezina umjetničkog istraživanja, a o čemu govore njezini fotografski radovi, jednako kao i tekstovi i knjige koje je objavila. Rođena koncem 19. stoljeća u Nantesu, rano ostaje bez skrbi majke koja je oboljela, te nastavlja živjeti s bakom. U osnovnoj školi doživjela je napade antisemitski nastrojene djece, zbog čega je šalju na školovanje u Englesku gdje će susresti Suzanne Malherbe, s kojom će se zbližiti i provesti život. Spletom okolnosti, otac Claude Cahun vjenčat će se sa Suzanninom majkom, te će njih dvije postati polusestre, što im je vjerojatno olakšalo zajednički život. Nakon studija, Claude je objavljivala u književnim časopisima,³

³ Stric joj je bio Marcel Schwob, francuski simbolist čiji su radovi utjecali na nadrealističku književnost i autore poput Borgesa, Bolaña i drugih.

izdala je dvije knjige i nastupala u eksperimentalnom kazalištu, dok je Marcel radila kao ilustratorica i scenografkinja. Bile su bliske s nadrealističkim umjetnicima, a u pismu koje je Claude uputio André Breton, doznajemo da ju je smatrao jednom od najradoznalijih umjetničkih duša njihova vremena.⁴

Radovi Claude Cahun neraskidiv su dio važne rasprave suvremenog društva o rodu i identitetu, čiju ambivalentnost sjajno ilustriraju upravo njezini crnobijeli snimci. A oni su, kao uostalom i sve što je blisko nadrealističkim tendencijama, složeni i enigmatični, zasjenjeni upravo onoliko koliko je to željela umjetnica, ne otkrivajući ništa više od onog što je smatrala potrebnim i dovoljnim. Njezini izrazi lica nerijetko podsjećaju na maske, koje je nosila više puta i tijekom snimanja, na zaigranu i oslobođajuću prirodu kojoj ništa ljudsko nije strano. Inzistirajući na svom nestalnom identitetu, smatrala je da je njezina uloga utjeloviti vlastiti revolt.

Osim toga, djelo Claude Cahun neodvojivo je od njezina pisanja, „izvedbe“ teksta popraćene ilustracijama Marcel Moore, pisanog jezikom kojim je, riječima Shoshane Felman, *činila, djelovala*, mijenjala situaciju i odnose snaga (Felman, 1993: 23). Slično kao i fotografije, jezik je za Cahun bio performativan, neka vrsta „polja uživanja, a ne spoznaje“, čiji je ishod u kontekstu njezine prakse nama nedostupan, zastao na vratima male pariške knjižare i istodobno salona, gdje je dolazila do „proze ideja“, kako se zvala jedna od rubrika u kojoj je objavljivala svoje kritike (Oehsen, 2006: 13). Ova vrsta nedostupnosti u skladu je s umjetničnom pozicijom izbjegavanja konkretne smještenosti u društveni stratum. Jednako kao i uloge koje je preuzimala na fotografijama, njezino je pisanje „zbirka“ koja se doima slučajnim sklopom iskaza „heroina“ (kako naziva seriju koju započinje 1925. godine). Ovi radovi označavaju novu fazu literarne aktivnosti i fotografije, u kojoj je eksperimentirala s percepcijom i javnim ograničenjima, recepcijom i projekcijom izgleda (Oehsen, 2006: 14). Kao što je to, recimo, vidljivo na fotografiji snimljenoj 1927–1929, gdje je odjevena poput nekog imaginarnog lika iz cirkusa ili kabareta, a na bijeloj majici jedva je vidljiv natpis: „Na treningu sam, nemoj me poljubiti“; zajedno s apliciranim prsnim bradavicama (Kovač, 2010: 179).⁵

Što ustvari vidimo gledajući u spomenuta dva (auto)portreta, onaj Cahun i drugi njezine partnerice, Suzanne Malherbe? Zašto opisivati njihova lica? Ponajprije zato što sama umjetnica preuzima čas

⁴ V. Treaster (2019). Dostupno na: <https://www.nytimes.com/2019/06/19/obituaries/claude-cahun-overlooked.html>, pristup: 5. svibnja 2022.

