

ALENKA SPACAL¹

Podobe seksualnosti na avtoportretih feminističnih vizualnih umetnic

Izveček: V besedilu bo tema ženske seksualnosti obravnavana skozi različne feministične poglede na lastno telo. Ob konkretnih primerih vizualnih del bo analizirano, kako so umetnice osvobodile ženska telesa, ki so bila v prevladujoči tradiciji zahodne likovne umetnosti upodabljana dokaj enostransko. Umetnice so s problematiziranjem lastne spolnosti kot tabuizirane teme ustvarile enega večjih preobratov v vizualnem reprezentiranju ženskega telesa. Ženske golote na lastnih telesih niso prikazovale na idealističen način, temveč so se razkrile v vsej realni nagoti. Podobe ženske aktivne seksualnosti tudi niso bile več primarno namenjene voajerskemu pogledu heteroseksualnega moškega gledalca kakor v klasičnih delih žanra akta, temveč samim ženskam. Pri tem je bil poudarek na ženski lastni želji in užitku, kar je bilo predstavljeno v izrazito emancipacijskem smislu.

Ključne besede: seksualnost, vaginalna ikonografija, lastno telo, feministični pogled, lezbične umetnice

UDK: 305:7

Images of Sexuality in the Self-Portraits of Feminist Visual Artists

Abstract: The article deals with the subject of female sexuality through different feminist gazes at one's own body. An analysis of

¹ Dr. Alenka Spacal se ukvarja s feministično vizualno teorijo. Doktorirala je leta 2011 na Oddelku za sociologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani z disertacijo *Konceptualizacija spola skozi vizualne reprezentacije lastnega telesa v feminističnih umetniških praksah*. Kot kustosinja je zaposlena v Umetnostni galeriji Maribor. E-naslov: alenka.spacal@gmail.com.

individual art works demonstrates the ways in which women artists have liberated female bodies, which had been given a largely one-sided representation in the prevailing tradition of Western art. By topicalising their own sexuality as a tabooed theme, these women artists caused a major reversal in the visual representation of the female body. Rather than idealise their nudity, they depicted it in its stark reality. Unlike the classical works of the nude genre, the images of active female sexuality were no longer primarily intended for the voyeuristic gaze of a heterosexual male spectator, but for the women themselves. The emphasis was on the woman's own desire and enjoyment, represented in a distinctly emancipating manner.

Key words: sexuality, vaginal iconography, one's own body, feminist gaze, lesbian artists



Reprezentacije ženske seksualnosti in golote so se na likovnih delih evropske tradicije spremenile šele v zadnjih desetletjih, ko so k temi golega telesa lahko svobodneje pristopile tudi same ženske. Prav ob erotičnih vsebinah se je najbolj pokazala paradoksnost izpostavitve golote ženskih figur v žanru akta, saj je bila po eni strani erotika lastnih teles na umetniških delih ženskam v preteklosti popolnoma odtujena, po drugi strani pa je bilo žensko telo skozi celotno zgodovino zahodne likovne umetnosti kar naprej prikazovano kot golo. Seksualne tematike v dominantni tradiciji, ki so jo oblikovali moški umetniki, največkrat niso bile predstavljene kot nekaj, kar bi bilo namenjeno samim ženskam,² temveč so na likovnih po-

² Lisa Tickner je pri obravnavi ženske seksualnosti ob politikah telesa poudarila tudi pomen besede erotika, ki naj bi v kontekstu evropskega sli-

dobah ženska telesa pasivno nastopala le v službi užitka moškega heteroseksualnega pogleda.³

Takšna enostranska situacija v zvezi s prikazovanjem golote ženskega telesa in posledično tudi seksualnosti je na delih zahodne umetnosti prevladovala vse do 20. stoletja. Ženskam je bilo namreč vse do konca 19. stoletja zaradi moralnih razlogov onemogočeno ustvarjanje po golem modelu.⁴ Zaradi omejenih možnosti izobraževanja in zaradi popolne nemožnosti upodabljanja aktov so bile umetnice že v osnovi diskriminirane tudi glede slikanja velikih mitoloških, bibličnih ali zgodovinskih tem. Iz takšne zgodovinske perspektive je povsem razumljivo, da so ženske na področju likovne umetnosti k temi lastne seksualnosti lahko pristopile zelo pozno. Erotične teme so postale aktualnejše z nastopom feministične umetnosti v drugi polovici 20. stoletja, in sicer predvsem v *body artu*, fotografskem in videomediju, nekoliko manj pa v klasičnem slikarstvu in kiparstvu.

karstva pomenila zgolj "erotiko za moške", in sicer celo v primerih, kjer je bila tema del lezbištvo ali ženska masturbacija (Tickner, 1987, 263).

³ Več o tem, kako je bilo žensko telo v prevladujoči patriarhalno naravnani kulturi najpogosteje upodabljanje predvsem za užitek moških gledalcev in lastnikov slik, gl. Berger, 2008, 70; Spacal, 2008, 129.

⁴ 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. Risanje in slikanje po živem modelu je bilo namreč v središču akademskega izobraževanja od osnovanja akademij v drugi polovici 16. stoletja pa vse do konca 19. stoletja. Obvladovanje človeškega telesa je bilo v tem času pomembno za nastanek vsakega dela, ki je težilo po veličini. Avtorica je ob tem pokazala na paradoksalno situacijo takratnih pravil spodobnosti, po katerih se je ženska, seveda iz nižjega razreda, kot model lahko gola razkazovala skupini neznanih moških, čeprav tudi to šele od druge polovice 19. stoletja. Po drugi strani je bilo ženskam zaradi moralnih razlogov prepovedano prisostvovati aktivnemu proučevanju in risanju modela ne glede na to, ali je šlo za goloto moškega ali ženske (Nochlin, 2004, 9).

Toda feministične avtorice golote niso navezovalе zgolj na seksualnost tako kot večina moških umetnikov, temveč so pogledom preko podob golih teles razkrile pestro paleto različnih vsebin, vezanih na specifično ženske izkušnje, kakršne so npr. menstruacija, nosečnost, splav, rojevanje, materinstvo, bolezni, motnje hranjenja in celo staranje. Čeprav se našete tematike neposredno ne nanašajo na samo seksualnost, so bili omenjeni motivi pogosto obravnavani pod okriljem vaginalne ikonografije. Razkrita golota je pri tem nastopala bolj v kontekstu subverzivnih umetniških gest kot sprevrčanje stereotipnega razumevanja ženskega telesa v žanru akta ali celo v funkciji pritegovanja pogleda. Z goloto je bilo na umetniških delih očitno tudi v 20. stoletju še vedno mogoče šokirati, sploh kadar razgaljena telesa niso bila predstavljena na idealistične načine, kakor so bila v tradiciji žanra akta. V tem smislu so bila lahko najradikalnejša prav ženska realna in neidealistična razkritja lastnih teles, prikazana ob vseh tistih tematikah, ki so pred tem predstavljale tabuje.

