

## РЕФЛЕКСИЈА МОМЕНТА: деконструкција интимног у фотографији Франческе Вудман

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** У раду ће се анализирати два различита односа према женском телу – онај кога успостављају сликарке импресионизма Берта Морисо (Berthe Morisot) и Мери Касат (Mary Cassatt), с једне стране, и онај који, наспрот њима, проблематизује фотографкиња Франческа Вудман током осме деценије двадесетог века. На тај начин покушавамо да пратимо развој идентитета у односу на свет у коме настаје, посматрајући га као место детерминације савремене субјективности. У фокусу је анализа развоја женске субјективности на релацији тело–друштво–уметност. Есеј жели да покрене питање о игри поглед / доживљај погледа, кроз успостављену релацију између женског тела и простора у коме се појављује, како на примерима одабраних импресионистичких слика, тако и на примеру фотографија Франческе Вудман. Успостављеним оквиром скреће се пажња на бинарне опозиције интимно–јавно, дозвољено–забрањено кроз схватање тела као прага за разумевање сопства у (привидно) измењеним друштвеним околностима друге половине XIX и друге половине XX века. У том смислу, од посебног је значаја наизменична игра конструкције и деконструкције телесног посредством огледала. Оно мења своју функцију од употребног предмета у импресионизму до култног у радовима Франческе Вудман. На самом крају, текст покушава да одговори на питање да ли се кроз процес суочавања са сопственим одразом у огледалу долази до ослобађања од притисака истог или, како тврди Жак Лакан, „фаза огледала илуструје конфликтну природу двојног односа“.

**Кључне речи:** Франческа Вудман, импресионизам, огледало, рефлексивност, интимно, деконструкција

### Женски поглед Франческе Вудман<sup>1</sup>

У једном од писама које је послала пријатељици Слоан Ранкин (Sloan Rankin), америчка фотографкиња Франческа Вудман (Francesca Woodman)<sup>2</sup> признала је да осећа замор од низа неуспелих покушаја да изложи своја дела у Њујорку, баш као и од борбе да пронађе прави начин вредновања сопствених радова унутар бруталне

тржишне економије. „Радије бих умрла млада“, писала је Вудманова, „а да моја разна остварења остану нетакнута – понеко дело, моје пријатељство с тобом, још понеки уметнички предмет – него да хаос и неред збришу све те нежне ствари“ (Rankin 1998: 37). Њене фотографије повремено су излагане у независним њујоршким и италијанским галеријама, али су, упркос охрабрењима кустоса, остајале на излагачким листама „за касније“, за неки повољнији тренутак. Млада уметница у сталном покрету, жељна нових истраживања, постала је свесна да вишегодишње стваралаштво, у коме је истовремено била субјекат који посматра и објекат сопствене пажње, не може да задовољи све потребе њеног немирног духа. Негирајући статичност у својим фотографским ауто-портретима како техничким поступцима (продужена експозиција, разоштрени покрет), тако и константним „бежањем“ из поља репрезентације да би избегла приказивање целовитог тела, као да је наговестила коначно физичко напуштање света које се догодило 19. јануара 1981. године, када је у двадесет и другој години извршила самоубиство. Овим чином завршена је кратка и прегантна каријера у успону и рођен је један мит.

<sup>1</sup> Захваљујемо се професору Чарлсу Вудману и Катарини Јеринић, управници *Woodman Estate* на уступљеним правима за репродуковање фотографија Франческе Вудман у овом тексту.

<sup>2</sup> Рођена 3. априла 1958. године у уметничкој породици, Франческа Вудман детињство проводи у Денверу (Колорадо), учестало посећујући Италију. Култура Италије, њена историја и језик имаће јак утицај на њено стваралаштво, као и на живот. Како је од рођења била окружена уметношћу, с братом Чарлсом (Charles Woodman) у фотографији проналази особен визуелни израз као бунтовну алтернативу областима интересовања родитеља, скулптури и сликарству. Први аутопортрет настаје с непуних 13 година када добија прву камеру, *Yashica 2 ¼ × 2 ¼*, као поклон од оца Џорџа (George Woodman). Формирање њеног фотографског рукописа почиње у интернату у Масачусетсу, где присуствује првим часовима фотографије. Овај период наговестиће неке од идеја које ће се појавити у њеном каснијем раду (тело, емпиријски доживљај простора и његова интеракција са објектима). Смело експериментисање с техником одређује њену авангардистичку опредељеност ка фотографском медијуму чије специфичности ставља у службу идеје и наративних серијала зачудне атмосфере, због које се њен опус често доводи у везу с надреализмом и готским романом XIX века. Детаљније информације о биографији уметнице: Townsend C. 2016.

