

ALENKA SPACAL¹

Lezbična telesa in moški čopiči

Izvleček: Besedilo se osredotoča na slike lezbičnih podob, ki so nastale pod čopiči moških avtorjev. Na večini klasičnih del evropskega oljnega slikarstva so bili lezbični akti predstavljeni na podoben način, kakor so bila v tradiciji zahodne likovne umetnosti tudi sicer upodabljana ženska telesa, torej kot bolj ali manj pasivni objekti, namenjeni predvsem užitku moškega voajerskega pogleda. V tem smislu bodo obravnavani tako nekateri klasični umetnostnozgodovinski miti (npr. Jupiter in Kalisto), ki so slikarjem rabili za upodobitve ženske istospolne ljubezni, kot tudi dela iz 19. stoletja z bolj eksplicitno podano lezbično tematiko (npr. *Speči ženski* Gustava Courbeta, *Turška kopel* J. A. D. Ingres). Izjemo predstavljajo slike lezbičnega vsakdanjika prostitutk, ki jih je upodabljal Henri de Toulouse-Lautrec. Medtem ko so lezbične podobe na eni strani ponujale vznemirljivo temo erotične in pornografske umetnosti, imamo na drugi strani popolno nevidnost lezbijk kot ustvarjajočih subjektov. Pri tem se zastavlja vprašanje, zakaj so do 20. stoletja večino lezbičnih aktov naslikali moški umetniki in ne same ženske.

Ključne besede: lezbično telo, moški pogled, voajerizem, feminizem, akt

UDK: 77:305

¹ Dr. Alenka Spacal se ukvarja s feministično vizualno teorijo. To besedilo je nastalo na osnovi istoimenskega predavanja, ki ga je imela avtorica 5. novembra 2008 v Klubu Monokel. Od leta 2010 sodeluje z Lezbično-feministično univerzo v AKC Metelkova. E-naslov: alenka.spacal@gmail.com.

Lesbian Bodies and Male Paintbrushes

Abstract: The article focuses on lesbian images as rendered by the paintbrushes of male authors. Lesbian nudes are presented in the classics of European oil painting in the same way as all female bodies in the Western fine arts tradition: as passive objects, depicted for the pleasure of the male voyeuristic gaze. The study addresses some of the classic art-historical myths (e.g. Jupiter and Callisto) which have been used to represent female same-sex love, as well as 19th century works with a more explicit lesbian note (e.g. *Sleep* by Gustave Courbet, *Turkish Bath* by J. A. D. Ingres). An exception is the depictions of prostitutes' lesbian daily life by Henri de Toulouse-Lautrec. But while lesbian images offered a titillating topic of erotic and pornographic art, lesbians as artistic and creative subjects are completely invisible. This raises the question why most of the lesbian nudes down to the 20th century have been painted by men rather than women artists.

Key words: lesbian body, male gaze, voyeurism, feminism, nude



V besedilu nameravam ob lezbičnih podobah preteklosti, ki so jih do 20. stoletja ustvarili moški slikarji, pokazati na eno od značilnih voajerskih situacij zahodne likovne umetnosti, ko je golo žensko telo nastopalo kot predmet moških fantazij. Razkrite ženske figure, prikazane v medsebojnem ljubezenskem ali seksualnem odnosu, ki so bile naslikane s čopiči moških avtorjev, v tradiciji slikanja aktov niso redke. Lezbična telesa so bila na večini klasičnih del evropskega oljnega slikarstva predstavljena na podoben način, kakor so bila gola ženska telesa v zahodni likovni umetnosti tudi sicer največkrat reprezentirana, torej kot bolj ali manj pasivni objekti, na-

menjeni predvsem užitku voajerskega pogleda heteroseksualnega moškega gledalca.² Podobe, obravnavane na tem mestu, od drugih ženskih aktov loči predvsem dejstvo, da sta bili skupaj naslikani vsaj dve goli ženski figuri. Neredko se je upodobilo tudi več golih ženskih teles skupaj, kar je bilo zlasti značilno za motive kopalk. Tovrstne upodobitve so se sicer v posameznih zgodovinskih obdobjih precej razlikovale, saj je nanje bistveno vplival odnos do ženske homoseksualnosti v širši družbi. Starejša dela, na katerih lahko danes prepoznamo očitne lezbične motive, v času svojega nastanka niso bila pojmovana kot lezbična.³ A ženski istospolni ljubezni v preteklih stoletjih tako ali tako ni bil pripisan nikakršen status in največkrat tudi ni bila pojmovana resno. Lezbištvo je bilo do 20. stoletja največkrat opredeljeno kot romantično prijateljstvo,⁴ ki je bilo kot tako, razen redkih izjem, v družbi povečini pojmovano kot nenevarno. Obravnavano je bilo dokaj naivno in na ta način je bilo povečini prikazovano tudi v likovni umetnosti. Ob današnjem poimenovanju slikarskih del z lezbično tematiko, ki so nastala v preteklih obdobjih, bi veljalo upoštevati celotni kontekst posameznega zgodovinskega obdobja. Kajti ženske, ki so ljubile ženske, niso bile prepoznane in odkrito poimenovane vse do 70-ih let 20. stoletja, ko

² O moškem gledalcu, ki so mu bila v tradiciji slikanja aktov namenjena upodobljena ženska telesa, gl. Berger, 2008, 70. O sintagmi moški pogled gl. Spacal, 2012, 61–62.

³ Pojem lezbištva lahko pomeni težavo pri označevanju žensk preteklosti, ki se same še niso identificirale kot lezbijke. Toda na tem mestu ne pišem o lezbijkah kot konkretnih osebah, temveč o lezbični tematiki, ki so jo v svojih delih izpostavljali moški za lastne voajerske potrebe v vseh zgodovinskih obdobjih.

⁴ O romantičnih prijateljstvih in ljubezni med ženskami skozi zgodovino je pisala Lillian Faderman v knjigi *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti* (gl. Faderman, 2002).

so lezbične feministke besedo "lezbijka" poskušale vzpostaviti v kontekstu označevalca in jo kot pojem uveljaviti v pozitivnem smislu brez stigme.⁵

Na starejših likovnih delih, nastalih pred 19. stoletjem, bi bilo motive ženske istospolne ljubezni mogoče prepoznati ob prizorih kopeli, kjer je bilo upodobljenih več kopajočih se golih žensk. Mitološko podlago za takšna dela so ponujali mit o Diani⁶ in njenih kopajočih se nimfah ter z njim povezani motivi, kakršen je Diana in Akteon⁷ ali Diana in Kalisto oz. Jupiter in Kalisto.⁸ Ta motiv lahko najdemo v tradiciji evropskega oljnega slikarstva na kar nekaj delih, npr. pri Tizianu: *Diana in Kalisto* (1488–1490), *Diana in Kali-*

⁵ Faderman, 2002, 467.

⁶ Diana, rimska boginja lova, se enači s starogrško Artemido, boginjo lova in devištva. Artemida, Apolonova dvojčica, je bila devica, ki je ljubezen ni ganila. Kot boginja lova je bila opremljena s puščicami in je neusmiljeno pobijala tiste, ki so si upali žaliti njeno božanstvo ali njen lovski dar (Schmidt, 2001, 37; Meadows, 1996, 26).

⁷ Akteon (Aktajon ali Aktaion) je bil Tebanec, sin Aristaja in Avtonoe, ki se je po zaslugi kentavra Hirona izuril v streljanju, tako da je postal eden najspretnjših lovcev. Zanj je bilo pogubno njegovo samoljubje, saj je bil v svoji prevzetnosti preveč predrzen in se je širokoustil, da v lokostrelstvu prekaša celo boginjo lova Artemido. Toda to še ni bilo vse. Višek njegove drznosti predstavlja trenutek, ko je med lovom v gozdu zasačil boginjo, ki se je kopala s svojimi golimi nimfami. Jezna boginja ga je za kazen spremenila v jelena, ki ga je nato raztrgalo njegovih petdeset psov (Schmidt, 2001, 19; Meadows, 1996, 15).