⁵ U ovim radovima umjetnica impersonira likove pariških komedijanata, Tatora i Popola.

jedan, čas drugi rodni identitet, kao da se pita što želimo da učini za nas, kako glasi naslov jedne od njenih poznatih fotografija (*Que me veux-tu*, 1929). I ta je snimljena koncem 1920-ih, pokazujući njezinu gotovo posve izbrišanu glavu, bolje rečeno simulirajući dvoglavo stvorenje koje izbjegava pogledati samoga sebe, usmjeravajući oba pogleda negdje izvan kadra i izvan domašaja izravnog kontakta s promatračem. „Muško? Žensko? Ovisi od situacije. Neutralni je jedini rod koji mi uvijek odgovara.“, zapisala je, prihvaćajući svoj trenutak i sudbinu kakva god ona bila.⁶

IZVEDBA FOTOGRAFIJE

Umjetničko djelovanje Claude Cahun započinje nakon *puknuća* koje nastaje prijelazom 19. u 20. stoljeće, te Prvim svjetskim ratom koji je duboko promijenio krajolik europske kulture, a osobite odjeke ostavlja u području fotografije i tzv. lijepih umjetnosti. Pitanje koje se u kontekstu njezinog stvaralaštva postavlja nije više usmjereno na to kako bi (fotografska) slika trebala izgledati. Važno je što ona *čini*; konkretno, što *čini* kad je Cahun u pitanju? Što raditi sa svim maskama koje je navukla? Iako bismo izvjesnu značenjsku zonu sigurnosti mogli pronaći u okruženju nadrealizma, a što pojedine njezine izvedbe za kameru, dvostruke ekspozicije, ali još više teške uloge koje je preuzela interpretirati daju naslutiti, njezina je uloga aktivna na razini svjesnoga jednako kao i u području nesvjesnog. Hibridna priroda njezinih radova uključuje crteže, pronađene i prisvojene stvari, dok se u mediju fotografije koristila kolažiranjem i fotomontažama. Iako će ove dvije tehnike nerijetko ukazivati na prirodu fragmentiranja, izrezivanja i (re)konstrukcije, iz pozicije feminističke kritike, kolažem i „njegovom osobitom moći“, prema mišljenju Lucy Lippard, obilježena je prevladavajuća estetika feminističke umjetnosti (Raaberg, 1998: 153).⁷ Kao opozicija drugim, „većim i važnijim“ umjetničkim medijima, kolaž je neizostavno vezan uz politički diskurs koji „secira“ unatoč svim ograničenjima koja se javljaju u umjetničkom području. On je zbog svoje osobite prirode istodobno odmak i izravna kritika, a u rukama Claude Cahun upotpunjen je književnim potencijalom koji je umjetnica razvijala zajedno s partnericom. Pa ipak, elementi na koje nailazimo – krajolici, strukture koje prepoznajemo pri izgradnji djela ili „samo“ portreti – svi oni

⁶ V. Treaster (2019). Dostupno na: <https://www.nytimes.com/2019/06/19/obituaries/claude-cahun-overlooked.html>, pristup: 5. svibnja 2022.

⁷ Dadaističku fotomontažu inaugurirala je Hannah Höch, premda i nadalje prevladava mišljenje da je to učinio Raoul Hausmann.

zajedno ukazuju u neizvjesnosti identiteta ukoliko ga ne sagledamo u njegovom „odrazu“, u nastanku kojega je važna uloga Marcel Moore, koja je poput karike koja nedostaje (Mazzucchelli, 2022: 31).

Slojevita značenja kolaža, kao i kompleksni postupci njihova nastanka, integrirana su u autobiografiju Claude Cahun, knjigu *Aveux nos avenues* (*Nepriзнata priznanja*), objavljenu 1930. Ti se radovi smatraju najslojevitijima koje je ostvarila u suradnji s Moore, pri čemu složen simbolički jezik nije moguće do kraja objasniti. Gotovo u sredini uvodnog prizora nalazi se oko prepoznatljivog oblika – pripada Claude. Ono je središte mnogostrukog prostora u kojem se nekoliko radnji odvija simultano. S jedne strane su to ženske ruke koje pridržavaju okrugli izrez iz karte svijeta, a s druge strane na njih se oslanja nešto poput žezla. No umjesto zlatne ili bilo koje druge dragocjene tvari, ruke drže staklenu kuglu u kojoj su gotovo amorfnu ljudski likovi. Oblik koji podsjeća na dojkicu, krilata ptica protumačena kao dvostruki, zrcalni prikaz Duha Svetog, tj. golubice (ponajprije zbog okomito raspoređenih slova koja formiraju riječ *DIEU* – bog), sazviježde u stražnjoj zoni, ali i lice koje se sastoji od dvije ruke koje pridržavaju ono već spomenuto, jedno, zamalo pa kiklopsko oko, a koje izrastaju iz donje usne, elementi su koji uvode u tekst. Ni jedan dio ovog djela ne može se razmatrati izdvojeno. Ova istodobna izvedba teksta i slike sastoji se od brojnih fragmenata, ostvarena je u raznim stilovima, ako uopće u kontekstu njezina rada možemo govoriti o stilu. To je „pokušaj“ biografije, okrutan kakav je i sam život, a koji može poslužiti u svrhu oslobođenja ili barem privremenog spuštanja tereta djetinjstva, odrastanja, gubitaka; tereta koji je kontinuirano nosila kroz život. Za ovu je uvodnu fotomontažu karakterističan ženski lik, sastavljen iz dijelova fotografija i crteža koje je izradila Marcel. Beskonačan je niz maski koje guli s lica, kako kaže: „Nikada neću završiti skidati sva ova lica“ (O’Heir, Wise, 2013: 379).