Према речима Пеги Пелан (Peggy Phelan) која је 2002. године протумачила опус Франческе Вудман као велику припрему за смрт, серије фотографија у којима уметница замагљује своје физичко присуство, доводећи га до границе транспарентног, нематеријалног објекта јукстапонираног с другим предметима у интимном ентеријеру, представљају „пробу“ будућег догађаја (2002: 987). Пеланова своју тезу заснива не само на специфичном утиску „утварног“ који производе ауто-портрети америчке фотографкиње, већ и на својеврсној употреби медијума чије инхерентне карактеристике негира: „Суштина Вудманиних аутопортрета је одбијање да буду статични. Инсистирање на овом отпору унутар медијума који би требало да бележи мировање, пружа њеним фотографијама драматичну снагу којом је превазишла границе кадра“ (*ibid.*: 985). Њена дела изражавају стални сукоб између несавладиве потребе за смирењем и виталне људске потребе за кретањем. Аутопортрети, у којима јој њено неухватљиво, фрагментисано и сакривено лице стално измиче, упућују на Бартову (Roland Barthes) тезу да је сваки фотопортрет увежбавање сопствене смрти, тј. указује на „онај осетљиви тренутак када, нисам ни субјекат ни објекат, него пре субјекат који осећа да постаје објекат: тада доживљавам микроискуство смрти и заиста постајем утвара“ (Барт 2004: 20).

Тумачење Пеланове највероватније је било мотивисано првом великом самосталном изложбом Вудманове, организованом 1986. године у Масачусетсу, за коју су каталожке текстове написале Розалинд Краус (Rosalind Krauss) и Абигејл Соломон-Годо (Abigail Solomon-Godeau)<sup>3</sup>, а у којима се Вудманина преурађена смрт не помиње и не сматра се релевантном за критичко разматрање њеног стваралаштва. Краусова, наиме, приступила овом опусу формалистички, посматрајући га као одговор уметнице на задатке постављене на студијским програмима у Школи за дизајн у Род Ајланду (Rhode Island School of Design – RISD) у Провиденсу (Providence), коју је Вудманова похајала између 1975. и 1977, када се упутила на једногодишњи стипендирани боравак у Италији, где остаје током 1978. године. Краусова заснива формалистички приступ на тзв. принципу „*problem sets*“, упућујући на једноставне захтеве (нпр. разрешити дубину поља, одредити тачку гледања, проблематизовати однос вертикалног и хоризонталног, представити нешто што не постоји, итд.), на које је Вудманова одговарала „интернализујући проблем, субјективизујући га и обрађујући га што је могуће личније. [...] Она увек укључује своје тело у проблемско поље како би га боље разрадила и разумела; оно је носилац значења који крајња представа производи“ (Krauss 1999: 162, 172). Полазећи од дефиниције *другости* („жена се не рађа, она се ствара“) Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), текст *Баи као жена* (*Just Like A Woman*) ауторке Соломон-Годо, која фотографијама Вудманове прилази посредством родних трајекторија,

истичући да њен опус указује на „радикално отуђење жене од језика, као и од свих симболичких система у којима се приказује културолошка стварност“ пружио је другачије поље сагледавања (Solomon-Godeau 1986: 11). Иако негира отворену Вудманину политичку опредељеност или феминистичку оријентацију, Годоова закључује да изабрани наративи, узнемирујућа иконографија, као и опсесивно истраживање релације субјекат – објекат, охрабрују феминистичка читања њеног дела.

Сагледавајући карактеристичне мотиве (аутопортрет, женска фигура у ентеријеру, акт уз наглашену метаморфозу тела, опсесивно сударање органског и неорганског, као и инсистирање на аналогiji између тела и простора, или делова тела и фетишизираних објеката) које понавља и реинтерпретира у девастираним кућама и напуштеним магацинима у Америци и Италији, као доминантном просторном контексту својих режираних фотографија, и анализирајући особене модернистичке естетске стратегије фрагментације и камуфлаже тела, које трансформише сенкама или модификује помоћу неочекиваних одраза у огледалу, у којима се оно преплиће с другим објектима или стапа са околином, Вудманова, заправо, доводи у питање властити идентитет уметнице као ствараоца са особеним рукописом којим жели да „декодира 'жену' као оформљену категорију и већ-произведену-дефиницију да би ревалоризовала женско искуство из феминистичког угла“ (Metlič 2017a: 221). Без обзира на многобројне утицаје минулих епоха (антика, барок, викторијанска ера) или непосредне подстицаје које налази у временски блиском надреализму Мана Реја (Man Ray), футуризму и фотодинамизму браће Брагаља (Bragaglia), серијским фотографијама Двејна Мајклса (Duane Michals), и које употпуњује предавањима Арона Зискинда (Aaron Siskind) о модерној фотографији у Школи за дизајн у Род Ајланду, модном фотографом Деборе Турбевил (Deborah Turbeville), као и провокативним студијама простора Френсиса Бејкона (Francis Bacon), Вудманова је успела да изгради препознатљиву уметничку целину неодвојиву од актуелних дешавања времена у коме је живела.<sup>4</sup>

Значајна концептуална и језичка револуција коју су извеле жене током осме деценије ХХ века трансформисала је жену као објекат, односно модел у служби мушкарца, тј. уметника, у жену као субјекат, односно жену-ствараоца, када се она нашла с друге стране платна, тј. објектива. Иако се бојаљиви покушаји женског деловања у пољу ликовних уметности јављају у другој половини ХХ столећа, суштински помаци ће се догодити након педесетих година ХХ века, управо кроз фотографију Деборе Турбевил, Клод Каон (Claude Cahun), Барбаре Кругер (Barbara Kruger), Синди Шерман (Cindy Sherman), као и перформансе Марине Абрамовић, Вали Експорт (Valie Export) и Ђине Пана (Gina Pane). Оне

<sup>3</sup> Текстови Краусове и Соломон-Годо објављени су у публикацији: Gabhart, A. (ed.) 1986. *Francesca Woodman: Photographic Work* (exhibition catalogue), Wellesley, Mass: Wellesley College Museum.