⁸ Mit o Diani in Kalisto ali Artemidi in Kalisto oz. o Jupitru in Kalisto se nanaša na prelepo nimfo Kalisto, Dianino (Artemidino) spremljevalko, ki se je prav tako zaobljubila nedolžnosti. Rimski Jupiter (grški Zevs), ki si jo je poželed, se je spremenil v boginjo Diano, zato da se ji je lahko približal in jo zapeljal ter se nato z njo ljubil v podobi ženske. Kalisto kljub penetraciji med ljubljenjem ni odkrila njegove preobleke. Težava je nastopila šele, ko je Diana med kopeljo s svojimi nimfami opazila Kalistino nosečnost in jo za kazen spremenila v medvedko (Ristić, 1984, 227).

sto (1559), pri Rubensu: *Jupiter in Kalisto* (1613), največkrat pa ga je naslikal François Boucher:⁹ *Jupiter in Kalisto* (1744), *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757).¹⁰

Tematika ženske istospolne ljubezni je postala v slikarstvu očitnejša v delih s konca 19. stoletja, ko so mitološke prizore zamenjale upodobitve bolj eksplicitnih lezbičnih aktov s prizori dveh ljubimk. Eno najbolj znanih del evropskega zahodnega slikarstva z jasno podanim lezbičnim motivom predstavlja slika Gustava Courbeta *Speči ženski*, naslovljena tudi *Spanje*, iz leta 1866. Tudi Ingresova *Turška kopel* bi bila lahko interpretirana kot slika z očitnimi lezbičnimi implikacijami, zato se bom v nadaljevanju osredotočila predvsem na ti dve deli. V začetku 20. stoletja, ko so postajale ženske, ki so ljubile ženske, v družbi vse bolj prepoznavne, so nekateri avtorji (npr. Klimt ali Schiele) začeli dela z dvema naslikanima golima ženskama naslavljati kot "Dve prijateljici", "Dve ženski" ipd.

Lezbične podobe med vidnostjo in nevidnostjo

Odgovor na vprašanje, zakaj so do 20. stoletja večino lezbičnih golih figur naslikali moški umetniki in ne same ženske, se skriva predvsem v položaju žensk v zgodovini zahodne likovne umetnosti in v njihovi nemožnosti izobraževanja na akademijah ter onemogočanju učenja risanja in slikanja po golem modelu.¹¹ Ker umetnice

⁹ François Boucher (1703–1770) je bil kot najznačilnejši predstavnik francoskega rokokojskega slikarstva iz 18. stoletja znan po erotičnih temah.

¹⁰ Boucherevi deli *Jupiter in Kalisto* (1744) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) je v besedilu "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and Cosmo" natančneje interpretirala Erica Rand (gl. Rand, 1994, 130–138).

¹¹ Na diskriminacijski aspekt v zvezi z nemožnostjo izobraževanja žensk na likovnih akademijah in onemogočanjem risarskega učenja po golem modelu je v svojem znanem eseju "Zakaj ni bilo velikih umetnic?" pokazala Linda Nochlin (gl. Nochlin, 2004, 9).

na svojih delih v preteklosti povečini niso mogle slikati nobenih golih teles, in sicer ne ženskih ne moških, so vse znane akte z lezbično tematiko do 20. stoletja naslikali moški. Tudi ob obravnavi lezbične motivike se podobno kot pri upodobitvah klasičnih ženskih figur gibljemo na paradoksnih meji med popolno nevidnostjo in pretirano izpostavljenostjo lezbičnih teles. Medtem ko se po eni strani srečujemo z ne tako redko izpostavitvijo podob ženske istospolne ljubezni, ki so bile že pred več stoletji uporabljene za vznemirljivo temo erotične in celo pornografske umetnosti, se po drugi strani soočamo s popolno prezrtostjo lezbijk, ki v družbi niso mogle biti niti tako poimenovane, kaj šele, da bi lahko same ustvarjale kot prepoznavni lezbični subjekti. Na področju likovne umetnosti lahko v zvezi z vidnostjo oz. nevidnostjo lezbijk v javnosti zaznamo podobna dvojna merila kakor tudi sicer ob podobah prevladujočih ženskih aktov zahodnega slikarstva. Čeprav so bile lezbijke kot subjekti v družbi do druge polovice 20. stoletja skoraj povsem nevidne, so bile na delih moških umetnikov skozi vso zgodovino vendarle pogosto prisotne na način vznemirljivih podob. Lezbijke so bile tako še dodatno marginalizirane, na kar je opozorila tudi Hilary Robinson, ko je zapisala, da je bila lezbična seksualnost že tako ali tako pojmovana kot "odklon" ali "nenormalnost". Poleg tega so bile lezbijke v vizualnih podobah reprezentirane kot objekti za moško erotično raziskovanje in njihovo pornografsko domišljijo.¹²

V nadaljevanju bom pokazala, kako gola ženska telesa, upodobljena v medsebojnem razmerju, ponavadi niso prikazovala ženskega užitka in niso bila namenjena ženskemu pogledu, temveč so bila v takšne vloge postavljena zgolj za moško voajersko ugodje. V tradiciji zahodne likovne umetnosti lahko odkrijemo kar nekaj erotičnih reprezentacij golih žensk v medsebojnih odnosih,

¹² Robinson, 2001, 540.



SLIKA 1: FRANCOIS BOUCHER, *LEDA IN LABOD*, 1742, VIR:

http://www.artinthepicture.com/paintings/Francois_Boucher/Leda-and-the-Swan/.

ki so jih moški slikarji upodobili prek klasičnih mitov. Toda v umetnostni zgodovini se ob tovrstnih podobah ponavadi ni posebej poudarjalo, da gre za prikaze ženske istospolne ljubezni ali seksualnosti. Lahko bi rekli, da gre v nekaterih primerih za povsem očitne lezbične podobe, ki jih nihče ni želel videti ali opaziti, še manj pa interpretirati v kontekstu ženske istospolne erotike. Pri tem gre za očiten paradoks oz. za že omenjeno nasprotje med nevidnostjo lezbijk, ki naj sploh ne bi obstajale, in za hkratno eksploatacijo ženskega telesa v lezbičnem kontekstu, kar je namenjeno zgolj voajerskim namenom heteroseksualnega moškega gledalca. Na to je opozorila že Erica Rand v besedilu "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and *Cosmo*", kjer je ob primeru Boucherevih del z eksplicitno erotiko med ženskami pokazala, da kritiki tedanjega časa v delih, kot so *Leda in*



SLIKA 2: FRANCOIS BOUCHER, *JUPITER V PODOBI DIANE IN NIMFA KALISTO*, 1757, VIR: <http://mwcapacity.files.wordpress.com/2009/12/bouchernelsonatkins.jpg>.

labod (1742) (slika 1) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) (slika 2), niso želeli prepoznati lezbičnih podob, naslikanih po motivih iz klasične mitologije. Čeprav so na naslikanih delih lahko videli v erotiko ovita ženska telesa, jih niso hoteli interpretirati zunaj heteroseksualnih okvirov. Kritiki niso upoštevali, da se Boucherevi lezbični pari lahko nanašajo na erotična razmerja med ženskami niti da so Bouchereve ženske odjemalke lahko naročile podobe za svojo lastno željo.¹³ Namesto tega so predposta-

¹³ Zanimivo bi bilo raziskati vlogo mecenk v umetnostni zgodovini. Ženske zbiralke erotičnih del javno sicer niso znane. Če golih teles niso smele same upodabljati, so morda skrivoma lahko posedovale kakšno sliko, ki bi jim vzbujala užitek v gledanju. V *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* je sicer navedeno, da je François Boucher deloval pod okriljem patrone Madame (de) Pompadour (Summers, 2004, 121).

vljali, da so želeči gledalci moški, pravi Erica Rand. Po njenem mnenju je več golih upodobljenih žensk skupaj predstavljalo le pomnožene objekte moške želje.¹⁴

Lezbična tematika na Ingresovi sliki *Turška kopel*

Ženske figure je kot pomnožene objekte moške želje mogoče najočitneje prepoznati na Ingresovi sliki *Turška kopel* (1862) (slika 3), ki se lahko povezuje z lezbično tematiko. Eno najbolj znanih erotičnih del zahodne likovne umetnosti prikazuje hedonistično haremsko vzdušje. Francoski neoklasicistični slikar Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) je bil znan po svoji obsedenosti z ženskimi akti, ki jih je upodabljal vse svoje življenje. *Turško kopel* je naslikal v visoki starosti, ko je imel že več kot 80 let. Delo, naslikano v zadnjih letih njegovega ustvarjanja, predstavlja nekakšno sintezo vseh slikarjevih predhodno naslikanih ženskih aktov.¹⁵ Gre za eno najbolj znanih slik z motivom kopeli zahodne likovne umetnosti. Dolga tradicija upodabljanja golih ženskih podob ob prizorih skupnega kopanja se je v umetnostni zgodovini začela že z renesančnimi upodobitvami, ki so se naslanjale na mit o Diani z nimfami. Ingresova slika se od klasičnih del z motivom kopalk razlikuje predvsem po zelo veliki množici golih žensk,¹⁶ ki so prikazane znotraj turške kopeli, in po tem, da se nekatere med seboj tudi nežno dotikajo ali celo ljubkujejo.