Rane fotografije, snimljene prije Prvog svjetskog rata, pokazuju nježnu, zamišljenu mladu ženu guste valovite smeđe kose dok čita. Slika je dio njezina prvog umjetničkog projekta, „Les Jeux Uraniens“ („Uranističke igre“),⁸ u kojem već kombinira polu-biografske odlomke teksta, nastale pod utjecajem novina *Le Phare de la Loire* koje su, uz ostale osobe, uređivali i članovi njezine obitelji (Oehsen, 2006: 12). Godinu dana nakon toga njezin autoportret pokazuje osobu gotovo posve izbrišanu kose, u košulji s velikim ovratnikom, kao da je dio nekog kazališnog kostima, te uskih naramenica koje najvjerojatnije pridržavaju hlače. Pogled je ozbiljan i

⁸ Termin „uranističko“ skovao je njemački pravnik i po- vijesno prvi „gay aktivist“ Karl Ulrichs. Više: Leonida Kovač, *Anomalia*, 167.

usredotočen, iako još uvijek ne posve izravno usmjeren u objektiv fotoaparata. Čini se kao da prolazi tik mimo gledatelja, dok autorica ostaje posve usredotočena na svoje emocionalne i racionalne „unutrašnje bitke“ (Oehsen, 2006: 12). To je portret osobe koja odrasta svjesna činjenice da je umjetničku praksu nemoguće odvojiti od stvarnosti koja u mnogim segmentima nije jednostavna.

Istodobno nijednog i obaju rodova, Claude Cahun nerijetko se promatrala iz pozicije rodnog nekonformizma, mimo povijesno varijabilnih diskurzivnih, odnosno kulturalnih konstrukcija roda, koje su prije jednog stoljeća onemogućile da njezino stvaralaštvo postane vidljivo i rezultirale time da ono ostane izvan društvenog prostora i okvira koji on sam po sebi nameće. Raymond smatra da su posljedice ovakvog odnosa mogle pridonijeti zauzimanju pozicije koja se tradicionalno smatrala ženskom, ali i osjećaju proživljene seksualne objektivizacije, a što su sve posljedice kritičkog usustavljenja koje je prevladavalo tijekom dugog razdoblja (Raymond, 2017: 43). Na izvjestan način, izvedbe njezinih autoportreta pod staklenim zvonom, nazvane *Uspomene* (1932), govore u prilog tome (Slika 2). Koliko god njezina izbrijana glava ukazivala na antisemitizam na koji je od djetinjstva nailazila, kao i društveni „nespokoj“ kad je rodni identitet u pitanju, u ovoj seriji Claude ponovno ima dulju kosu, našminkana je, dok odrazi u zakrivljenom staklu djeluju kao da su obavijeni dimom cigarete, dodatno pridonoseći fiktivnoj atmosferi uspomene na lik kakav je mogla biti. Je li stakleno zvono jedan od onih predmeta iz kućanstva koji postaje neka vrsta prijatne, transparentnog no ipak kaveza u kojem njezino ljepušasto lice izvodi predstavu koja se možda od nje očekivala?