<sup>4</sup> Према сведочењима пријатељице Бетси Берн (Betsy Berne), Франческа је осећала кривицу што није „права“ феминисткиња, иако је заправо то била, једноставно зато што је као жена схватала себе и свој рад озбиљно. Њена дела изазивала су полемике и контроверзе, постављала питања и нудила одговоре, одражавајући амбивалентност у статусу „бити женско“, па чак и више од тога (Townsend 2016: 247).



1. Франческа Вудман, *Жена, огледало – Жена је огледало за мушкарца*, Провиденс, Род Ајланд, 1975–1978.
1. Francesca Woodman, *A Woman: A Mirror; A Woman Is a Mirror for a Man*, Providence, Rhode Island, 1975–1978

почињу да употребљавају тело као медијум како би изразиле амбивалентан однос према њему. Тело истовремено може бити кућа (шкољка) женског бића, али и затвор, и неподношљиво бреме. Између ових крајности, креће се и Франческа Вудман. Вековима глорификовано, табуизирано, анализирано, потчињено, употребљавано женско тело (од стране мушког уметника и мушких погледа) сада се, интерпретира из нескривено женског угла.

Преиспитујући и ревалоризујући нарцисоидност, фетишизам и воајеризам као суштинске принципе на којима почива фотографија у чијем се средишту налази женски акт схваћен као „предмет жудње“, Вудманова је многобројним, ишчезавајућим, камуфлираним фотопортретима одлучно повела борбу против схватања женског тела као празног платна на које се уписује значење (циклус од четири фотографије *Пролеће у Провиденсу* из 1976, или фотографија сугестивног назива *Жена, огледало: жена је огледало за мушкарца* из 1975–1978, сл. 1), настојећи да женско тело одреди као креатора значења у константној метаморфози из једног у друго егзистенцијално стање. Упркос чињеници да се никада није декларисала као припадница било ког покрета, па ни феминистичког, који је током осме деценије ХХ века у Америци и Великој Британији нагло ојачао, Франческа Вудман је, смелим аутопортретима који успостављају сасвим нови однос између тела и околине, пореметила дотадашње конвенционалне мушко–женске односе доминације.<sup>5</sup>

Према тврдњама Лоре Малви, „у политици раног Женског покрета, тело је било место политичке борбе“, па се самим тим, „борба жена за задобијање права над телом, није могла одвојити од питања слике и представљања“ (Malvi 2017: 12). Вудманова доследно спроводи овај пројекат: враћајући се у прошлост, мапира доминантне кодове представљања жене „као пасивног објекта“ (*ibid.*: 44) за владајући мушки поглед, како би се ослободила тог „ропства“. На стваралачком путу преиспитује своје границе и деконструише сопствени идентитет, бирајући себе као најчешћи (мада не и једини) модел: „У томе је погодност – ја сам увек доступна“ (Conley 2013: 163). Истина је заправо другачија: Вудманова је била сама себи најбољи модел, јер је једина знала чему заиста тежи. Њено наго, разоружано тело, често комбиновано с калама, лабудовима, јегуљама, змијама, танком кором бреза, или анђеоским крилима, деконструише митове и препознатљиве мотиве културне историје. Приказујући сегменте тела (ноге, руке) пресечене ивицама кадра, поиграва се с лако схватљивом синегдохом односа сексуалне моћи – треба се сетити Дегаових балерина, Кертесових (André Kertész) *Нозу плесачица* или Манеовог (Édouard Manet) *Бала у опери* – упућујући на „имлицирану сексуалну привлачност невидљивог модела представљеног као пасивни објекат за мушки поглед“ (Nohlin 2002: 137). Циљ овог пројекта је да се проговори о томе како је бити жена, како је носити женско тело (Palm 2015: 22). Истовремено, Вудманова проживљава бинарне опозиције: активно–пасивно, субјекат–објекат, мушко–женско. И баш у тој чињеници налази се сва комплексност њеног фотографског деловања.

### Интимистичка тескоба и покушај бекства

Франческа Вудман је већ на почетку стваралачког пута формирала особен и препознатљив рукопис који се испојио у фотографији, иако се постепено опробала и у сликарству, поезији, музици, перформансу и, коначно, у концептуалној уметности, у којој се визуелни запис преплиће с писаним коментарима као својеврсној допуни и објашњењу њених комплексних колажних књига. У фотографији неће следити доминантне токове седамдесетих година: њеној природи није одговарао формализам Школе за дизајн у Род Ајланду, а ни експериментални карактер Баухауса, чији је начин рада био у основи Чикашког института за дизајн. Остављајући по страни Вестонову (Edward Weston) и Анселмову (Anselm Adams) „straight“ фотографију, Вудманова се окренула ониричком *tableau vivant*-у интимистичког формата<sup>6</sup>, у коме је мешавином театарности и перформанса успоставила блиску везу с надреализмом. О

<sup>5</sup> Због тога чудно делују изјаве које преноси Ан Габарт (Anne Gabhart) у тексту из 1986, по којима се Вудманова није добро осећала у седамдесетим, сматрајући да би било боље да је рођена као викторијанска жена (Gabhart 1986: 54). У оваквим изјавама осећа се привук ироније.