¹⁴ Rand, 1994, 132–133.

¹⁵ Uwe Fleckner je *Turško kopel* poimenoval za Ingresovo “slikarsko retrospektivo”, na kateri je zbral gole figure, ki so ga spremljale večino življenja. Na veličastni zgodovinski sliki je združil dosežke svoje umetniške in življenjske poti (Fleckner, 2000, 126).

¹⁶ Na sliki naj bi bilo upodobljenih petindvajset golih žensk (Summers, 2004, 292).



SLIKA 3: JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *TURŠKA KOPEL*, 1862, VIR:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Ingres>.

Slika je vsekakor nenavadna že zaradi neobičajne okrogle oblike,¹⁷ ki hkrati narekuje tudi specifično kompozicijo množice golih ženskih teles, prikazanih v hedonističnem vzdušju haremске kopeli. Ženske so popolnoma gole, z izjemo raznih pokrival na glavah, kot so rute, turbani in čepice. Poleg tega so okrašene z nakitom, in sicer z različnimi ogrlicami, uhani, zapestnicami ali prstani. Nekatere igrajo na glasbila, nekaj jih pleše, večinoma pa so zleknjene v udobnih položajih tesno druga poleg druge, tako da se medsebojno naslanjajo, si ležijo v objemih ali se celo bežno dotikajo. Nekatere ženske v užitku tudi rahlo razpirajo ustnice,

¹⁷ Ingres je *Turško kopel* najprej naslikal v pravokotni obliki. Sliko je naročil princ Napoleon in jo naslikano prejel leta 1859, vendar je bila pri njem le kratek čas. Slikar je prvotno obliko v drugi verziji spremenil v krog (Grimme, 2006, 85).

pri čemer so njihovi pogledi zasanjano zamaknjeni, ponekod z napol priprtimi ali zaprtimi vekami. Prijetno haremsko razpoloženje poudarjajo tudi drobni detajli, kot sta nizka mizica s kavnim servisom poleg skupine protagonistk v ospredju ali vodna pipa, vidna v ozadju slike. Vzdušje je rahlo mrakobno in tako še bolj poudarjeno hedonistično. Izrazit žarek sončne svetlobe je z vrha v snopu usmerjen le v levo ramo in naglavno ruto središčne figure, ki je naslikana s hrbta.¹⁸ Akt te največje in glavne podobe razkriva od zadaj lepo vidno ukrivljeno linijo hrbtenice ženske, ki sedi na tleh po turško in igra na glasbilo. Preostale figure, ki so manj osvetljene, so večinoma naslikane od spredaj ali od strani v napol ležečih ali sedečih položajih.

V lezbičnem kontekstu vzbuja največ pozornosti par v ospredju, na desni strani slike, ki ga deloma zakriva pred njim napol ležeča figura. Kljub delni prikritosti je pri tem vendarle dovolj razločno prikazano, kako ženska, ki sama v celoti ni najbolj vidna, z eno roko nežno objema svojo družico okrog ramen, z drugo pa se dotika njenih prsi. Za njima je naslikan še en par, in sicer sedeča dolgolaska, ki ji ureja frizuro za njo stoječa prijateljica. Ob tako jasno prepoznavnih lezbičnih motivih se sicer zastavlja vprašanje, ali lahko eno najbolj poznanih erotičnih slik zahodne likovne umetnosti, na kateri je upodobljena večja skupina golih žensk, označimo za lezbično delo. Čeprav haremski prizor na prvi pogled lahko namiguje na lez-

¹⁸ Ingres je za glavno figuro, ki jo je naslikal v samem središču platna, uporabil podobo s svoje slike *Venera iz Valpin çona / Velika kopalka* (1808). Slikar je ženske akte pogosto upodabljal s hrbta. Tako je kasneje naslikal tudi *Majhno kopalko* (1826). Njegove podobe niso zaradi prikaza od zadaj nič manj erotične od tistih Vener, ki pogledom razkazujejo oprsja in v nekaterih primerih celo spolovila. Pravzaprav lahko delujejo s svojo sramežljivo zadržanostjo, ki ne razkriva glavnih erotičnih predelov, zelo vznemirljivo.

bične odnose med ženskami v kopeli, slika v tistem času ni bila namenjena ženskemu pogledu. Kot na večini del moških avtorjev so tudi tu bežno nakazani prizori ženskih medsebojnih odnosov naslikani predvsem za razvnanje domišljije heteroseksualnega moškega gledalca.¹⁹ Prek golih ženskih teles, ki so bila primarno naslikana predvsem za heteroseksistični moški pogled, so posredno objektivizirana pravzaprav lezbična telesa.

Tudi če pri naslikani figuri na desni strani slike, ki se z roko dotika prsi druge ženske, prepoznamo aktivno lezbično gesto, je ob tem očitno, da je tovrstni lezbični dodatek namenjen predvsem razvnanju moške domišljije. Delo z lezbičnim prizorom služi le burjenju moške voajerske fantazije. Takšnih del je bilo ob koncu 19. stoletja še veliko več v literaturi, kjer so bile lezbične orgije z besedami lahko opisane precej bolj eksplicitno kot ob vizualnih prikazih v slikarstvu. V tem smislu je Ingresova slika na področju likovne umetnosti najočitnejše delo z lezbično tematiko. A ženske, ki so naslikane v hedonističnem okolju turške kopeli, delujejo samozadostno zgolj na prvi pogled. Ob tem je precej očitno, da v haremu niso zaradi lastnega užitka ali ugodja drugih žensk, temveč le zaradi užitka drugega, ki nastopa izključno v vlogi moškega. Povsem jasno je, da naslikana ženska telesa čakajo na moškega gospodarja, ki so mu brezpogojno na razpolago. Iz takšne perspektive so odnosi med ženskami v prostoru turške kopeli prikazani le kot nekakšna haremska predigra za edino "pravo" seksualnost, kot je pojmovana heteroseksualna spolnost. Istospolna ljubezen med ženskami je bila v preteklosti lahko tolerirana le, dokler je bila namenjena moški nasladi. Na Ingresovi

¹⁹ O voajerizmu moškega gledalca ob Ingresovi sliki *Velika odaliska* (1814) sem pisala v besedilu "Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata *Guerrilla Girls*" (gl. Spacal, 2008, 120–139).

sliki namreč niso upodobljene ženske, ki bi bile v svoji seksualnosti neodvisne in samostojne, temveč osebe, ki nimajo nikakršne erotične avtonomije. Kljub izpostavljeni lezbični gesti ene od upodobljenk, je vendarle očitno, da seksualnost haremskih lepotic ni namenjena njim samim, temveč da pripada moškim. Čeprav so protagonistke slike v prostoru, ki moškim sicer ni bil dostopen, je očitno, da so tam le začasno in da ostajajo njihova telesa tudi tam strogo nadzorovana.