IZGRADNJA PROSTORA U FOTOGRAFIJI

Claude Cahun za života gotovo nikad nije izlagala, osim u izlogu knjižare u Parizu gdje je bilo predstavljeno bibliografsko izdanje *Aveux non avenues* s pripadajućim fotografijama (Kovač, 2010: 155). Smatraju ih njezinim najuvjerljivijim radovima, ali i djelima koja su do neke mjere nesavladiva, ispunjena značenjima koja su vrlo osobna i višeznačna. Nastala su kolažiranjem, za vrijeme performansa za kameru, u suradnji s Marcel koja će nerijetko pritisnuti okidač prema uputama Claude. Nekoliko desetljeća nakon što je preminula sredinom 1950-ih, gotovo posve zaboravljena, njezine fotografije od 1990-ih nadalje postaju predmetom istraživanja, ponajprije jer je objektiv usmjerila u sebe samu istražujući tko sve može postati, riječima Davida J. Getsyja.⁹ No ipak, unatoč velikom interesu

za njezinu umjetnost posljednjih godina, unatoč činjenici da je po njoj i Marcel nazvana ulica u Parizu (a čak je i Dior prije koju godinu napravio kolekciju inspiriran njezinim fotografijama), ona mračna strana koju je uspjela predočiti na redovito malim formatima tek donekle prikazuje začudnu stranu njihove privatnosti.

Riječ je o kombinaciji izmišljenog i detalja koji ukazuju na suočavanje sa stvarnošću. O tome govori i odabir njezina imena, istodobno i muškog i ženskog, evidentno židovskog porijekla. Ukoliko važnost odabira imena dovedemo u vezu s brojnim autoportretima koje je tijekom života snimila, tada postaje jasnije koje sve razine zahvaća svojim stvaralaštvom i stavlja pred gledatelja. Od onih posve privatnih tragedija, poput bolesti majke i činjenice da je zbog porijekla morala napustiti Francusku, bolesti kao načina otpora buržoaskoj potrebi da vanjstvom ukazuje na vlastitu važnost (a što je zamjerala ocu), što ju je u mladosti dovelo i do izglednivanja, preko izgleda koji bismo danas bez oklijevanja obilježili kao *queer*, sve do otvorene subverzije ženskog identiteta smještenog pod stakleno zvono, samo za kućnu upotrebu, Claude je fotografiju koristila kao sredstvo izgradnje slobodnog prostora za mišljenje i djelovanje. Njome je istraživala kako je moguće projicirati sebe „u nečiju drugu kožu, u drugi svemir“, kako je to opisala Tirza True Latimer, jedna od prvih autorica iz područja humanističkih znanosti koja je obradila njezin opus, smatrajući da su njezine fotografije gluma, način kako biti slobodna, te da nisu nastale isključivo u svrhu stvaranja umjetničkog djela (True Latimer, 2006: 199). Claude ih je nazivala „našim fotografijama“, ukazujući množinom i na stvarni prostor u kojem se odvija snimanje i u kojem su odnosi višestruko ispremeženi; za nju to su „amaterski pokušaji“ koji u slučaju autoportreta ne mogu računati na standardni način snimanja kad je subjekt ujedno i snimatelj. U ovom slučaju riječ je o samo-representaciji, a ne autoportretu, hibridnom načinu fotografiranja kod kojeg, osim same izvedbe, mnogo toga ovisi o odnosu između onog koji promišlja snimku i prepušta dio „odlučujućeg trenutka“ drugoj osobi, u ovom slučaju Marcel Moore.

Jedan od samo-representacijskih radova prikazuje Claude obrijane glave dok sjedi ispred crnog četverokutnog komada tkanine, pričvršćenog uza zid (Slika 3). Sudeći po položaju njezinih ruku, nije sama mogla snimiti autoportret jer ne nailazimo ni na kakav trag daljinskog okidača, u to vrijeme nužno kabelom spojenog s fotoaparatom. Odjevena je u crnu bluzu otkrivenih ramena, čiji je donji dio prozračan, dok gornji poput nekog zavoja omata njezina prsa, onemogućujući pomicanje ruku; nosi bijelu suknju, glave nagnute u desnu stranu, pogleda koji izrazitom dijagonalom seže izvan kadra. Asocijacije su brojne, dok osobna obilježja ukazuju na židovsko porijeklo i najavljuju brijanje kose kao

⁹ Isto.

jedan od oblika ponižavanja žena u logorima. Način fotografiranja također implicira restriktivnu institucionalizaciju identiteta – onoga njezine psihički bolesne majke, možda, ili umjetničina nestalnog identiteta; lista potencijalnih asocijacija dugačka je. I koliko god *queer* u međuratnom razdoblju mijenja zapadno društvo i ostavlja neizbrisive tragove u urbanom tkivu, kolonizirajući gradske četvrti u koje pristiže drugačija moda te nastaje kulturno okruženje (prividne) jednakosti i supkultura koje se više ne moraju skrivati, povijest pokazuje koliko su sve te izborne slobode krhke, kratkotrajne i podložne represiji koja je ubrzo ponovno uslijedila.