2. Франческа Вудман, *Простор*<sup>2</sup>, Провиденс, Род Ајланд, 1976.  
2. Francesca Woodman, *Space*<sup>2</sup>, Providence, Rhode Island, 1976



3. Бертa Морисо, *Психино огледало*, 1876.  
3. Berthe Morisot, *The Psyche Mirror*, 1876

томе је писала: „Волела бих да речи остваре идентичну везу с мојим представама, као што је то случај с фотографијама и речима у Бретоновој *Нађи*. [...] Желим да моје фотографије сажму искуство у малим сликама и да поседују сву недокучивост страха скривеног у очима посматрача који би се обелоданио као њихово властито искуство“ (Pedicini 2012:42).

Упркос чињеници да је камером снимила пријатељице, љубавника Бенџамина Мура (Benjamin Moore) и модела с колеца, Чарлија, немогуће је отети се утиску да је читав Вудманин опус састављен од низа аутопортрета, који се, с друге стране, тешко могу окарактерисати као традиционално схваћене представе сопственог лика. Томе доприноси често одсуство и/или невидљивост лица, због чега тело постаје знак за жену, пре него што конкретно упућује на уметницу. Један од првих био је *Аутопортрет у тринаестој години* снимљен у Болдеру (Boulder) у Колораду 1972. године, где млада девојка сакрива лице иза косе, чинећи себе недоступном оку посматрача. Она константно реafirмира свој статус, а према речима Изабеле Педичини (Isabella Pedicini), у питању је циркуларни поступак у коме она постаје објекат који постаје субјекат (Pedicini 2012: 60). Суштина непрестаног враћања

сопству налази се у Вудманиној жељи да истражује идентитет, да га замагљује и брише, и да константним преломима, прекидима тела и камуфлирањем у простору испита његово право на слободу (кретања и изражавања). Инспирисана Бретоновим питањем *Нађи* „Ко сте ви?“, и њеним одговором „Ја сам душа-луталица“ (Бретон 1999: 74), Вудманова чини своју личност вишезначном и одбија објектификацију, јер се њено тело изједначава са свим предметима у које може да се смести (Townsend 2016: 59).

Посебно место у дијалогу с телом (уметнице) имају намерно одабрани ентеријери у којима Вудманова изазива идеолошке претпоставке рода са циљем да деконструише успостављену поделу на традиционално схваћене „мушке“ и „женске“ просторе (Pollock 2001). У напуштеним и негостољубивим кућама које су некада чиниле „пријатан“ дом, она је иронијски промишљала сва ограничења која је наметао грађански, патријархални свет с препознатљивим наслеђем деветнаестовековног сватања породице, у ком је жена и мајка стуб домаћинства. Истовремено, у фотографском циклусу *Самообмана* (*Self-deceit*, 1978, Рим) или појединачним радовима *Без назива* (*Untitled*, 1975–1978) и *Моја кућа* (*My House*, 1976), она уводи огледало као кључни реквизит, који ће јој омогућити да оде и корак даље у односу на серије *Кућа* (*House*, 1976) и *Простор*<sup>2</sup> (*Space*<sup>2</sup>, 1977, сл. 2). Тежишна релација између тела, зидова и подова напуштене куће – као простора (оптерећујуће) прошлости и наслеђених, друштвено детерминасаних односа који се морају надвладати и на чије претње и ограничења Вудманова недвосмислено указује – сада постаје релација између наог тела и (невидљивог, фрагментисаног) одраза у огледалу. Огледало не одражава самозадовољно уживање у лепоти, за коју Вудманова зна да брзо пролази,

<sup>6</sup> Њене фотографије су најчешће квадрати малих димензија и веома ретко прелазе величину 16,5 × 16,5 cm. Интимизам уписан у наратив она преноси на формат, и ова ситуација неће се мењати док не почне рад на серији *Temple Project* у Њујорку 1980. године. До поменуте промене долази, између осталог, због примене *blueprint* технике (дијазотипија), као и због природе самог пројекта у коме су женски модели симулирали каријатиде са античких храмова, изискујући од Вудманове истраживање нових односа између тела и простора у монументалнијим размерама.