Na Ingresovi *Turški kopeli* seveda niso bile upodobljene dejanske lezbijke. Na njegovih slikah tudi sicer niso bile naslikane realne posameznice, temveč abstrahirane ženske figure, umeščene v orientalski kontekst, ki je zaradi odmika od realnosti lahko toliko bolj omogočal svobodno pot domišljajskim popotovanjem v glavah gledalcev.²⁰ Slikarji so se ob izpostavitvah erotičnih tematik sicer večkrat zatekali k bibličnim, mitološkimi ali orientalskim motivom.²¹ V nasprotju z Manetovo realno žensko, ki je pozirala za sliko *Olimpija*,²² so bile Ingresove idealizirane figure zavite v tančice orientalizma in lezbištva. Tovrstni prikazi abstrahiranih lepotic sodijo v tradicijo upodabljanja golih Vener, ki v zgodovini slikanja aktov izražajo očitno licemerje zahodnega moškega pogleda. Na tovrstno hinavščino je pokazal tudi John Ber-

²⁰ O tem, da je Ingres realnost želje pogosto prikrival z orientalskim kontekstom, s čimer se je zaščitil tako pred lastnimi kot tudi javnimi moralnimi pomisleki, piše tudi Peter Webb (prim. Webb, 1975, 164). V *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* je omenjeno, da so heteroseksualni umetniki pogosto uporabljali kode, s katerimi so svoj voajerizem zakrili v ženski homoerotičnosti, kot je videti v Ingresovi *Turški kopeli* (Summers, 2004, 291).

²¹ Spacal, 2011, 15-16.

²² Več o nelagodju, ki so ga med voajerskimi gledalci povzročale figure realnih golih žensk, kakršno predstavlja Manetova *Olimpija*, gl. Spacal, 2011, 14-16.

ger ob primeru atributa ogledala, ki je bilo na delih evropskega oljnega slikarstva pogosto uporabljano kot simbol nečimrnosti žensk.²³ Prav tako je tudi Ingres na obravnavani sliki uporabil oddaljen, nepoznan orientalističen prostor kopeli, v katerega je umestil ogromno množico golih teles. Naslikal jih je v zgolj navideznem hedonizmu, ki v resnici ni mogel predstavljati pravega užitka upodobljenk, temveč so natlačena ženska telesa služila le poudarjanju ugodja v pogledu moških.

Čeprav delo zaradi odkritih lezbičnih implikacij lahko vzbuja gledalski užitek tudi pri lezbični gledalki, ostaja v vsebinskem smislu vendarle nekoliko problematično na več ravneh. Očitno je, da je slika primarno nastala za voajerski pogled zahodnega, belega, heteroseksualnega moškega, ki je kot drugo hkrati objektiviziral tako žensko kot vzhodnjaško in tudi lezbično telo. Tovrstna gola ženska telesa so bila ob koncu 19. stoletja priljubljena motivika, namenjena moški domišljiji. Slika razkriva haremski prostor turške kopeli z množico golih ženskih teles, torej prizor, ki moškim, zlasti pa ne zahodnim, nikakor ni mogel biti dostopen. Prav zato so voajerskim gledalcem takšne erotične podobe tedaj še posebno burile domišljijo. Osnovane so bile zgolj na podlagi zapisov ženskih popotnic, ki so konec 19. stoletja edine lahko obiskale haremske prostore. Na zahod so prinašale natančne opise notranjosti haremov. Na osnovi njihovih zapisov so moški lahko ustvarjali svoje fantazije, in sicer tako v glavah kot tudi v umetniških delih. Tudi Ingres naj bi bil dobil idejo za množico aktov v haremskem interierju iz pisem Mary Wortley Montague, žene angleškega ambasadorja v Konstantino-

²³ John Berger je izpostavil hinavsko moraliziranje ob primerih, ko so moški slikali gole ženske, ker so jih sami uživali gledati. Pri tem so dali ženski figuri v roke ogledalo in sliko naslovili *Nečimrnost*, zaradi česar naj bi bila moralno obsojana ženska, katere goloto so upodabljali za svoje lastno zadovoljstvo (Berger, 2008, 67).

plu.²⁴ Slikar je haremski prizor turške kopeli očitno podal skozi orientalistični vidik zahodnega belega moškega. Ingres je ženske modele na *Turški kopeli* objektiviziral večkratno, in sicer ne le kot gola ženska telesa, namenjena užitku moškega pogleda, temveč tudi kot vzhodnjaška telesa, namenjena pogledu zahodnega Evropejca, in hkrati kot lezbična telesa, namenjena heteroseksualnemu moškemu. Delo torej ni vprašljivo le z orientalističnega, temveč tudi s heteroseksističnega vidika.

Lezbični kontekst je Ingres uporabil kot sredstvo, ki je skupaj z orientalističnim vidikom vzpostavilo širši seksistični okvir za razvnanje moške domišljije. Naslikan lezbični detajl, ki sicer jasno kaže na žensko istospolno željo, primarno ni bil namenjen užitku pogleda ženske gledalke. Pri tem gre še vedno za klasično patriarhalno razumevanje seksualnosti, ki tudi lezbično razmerje izrablja le za lastni užitek.

²⁴ Ingres naj bi okrog leta 1817 v svojo beležnico prepisal odlomke iz korespondence z Mary Wortley Montague, ki so natančno opisovali njen obisk ženske kopeli v Sofiji (Fleckner, 2000, 130). Špela Kalčič piše v besedilu "Kolonializem, popotnice in haremi" o spolni razliki pri upodabljanju haremskih interierjev v 18. in 19. stoletju. Na eni strani omenja kolonialne moške, ki so hareme upodabljali po literarnih predlogah potopisov, ki so jih napisale ženske, pri čemer so "svoji domišljiji dajali duška in nastajale so spolnofantazmatične stvaritve, ki so utrjevale mitsko-stereotipne predstave Evrope o tem, kakšna je notranjost harema in kaj vse se v njem dogaja". Po drugi strani izpostavlja ženske, "ki so ustvarjale na osnovi lastnih izkušenj in ki so se moškega izkoriščanja predstav tega za Evropo eksotičnega prostora zavedale" ter "spolno fantazmo o haremu spodbopavale z upodabljanjem, ki je poudarjalo podobnost haremskega interierja z buržoaznim dnevnosobnim družinskim življenjem v Evropi" (Kalčič, 2009, 132). Avtorica v nadaljevanju analizira haremsko tematiko na delih francoske slikarke Henriette Browne, ki je hareme sama obiskala in jih naturalistično uprizarjala kot prostore družinske sreče. Ženske je slikala kot aktivne subjekte z zgovornimi medsebojnimi pogledi, ki bi jim po avtoričinem mnenju v nekaterih primerih lahko pripisali tudi skrivne subverzivne lezbične pomene (Kalčič, 2009, 141).

Lezbijke v postelji: *Speči ženski* Gustava Courbeta

Ena najbolj znanih upodobitev lezbičnega para v postelji je slika francoskega realističnega slikarja Gustava Courbeta (1819–1877) z naslovom *Speči ženski*, naslovljena tudi *Spanje* (slika 4) iz leta 1866. Za začetek velja izpostaviti, da je avtor delo naslikal po naročilu drugega moškega, kar pomeni, da je nastalo namensko za užitek moškega voajerskega pogleda. Sliko je naročil Khalil Bey, turški diplomat v Parizu, sicer znan umetniški zbiralec erotičnih del, ki je leta 1866 plačal vstopnico za obisk Courbetovega ateljeja. Najprej je naročil sliko *Speči ženski* in nato še sliko *Izvor sveta*, ki z motivom razprtega ženskega mednožja v umetnostni zgodovini predstavlja eno najbolj razvpitih erotičnih del.²⁵

Na sliki *Speči ženski* je Courbet naslikal ljubimki, prepleteni v strastnem objemu, ležeči na postelji sredi razmetanih belih rjuh. Umestil ju je v poudarjeno dekadentno vzdušje, ki ga je stopnjeval s temačno globino skrivnostnega, temno modrega ozadja spalnice, iz katerega žarita ženski svetli telesi. Na eni strani postelje krasi prizor velik šopek rdečih in belih rož, na drugi strani pa je nočna omarica s praznim vinskim bokalom in izpraznjeno čašo. Slikar je dolgolasi goli lepotici naslikal speči na postelji, kjer naj bi se bili pred tem ljubili, na kar poleg nežnega objema, obrazne rdečice in razmetane posteljnine namigujejo tudi po postelji raztreseni drobni detajli, kot so npr. zlata lasna sponka, biserni uhani in ogrlica ter preostali, v strasti odvržen nakit. Zaspali sta prepleteni v objemu, v katerem se svetlolaska privija k temnolaski. Pri tem nista pokriti z odejami, temveč druga drugo prekrivata s telesi. Temnolaska objema telo svoje svetlolase ljubimke z zaščitniškim gibom

²⁵ Prim. Nochlin, 1989, 137; Faunce in Nochlin, 1988, 176. O sliki *Izvor sveta* sem pisala v besedilu "Pogled, telo in drugost šengenskih žensk" (Spacal, 2009, 588).