V nadaljevanju me bo zato po eni strani zanimalo, kako so avtorice lastna gola telesa s poudarjeno razkritimi genitalijami izpostavile pogledom kot nekakšno metaforo orožja oz. subverzivno umetniško gesto. Po drugi strani bom obravnavala, kako je bila v vizualni umetnosti končno eksplicitno izpostavljena tudi tema ženske želje v navezavi na žensko seksualnost, ki naj ne bi bila več nadzorovana in namenjena predpostavljenemu moškemu gledalcu, temveč samim ženskam. Avtorice so se z lastnimi erotičnimi podobami hkrati tudi že zoperstavljale stališču, da naj bi erotika zanimala zgolj moške, medtem ko naj bi bile ženske zvedene le na objekte moške želje.

Tema ženske samoekspresivnosti, vezane na lastno seksualnost, je sicer bila pogosto problematična tudi za same gledalke. Za radikalnejše feministke je bila neredko problematična vsaka izpostavi-

tev telesa, kar se je lahko še posebno zaostri, če je šlo za golo telo.⁵ Kljub ostremu nasprotovanju konstruktivistično usmerjenih feminističnih teoretičark, ki so se zoperstavljale vsakršnemu reprezentiranju golega ženskega telesa, je veliko sodobnih umetnic v svojih delih nadaljevalo z izpostavljanjem telesa. Pri tem velja poudariti, da je nastopalo telo v feministični umetniški praksi zelo pogosto predvsem kot lastno telo in ne kot telo druge osebe. Avtorice so manj prikazovale podobe teles drugih žensk. Pogosteje so upodabljale lastna telesa, saj je k vprašanju popredmetenja mogoče pristopiti povsem drugače, če se za objekt dela postavi sam kreativni subjekt, kakor če je na mestu objekta reprezentirano telo druge osebe.

Vaginalne podobe kot subverzivne umetniške geste v kontekstu metafore orožja

Tematika ženske seksualnosti se je v feministični teoriji pogosto obravnavala pod okriljem t. i. vaginalnih ali vulvarnih podob. Feministične umetnice so v 70. letih 20. stoletja na svojih delih začele izpostavljati vulvarne oblike kot izraz osvoboditve ženske seksualnosti.⁶

⁵ V feministični vizualni teoriji so se glavni spori v zvezi z reprezentacijami ženskega telesa dogajali med esencialistično in konstruktivistično naravnanimi stališči. Kajti upodabljanje ženskih figur ni bilo le vir nesoglasij med feminističnim in patriarhalnim dojemanjem ženskega telesa, temveč tudi znotraj različnih usmeritev feminizma. Več o sporu med esencialistkami in konstruktivistkami gl. Spacal, 2004, 30–31.

⁶ Po mnenju Rosemary Betterton so vaginalne podobe na delih umetnic lahko pomenile močno gesto osvoboditve in potrditve žensk, vse dokler je bila vagina skrita in tabuizirana. "Toda pomen vaginalnih podob se je radikalno spremenil s širjenjem vse bolj eksplicitnih pornografskih reprezentacij vagine. Nič več ne morejo predstavljati avtentičnega ali nekoloniziranega izraza ženske seksualnosti," meni avtorica, ki je še zapisala, da si morajo zato danes feministične umetnice, ki si prizadevajo za spremembo ikonografije, ustvariti nov prepoznavni kontekst, v katerem bo brano njihovo delo. S te pozicije so že v drugi polovici 70. let v Veliki Bri-

Ko so ženske v likovni umetnosti končno lahko začele upodabljati tudi gola telesa, so lastno goloto predstavile povsem drugače, kot je bilo to značilno za žanr akta zahodne tradicije. Umetnice so lastna telesa razkrile tudi na dokaj radikalne načine, sploh kadar so pogledom izpostavile lastna mednožja, ki dotlej v večini primerov golih ženskih podob, upodabljenih na kanonskih delih avtorjev prevladujoče likovne umetnosti, vendarle niso bila vidna, temveč skrbno pokrita s sramnimi gestami. Razgaljene Venere, kopajoče se Suzane in vse druge erotično naslikane mitološke figure, ki so s svojo idealistično goloto lahko burile domišljijo moških gledalcev, so imele mednožja najpogosteje prekrita s sramno gesto.⁷ Večinoma so šele ženske na podobah lastnih golih teles z mednožij odstranile roko s sramno gesto in tako dokončno razkrile oz. pokazale prav to, kar naj bi najbolj nagovarjalo moško domišljijo. S tem ko ženske genitalije niso bile več zakrite in niso več vznemirjale na prikrit način, temveč so pogled drugega nagovarjale kar najočitneje,

taniji in Ameriki začele delovati tiste feministične umetnice, ki so jasno zavračale neposredno predstavitev ženskega telesa, npr. Mary Kelly (prim. Betterton, 1987, 206).

⁷ Gesta rok, ki prekriva najintimnejše dele telesa in je bila tudi strokovno poimenovana kot "sramna gesta", je postala še bolj kot za Adama in Evo značilna za tradicijo slikanja golih Vener. O sramni gesti je natančneje pisala Nanette Salomon, ki je za njen izvor postavila Praksitelovo *Knidsko Afrodito* (ok. 350 pr. n. št.). Gre za prvo monumentalno golo žensko skulpturo, ki si je z roko zakrivala spolovilo. Kot takšna pomeni začetek tradicije *Venus pudica* oz. sramnih Vener, zato jo je avtorica označila za "paradigmatično kanonsko delo zahodnega sveta" ali "začetno točko nove zgodovine umetnosti", v kateri se ženski akt privilegira pred moškim. Po njenem je to zgodovina, v kateri se seksualnost definira z reprezentirano žensko in njenim spolovilom na način, ki jo ohranja v nenehnem položaju ranljivosti. S tem so bili ustvarjeni tudi umetniški kodi ženske golote kot fetišizirane, kar je vzpostavilo osnove neenakopravnih odnosov moči na področju vizualnega (Salomon, 1987, 67-74).

so namesto voajerskega užitka v ogledovanju lahko vzbujale ravno nasprotno učinke, vezane na nelagodje, ki bi v skrajnih primerih lahko sprožalo celo grozo ali strah.⁸

V drugi polovici 20. stoletja so feministično naravnane umetnice v svojih delih začele razkrivati tako lastne prsi kot tudi genitalije. Njihovo eksplicitno izpostavljanje lastnih spolnih organov največkrat ni imelo nikakršnih erotičnih namenov. Avtorice z najočitnejše razkritimi spolovili niso nameravale ne zapeljevati pogledov drugih ne prevpraševati lastne seksualnosti, temveč so s takšnimi gestami najpogosteje nasprotovale prevladujoči patriarhalni tradiciji razkritih in seksualiziranih ženskih teles. Pri tem je šlo pogosto za subverzivne umetniške geste, s katerimi so umetnice lastne prsi ali genitalije izpostavile v kontekstu geste orožja nasproti diktaturi moškega pogleda. V nasprotju s celotno tradicijo zahodnega akta, ki je temeljila na voajerskem užitku v pogledu heteroseksualnega moškega gledalca, gre pri feminističnih razkritjih lastnih teles za zanikanje oz. izzivanje takšnega pogleda ali celo za nasprotovanje.