4. Мери Касат, *У позоришту*, 1879.  
4. Mary Cassatt, *At the Theatre*, 1879

већ, према речима Линде Нохлин (Linda Nochlin), оно наговештава њено неизбежно уништење (*ibid.*: 145). Импресионистичке прозрчане, просветљене ентеријере на сликама *У трпезарији* (1875), *Жена код огледала* (1875–1880), *Испред огледала* (1890) или *Психино огледало* (1876, сл. 3) Берте Морисо, које чувају племениту емоцију, уздржаност и тишину (заштићених) грађанских простора, Вудманова агресивно напада, не желећи да прихвати тзв. херојску улогу жене-домаћице чија би видљивост у јавној сфери била лимитирана или маргинализована. Свакако, слична ограничења осећала је и Морисоова. *Психино огледало* извесно упућује на слику душе чија је судбина у вези с патњама и радостима љубави које је уметница осетила у браку са Еженом Манеом (Eugene Manet). Показало се да су њени покушаји да усклади брак и каријеру били исцрпљујући. Меланхоличним ставом своје јунакиње, као и разоштреним ликом у огледалу који јој симболички замагљује идентитет, Морисоова указује на оптерећујући положај мајке и супруге која тежи да се реализује као уметница. Тим поводом она је изјавила: „Желела бих да испуним своју дужност према раду пре него што умрем; волела бих да ми други то не чине тако тешким“ (Grime 2008: 58). Схватајући „кућу као оков“, слично Морисоовој, Вудманова, за разлику од француске сликарке, настоји да пробије баријере интимистичких простора и коначно ступи у јавну сферу, где ће покушати да живи женскост као „положај у дискурсу и друштвеној пракси, као продукт стварног осећаја социјалног положаја, покретљивости и видљивости, у духу друштвених односа *видети и бити виђен*“ (Pollock 2001: 5).

Ради се о суштинском разрачунавању са схватањем жене као естетског објекта, с покорношћу и смерношћу као глорификованим женским врлинама. Управо овакво приказивање жене као упадљиво изоловане – било да је виђена у кући док се пред огледалом, спуштене главе, (стидљиво) чешља или купа на композицијама *Купање* (1890) или *Чешљање* (1891) Мери Касат, или у јавном простору буржоаске забаве, показивања и друштвених ритуала који су конституисали углађено друштво, *Le Monde* (*loc. cit.*), нпр. у делима *Портрет даме* (1877), *У позоришту* (1878–1879, сл. 4) и *Жена са бисерном огрлицом* (1879), у којима се одустаје од суочавања са одразом у огледалу услед осећаја нелагодности због изложености погледима других – Вудманова отворено напада, супротстављајући се женској статичности и помирљивости, које на сликама сугеришу тричетвртински или пуни профил, као и склоњен поглед. Прихватајући улоге коју им је друштво наменило, жене на сликама Морисоове и Касатове заправо потврђују своју заробљеност у оквиру лимитираних простора кућне „слободе“. Евентуалне изузетке чине ретке композиције Касатове смештене у јавни простор, нпр. *У опери* (1879) у којој, како запажа Полокова, жена с двогледом наступа као субјекат сопственог гледања, опирајући се да постане објекат мушке пажње. Међутим, не упућује ли ово скривање иза двогледа (као штита) на нелагодност борављења у свету где је жена изложена непожељним погледима и подозрењу?

Облачећи се као хероина из викторијанске ере (чиме подсећа на историјске околности у којима су жене биле заробљене „у четири зида“), Вудманова улази у напуштене грађанске куће из XIX века које доживљава као места „женске запречености“, како би их освојила, излетела из њихових зидова и прекрила се њиховим ољуштеним тапетима<sup>7</sup>, да би пробудила духове и ослободила заробљене силе, у покушају да поруши наметнуте баријере. Доводећи своје тело у непријатан положај, преплићући га са архитектуром, провлачећи се кроз узане пролазе, она опозива „маску“ дома, негирајући његов комфор, те открива болне истине о родним разликама произведеним у прошлости и њиховом трајању у садашњости. Истовремено, она указује на субјективни (утопијски) покушај да побегне из домена који јој је, као жени, предодређен.

За разлику од атмосфере заустављеног времена као једне од кључних одредница женских простора (Чупић 2008: 104) на сликама Морисоове и Касатове, Вудманова одбија да фиксира своје тело и лице у простору, испуњавајући га разорном енергијом: „За XVI

<sup>7</sup> У случају фотографије *Простор*<sup>2</sup> из 1976. године, у којој су тумачи Вудманиног дела уочили најочигледнију паралелу с готском новелом *Жути тапет* (1890) списатељице Шарлоте Перкинс Гилман (Charlotte Perkins Gilman), сам тапет представља патријархални текст из кога списатељица жели да устане како би се ослободила и проговорила. Метафора жене као куће затворене у сопствено тело, централна је у овој причи (Дојчиновић 2012: 143). Исти утисак остављају и Вудманине фотографије у којима се баријере наметнуте границама властитога тела превазилазе поступком кретања испред камере у продуженим експозицијама.