NEVIDLJIVE

Kako su žene učinile svoj svijet vidljivim? Fotografija je kasno ušla u muzejske ustanove, a „slučaj“ Claude Cahun bio je u međunarodnom kontekstu gotovo nepoznat sve do 1990-ih, pa je o njezinim potencijalnim utjecajima na umjetničku scenu nemoguće govoriti, osobito u kontekstu zbivanja na našim prostorima. No pojedine strategije koje je koristila Claude Cahun, osobito što se tiče izvedbe, razmatraju i druge umjetnice. Ovom prilikom spomenula bih samo dvije, jer cilj ovog teksta nije sinteza izvedbeno-fotografskih praksi, nego njihovo detektiranje i uključivanje u kritički diskurs. Na međunarodnoj sceni mogli bismo, dakako, naći više primjera, no osvrnut ću se na izvedbu Bojane Komadina (danas Barltrop), koja je realizirala osobitu formu časopisa, takozvani samizdat *Playboyana*, čiji je prvi i jedini broj objavljen 1979. godine, a razmotrit će se i serija fotografija Goranke Matić *Beograd: portreti žena, oktobar 1978.* jer na značajnoj razini propituje ženski identitet, i to djelovanjem u javnom prostoru, što je za ondašnje prilike bila rijetkost.

Tiskani medij časopisa, čija je važnost spomenuta u uvodu članka, bio je svojevrsna platforma u sklopu koje se u *Playboyani* govorilo o trima ženama – Lou Salomé, Gertrudi Stein i Gordani Marić – ženama koje su, zajedno s Bojanom Komadina, „posredovale svest o svome telu, duhu i osećanju“.¹⁰ Gordana Marić, srpska glumica, autorica je i teksta u časopisu, a njezin lik preodjeven je i snimljen za naslovnicu te objavljen i uz članak koji je napisala. S lijeve strane novina njezina je preobrazba u lik za koji nismo sigurni koga predstavlja. Na glavi je neka vrsta pokrova koji asociira na dio redovničke odjeće, iako ne izravno; ostala je odjeća pletena, s uzorcima, dok su na bluzi neobične „zakrpe“. Dvije niske s tamnim i svijetlim perlama vise o vratu, a lice je

prezaglašeno našminkano, s golemim umjetnim trepavicama koje otežavaju kapke i čine dodatnu sjenu na licu (Slika 4). Pogled je izravno usmjeren u kameru, a snimio ju je (najvjerojatnije) Dragoljub Kažić, koji je i pisao o fotografiji. Tekst s desne strane, naslovljen „Neuhvatljivi sistem glume“, prepun je rukom ispisanih ispravaka i dodataka, a govori o odnosu između glume iz pozicije atomske fizike i neodređenosti atomskih čestica. Na stražnjim stranicama je portret Komadine čiji detalji odjeće podsjećaju na modu iz 1960-ih. U kratkom tekstu Gordana Marić spominje kako je htjela s njom razgovarati povodom članka koji je Komadina objavila, „jer sam tada bila zainteresovana za spoljašnju izradu likova i njihovo formalno formiranje“. Gertrude Stein, avangardna književnica i jedna od ključnih figura književnog modernizma dalekosežno je utjecala na kasnije teorijske dekonstrukcije kategorije identiteta. Premda je svojedobno njezino pisanje dopiralo do relativno malog broja čitatelja, njezina prekretnička subverzija kategorije identiteta artikulirana je knjigom *The Autobiography of Alice B. Toklas* objavljenom 1933. Osim referenci na djela Lou Salomé i Gertrude Stein, vlastita promjena koju je doživjela u razdoblju od tri desetljeća, fokalne su točke kratkih tekstualnih razmatranja Marićeve. Sama Komadina navodi da su sva tri ženska lika – Lou Salomé, Gertrude Stein i Gordana Marić – bila svojevrsne „fusnote“ u procesu izgradnje vizualne i scenske abecede, iskorištene u svrhu objavljivanja časopisa. Osim toga, „uvodna izvedba“ je