Najprej si pogledjmo, kako so nekatere feministične umetnice na svojih delih razkrile lastne prsi v kontekstu metafore orožja ali obrambe.⁹ Eno najdomiselnejših del na to temo je podoba kubanske fotografinke Marte Marie Perez Bravo, ki nosi naslov *Zaščita* (1990) (sl. 1). Na črno-beli fotografiji je avtorica prikazana v trenutku, ko si

⁸ Po psihoanalitičnih interpretacijah, ki se očitno nanašajo le na heteroseksualnega moškega gledalca, naj bi pogled na razkrito žensko mednožje pri moškem vzbujal strah pred kastracijo, o čemer bo več govora kasneje.

⁹ O tem, da so ženske v zgodovini večkrat razkrile svoje prsi kot gesto obrambe ali orožja pred moškimi sovražniki, je pisal tudi Jure Mikuž. V delu *Kri in mleko* je navajal primere iz zgodovine, ko so se ženske z razkrivanjem prsi obranile moškega sovražnika in ga prestrašile ali pa svoje skrito orožje uporabile za sprostitev moške napadalne energije v vojnah. Avtor je gole prsi v vlogi orožja omenjal tudi v kontekstu študentskih gibanj in feminističnih shodov 60. let (Mikuž, 1999, 255–256).



Sl. 1. Marta Maria Perez Bravo, *Zaščita*, 1990.

čez glavo dviguje belo majico. Ob gesti slačenja se na umetničinem razkritelem telesu pogledu drugega ne prikažejo le njene prsi, temveč se iz oprsja v gledalčev pogled poleg otrdelih bradavic napadalno zapičijo tudi številni bodičasti trni. Trni vrtnice lahko pri tem simbolno nastopajo v vlogi orožja za zaščito pred nezaželenimi pogledi. Gole prsi na fotografiji niso v seksualizirani poziciji objekta, ki bi bil pasivno na voljo gledalčevemu užitku v gledanju, temveč so se s trnovo zaščito pretvorile v obrambno orožje, ki varuje pred gledalskim nasiljem. Avtorica je tako namesto telesa v vlogi erotičnega objekta gledalcem na vpogled ponudila lastno telo kot orožje, s katerim se je hkrati želela zaščititi pred njihovimi vsiljivimi voajerskimi pogledi.

V performativni umetnosti je svoje prsi na izjemno drzen način med prvimi izpostavila avstrijska umetnica VALIE EXPORT, sicer znana po prvih seksualno izzivalnih akcionistično-feminističnih performansih. V akciji *Tapp- und Tastkino* (*Trepljajoči in dotikajoči se kino*) (1968) (sl. 2), ki jo je izvedla na živahnih ulicah dunajskega nakupovalnega predela, si je na telo pritrnila škatlo z odprtini za glavo



Sl. 2. VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino* (*Trepljajoči in dotikajoči se kino*), 1968.

na vrhu in za roki ob strani ter z zastorom preko odprtega sprednjega dela. Njen zgornji del telesa je bil tako oblečen v kartonasto konstrukcijo, ki je skrivala njene prsi, od pasu navzdol pa je imela na sebi običajna oblačila. V poulični akciji je sodeloval tudi avtoričin tedanji partner, Peter Weibel, ki je v vlogi nekakšnega "zvodnika" vabil mimoidoče, da se skozi zastor škatle dotaknejo prsi performerke. Tako je avtorica pretežno moškemu občinstvu svoje oprsje namesto na ogled ponujala na dotik. Ker so bile njene prsi skrite in zavarovane s kartonsko postavitvijo, jih lahko le deloma interpretiramo v kontekstu obravnavane metafore razkritih prsi kot geste orožja. In vendarle gre za eno redkih del s poudarkom na razkritih prsah, ki so pravzaprav zakrite. Feministične umetnice so se sicer pogosteje osredotočale na vulvarne podobe, ob katerih je bilo kot golo sicer izpostavljeno celotno telo. VALIE EXPORT je zanimiva prav zaradi karikiranja fragmentarnih poudarkov posameznih delov telesa.

Poleg razkritih prsi lahko na umetniškem delu predstavlja razkrito mednožje še bolj šokantno gesto orožja. V svojem naslednjem performansu z naslovom *Akcija s hlačami: Genitalna panika* (*Ak-*

tionhose: Genitalpanik) (1969) (sl. 3) je VALIE EXPORT razkrila zgolj svoje genitalno področje. V eni od münchenskih kinodvoran, kjer so predvajali filme z eksplicitno seksualno vsebino, se je pred občinstvom prikazala oborožena z brzostrelko in oblečena v črno srajco ter kavbojke s trikotnim izrezom na predelu okrog spolovila. Takšna je zakorakala med vrstami gledalcev, ki so v kinu pričakovali platno s pornografskimi podobami. Občinstvu je naznanila, da so njene ženske genitalije resnične in da lahko z njimi naredijo, kar koli želijo. Nato se je počasi premikala med vsako vrsto, toda ne na erotičen način, temveč tako, da je bila obrnjena proti ljudem, pri čemer je puško držala usmerjeno v glave gledalcev v naslednji vrsti. Kot je dejala sama, jo je bilo strah, saj ni vedela, kako bodo ljudje reagirali.¹⁰ Občinstvo je tiho vstajalo in zapuščalo dvorano, saj je bilo, kot je zapisala Barbara Hess, fizično prestrašeno zaradi orožja in psihično zaradi realnih ženskih genitalij, ki so se pojavile na mestu pornografskih podob.¹¹ Obravnavani performans bi lahko označili za enega najbolj eksplicitnih del, na katerih je bilo lastno razkritje mednožje izpostavljeno kot metaforična gesta orožja. Poleg izpostavljenega spolovila je avtorica pri tem dejansko uporabila tudi pravo strelno napravo, s čimer je simboliko orožja še podkrepila.