5. Франческа Вудман, *Моја кућа*, Провиденс, Род Ајланд, 1976.  
5. Francesca Woodman, *My House*, Providence, Rhode Island, 1976



6. Франческа Вудман, *Самообмана #1*, Рим, Италија, 1978.  
6. Francesca Woodman, *Self-Deception #1*, Rome, Italy, 1978

век, исто као и за XIX, најмоћнији могући природни означитељ лудости и хаоса била је неспутана жена, одлучна да управља сама собом, дефинитивно 'одозго'" (Nohlin 2002: 144). Сродан еманципаторски идеал потврђује и Вудманова. Захваљујући продуженим експозицијама, покрети тела пред објективом се разоштравају (тзв. *blur* ефекат), дематеријализујући њен лик, не дозвољавајући ентеријеру да је ухвати у замку, јер га напушта, бежећи преко ивица кадра. Најчешће позиционирана уз рубове слике, она открива двоструку жељу, да истовремено насељава и превазиђе поље видљивог (Pelap 2002: 993). На фотографији *Моја кућа* (сл. 5), стешњена у угао трпезарије, прекрива целофаном и себе и огледало на поду, сугеришући изједначавање тела и ентеријера. Вршећи симболички обрт, она изазива двоструку негацију, не дозвољавајући да се простор у огледалу појави без њеног одраза. Клер Рајмон примећује да „управо приказивањем овог стешњеног простора *рода као судбине*, Вудманова устаје против њега, омогућавајући посматрачима трансценденцију и трансформацију које превазилазе рестриктивне кодове рода и сопства као таквог“ (Raymond 2017: 107).

За разлику од представа Морисоове и Касатове, у чијим ентеријерима огледало има фиксирани положај и употребни је предмет с којим субјекат не долази у непосредан (тактилан) контакт, већ пред њим увежбава позу, став и гест (лакановска спекуларна слика овде је заиста ортопедска), у Вудманином раду оно поприма особине мобилног предмета променљиве локације, с чијом је површином уметница у директном контакту. Стварност виђена у „импресионистичком“ огледалу не

сме се мењати, а било какав допринос субјекта означавао би грешку у спознаји. Наглашена пасивност уметница и модела пред огледалом, као и склоност да се препусте медитацији и сањарењу, указује да је њихов једини активан чин било отварање очију.

Вудманова, с друге стране, претвара огледало у култни објекат и носиоца ауре, борећи се са одразом у њему, остављајући видљив траг на његовој површини. Огледало је ослоњено на зид, нераспаковано, прекривено танком драперијом, положено на под или га ауторка помера у току фотографисања. Ово је најочигледније у циклусу *Самообмана* (сл. 6), састављеном од седам фотографија, у коме огледало више сакрива, него што открива. Оно није у служби Вудманине нарцисоидности, већ (иронијски) преиспитује воајерски потенцијал (мушког) посматрача. Осим на првој фотографији, где му прилази пузећи, истражујући силе *id*-а, она се на осталима крије иза огледала, окреће му леђа или седи и стоји поред њега. Одроз не постоји, не појављује се, све док се не деконструира „представа“ о себи за друге, све док не престане самообмањивање. Према речима Фукоа (Michel Foucault), „пошав од тог погледа који ми се у извесној мери враћа, из дубине тог виртуелног простора који је са оне стране стакла, ја се окрећем себи, изнова упућујући мој поглед ка себи самом, реконституишући се тамо где стварно јесам“ (Fuko 2005: 32).

Вудманова смело провоцира свој лик у огледалу, сучељава меку текстуру коже и хладно стакло, а као кулминација интроспекције јавља се *Аутопортрет у изломљеном огледалу* (1979), сугеришући деструкцију и трансформацију личности. Вудманин разломљени лик у



7. Франческа Вудман, *Без назива*, Провиденс, Род Ајланд, 1976.  
7. Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976

огледалу недвосмислено доводи у питање њен психо-физички интегритет, поигравајући се с Лакановом (Jacques Lacan) теоријом о огледалу која га дефинише као простор откривања сопствене целовитости, кроз сусрет с властитим одразом – са имагинарним *другим* (Lacan 1986). Лаканов концепт субјекта који се формира кроз туђи поглед добија нову димензију на фотографији *Без назива* (1976, сл. 7) захваљујући необичној силиуети (тзв. *shadowgraph*) у брашну, која представља фрагментарни отисак Вудманиног тела, наговештене десне ноге и руку виђених од рамена до лактова. Делимично присутна у кадру, нага, одевена у *Mary Janes* ципеле (које су јасан знак за рађање женствености и одударају од оронулог домаћег ентеријера), она с дистанце посматра свој физички траг. У екстатичном узвику одобравања, овај тренутак идентификације она доживљава као тренутак славља<sup>8</sup> (Lacan 1986).

Стални конфликт између онога што је жељено и онога што је очекивано производи кризу Вудманиног идентитета и њеног душевног живота, доводећи до регресије либида, којим је Јунг (Karl Gustav Jung) означавао престанак прилагођавања наметнутим условима средине и окретање ка захтевима властитог унутрашњег света и виталној неопходности удовољавања захтевима

индивидуације (Jung 1977).<sup>9</sup> За разлику од дама на сликама Морисоове или Касатове чији став пред огледалом најчешће упућује на нужно усаглашавање са условима и нормама друштва, на еманципацију која је естетске природе и прати развој моде, Вудманова бира другачији пут. Она одбацује одећу као привид и сувишни спољни омотач и окреће се акту – телу без окова које проговара из суштине бића. На фотографији *Без назива*, режираној у Провиденсу (1975–1978), нага уметница се склупчала на огледалу притискајући лице о малу стаклену површину, док се на месту њеног одраза појављује лисичје крзно. Постављањем стакла између лица и огледала ауторка покушава да докучи шта је испод варљиве опне појавног, да види шта се налази с оне стране огледала.