SLIKA 4: GUSTAVE COURBET, *SPEČI ŽENSKI*, 1866, VIR:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Courbet_Sleep.jpg.

desne noge, tako da njeno razgaljeno goloto hkrati zakriva pred pogledi gledalcev.

Courbet je upodobil dvojico objetih žensk v postelji povsem realistično in hkrati celo nekoliko klišejsko. Naslikani temnolaska in svetlolaska sta skupaj videti tako, kakor naj bi bil v tistem času stereotipno pojmovan par dveh strastnih prijateljic, ki naj bi posebej medsebojna nasprotja. Naslikani ženski močno spominjata na Delfino in Hipolito, ki ju je opisal Baudelaire. Lillian Faderman je Courbetovo sliko interpretirala v navezavi na Baudelairove *Prekletnice*: "Dekleti bi prav lahko bili Hipolita in Delfina. Temnejša ima Delfinino 'divjo grivo', plavalaska 'krhko prikupnost in izraz, ki namiguje, da sanjari o 'omamnih strahovih', o katerih govori Hipolita."²⁶ Dve lezbijki sta bili podobno opisani tudi v romanu

²⁶ Faderman, 2002, 303, 513.

anonimnega avtorja *Poletje na deželi*, ki se je najverjetneje navezoval tako na opise lezbijk v Baudelairovih pesmih kot tudi na Courbetovo sliko, ki se je pojavila leto pred tem: "Obe sta mikavno ženstveni, ena je temna, druga svetla, zapeljevalka je nekaj let starejša, a še vedno nasladno mlada, obe povezuje le seks."²⁷

Kakor so bili lezbični liki v romanih moških predstavljeni kot izmišljene fantazijske podobe, s katerimi so avtorji namenoma provocirali in vzburljali bralstvo,²⁸ so v tistem času tudi vizualne podobe razgaljenih ljubimk v slikarstvu verjetno nastajale za vzburljanje moškega voajerskega pogleda. Kot so bili Balzacovi opisi scen lezbične seksualnosti plod moške domišljije in namenjeni moškemu bralcem,²⁹ tako je tudi Courbetovo delo dveh žensk v postelji nastalo kot fantazijska podoba, namenjena razvnanju moških fantazem. Temu v prid jasno govori dejstvo, da je Courbetovo delo nastalo po naročilu zbiralca erotičnih del. Poleg tega slika ne prikazuje dveh resničnih lezbijk tedanjega časa, temveč sta Courbetu za njegovo izmišljeno kompozicijo pozirali dve ženski, ki sta takrat delovali kot profesionalna modela.

Speči ženski sta bili naslikani v drugi polovici 19. stoletja, torej v času, ko se je na ljubezen med dvema ženskama gledalo precej prizanesljiveje kot v 20. stoletju. Kot sem že omenila, so bila v preteklosti poglobljena razmerja med ženskami pojmovana kot romantična prijateljstva in kot taka so bila sprejeta povsem normalno in samou-

²⁷ Faderman, 2002, 304.

²⁸ Faderman, 2002, 297.

²⁹ Lillian Faderman omenja Balzacove fantastične opise lezbičnega seksa in njegovih pasti iz dela *Dekle z zlatimi očmi*, ki spominjajo na scene lezbične orgije iz *L'Espion Angolis* v 18. stoletju: "Podobe lezbištva v obeh delih porodi moška domišljija, kljub avtorjevim protislovnim moralističnim ugovorom pa so namenjene seksualnemu razvnanju bralcev." (Faderman, 2002, 299.)

mevno, čeprav morda nekoliko naivno. Lillian Faderman meni, da nekateri moški romantičnega prijateljstva niso sprejemali preveč resno, kajti v njem niso videli posebne žlahtnosti in so ga celo "odobravali, saj jim je nudilo voajeristične užitke. Bilo je ljubko in dražestno - in ne povsem prepričljivo. Mladi ženski, prevzeti druga z drugo, ne ponujata - po mnenju pesnika Edmunda Wallerja - moškemu nič več kot dražljivo podvojeno podobo lepote. /.../ Waller zaključí, da je romantično prijateljstvo mikavno opazovati, da pa ima le malo prave vrednosti."³⁰ V zvezi z angleškimi pisci 18. stoletja je avtorica zapisala: "Morda družba ni oporekala literarnim upodobitvam strastnih prijateljstev tudi zato, ker so bila privlačna za moški pogled." Po njenem mnenju pisci niso radi priznavali, "da jih ljubezen med ženskami razvema, četudi je bil njihovim junakom ter resničnim in fiktivnim Francozom (in verjetno moškemu bralstvu) skupen voajeristični užitek pri opazovanju romantičnih prijateljic".³¹ Pozitivno naravnano mnenje se je spremenilo, ko so se proti koncu 19. stoletja pojavile prve seksološke teorije, kakršna je npr. Westphalova, po kateri je bilo lezbištvo prikazovano kot nekaj nenormalnega, degeneriranega, kot bolezen oz. zdravstveni problem.³²

Spremenbe v pojmovanju istospolne ljubezni med ženskami je mogoče zaznati tudi na likovnih delih moških avtorjev. V družbi 17. in 18. stoletja ni upodobitvam strastnih prijateljstev še nihče oporekal. Šele proti koncu 19. stoletja se je lezbična seksualnost začela pojmovati kot nekaj grešnega, nemoralnega in šokantnega. Lezbištvo se je tedaj povezovalo z zlom in eksotiko, lezbijke pa so bile predstavljene kot seksualne pošasti. Hkrati je prav takšno pojmovanje močno vznemirjalo moško domišljijo, zato je lezbištvo postalo

³⁰ Faderman, 2002, 81.

³¹ Faderman, 2002, 126.

³² Faderman, 2002, 277.

tudi pornografska tema. Avtorji, ki so se odločali za prikazovanje lezbičnih tematik, so bili po mnenju Lillian Faderman vsekakor fascinirani z eksotičnostjo lezbištva. V estetiki dekadentne umetnosti pesnikov, npr. pri Baudelairu, in pisateljev, npr. pri Balzacu, je lezbištvo hkrati predstavljalo tudi temo, s katero so lahko šokirali zakrknjeno in licemerno meščanstvo.³³ Zgodbe med dvema lezbijkama so moški največkrat zaključili tragično, in sicer s smrtjo, umorom ali blaznostjo.³⁴ V slikarstvu to sicer ni bilo tako zelo očitno na prvi pogled kot v literaturi. Toda nekateri prikazi golih žensk, naslikanih v istospolnih razmerjih, naj bi se vendarle končali s heteroseksualnim spolnim aktom, kot denimo ob motivu Jupitra in Kalisto, ki je lahko predstavljal vznemirljivo erotično temo za upodabljanje dveh golih ženskih teles, pri čemer je šlo v resnici zgolj za igro preobleke. Erica Rand je v interpretaciji Boucherevih del *Leda in labod* (1742) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) pokazala, da je šlo pri tem za homoerotične podobe, ki so bile prikazane v heteroseksualnem kontekstu. Za prikaze lezbičnih erotičnih aktov je slikar izbral motive iz mitologije, ki so se na koncu končali v heteroseksualnem odnosu. Kajti Leda, ki naj bi bila onečaščena od Jupitra, je bila naslikana v lezbičnem seksualnem odnosu, ki se je kasneje izkazal za heteroseksualno razmerje. Tako je bila lezbična seksualnost za Bouchereve gledalce pravzaprav heteroseksualnost, pravi avtorica.³⁵

Ob delu, ki je bilo načrtno naslikano za pogled heteroseksualnega moškega gledalca, se lahko upravičeno vprašujemo, koliko je pri tovrstni inscenaciji dejansko lezbičnega. Po eni strani se na prvi pogled zdi, da je takšna slika preteklosti primerljiva s sodobnimi

³³ Faderman, 2002, 293, 296, 298, 300.