Performerke so od 60. let 20. stoletja naprej neposredno pred občinstvom poleg razkrite zunanosti lastnih golih teles začele razkrivati tudi svojo notranjost. V tem smislu velja za enega najbolj znanih performansov z začetnega feminističnega obdobja delo avtorice Carolee Schneeman z naslovom *Notranji zvitek* (*Interior Scroll*) (1975) (sl. 4), ki se je nanašalo tako na zunanjo kot tudi na notranjo razgaljenost njenega telesa. Gola avtorica, po obrazu in telesu prekrita z nanosi barve, si je na odru pred gledalci iz nožnice vlekla dolg papirnat zvitek v obliki nekakšne girlande ali popkovine, ki ga je odvijala in z

¹⁰ Reckitt in Phelan, 2001, 97.

¹¹ Grosenick, 2005, 81.



Sl. 3. VALIE EXPORT, *Akcija s hlačami: Genitalna panika (Aktionhose: Genitalpanik)*, 1969.

njega sproti prebirala odlomke svojih feminističnih besedil, napisanih za prejšnja dela. Eno od njih, nastalo za film *Kitch's Last Meal*, je opisovalo spor v obliki dialoga s strukturalističnim filmskim režiserjem, ki je njenemu delu očital polno osebne zmede, čustev in podobnih stereotipov, nanašajočih se na ženske umetnice.¹²

Kot eno radikalnejših del, s katerim je akterka k lastnemu razkritemu mednožju interaktivno povabila gledalstvo, velja izpostaviti performans *Postpornografski modernistični šov* (1992) (sl. 5) Annie Sprinkle. Avtorica, ki se sama označuje za postpornomodernistko oz. za feministično pornoaktivistko, je nekdanja prostitutka.¹³ Svoje performanse ustvarja na osnovi izkušenj dela v seksualni industriji, pri čemer se poskuša spreminjati iz seksualnega objekta v figuro moči, ki ima lastno seksualnost povsem pod nadzorom. V omenjenem šovu je pripovedovala o svoji uspešni karieri pornozvezde. Po prhanju se je oblekla v izzivalna oblačila in z razširjenimi nogami sedla v naslanjač

¹² Prim. Reckitt in Phelan, 2001, 82; Grosenick, 2005, 299; Jones, 2002, 21.

¹³ Več o Annie Sprinkle gl. na njeni spletni strani: <http://www.anniesprinkle.org> ter v Sukič Vegan, 1997, 6–7.



Sl. 4. Carolee Schneeman, *Notranji zvitek*, 1975.

na oder, kjer je skozi spekulum občinstvu ponudila na ogled svojo vagino. Pri tem je bila postavljena v nekoliko dvignjeno pozicijo, tako da so se morali gledalci ob pogledu v njeno notranjost rahlo skloniti. S takšne, deloma vzvišene drže je akterka lahko uspešno spreobračala gledajoče odnose moči med subjektom in objektom.¹⁴ Nadzor nad pogledi gledalcev je bil vsekakor na njeni strani. Pravzaprav bi lahko rekli, da je v svojem interaktivnem performansu poleg lastne vagine za objekte svojega dela postavila tudi voajerske gledalce.

Za eno bolj eksplicitnih del z razkritim mednožjem lahko v kontekstu metafore geste orožja izpostavimo fotografijo Hannah Wilke z naslovom *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš* (Reinhart), iz serije *Prisegam pri Hannah* (1978–1984) (sl. 6). Avtorica se je fotografirala gola, ko je sedela na tleh v kotu prazne sobe z razširjenimi nogami, tako da je točno v sredini fotografije jasno vidno njeno spolovilo.¹⁵

¹⁴ Prim. Reckitt in Phelan, 2001, 149.

¹⁵ Amelia Jones, ki je njeno držo označila za "retoriko poze", je v svoji interpretaciji zapisala: "Wilkejeva na podobi Ada Reinharta iz *Prisegam pri Hannah* uprizarja svoje telo kot objekt: postavi se tako, da jo pogled do-



Sl. 5. Annie Sprinkle, *Postpornografski modernistični šov*, 1992.

Popolnoma gola Hannah Wilke, pozirajoča v drži, ki deluje obupano, je bila obuta le v čevlje z visokimi petami, ki bi sicer lahko bili predmet fetišističnih fantazij. Toda s svojo goloto nikakor ni zapeljevala, temveč se je kot taka ravno nasprotno zoperstavljala klasičnim upodobitvam ženskih teles v žanru akta, na katerih so bile gole ženske postavljene v vlogo zapeljivk za moški voajerski pogled. Na tleh ob njej so bile razmetane igrače v obliki raznoraznega strelnega orožja, v roki zraven svojega mednožja pa je držala pištolo na način, ki bi po eni strani lahko spominjal na sramno gesto, po drugi strani pa na gesto upora. Avtorica se je očitno zelo odločno upirala diktaturi moškega pogleda, kar je razvidno tudi iz besed, navedenih preko spodnjega dela fotografije. Na omenjeni podobi gre za citat modernističnega slikarja Ada Reinharta, sicer pa so bili preko fotografij celotne serije natisnjeni citati moških filozofov in umetnikov (npr. Burka, Marxa, Nietzscheja itd.), ki se nanašajo na razmerja med posamezniki, umetnostjo in družbo.¹⁶

besedno 'spravi v kot'. In vendar, spolovila so izpostavljena pogledu, telo je mlahavo, nezainteresirano, usmerjeno vase." (Jones, 2002, 196.)

¹⁶ Jones, 2002, 194.



Sl. 6. Hannah Wilke, *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)*, iz serije *Prisegam pri Hannah*, 1978–1984.

Tovrstne subverzivne umetniške geste razkritega mednožja bi lahko interpretirali kot izrazite emancipacijske poskuse nasprotovanja uveljavljenim načinom upodabljanja golih ženskih teles. Ko so ženske lastna gola telesa na provokativne načine razkrile tudi na umetniških delih, je šlo pri tem tako za aktivno izpostavitve lastne moči, nadzora in oblasti nad lastnim telesom kot tudi nad pogledom drugega, po drugi strani pa za nasprotovanje voajerskemu užitku moškega gledalca, za zoperstavljanje nadzoru moškega pogleda na žensko telo in za sprevačanje prevladujočih kriterijev o zapovedanem videzu žensk.