Јукстапонирање женског тела и крзна надреалистичког је порекла и указује на жену као носиоца бестијалних сила. Код Вудманове оно симболизује жељу за слободом, па се конкретна фотографија може разумети као наратив о преображају и бекству, пре него о заточености и беспомоћности (Towsand 2016: 41). Супротстављајући се свакој нормираној слици стварности, устајући против друштвених условљености које ограничавају делатне способности жене, Франческа Вудман је покушала да преиспита женску субјективност на релацији тело–друштво–уметност, деконструишући мит о кући као сигурном гнезду.<sup>10</sup> У својој оспесивној тежњи за слободом, себи је непрестано постављала бретоновско питање „Ко сам ја?“, и практично, помоћу фотографије, визуелно обликовала одговор који је писац пружио: „Ако се изузетно позовем на једну пословицу: зашто се све не би сводило на то да знам с ким се дружим?“<sup>11</sup> Морам признати да ме ова последња реч збуњује [...] она ме наводи да за живота играм улогу фантома, она очигледно алудира на оно што је требало да престане да будем, да бих био онај који јесам“ (Бретон 1999: 31).

<sup>9</sup> Јунг сматра да препуштање личности ноћним силама несвесног може имати позитивно и негативно дејство. Те „ноћне силе“ су извор стваралачке снаге, веза човека са светом и природом, али и извор опасности, јер бесповратно препуштање ирационалном води ка дезинтеграцији личности и смрти, као што ће показати судбина Бретонове Нађе која завршава у душевној болници, или Францеске Вудман која ће рано прекинути свој живот. О Нађиној вилинској природи коју ће све више потискивати мрачна страна њене личности, видети даље у: Новаковић 1999: 16–18.

<sup>10</sup> О поетици интимистичких простора и њиховој нераскидивој повезаности с француском грађанском уметношћу друге половине XIX и прве половине XX века, видети: Метлић 2017б.

<sup>11</sup> Преводилац *Нађе*, проф. Јелена Новаковић (1999: 13) скреће пажњу на двоструко значење глагола *hanter* (дружити се, походити), који се користи и у синтагмама које означавају места која посећују духови (*maison hantée, château hanté*) и скреће смисао пословице у правцу готског романа, преко кога је укључује у надреалистички контекст. На сличан начин, Вудманова преко Бретонова долази до својеврне мешавине фотографског интимизма и готског романа, проткане надреалистичком атмосфером.

<sup>8</sup> Цео процес снимљен је и камером. Смејући се заједно са сниматељем, чује се глас уметнице: „Баш је лепа слика! Задовољна сам!“ Видети филм: *Вудманови* (*The Woodmans*) режија Скот Вилис (Scott Willis), 2010.

## Закључна разматрања

„Огледало је, на концу, исто тако утопија, будући да је место без места. [...] У огледалу видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуално отвара иза површине; ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан. [...] Али је једнако хетеротипија, у мери у којој огледало заиста постоји, и у којој има, спрам места које заузима, неку врсту повратног дејства; кренувши ка њему ја откривам своје одсуство на месту на којем сам, зато што се видим тамо” (Fuко 2005: 31, 32). Интертекстуално ишчитавање визуелног писма Франческе Вудман некада је концизно и лаконско, а некада се овај свет чини тешко проходним. Упркос томе, својим омажем првој струји париских надреалиста уметница позива на ревалоризацију женског тела и размишљање о полифонији тела као креативном облику изражавања. Посредством огледала, она је негирала социо-културолошку нормативност импресионистичког погледа на тело, противећи се уверењу да сопство и рефлектована слика представљају самозадовољан, унутар себе затворен механизам. Спекуларна лакановска слика ортопедског карактера Берте Морисо и Мери Касат кроз Вудманин опус добија адекватну критику и коментар.

Истовремено, повлачећи паралелу између тематски блиских радова Вудманове и фотографикиња које су стварале у другој половини XX века, разматрање

женске субјективности одражава сродна интересовања ка дееротизацији тела и трагању за идентитетом. Настављајући Вудманину борбу за превазилажењем клаустрофобије грађанских (фемининих) простора деветнаестог века, кубанска фотографкиња Ана Мендијета (Ana Mendieta) преиспитивала је женску субјективност у ритуалном и колективном, док ће је, током осме и девете деценије, с процватом другог таласа феминистичке фотографије, Нан Голдин (Nancy Goldin) тражити у маргинализованим друштвеним групама, Синди Шерман у концептуалним портретима, а Џо Спенс (Jo Spence) ће је проблематизовати кроз идеализовану појавност женствености (низом аутопортрета као хронолошких докумената о борби против рака дојке, коме је подлегла) – све до Софи Кал (Sophie Calle), која ће фотографијом и интердисциплинарним истраживањима проговорити о људској рањивости и просторима релокације у интимном.