³⁴ Faderman, 2002, 291.

³⁵ Rand, 1994, 136.

pornografskimi podobami, na katerih dve heteroseksualni ženski skupaj uprizarjata seksualni odnos za užitek moškega heteroseksualnega gledalca. Toda po drugi strani gre pri sliki *Speči ženski* vendarle za eno redkih del preteklosti, na katerem je lezbični motiv predstavljen tako očitno. Ali kot je zapisano v *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*: “Čeprav je Courbet brez dvoma naslikal heteroseksualno moško fantazijo dveh žensk v odnosu, je upodobitev istospolne seksualnosti vendar jasno homoerotična.”³⁶ To je tudi eden od odgovorov na vprašanje, zakaj lahko Courbetova slika še danes privlači lezbični pogled.³⁷ Čeprav je ob natančni analizi prizora lahko hitro jasno, da gre za inscenirano atmosfero, ostaja dejstvo, da kljub temu tudi lezbijke omenjeno delo še vedno rade gledamo. Lezbični pogled pri tem ni mišljen v smislu gledalke, ki bi bila v vlogi posnemovalke moškega pogleda.³⁸ Pri lezbični gledalki gre ob opazovanju klasičnih aktov preteklosti za aktivno pozicijo gledanja.

³⁶ Summers, 2004, 131.

³⁷ Tamsin Wilton je v besedilu “Lezbijke študirajo kulturo” zapisala, da lahko lezbično željo vzbujata tudi Botticellijevo *Rojstvo Venere* ali “Courbetov psevdolezbični mehki pornič *Spanje*”. Toda po njenem zavzemanje “moškega mesta” ni isto kot zavzemanje “lezbične pozicije”, saj gre za razliko, v kateri je locirana specifika moči (prim. Wilton, 1997, 232).

³⁸ Več feminističnih teoretičark, od Laure Mulvey do Linde Nochlin in Griselde Pollock, je pisalo o poziciji gledalke, ki ima v patriarhalni kulturi ob spolnih politikah gledanja na voljo le dve možnosti. Zavzame lahko moško pozicijo in s tem postane posnemovalka ali sprejme položaj moško ustvarjene zapeljive pasivnosti in začne mazohistično uživati v ponižanju ženske (prim. Wilton, 1997, 231; Pollock, 2004, 33). Odločitev za zgolj dve možni gledalski poziciji, pripisani ženski gledalki, je močno obsodila lezbična teoretičarka Tamsin Wilton, ki je bila mnenja, da takšna izbira zavrača lezbični pogled. S tovrstnim zavračanjem se po njenem potrjuje in reproducira heteroseksualna dinamika, ki je feministične teoretičarke, kakršni sta Mulveyjeva in Nochlinova, nočejo razveljaviti (Wilton, 1997, 231–232).

Podobe iz lezbičnega vsakdanjika na slikah Henrija de Toulouse-Lautreca

V kontekstu reprezentacij lezbičnih figur, ki so jih ustvarili moški avtorji, velja posebej izpostaviti tudi delo francoskega slikarja Toulouse-Lautreca. Gre za enega redkih avtorjev, ki je ženske podobe upodabljal drugače kot večina njegovih kolegov ali predhodnikov. Njegovi prikazi prostitutk se precej razlikujejo od seksualiziranih upodobitev ženskih likov večine moških umetnikov tedanjega časa.³⁹ Toulouse-Lautrec je v javnih hišah nekaj časa tudi sam bival. Ker se je s prostitutkami vsakodnevno družil in z njimi tudi prijateljeval, so mu bili dostopni najintimnejši prostori njihovega vsakdanjega življenja. Ženske je upodabljal v povsem vsakdanjih prizorih, npr. ob obrokih za mizo v jedilnici, pri osebni negi, med plesom na plesišču in celo pred spanjem v njihovih spalnicah. Pri tem jih večinoma ni slikal na seksualizirane načine s poudarkom na njihovi profesionalni seksualni dejavnosti, ko bi zapeljivo čakale na kliente, kar je sicer bila priljubljena tema njegovih sodobnikov. Ni jih prikazoval v vlogah erotičnih objektov, ki bi pritegovali voajerske poglede heteroseksualnih gledalcev, temveč je ženske upodabljal v vsej realnosti njihove medsebojne intimne. Njegove slike razkrivajo seksualne delavke, ki so v prostem času med seboj živele lezbično vsakdanjost. Ob tem njihova seksualnost večinoma ni bila v prvem planu in jasno je bilo, da je namenjena samim ženskam in ne toliko zunanjim pogledom. Celo ob upodobitvah parov žensk v skupnih posteljah, npr. na slikah: *V postelji* (1892), *V postelji* (1893) (slika 5), *Poljub* (1892-1893) (slika 6) ne gre za erotične prizore, ki bi bili na-

³⁹ V 19. stoletju je kar precej slikarjev upodabljalo prizore iz bordelov, o čemer je pisala tudi Griselde Pollock, ki je v besedilu "Modernost in območja ženskosti" ob matrici prostora proučevala spolno razliko in analizirala tista javna mesta, ki so bila dostopna zgolj moškim, in tista, ki so bila na voljo tudi ženskam (Pollock, 2004, 28).



SLIKA 5: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *V POSTELJI*, 1893, VIR: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Lautrec_in_bed_1893.jpg.

menjeni pogledu drugega, temveč za popolnoma vsakdanje spolnične prizore parov pred spanjem. Ženske so na teh podobah obrnjene druga proti drugi v tesni povezanosti, bližini in intimi, ki prvenstveno ni namenjena pogledu drugega. Tudi ob prikazu poljubljanja, kjer je na upodobitvi mogoče zaznati strast med dvema ženskama, je očitno, da ostaja prizor namenjen predvsem upodobljenkama samima in da ni insceniran za kakršno koli vzbujanje gledalčeve domišljije, kot je bilo npr. značilno za Courbetovo delo *Speči ženski*, naslikano z dvema najetima modeloma po naročilu moškega kupca.

Tudi če je Toulouse-Lautrec ženske prikazal v skupni postelji, njegove podobe pogledu prvenstveno ne razkrivajo njihove medsebojne seksualnosti, temveč bližino skupnega počitka. Sicer je pri tem vendarle treba izpostaviti, da na ta način niso bile predstavljene



SLIKA 6: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *POLJUB*, 1892–1893, VIR: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Lautrec_the_kiss_1892.jpg.

običajne lezbijke tistega časa, temveč prostitutke. Avtor primarno ni izpostavil profesionalne dejavnosti prostitutk, torej seksualnosti, namenjene moškim, temveč tiste trenutke iz njihovih življenj, ko so se lahko posvečale druga drugi. V medsebojnih odnosih so bile izpostavljene kot suverene posameznice, ki so aktivno uživale v medsebojnih odnosih bodisi med skupnim plesom ali v spalnični intimi pred spanjem. Pri Ingresu so bili medsebojni odnosi prijateljski v haremski kopeli prikazani le kot sredstvo, namenjeno pogledu drugega. Obravnavane podobe Toulouse-Lautreca ne nagovarjajo klasičnega voajerja, zato jih velja izpostaviti v kontekstu pozitivno obravnavanih lezbičnih podob, ki kot take znotraj umetnostne zgodovine predstavljajo pravo redkost. Tovrstne upodobitve ženskih figur so v tradiciji slikanja ženskih podob zanimiva izjema.