Na ta način razstrte genitalije so bile sicer največkrat interpretirane s pomočjo psihoanalitičnega konceptualnega orodja. Razkrito žensko mednožje, ki naj bi bilo v tradiciji patriarhalne kulture po eni strani razumljeno kot glavni predmet heteroseksualne moške želje, naj bi hkrati bilo tudi izvor moškega kastracijskega strahu. Na

osnovi Freudovega koncepta kastracijskega kompleksa¹⁷ je bilo zasnovanih kar precej tolmačenj umetniških del tudi v okviru umetnostne zgodovine. Med feminističnimi teoretičarkami je niz tovrstnih interpretacij sprožila Laura Mulvey v znanem besedilu *Vizualno ugodje in pripovedni film*, v katerem je, kot je zapisala sama, psihoanalitično teorijo uporabila kot politično orožje, ki pokaže, kako je nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo. Patriarhat je raziskovala z orodji, ki jih ta zagotavlja, in eno teh orodij naj bi bila psihoanaliza. Pri tem je za ključno točko sistema označila predstavo ženske. Pomen reprezentacije ženskega telesa je po njenem v simbolnem redu, v katerem izreka kastracijo, paradoks falocentrizma pa je odvisen od podobe kastrirane ženske. O pomenu ženske figure, ki simbolizira grožnjo kastracije, je zapisala: "V psihoanalitičnih pojmih ima ženska figura globlji problem. Vsebuje nekaj, okoli česar se pogled nepretrgoma vrti, a taji: to, da nima penisa implicira grožnjo kastracije in zato neugodje. Konec koncev je pomen ženske v spolni razliki, v vidno preverljivi odsotnosti penisa, materialnem dokazu, na katerem temelji kastracijski kompleks, nujen za organizacijo vstopa v simbolni red in zakon očeta. Zato ženska kot ikona, ki jo razkazujejo za pogled in naslado moških, aktivnih nadzornikov pogleda, vedno grozi, da bo obudila strah, ki ga je izvirno označevala."¹⁸ V skladu z Lauro Mulvey in njeno navezavo na Freuda je fotografijo Hannah Wilke *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš* (Reinhart) interpretirala tudi Amelia Jones, saj je za-

¹⁷ Freud je kastracijski kompleks opisal takole: "Kastracijski kompleks pri dečku nastane, potem ko je ob pogledu na ženske genitalije spoznal, da organ, ki ga tako visoko ceni, ni nujno združen s telesom. Tedaj se spomni groženj, ki jih je izvil s svojo zaposlenostjo z lastnim udom, začne verjeti tem grožnjam in zapade pod vpliv kastracijske tesnobe, ki postane najmočnejši pogon njegovega nadaljnega razvoja." (Freud, 1995, 148.)

¹⁸ Mulvey, 2001, 282.

pisala, da je umetnica odstrla “tisto, kar obenem namiguje in grozi moškemu v strahu pred kastracijo”.¹⁹

V takšnem kontekstu naj bi bila na umetniških delih skorajda vsakršna razkrita ženska spolovila razumljena kot mesto, ki naj bi rabilo kazanju tega, da ženska nima realnega penisa, zaradi česar naj bi s svojim mankom moškemu gledalcu vzbujala strah oz. pomenila grožnjo kastracije. Ženske naj bi v teh primerih lastna mednožja razkrile kot geste orožja, s katerimi naj bi zastraševale moškega gledalca. Po takšnih interpretacijah naj bi ženska moškemu pogledu kot grožnja namesto užitka razstirala svoje telo oz. svoj manko.²⁰ Moškemu gledalcu, ki naj bi se razvil iz majhnega dečka, naj bi se potemtakem ob pogledu na reprezentirane ženske genitalije obudila kastracijska tesnoba.

Tovrstne umetnostnozgodovinske interpretacije, ki se nanašajo na psihoanalitični koncept kastracijskega kompleksa, so postale že kar obče mesto. Čeprav so zasnovane znotraj izrazito falocentrično naravnane binarne spolne strukture, kjer za subjektno pozicijo ženske ni mesta, jih še vedno uporabljajo tudi feministične teoretičarke. Takšna tolmačenja ostajajo po spolu zasnovana povsem enostransko, saj se nanašajo le na kastracijski strah, ki naj bi se oblikoval pri moškem. V zvezi z ženskami se v takšnem kontekstu izpostavlja le telo, ki nima penisa. To telo naj bi bilo kastrirano in kot tako naj bi razodevalo manko. Ženske ostajajo znotraj tovrstnih obravnav še naprej na strani telesnega, torej na strani tistih, ki naj bi vzbujale

¹⁹ Jones, 2002, 196.

²⁰ Umetnice, ki naj bi po psihoanalitičnih tolmačenjih na svojih delih pogledom kazale “manko” ali to, kar bi Freud mizogino imenoval tudi “napačne genitalije”, naj bi tako razkrivale prav tisto, zaradi česar naj bi se kot deklice počutile “hudo prikrajšane”. Če bi šli s Freudovimi razlagami še nekoliko dlje, bi njihovo umetniško početje lahko označili za “zavidanje penisa”, ki se sublimira v “zmožnost opravljanja intelektualnega poklica” oz. v tem primeru umetniškega poklica (prim. Freud, 1995, 148).

grožnjo pred kastracijo, moški pa so pri tem umeščeni na stran pogleda in zavzemajo vloge tistih, ki gledajo žensko "kastriano" telo. Težava tovrstnih interpretacij je pogosto v dejstvu, da se nanašajo na reprezentacije golega ženskega telesa, pri katerem je prepoznan dejanski manko penisa. Tako so vse podobe razkritih mednožij žensk kar po nekakšni paradigmi posplošeno interpretirane skozi koncept moškega kastracijskega kompleksa oz. grožnje pred kastracijo. Tovrstne analize ostajajo še naprej ujete v binarne strukture falocentrično zasnovanih konceptov in nikakor ne izstopajo, kot bi zapisala Tamsin Wilton, iz "freudovskega prisilnega jopiča dialektike kastracijskega fetišizma",²¹ temveč reproducirajo "binarnosti heteropatriarhalnega sistema seksualnosti in spola".²²

S takšno intenco naj bi bila dela, ki prikazujejo žensko mednožje, očitno še vedno namenjena predvsem pogledu heteroseksualnega moškega gledalca. Tovrstne razlage razkritih spolnih organov umetnic, ki se opirajo na uveljavljene psihoanalitične koncepte, se vendarle zdijo nekoliko preveč enostransko zasnovane. Pri tem se zdi težko razumljivo, da se celo pod okriljem feminističnih interpretacij razkritost ženskih spolovil primarno še vedno povezuje predvsem s pogledom moškega gledalca, pri čemer ostajata popolnoma zanemarjena tako pogled heteroseksualno orientirane ženske gledalke kot tudi pogled lezbične gledalke.²³ V privilegirani poziciji subjektne drže je tako še vedno le gledajoči moški. Čeprav podobe golih ženskih teles v tem primeru niso namenjene moškemu voajerskemu užitku tako kot v tradiciji klasične likovne umetnosti, temveč se ženska mednožja nanašajo na moški strah, je ključni nosilec pogleda še vedno predvsem heteroseksualni moški. Dela razkritih

²¹ Wilton, 1997, 245.