Константном конструкцијом и деконструкцијом рефлектоване слике сопства, Вудманова је сугестивно указала на нужност ревалоризације културних стереотипа, трагајући за идентитетом који није условљен родом. Свесна чињенице да модел који једна епоха брижљиво гради до нарцистичког архетипа друга епоха мора фрагментирати и разарати, она неумитно позива на преиспитавање утемељених вредности, јер се „уметност рађа из једног историјског контекста, одражава га и подстиче његову еволуцију“ (Есо 1989).

ЛИТЕРАТУРА:

- Malvi, L. 2017  
*Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Metlić, D. 2017a  
Feminističke teorije i prakse Lore Malvi u: Malvi 2017, 221–229.
- Метлић, Д. 2017б  
*Слике пролазног света* : односи француског и српског интимизма, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Raymond, C. 2017  
*Women Photographers and Feminist Aesthetics*, New York: Routledge.
- Townsend, C. 2016  
*Francesca Woodman* : Scattered in Space and Time, London: Phaidon
- Palm, A.-K. 2015  
The Body and Its Stories, in: *Francesca Woodman* : On Being an Angel, Stockholm: Moderna Museet, 19–24.
- Conley, K. 2013  
*Surrealist Ghostlines*, Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Pedicini, I. 2012  
*Francesca Woodman* : The Roman Years : between flesh and film, Roma: Contrasto.
- Дојчиновић, Б. 2012  
Повратак Шарлот Перкинс Гилман, у: Гилман, Ш. П, *Жути тапет*, Београд, Службени гласник, 133–160.
- Griselda P. 2010  
*Modernost i ženski prostori*, 3+4 (Beograd) n. s. 6 : 4–11.
- Чупић, С. 2008  
*Теме и идеје модерног* : српско сликарство 1900–1941, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Grime, K. 2008  
*Impresionizam*, Beograd: Taschen/IPS.
- Fuko, M. 2005  
Druga mesta, u: *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Milenković, P. (prir.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 29–37.
- Bart, R. 2004  
*Svetla komora* : nota o fotografiji, Beograd: Rad.
- Nohlin, L. 2002  
Žene, umetnost i moć, u: Anđelković, B. (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Phelan, P. 2002  
Francesca Woodman's Photography : Death and the Image One More Time, *Signs* (Chicago University Press) 27, 4: 979–1004.
- Krauss, R. 1999  
*Bachelors*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- БРЕТОН, А. 1999  
*Нађа*, Београд: Нолит.
- Новаковић, Ј. 1999  
Трагање за идентитетом или мит о потпуном остварењу човека, у: Бретон, А., *Нађа*, Београд: Нолит, 7–30.
- Rankin, S. 1998  
Peach Mumble – Ideas Cooking, in: Hervé Chandès (ed.), *Francesca Woodman*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 33–40.
- Eco, U. 1989  
*The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gabhart, A. (ed.) 1986  
*Francesca Woodman* : Photographic Work. Wellesley, Mass: Wellesley College Museum.
- Solomon-Godeau, A. 1986  
Just Like a Woman, in Gabhart, A. (ed.), *Francesca Woodman* : Photographic Work. Wellesley, Mass: Wellesley College Museum, 11–37.
- Lacan, J. 1986.  
*Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed.
- Jung, C.G. 1977.  
*O psihologiji nesvesnog*, Beograd: Matica srpska.

### Summary

DIJANA METLIĆ

University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad, Serbia  
dijana.metlic@uns.ac.rs

NATALIJA SIMIĆ

University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad, Serbia  
simicnatalij@gmail.com

## REFLECTION OF MOMENT: Deconstruction of the Intimate in the Photography of Francesca Woodman

In this paper we analyse two different approaches towards female body – the one in the works of the Impressionist painters Berthe Morisot and Mary Cassatt and the other in the photography of Francesca Woodman during the 1970s. We examine the development of female identity and how it was shaped by the specific social conditions during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In the works of Morisot and Cassatt, women are represented as a part of their households, excluded from all major social events, with emphasis on their isolation, solitude and the lack of communication. Women are often depicted while resting, dressing, combing or rehearsing the pose in front of the mirror, staying at home as an “inferior race”. They are rarely represented in theatres, where they feel vulnerable to a compromising *male gaze*. In her photo series *House* (1976) and *Self-deceit* (1978), Francesca Woodman approaches female subjectivity in a radically new way: she questions her identity so as to break established and well-preserved boundaries of ideological spaces of femininity.

Discussing the binary opposition private–public, feminine–masculine, Woodman often uses a mirror as mobile paraphernalia, carrying it with her through deserted rooms of Victorian houses. Her fragmented reflection and hidden face question the implicated sexual attractiveness of an invisible female model, which is typically regarded as a passive object of male pleasure. Her naked blurred body merges with the surrounding or is obscured by peeling wallpapers. She is often on the verge of disappearing, evading the slightest possibility of being caught in a fixed identity. As an extremely progressive feminine voice, Francesca Woodman seeks to escape Morisot and Cassatt's historical formation of sexed and classed subjects, and succeeds in breaking the conventional representation of women as mere objects of beauty. She dismisses banal narratives and examines the limits of her own body, revealing new opportunities for women and their future artistic activity.

Translated by the authors / Превод аутора