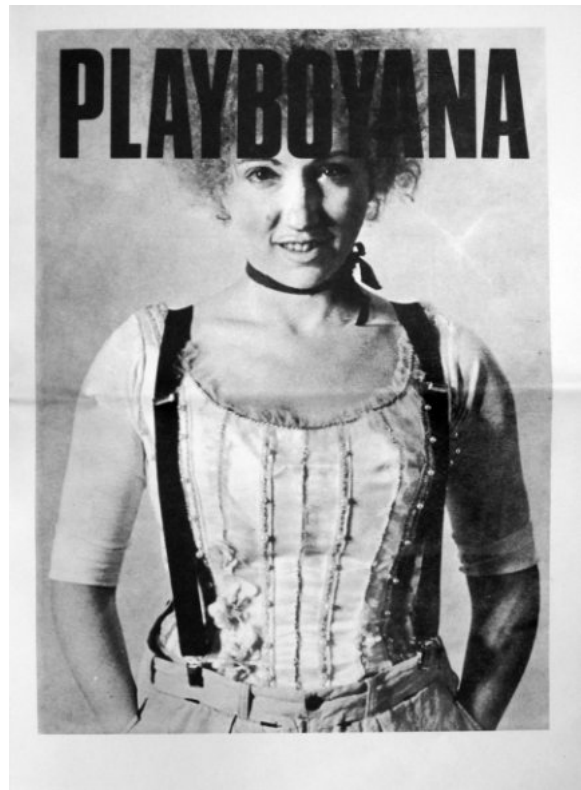
žena koja može sve [...] koja ima muža, dete, što dobro izgleda, dobro kuva, servira hranu delom kako treba, delom duhovito, dizajnira haljine, pravi grafike, filmove, donekle komponuje i izdaje časopis pandan Hefnerovom „Playboyu“.¹¹

Komadina je komentirala da se *Playboyeva* uređivačka politika sastoji od „jednog dijela kvalitetnog novinarstva, te jednog dijela izrazito infantilnog seksa“.¹² *Playboyana* se, dakako, čita i u tom „ključu“, kao pokušaj šaljivog odgovora na više desetljeća eksploatacije žena u vrlo čitanom američkom časopisu, koji je doživio brojna izdanja na drugim jezicima širom svijeta. Na naslovnici *Playboyane* žena nije naga (Slika 5), nego odjevena u neobičnu kombinaciju odjevnih predmeta, ne osobito privlačnog lica ponajprije zbog načina fotografiranja, zasjenjenih dijelova te neobično ocrtanih usnica. *Playboyana* se javlja u vrijeme kada je nago žensko tijelo predstavljeno kao svojevrsno „iskustvo učenja“, izvan deskriptivnih mogućnosti fotografije, „u vrijeme kada su se manje strogi stavovi o seksu razvijali u društvu u cjelini“ (Rosenblum, 2010:

¹⁰ Prvi broj časopisa *Playboyana* ustvari je služio umjesto kataloga izložbe, no u svim svojim segmentima, unatoč malom broju stranica, realiziran je u formi novina.

¹¹ Iz pisanog razgovora s autoricom, 22. listopada 2020.

¹² Isto.



4., 5., 6. Bojana Komadina
Playboyana, 1979.

12 grafičkih listova s izložbe *Žena koja sve može* u izdanju galerije Srećna nova umetnost, lipanj 1979.
 © Studentski kulturni centar, Beograd; Muzej savremene umetnosti, Beograd – Legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića

257).¹³ Pritom u *Playboyani* nije riječ o reprezentaciji akta, ali zbog igre riječi i aluzija izgledom, on postaje sekundarna opcija čitanja ovog rada, jednako kao i politički kontekst u kojem je stvoren, osobito kad o njemu pojednostojno doznajemo od same autorice. Spomenimo da je Nan Goldin izložbeni postav svojih fotografija sredinom 1980-ih artikulirala kao *slide*-projekciju popraćenu muzikom i tekstovima, kako bi snažnije istaknula političku poruku i razjasnila vlastite namjere (Rosenblum, 2010: 257–258). Spoznaja političke „pozadine“ *Playboyane* ovisi o istraživanju strukture medija koju je Komadina kritički preispitivala. Osim toga, majka joj je bila urednica u jugoslavenskoj novinskoj agenciji Tanjug pa je još kao srednjoškolka bila u prilici upoznati segmente „unutarnjeg“ društvenog sustava.