²² Wilton, 1997, 244.

²³ Več o prezrtosti lezbičnega pogleda znotraj feministične likovne kritike gl. Wilton, 1997, 231.

mednožij se s tem paradoksalno nanašajo na pogled tistega, ki naj bi se mu feministične umetnice v svoji izvorni nameri pravzaprav zoperstavljale.

Ker razkrita mednožja kot subverzivne umetniške geste ali kot geste orožja obravnavam pod okriljem seksualne tematike, želim ob tem še enkrat opozoriti, da vsaka razkrita golota vendarle ne odseva dejanske seksualnosti. V emancipacijskem smislu nekega obdobja je bilo vsekakor pomembno, da so ženske na lastnih delih pogledom drzno razkrile tudi svoje vaginalne podobe. Ob izpostavitvi razkritih spolovil kot metaforične geste orožja se sicer lahko vprašamo, ali je na ta način razkrita golota v umetniškem delu že sama po sebi lahko zagotovilo emancipacije. Do neke mere bi tudi takšne geste lahko razumeli v kontekstu osvobajajoče ženske politike, zlasti če gre za kulturo, kakršna je zahodna, ki ima do prikazovanja golote razvita dvojna merila. V tradicionalni likovni umetnosti je bila golota sprejemljiva le, dokler je bila v slikarstvu in kiparstvu predstavljena na idealistične načine, tako da je bila zavita v nekakšen mitološki, biblični ali orientalski kontekst. Takoj ko je bila predstavljena kot realna oz. vezana na dejanske osebe, je pogosto postala problematična.²⁴

Samopodobe kot izraz ženskega lastnega seksualnega užitka

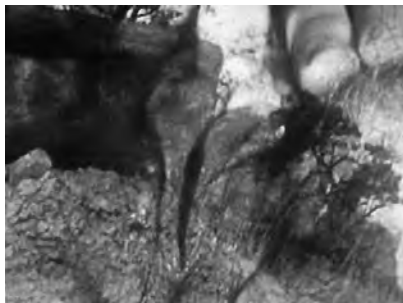
Ob zgornjih primerih sem predstavila podobe golih ženskih teles, ki se deloma sicer nanašajo na temo seksualnosti, čeprav v prvi vrsti ne prikazujejo lastnega seksualnega užitka in pogosto tudi ne nudijo gledalskega ugodja. Velika večina vaginalne ikonografije feminističnih avtoric je bila usmerjena v razkritje lastnih genitalij kot gesta upora. Mnogo avtoric se je z lastno goloto s strategijo ironije, cinizma, sarkazma, parodije ali sprevračanja stereotipov zoperstavljalo

²⁴ Več o tem gl. Spacal, 2008, 133.

prevladujoči tradiciji heteroseksističnega upodabljanja ženskega telesa v žanru akta. Tovrstne podobe se še vedno ne nanašajo na željo ženske in ob njih je mogoče zaznati bolj malo ugodja. Kot takšne morda zadovoljujejo le željo po razkazovanju, željo ekshibicionistične akterke, ki nastopa v performansu oz. pozira za lastno umetniško delo. V nasprotju s tovrstnimi deli bodo v nadaljevanju predstavljene samopodobe umetnic, ki so k ženski seksualnosti pristopile s precej bolj pozitivne plati in z vizualno govorico teles razkrivale poetiko ženske seksualnosti na afirmativen način. Gre za podobe, na katerih so se avtorice uspele zelo očitno vzpostaviti kot subjekti lastne seksualnosti. Za vzpostavitev lastnega seksualnega subjekta so si na erotičnih delih v vizualni umetnosti prve začele prizadevati predvsem lezbične avtorice, ki so temo seksualnosti obravnavale precej bolj eksplicitno kot heteroseksualno naravnane umetnice. Na njihovih delih so ženske najprej postale izpostavljene kot izrazito aktivni in avtonomni subjekti lastne seksualnosti.²⁵

Med takšna dela sodi video Barbare Hammer z naslovom *Večkra-tni orgazem (Multiple orgasm)* iz leta 1976 (sl. 7). Avtorica, ki je samo

²⁵ Na to je opozorila tudi Andrea Špehar v besedilu "Lezbijstvo & feminizam", kjer je poudarila, da so si lezbijke prizadevale za vzpostavitev ženskega herojskega subjekta, ki ne pomeni žrtve, in da je bila lezbična erotika zelo uspešna v prikazovanju ženskega užitka. "Avtentična lezbična erotika ima za cilj prikazati žensko telo kot subjekt," je zapisala avtorica, ki je tudi omenila, da se nasprotno temu velik del feministične kritike osredotoča na strukturo moškega svetovnega nazora, znotraj katerega je moški razumljen kot subjekt, seksualizirano žensko telo pa kot objekt, pri čemer se prepoznava in ohranja nerazmerje moči med spoloma. Takšna vrsta feministične kritike po njenem negira možnost drugačnega, ženskega pristopa k erotiki in pornografiji. V nekaterih primerih je to privedlo do reakcionarne feministične ideologije, ki deseksualizira žensko telo in mu s tem odreka užitke. Po avtoričinem mnenju je prišlo do največjih razhodov med lezbičnim in feminističnim razmišljanjem prav na področju razprav glede seksualnosti (Špehar, 1994, 35).



Sl. 7. Barbara Hammer, *Večkratni orgazem*, 1976.

sebe posnela med samozadovoljevanjem, je v šestminutnem eksperimentalnem filmu ob dovršeni montaži odlično združila podobo ženskega mednožja med orgazmom s prikazom eksplozije v notranjosti jame. Kot je zapisano v knjigi *Art and Feminism*, je avtorica kot ekofeministka v svojem videu s tem izpostavila povezavo med naravnim fenomenom in žensko seksualnostjo. Po umetničini lastni izjavi naj bi šlo za navezavo na metaforo Luce Irigaray o objemajočih se sramnih ustnicah, ki poljubljajo same sebe.²⁶ Kljub nekoliko esencialističnemu pridihi tovrstnih interpretacij velja video Barbare Hammer izpostaviti tako v vsebinskem kot tudi vizualnem smislu, saj prinaša med vulvarne podobe nov pristop, ki na likovno poetičen in hkrati avtonomno afirmativen način poudarja pomembnost ženskega seksualnega užitka. Prej obravnavane vaginalne podobe so se bolj kot na razkrivanje lastnega ugodja nanašale na kritiko moškega voajerskega užitka ob pogledu na izpostavljene ženske genitalije. V nasprotju s samoreprezentacijami, na katerih so umetnice lastna spolovila razkrile z namenom zoperstavljanja seksističnim upodabljanjem ženskega telesa, sodi to delo med redke primere lastnega razstrtega mednožja, ki k ženski seksualnosti pristopa samopotrjujoče.