Po drugi strani lahko prav ob delih Toulouse-Lautreca z lezbično motiviko zasledimo izjemno žaljive interpretacije, zvedene na sli-

karjeve telesne hibe. Umetnostni zgodovinar Edward Lucie-Smith je o njegovih delih pisal v knjigi *Erotika v zahodni umetnosti*, kjer je omenil, da so francoski umetniki, kot so bili Degas, Guys, Forain in Toulouse-Lautrec pogosto slikali prizore iz erotičnega življenja v javnih hišah in kabareti, ki so v 19. stoletju predstavljali značilen del urbane scene. Po njegovem je bil Toulouse-Lautrec fasciniran s tem, kar se je dogajalo izza scene in fasade, zato je za motive svojih del pogosto izbiral trenutke odmora. Avtor je o tem zapisal: "Zanimajo ga tudi osebni odnosi med dekleti. Videti je, da je lezbičnost, ki naj bi se pogosto pojavljala med profesionalnimi prostitutkami, spodbujala njegov občutek za groteskno, nenaravno, človeško ganljivo ter patetično in morda je seksualne deviacije teh žensk povezoval s svojim lastnim odstopanjem od običajne fizične norme – s pritlikavo rastjo in pohabljenimi nogami. V vsakem primeru je postala ženska homoseksualnost v javnih hišah del njegovega izbranega tematskega repertoarja, kot je razvidno iz nekaterih njegovih grafičnih listov in slik."⁴⁰

Ob tem ne samo homofobičnem, temveč vsestransko žaljivem in diskriminacijskem zapisu priznanega umetnostnega teoretika naj tudi omenim, da je avtor lezbične reprezentacije v svoji knjigi *Erotika v zahodni umetnosti* obravnaval pod poglavjem z naslovom "Deviacije". V uvodu k poglavju je celo zapisal, da je po njegovem od vseh seksualnih deviacij v evropski likovni umetnosti brez dvoma najbogateje zastopana lezbičnost. To je pripisal dejstvu, da je bila umetnost z erotično vsebino v največji meri namenjena moškim. Po njegovem naj bi se v tem primeru zadovoljila moška radovednost v zvezi z vprašanjem, kaj počno ženske, ko so skupaj na samem.⁴¹

⁴⁰ Lucie-Smith, 1973, 131-132.

⁴¹ Lucie-Smith, 1973, 203.

Zaključek

Medtem ko je bila za 19. stoletje še značilna nekakšna seksualna nedolžnost, so se interpretacije lezbištva bistveno spremenile v 20. stoletju, ki bi ga skupaj z Lillian Faderman lahko označili za stoletje, ki je postalo seksualno preobremenjeno, in sicer še posebej po Freudu, v "psihoanalitsko obteženi družbi".⁴² To, kar je bilo v 19. stoletju še videti normalno, je postalo v 20. stoletju perverzno, meni avtorica.⁴³ V prvih desetletjih 20. stoletja je ob reprezentacijah lezbičnih parov v delih moških avtorjev mogoče zaznati spremembe. Gre za stoletje, v katerem se je bistveno spremenil odnos do istospolne ljubezni med ženskami, ki je postala bolj vidna in prepoznavna ter s tem tudi pojmovana kot vse bolj "nevarna" za družbeni red.⁴⁴ Strah pred žensko neodvisnostjo je dobil večje razsežnosti, čeprav so se moški skozi zgodovino vedno bali transvestitk, ki so si prisvajale moške pravice in privilegije, zaradi katerih so bile lahko svobodnejše.⁴⁵ Toda neodvisne ženske v preteklosti moškim niso pomenile tako množične grožnje kot s pojavom ozaveščenega feminizma.⁴⁶

Za nekatere moške umetnike so lezbične teme postale mikavne prav zato, ker so z njimi lahko izzivali meščanske vrednote.⁴⁷ Tudi v slikarstvu z začetka 20. stoletja je še mogoče zaznati lezbične podobe, kakršnih danes moški ne slikajo več tako pogosto. V tem smislu bi na kakšnem drugem mestu veljalo natančneje analizirati posamezna dela Gustava Klimta, Eгона Schieleja, Augusta Rodina,

⁴² Faderman, 2002, 338, 349.

⁴³ Faderman, 2002, 201.

⁴⁴ Faderman, 2002, 218, 275.

⁴⁵ Faderman, 2002, 59.

⁴⁶ Faderman, 2002, 425.

⁴⁷ Kot je zapisala Lillian Faderman, je "ideja ženske seksualnosti (katere zenit je bil seks med ženskami) imela moč, ki jih je vznemirjala. Kaj takšnega se v našem času ne bi moglo zgoditi." (Faderman, 2002, 298.)

Balthusa ali Felixa Vallottona, pri katerih lahko prepoznamo očitne upodobitve lezbičnih aktov.

Večini del omenjenih slikarjev je skupno predvsem to, da so bili na njih lezbični pari največkrat prikazani dokaj enostransko, klišejsko in predvsem tako, kakor so jih v svojih fantazijah želeli videti sami avtorji. Pri tem ne gre zanemariti dejstva, da je večina obravnavanih del nastala primarno za vzbujanje voajerskega pogleda moškega heteroseksualnega gledalca. Nekatera dela so bila naslikana celo po naročilu moških, kot sem izpostavila ob primeru Courbetove slike *Speči ženski*.

Starejša dela, ki prikazujejo dve ali več golih žensk, pogosto zavrtih v mitološki ali orientalski kontekst, lahko umestimo v klasično voajersko tradicijo prikazovanja ženskih aktov, saj so bila očitno namenjena bolj moškemu kot ženskemu pogledu. Čeprav večina od zgoraj obravnavanih podob lahko vzbuja tudi lezbično željo, bi bilo tovrstnim aktom s feministično-lezbične perspektive mogoče očitati marsikaj. Ena od značilnosti lezbičnih podob moških avtorjev je, da prikazujejo lezbijke skorajda vedno gole in povečini v postelji ali ob kopelih. Lezbična seksualnost očitno predstavlja edini aspekt lezbične identitete, ki je vzbujal zanimanje moških. Ponavadi niso bile prikazane v nobeni drugi vlogi. V tem smislu predstavljajo dobrodošlo izjemo dela z motivi prostitutk Toulouse-Lautreca. Reprerentacije, ki v kontekstu lezbičnosti poudarjajo le seksualni vidik, dajejo vtis, kot da lezbijke ne obstajajo v kontekstu vsakdanjega življenja ali dela.⁴⁸ Na večini del moških avtorjev so bile ženske, ki so ljubile ženske, obravnavane zgolj kot seksualni objekti. Hkrati gre pri tem vendarle za paradoks, saj resnična lezbična seksualnost na

⁴⁸ Tudi Elizabeth Ashburn omenja, da so lezbijke drugače kot heteroseksualci večinoma definirane in vidne le prek svojih seksualnih aktivnosti in ne v kontekstu vsakdanjega življenja (Ashburn, 1996, 13).

delih moških v resnici ni bila pomembna in ni pripadala samim ženskam, temveč je bila umetno ustvarjena za poglede moških. Gola telesa žensk niso služila medsebojnemu užitku dveh ali več upodobljenih žensk, temveč so bila namenjena predvsem razvnananju užitka moškega gledalca. Na večini omenjenih del je bil prezrt vsak aspekt ženskega oz. lezbičnega užitka. Lezbična telesa so na tovrstnih podobah namenjena zgolj moški seksualnosti in tako dajejo vtis, kot da ženska seksualnost sama po sebi ne obstaja.⁴⁹ S tem je bila lezbična seksualnost, ki skozi zgodovino tako ali tako ni bila nikdar razumljena kot "prava" seksualnost, popolnoma zanikana. Kajti ob moški falocentrični samozavesti, če uporabim besedno zvezo Lillian Faderman,⁵⁰ seksualnost ne more obstajati brez moškega. Za moške je bilo in je pogosto še vedno povsem nepredstavljivo, da bi bili dve ženski med seboj sposobni "pravega" seksualnega akta.⁵¹ Ljubezen med ženskama je bila pogosto razum-

⁴⁹ John Berger, Linda Nochlin, Griselda Pollock in Lisa Tickner so pisali o tem, da erotika ženskih teles, prikazovana ob temi akta, največkrat ni pripadala upodobljenemu modelu, temveč gledalcu oz. lastniku slike, ki je bil seveda moški, kar je veljalo celo v primerih lezbičnih tematik (prim. Berger, 2008, 71; Nochlin, 1989, 137; Pollock, 2004, 30; Tickner, 1987, 263).

⁵⁰ Faderman, 2002, 32.