Kao i Cahun, Komadina odlučuje o svojim izvedbama pa, iako joj nije nužno fotoaparat u rukama (ili nije uvijek, nego ponekad), već i sam čin posezanja za njime način je koji implicira prisvajanje pozicije moći (Raymond, 2017: 15). Likovna kritičarka Marina Martić ističe da je

Bojana potpuno fokusirana na sebe. Ona je scenograf, kostimograf, scenarista i glavna junakinja sopstvenih vizuelnih avantura. Bilo da iza njene odluke da bude svoj jedini model stoji neki sasvim praktični razlozi ili autorkin narcizam, ovakav drski, hedonistički pristup predstavljanju sopstvenog tela i preuzimanju onoga što je tradicionalno vlasništvo 'muškog pogleda' čini je sasvim osobenom figurom na jugoslovenskoj umetničkoj sceni početka osamdestih. (Martić, 2017; Slika 6)

U preispitivanju i izvedbi identiteta spomenut ću i rad Goranke Matić *Beograd: portreti žena, oktobar 1978*, seriju koju nije snimila sama, nego je to prema njezinim uputama uradio Nebojša Čanković. Serija je nastala u vrijeme dok se autorica nije smatrala fotografkinjom, nego povjesničarkom umjetnosti, što je i diplomirala, a snimljena je u povodu feminističke konferencije *Drug-ca* u Beogradu.

Žarana Papić i Dunja Blažević, koja je tada bila direktor SKC-a, a Žarana glavna organizatorica, one su spojile sve te početke feminizma kod nas i iz inostranstva dovele žene koje se bave tom temom i održale simpozij. A ja sam za tu priliku, iako sam tada još bila kunsthistoričarka, odlučila da napravim izložbu, ali nisam se bavila fotografijom. Pa je onda lokalni fotograf SKC-a Nebojša Čanković uzeo aparat i ja mu objasnila i išla sa njim; htjela sam portrete od curica kad dobiju menstruaciju pa do starijih žena, i svima postavljala ista pitanja i fotografirala ih.

¹³ Iste godine, Komadina je realizirala fotografsku seriju *PLAYGAMEWITHBOYANA* u kojoj naga pozira snimatelju, distancirana i objektivna u odnosu na ono što želi proizvesti izvedbom za kameru.

– opisala je Matić okolnosti nastanka serije snimljene u javnom prostoru, na ulicama, buvljacima, parkovima (Slika 7).¹⁴

Njezin pristup bio je jednostavan: prilazila je ženama, pitajući ih pristaju li sudjelovati, Nebojša bi ih snimio, a ona uputila još nekoliko pitanja. U smislu izvedbe, riječ je o jednostavnim, frontalno snimljenim licima žena različite dobi i socijalnog statusa. No ono što je ovom izvedbom postignuto su odjeci njihovih želja i potreba, davanje glasa raznim ženskim prirodama (Popović, 2021: 14) koje su za tih nekoliko minuta birale svoje novo ime, profesiju, željeni (pa i žučeni) identitet. Bilo im je ponudeno da ostvare želju što da učine same sa sobom, gdje bi živjele, čime bi se bavile, „što bi bilo kad bi bilo“. Ovu seriju ne razumijemo bez konteksta i teksta, bez saznanja da se odvijala u javnom prostoru 1978. godine, kad su istupi ovakvog tipa još uvijek rijetki, a fokus uopće nije na izgledu, ljepoti, potrebi da fotografija pokaže kako nešto izgleda. Ona je u ovom slučaju sudionik procesa činjenja, nastaje kako bi otkrila za čim žude žene koje prolaze ulicom i koje najčešće nitko ništa ne pita (Slika 8). Fotografija je u ovom slučaju termin koji, riječima Arielle Azoulay, objedinjuje različita zbivanja, ona je pomagalo koje ne može biti svдено na samo jedan od svojih dijelova, nego oblikuje cjelinu sastavljenu od različitih akcija – produkcije, distribucije, razmjene i potrošnje fotografske slike (Azoulay, 2008: 86).

ZAKLJUČAK

Claude Cahun fotografiju je koristila kao sredstvo izgradnje slobodnog prostora za mišljenje i djelovanje, pri čemu je subvertirala ženski identitet smještajući ga u odabranoj seriji radova i pod stakleno zvono, samo za kućnu upotrebu i po potrebi. Mnoge njezine fotografije su izvedba kojom je postigla određenu razinu slobode, nastaju i kao dio predstava koje je režirala i izvodila, dok način fotografiranja minira normirani identitet. Ova vrsta umjetničkog djelovanja događa se i drugdje, u drugim razdobljima i s drugim protagonisticama, pri čemu su mnoge od njih posezale za autobiografijom kao umjetničkom strategijom. I dok je osobna priča Cahun složena zbog niza identiteta koji u velikoj mjeri proizlaze iz njezine osobne situacije, uvođenjem u raspravu dviju umjetnica s područja Jugoslavije željelo se ukazati na raznovrsnost strategija koje su svakoj od njih poslužile da pokažu što je moguće fotografijom činiti i pokazati. Performativi njihovih radova preispituju ponašanja i društvene rituale, razlažu, pa i djelomično analiziraju njihove

¹⁴ V. Križić Roban (2022). Dostupno na: <https://croatian-photography.com/dialogue/imala-sam-slobodu-i-nisam-imala-strah-razgovor-s-gorankom-matic/>, pristup: 31. listopada 2022.