V podobnem kontekstu bi želela izpostaviti še dve fotografiji lezbičnih avtoric, ki sta se uprizorili skupaj s svojima partnerkama. Shari

²⁶ Reckitt, Phelan, 2001, 103.



Sl. 8. Shari Caroline Diamond, *Avtoportret brez naslova*, 1986.

Caroline Diamond se je na črno-beli fotografiji *Avtoportret brez naslova* (*Untitled self-portrait*) leta 1986 (sl. 8) prikazala v paru s svojo ljubljeno, ko skupaj ležita na belem kavču. Pri tem sta le deloma pokriti in v subtilni spojenosti gibov v nasprotnih smereh obrnjeni druga proti drugi. V ozadju podobe tvorita okvir fotografije dve sobni rastlini, ki tako dopolnjujeta minimalistično estetiko domačega prostora, na lesenem podu pred ležiščem pa o kadilskih užitkih priča pepelnik s cigaretnimi ogorki. Njuni napol goli prepleteni telesi nista prikazani na seksističen način, temveč v poetiki domačnosti gest, namenjeni predvsem njima samima. Čeprav obe gledata naravnost proti fotografskemu aparatu, se vendarle zdi, da v medsebojnih ljubečih dotikih ne ponujata kaj dosti prostora pogledu zunanjega opazovalca, sploh pa ne pogledu kakšnega voajerskega gledalca, temveč je prizor podobe ljubimk zveden na intimo njunega lezbičnega doma.

Kot je zapisala tudi Marsha Meskimmon, gre pri omenjeni avtorici tudi sicer predvsem za predstavitev običajnejših, vsakodnevnih izkušenj lezbijk. S tem se fotografinja že zoperstavlja vsem tistim ekstremnim stereotipom, po katerih naj bi bile lezbijke deviantne. Tudi

po njenem mnenju ni v *Avtoportretu brez naslova* nobeno telo razkrito na način, ki bi dopuščal voajerski dostop do prizora, temveč je namesto tega intimnost položaja, bližina teles in nežnost njunih dotikov rezervirana za protagonistki dela v vlogah subjektov. "Takšno delo jasno napeljuje na seksualnost njegovih subjektov, toda ne v zunanjih, predpostavljenih terminih moških norm."²⁷

Poleg pravkar obravnavane podobe je v delu *Prepovedani subjekti: Avtoportreti lezbičnih umetnic (Forbidden Subjects: Self-portraits by Lesbian Artists)* s črno-belo fotografijo *Calla Lilies* (1987) (sl. 9) predstavljena tudi Patti Levely, ki se je prikazala s svojo partnerko v erotičnem objemu. Obe sta povsem goli in upodobljeni v igrivi dinamiki dveh objemajočih se teles, ki se čutno spajata v eno figuro. Fotografinja, ki v rokah drži fotografski kabel, se z razkritim obrazom in osvetljena z ene strani, stoje frontalno obrača proti fotoaparatu. Preko njenega golega telesa z razkritimi prsmi in mednožjem jo strastno objema njena ljubimka, ki je vidna s hrbta. Podobe rok vzajemno prepletajočih se gibov obeh protagonistk so prikazane druga preko druge skoraj tako, kot da bi šlo za nekakšne rentgenske posnetke. Montažna tehnika pomnoženih in različno osvetljenih ter presvetljenih posnetkov, ki se med dotiki združujejo v plasteh in hkrati medsebojno prekrivajo, ustvarja iz dveh teles spoj ene celote. Prehajajoča slojevitost prosevajočih podob objemajočih se rok in teles ustvarja poseben vtis čarobne ali sanjske seksualnosti. Nadrealistični vtis pri tem še poudarja simbol maske na obrazu umetničine ljubice. Avtorica je sama poudarila, da pomeni zanjo uporaba avtoportretne fotografije sredstvo samoprevpraševanja, kar je podobno procesom nezavednega. "Moja podoba mi skozi razvijanje negativov in odtisov razkriva mnogo tega, kar je nepoznano in se razodeva v sanjah."²⁸ Ob fotografiji poetične združi-

²⁷ Meskimmon, 1996, 116.

²⁸ Kelley, 1992, 83.



Sl. 9. Patti Levely, *Calla Lilies*, 1987.

tve dveh ljubečih se subjektov, ki si v strastnem objemu pristopata povsem enakovredno, se zdi, da je njuna radost odlično prenesena v čisti estetski užitek vizualne podobe, ki lahko nagovarja tudi poglede drugih, predvsem pa poglede lezbičnih gledalk.

Ob tem lahko strnemo, da je umetnicam na zgoraj obravnavanih delih uspelo lastna telesa odlično prikazati v vlogah subjektov, ki uživajo v lastni seksualnosti. Analizirane podobe razkrivajo, da so bile lezbične avtorice na področju vizualne umetnosti pogosto med najuspešnejšimi v načinu prikazovanja erotičnega samorazkritja. Čeprav lahko tovrstne podobe nudijo ugodje tudi raznim drugim pogledom, velja vendarle poudariti, da nikakor ne na način, ki bi primarno pritegoval klasični heteroseksistični pogled. Lezbične avtorice s svojimi podobami ne poskušajo zadovoljiti prevladujočega moškega pogleda, pri njih pa tudi ni več tolikšne potrebe po zoperstavljanju patriarhalnemu pogledu kot npr. pri heteroseksualno naravnanih feminističnih avtoricah. Zdi se, da lezbične umetnice svoje telo razkrivajo predvsem za lastni užitek in za lastne poglede, zaradi

česar so njihove podobe lahko najbolj osvobodjene in neodvisne od prevladujočih načinov gledanja na žensko telo.