⁵¹ Čeprav je bila za moške ženska seksualnost brez penisa pojmovana kot manjvredna, je po drugi strani vendarle skozi celotno zgodovino obstajal izrazit strah pred uporabo dilda. Zaradi pripomočka, ki ženskam omogoča penetracijo, so se moški pogosto počutili "odveč". V preteklosti je bila po eni strani netransvestitskim ženskam dopuščena široka svoboda pri izražanju čustev do žensk, po drugi strani pa so bile transvestitske lezbijke v 16., 17. in 18. stoletju močno preganjane in kaznovane ter neredko celo obsojene na smrt. Lillian Faderman navaja natančne podatke različnih zabeleženih primerov kaznovanja, in sicer javnega ožigosanja, bičanja, sramotilnih odrov ter celo usmrtitev. Ženske so bile zaradi preoblačenja v moška oblačila in uporabe dilda lahko usmrčene na najbrutalnejše načine, npr. žive sežgane ali obešene (Faderman, 2002, 41, 58, 59, 60, 61, 475).

ljena le kot "priprava za heteroseksualnost"⁵² ali kot "dekliška vadba za veliki dogodek v življenju žensk".⁵³

Ob obravnavanih podobah lezbičnih aktov moških avtorjev je očitno, da so bila lezbična telesa namenjena predvsem moškim gledalcem. Lezbična seksualnost je bila upodobljena tako, kakor so si jo želeli videti in gledati moški. Moški voajerski pogled je še vedno nadzoroval vse oblike ženske seksualnosti. Gre za pogled zahodnega, belega, heteroseksualno usmerjenega moškega, ki mu za naslado dobro dene tudi ogledovanje dveh golih ženskih "prijateljic", ki se bežno dotikata, držita za roke ali v najskrajnejšem primeru celo poljubljata. Seksualnost žensk ostaja tako še naprej močno nadzorovana. Na ta način upodobljene lezbijke so največkrat izrazito žensstvene in predstavljene po klasičnih klišejskih idealih o ženski lepoti, ki razvneajo moško erotično domišljijo. Moški za svoje fantazijske užitke niso upodabljali neidealistično prikazanih realnih posameznic. Prav tako v lezbičnem kontekstu niso predstavljali nobenih lezbičnih kodov. Kot lezbijki sta bili upodobljeni le po dve feminizirani lepotici. Na delih moških težko zasledimo upodobitve možač. Transvestitke preteklosti, ki jim po Lillian Faderman "lezbištvo ni pomenilo le seksualnosti, temveč življenjski slog",⁵⁴ moških avtorjev niso zanimale. Ženske v parih so se slikarjem zdele zanimive le kot objekti njihove lastne seksualnosti, in še to le dokler so lahko služile moškemu užitku, torej do nadzorovane mere in brez kakšne odvečne geste.

Figure lezbijk oz. t. i. dveh prijateljic, ki so jih v zgodovini likovne umetnosti upodabljali moški, se očitno precej razlikujejo od podob, na katerih so lezbijke upodabljale ženske. Toda do 20. stoletja je gla-

⁵² Faderman, 2002, 128.

⁵³ Faderman, 2002, 196.

⁵⁴ Faderman, 2002, 54.

vno težavo pomenilo dejstvo, da so večino lezbičnih aktov ustvarili moški in ne same ženske, saj umetnice na svojih delih niso smele prikazovati nikakršne golote. Homoerotična likovna umetnost žensk v preteklosti ni obstajala zaradi prepovedi slikanja po golem modelu, ki so veljale za ženske, in s tem povezano nemožnostjo upodabljanja aktov nasploh. V času, ko je Courbet po naročilu drugega moškega lahko svobodno slikal dve goli speči ženski, ki sicer nista bili lezbijki, temveč sta bili v takšno sceno umetno nameščeni za moški voajerski pogled, si dejanske lezbijke niso mogle niti zamišljati, da bi lahko naslikale kakšen posamičen akt, kaj šele dve goli ženski telesi skupaj. Courbetova sodobnica, francoska slikarka Rosa Bonheur (1822–1899), ki je živela življenje umetnice in lezbijke ter velja za eno najboljših in tudi najslavnejših slikark živalskih motivov v zgodovini,⁵⁵ si konec 19. stoletja ni mogla privoščiti, da bi slikala akte golih ženskih teles.

Romaine Brooks (1874–1970), ena prvih slikark z očitnim lezbičnim stilom, je posamezne gole ženske figure, ki so bile največkrat realne lezbijke, lahko slikala šele pol stoletja po Courbetovi sliki razgaljenih ljubimk. Za njen čas je bilo že to dovolj drzno. Večinoma je upodabljala oblečene ženske figure s prepoznavnim lezbičnim stilom, zaradi česar je veliko pripomogla k lezbični vidnosti v družbi, a o tem več na kakšnem drugem mestu, kjer bom obravnavala razkrita ženska telesa izpod lezbičnih čopičev.

Bibliografija

ASHBURN, E. (1996): *Lesbian Art: An Encounter with Power*, Craftsman House, Roseville East, Australia.

BERGER, J. (2008): *Načini gledanja*, Zavod Emanat, Ljubljana.

⁵⁵ Za eno njenih najbolj znanih slik velja delo *Konjski sejem* iz leta 1887.

- CHADWICK, Wh. (1996): *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London.
- FADERMAN, L. (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, Založba ŠKUC, Zbirka Vizibilija/VI, Ljubljana.
- FAUNCE, S., NOCHLIN, L. (1988): *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum, New York.
- FLECKNER, U. (2000): *Masters of French Art: Jean-Auguste-Dominique Ingres: 1780–1867*, Könemann, Cologne.
- GRIMME, K. H. (2006): *Jean-Auguste Dominique Ingres: 1780–1867*, Tachen, Köln.
- KALČIČ, Š. (2009): "Kolonializem, popotnice in haremi", v: Sunčič, M., ur., *Ženske na robu*, Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Zbirka Ekskurzi, Ljubljana.
- LUCIE-SMITH, E. (1973): *Erotizam u umetnosti zapada*, Svet umetnosti, Jugoslavija, Beograd.
- MEADOWS, G. (1996): *Mali antični leksikon*, Založba Mihelač, Ljubljana.
- MESKIMMON, M. (1996): *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York.
- NOCHLIN, L. (1989): *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London.
- NOCHLIN, L. (2004): "Zakaj ni bilo velikih umetnic?", *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 69–70, 2–15.
- PETERSEN, K., WILSON, J. J. (1976): *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Harper Colophon Books, Harper & Row, New York.
- POLLOCK, G. (2004): "Modernost in območja ženskosti", *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 69–70, 16–35.

- RAND, E. (1994): "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and Cosmo", v: Davis, Wh., *Gay and Lesbian Studies in Art History, Journal of Homosexuality*, 27, 1-2, 130-138.
- RISTIĆ, S. (1984): *Mit i umetnost: leksikon*, Vuk Karadžić, Beograd.
- ROBINSON, H. (2001): *Feminism - Art - Theory: An Anthology 1968-2000*, Blackwell, Oxford.
- SCHMIDT, J. (2001): *Slovar grške in rimske mitologije*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana.
- SPACAL, A. (2008): "Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls", *Ars & Humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, II/2, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 120-140.
- SPACAL, A. (2009): "Pogled, telo in drugost 'šengenskih žensk'", *Borec**, Revija za zgodovino, antropologijo in književnost, 657-661, 568-589.
- SPACAL, A. (2011): "Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta", *Likovne besede*, 93, 12-21.
- SPACAL, A. (2012): "Emancipatorni potencial VALIE EXPORT v akciji s prsmi na dotik", *Maska*, Časopis za scenske umetnosti, XXVII, 145-146, 56-71.
- SUMMERS, C. J. (ur.) (2004): *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, Cleis Press, San Francisco.
- TICKNER, L. (1987): "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970", v: Parker, R., Pollock, G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora, An Imprint of Harper Collins Publishers, London, 263-276.
- WEBB, P. (1975): *The Erotic Arts*, Secker & Warburg, London.
- WILTON, T. (1997): "Lezbijke študirajo kulturo", *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 185, 229-252.