7., 8. Goranka Matić
Beograd: portreti žena, oktobar 1978.
 snimio: Nebojša Čanković
 © Goranka Matić

segmente, dok uvođenjem verbalnog, a što nalazimo kod svih triju umjetnica, ne informiraju nego djeluju na sugovornika/sugovornicu i/ili gledatelja/gledateljicu. Takav jezik „nije podložan istini ili laži, nego prije, vrlo egzaktno, sretnom ili nesretnom ishodu, *uspjehu ili neuspjehu*“ (Felman, 1993: 23).

LITERATURA

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

Felman, Shoshana. 1993. *Skandal tijela u govoru*. Zagreb: Naklada MD.

Heron, Liz; Williams, Val. 1996. *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Durham: Duke University Press.

Kovač, Leonida. 2010. *Anonimalia. Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Zagreb: Antibarbarus.

Križić Roban, Sandra. 2022. „Imala sam slobodu i nisam imala strah! – Razgovor s Gorankom Matić“, u: *Suvremena hrvatska fotografija*. Dostupno na: <https://croatian-photography.com/dialogue/imala-sam-slobodu-i-nisam-imala-strah-razgovor-s-gorankom-matic/>, pristup 31. listopada 2022.

Martić, Marina. 2017. *The Great Chain of Being*. Belgrade: The Gallery-Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković.

Mazzucchelli, Silvia. 2022. „I Owe You. CC / MM“, u: *I Owe You. Claude Cahun / Marcel Moore*. Pariz i Venecija: Galerie Alberta Pane.

O’Hehir, Anne; Wise, Andrea. 2013. „Sole Survivor: Re-evaluating and Conserving Claude Cahun and Marcel Moore’s Only Known Remaining Photomontage Used for Cahun’s 1930 Publication *Aveux non avendus* (Disavowed Confessions)“, u: *Topics in Photographic Preservation*, 15, str. 376–386.

Oehsen, Kristine von. 2006. „The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore“, u: *Don’t Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Uredila Louise Downie. New York: Aperture.

Popović, Una. 2021. „O fotografskoj praksi Goranke Matić kao iskustvu unutar gužve“, u: *Goranka Matić. Iskustvo gužve*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 9–31.

Raaberg, Gwen. 1998. „Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts“, u: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 31(3), str. 153–171.

Raymond, Claire. 2017. *Women Photographers and Feminist Aesthetics*. London i New York: Routledge.

Rosenblum, Naomi. 2010. *A History of Women Photographers*. New York i London: Abbeville Press Publishers.

Treaster, Joseph B. 2019. „Overlooked No More: Claude Cahun, Whose Photographs Explored Gender and Sexuality“, u: *New York Times Online. Obituaries*, 19. lipnja. Dostupno na: <https://www.nytimes.com/2019/09/19/obituaries/claude-cahun-overlooked.html>, pristup 5. svibnja 2022.

True Latimer, Tirza. 2006. „ENTRE NOUS. Between Claude Cahun and Marcel Moore“, u: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(2), str. 197–216.

SUMMARY

PERFORMING AUTOBIOGRAPHY

Through an analysis of performative practices realized in the medium of photography, the article examines the peculiarities of artistic work of Claude Cahun. Her photographs, created by procedures of collage, double exposure and similar experiments, are the result of directing the camera at herself. The artist explores the myriad possibilities of who and what she can become, using a series of details as an amalgam of fictional elements and those that indicate a confrontation with reality. Thus, the focus shifts from how a photo (and what it depicts) looks towards what it does. These types of practices and the peculiarity of performance with the aim of examining and influencing personal, gender and female identity will also be considered on the example of the artist Bojana Komadina Barltrop’s self-published newspaper, along with an analysis of the performance of autobiography as an artistic strategy characteristic of both artists. Thirdly, an analysis of Goranka Matić’s series examines the performance of a desired identity through the process of lending voice to women filmed in the public space.

Key words: Claude Cahun; Bojana Komadina Barltrop; Goranka Matić; photography; autobiographical performance; performance of identity; collage; construction of space, gender and sexual norms