Zaključek

V besedilu, kjer je bila tema seksualnosti obravnavana skozi samoreprezentacije feminističnih umetnic, sem želela pokazati, kako so uspeli avtorice lastna telesa osvoboditi seksualiziranih pomenov, ki so bili značilni za erotična upodabljanja ženskih teles v žanru akta na delih klasične likovne umetnosti moških avtorjev. Podobe, ki razkrivajo erotične vsebine, so v feministični umetniški praksi sicer še vedno manjšinske, saj ostaja tema seksualnosti v povezavi z lastnim telesom za večino avtoric dokaj problematična vsebina samoreprezentiranja. Pri tem ne gre toliko za tabuiziranost tematike, temveč bolj za to, da je v zvezi z lastnim telesom najtežje odkriti in nato tudi zagotoviti dovolj dobre strategije distanciranja, s katerimi bi bilo žensko telo kot golo v kontekstu aktivne ženske seksualnosti prikazano tako, da ne bi predvsem budilo voajerskega užitka klasičnemu moškemu gledalcu. Za večino umetnic je bilo v tem smislu tudi najtežje ustvariti primerno ikonografijo, ki ne bi bila le ponovitev heteroseksualnega prikazovanja seksualiziranih ženskih podob.

Umetnice so s problematiziranjem lastne spolnosti kot tabuizirane teme ustvarile enega večjih preobratov v vizualnem reprezentiranju ženskega telesa. Ženske golote na lastnih telesih niso prikazovale na idealistične načine, temveč so se razkrile v vsej realni nagoti. Z mednožij so umaknile sramno gesto in namesto tega lastna spolovila pokazale v kontekstu metafore orožja. V tem smislu so šle najdlje umetnice, ki so v performansih za umetniški medij uporabile lastno telo, s katerim so se kot gole razkrile neposredno pred očmi gledalcev. S tem so radikalno premaknile meje ogledovanja golega ženskega telesa. Pri tem so se bistveno spremenili tudi načini gledanja in upodabljanja golote, ki so veljali za tradicijo kla-

sičnega slikarstva. Kriterije idealističnega prikazovanja abstrahiranih lepotic s podob zahodnega slikarstva so v performansih zamenjale dejanske ženske s svojo realno nagoto. S tem se je drastično spremenilo predstavljanje ženskega telesa v vizualnih reprezentacijah. Zamajale so se uveljavljene binarne pozicije med pogledom in telesom, umetnikom in modelom, moškim in žensko, subjektom in objektom oz. med tistim, ki je gledal, in tisto, ki je bila razkazovana. Umetnice so v performansih, ki so se dogajali neposredno pred očmi gledalcev, vzpostavile nekakšen nadzor nad gledalčevim pogledom. Z navzočnostjo lastnega razkritega telesa so uveljavile novo vrsto moči, ki pred tem ni bila nikdar na strani reprezentiranih ženskih teles. S tem so lahko obvladovale in nadzorovale tako lastna telesa kot tudi poglede drugih. Podobe ženske aktivne seksualnosti s tem niso bile več primarno namenjene voajerskemu pogledu moškega gledalca tako kot v klasični tradiciji žanra akta, temveč samim ženskam. Pri tem je bil poudarek na ženski lastni želji in užitku, kar je bilo predstavljeno v izrazito emancipacijskem smislu. Ob motivih, vezanih na seksualnost, je prišla najbolj do izraza spolna razlika v načinih moškega in ženskega gledanja in upodabljanja ženskih figur, hkrati pa so se ob tej temi tudi najbolj zaostрила nasprotja med samimi feministkami.

Bibliografija

- BETTERTON, R. (1987): *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, Pandora, London in New York.
- BERGER, J. (2008): *Načini gledanja*, Zavod Emanat, Ljubljana.
- BORZELLO, F. (1998): *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
- CHADWICK, Wh., ur. (1998): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation*, The MIT Press, Cambridge in London.

- FREUD, S. (1995): "Ženskost", *Delta*, 1-2, 139-155.
- GROSENICK, U. (2005): *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo.
- JONES, A. (2002): *Body art: uprizarjanje subjekta*, Maska, Knjižna zbirka Koda, Študentska založba, Ljubljana.
- KELLEY, C. (1992): *Forbidden Subjects: Self-Portraits by Lesbian Artists*, Gallerie Women Artists' Monographs, Gallerie Publications, North Vancouver, Canada.
- MIKUŽ, J. (1999): *Kri in mleko: Sugestivnost podobe I*, Studia Humanitatis, Apes, Ljubljana.
- MESKIMMON, M. (1996): *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York.
- MULVEY, L. (2001): "Vizualno ugodje in pripovedni film", v: Vidmar, K. H. (ur.), *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije, ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana, 271-287.
- NOCHLIN, L. (2004): "Zakaj ni bilo velikih umetnic?", *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 69-70, 2-15.
- RECKITT, H. (ur.), PHELAN, P. (2001): *Art and Feminism*, Phaidon Press Limited, London in New York.
- SALOMON, N. (1996): "The Venus Pudica: Uncovering Art History's 'Hidden Agendas' and Pernicious Pedigrees", v: Pollock, G. (ur.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Feminist Readings, Routledge, New York, 69-87.
- 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. (2004): "O ženskih likovnih umetnicah in njihovem spolu v kontekstu spolne razlike", *Likovne besede*, 69-70, 25-31.

SUKIČ VEGAN, N. (1997): "Interview z Annie Sprinkle", *Lesbo*, 3, 6-7.

ŠPEHAR, A. (1994): "Lezbijstvo & feminizam", *Kruh i ruže*, 2, 32-35.

TICKNER, L. (1987): "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970", v: Parker, R., in Pollock, G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora, An Imprint of Harper Collins Publishers, London, 263-276.

WILTON, T. (1997): "Lezbijke študirajo kulturo", *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 185, 229-252.

Viri za vizualno gradivo

1. Marta Maria Perez Bravo, *Zaščita*, 1990; vir: Chadwick, 1998, 114.

2. VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino (Trepljajoči in dotikajoči se kino)*, 1968; vir: <http://artforum.com/inprint/id=9000>.

3. VALIE EXPORT, *Akcija s hlačami: Genitalna panika (Aktionhose: Genitalpanik)*; vir: Grosenick, 2005, 77.

4. Carolee Schneeman, *Notranji zvitek*, 1975; vir: Borzello, 1998, 167.

5. Annie Sprinkle, *Postpornografski modernistični šov*, 1992; vir: www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/an-niesprinkle.php?i=1688.

6. Hannah Wilke, *Kaj to predstavlja/kaj predstavljaš (Reinhart)*, iz serije *Prisegam pri Hannah*, 1978-1984; vir: Jones, 2002, 195.

7. Barbara Hammer, *Večkratni orgazem*, 1976; vir: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/Barbara_Hammer.php?i=1027.

8. Shari Caroline Diamond, *Avtoportret brez naslova*, 1986; vir: Kelley, 1992, 29.

9. Patti Lively, *Calla Lilies*, 1987; vir: Kelley, 1992, 82.