

SLIKARSTVO TINE DOBRAJC – SLIKATI POLITIČNA TELESA

Tina Tomšič

UVOD

Z novodobnim vzponom neokonzervativizma na političnem parketu smo lahko pričra različni novomedijski umetnosti, ki do politične realnosti pristopa kritično, iz tega likovnega premisleka pa ni izvzeto niti slikarstvo. Družbena kritika v likovni umetnosti ni novost, prej bi lahko zatrdili, da je zanimivo spremljati različne načine t. i. aktivistične umetnosti skozi čas. V prispevku se bom osredotočila na slikarsko delo Tine Dobrajc, sodobne avtorice, ki skozi tradicionalistične ikonografske elemente ustvarja svoj likovni jezik družbene kritike sodobne družbe. Hkrati bom na primeru njenega dela orisala uporabo političnega telesa, kot ga razvija Jean-Luc Nancy.

Tina Dobrajc je akademska slikarka, ilustratorka in scenaristka. V svoji umetnosti izpostavlja aktualno politične teme, pogosto se ukvarja tudi s feminizmom, svojo sporočilnost pa združuje z lokalno mitologijo, etničnimi elementi in motivi iz slovenske umetnostne zgodovine. Za večji del njenega opusa lahko rečemo, da so slike velikega formata, naslikane pa so bile izjemno hitro. Hitrost Dobrajc omogoča, da v svoje slikarstvo vključuje tudi aktualne politične teme, njeno slikarstvo pa zaradi aktualnosti prihaja v aktivistično slikarstvo.

Uporablja izjemno specifične simbole, s katerimi ustvarja slovenski lokalni kontekst – to so predvsem slovenske narodne noše, razni folklorni elementi, predvsem pustne maske različnih regij, s katerimi v svoje slikarstvo vpelje tudi slovansko mitološko ikonografijo. V njenih slikah se pogosto srečamo tudi z živalmi, ki pa so predstavljenе kot človeku druge – kot divje, neukročene, čeprav gre v nekaterih primerih za domače mačke. Sodobno slikarstvo je kljub svoji vpetosti v svetovni umetnostni sistem pogosto tudi kritično, politično slikarstvo (Zabel 2006, 173) in Tina Dobrajc pri tem ni izjema, svoje vprašanje političnega pa vpeljuje skozi svojo osebno izkušnjo. Njeno slikarstvo se vključuje v globalni diskurz s temami ekologije, vloge ženske v družbi, ukvarjanjem tako z lokalnim kot s širšim političnim dogajanjem, naslovi njenih slik nas pogosto pripeljejo do različnih vsebin sodobne popkulture. Kljub temu lahko vidimo, da v svoje slike vključuje tudi izjemno osebne teme oz. motive – te lahko razpoznamo že samo v krajinskem ozadju slik, ki pogosto spomni na slovensko, gorenjsko pokrajino, od koder Dobrajc prihaja, vse naslikane živali lahko najdemo tudi v slovenskih gozdovih. Na njenih slikah so upodobljene predvsem deklice, vendar na nekaterih slikah lahko srečamo tudi njen avtoportret (The Balkan Saga II, 2017).

Ker gre pri njenem slikarstvu za slike večjega formata, nas to takoj spomni na historično slikarstvo, ki je bilo zgodovinsko najpomembnejše. Historične slike so upodabljale predvsem pomembne mitološke, biblijske in zgodovinske prizore, ženske upodobljenke so se na njih pojavljale le redko, pogosto zgolj kot personifikacije, alegorije in simboli, le redko pa kot protagonistke.¹ V slikarstvu Tine Dobrajc ženske oz. deklince dobijo osrednjo vlogo s tem, da prevzamejo vlogo družbene reprezentacije žensk v današnjem neoliberalnem svetu, v katerem smo priča vračanju v neokonzervativizem, družbeni darvinizem in tradicijo s trdno hierarhijo (Colner 2017, 7), v kateri nas lahko podobe razgaljenih ženskih figur, ki se kažejo kot vzete iz narodne mitologije, napotijo k analizi položaja žensk v sodobni družbi, razpeti med konvencijami, pričakovanji in ideologijami; izpostavljajo imperativ uspeha in rasti, odločnosti in samostojnosti, hkrati pa opozarjajo na vseprisoten politični diskurz o nujnosti reproduciranja in ohranjanje zaroda (Ibid.). Tovrsten premislek o seriji Na senčni strani alp (2016) pa lahko apliciramo tudi na kasnejše slike Dobrajc, v katerih se redkeje srečamo z golo figuro. Kljub zakritosti figur zaznamo napotitev k analiziranju družbenega položaja ženske v sodobnem času. Ta napeljuje k premisleku o vzhajajočem konzervativizmu, ki ogroža že izборjene pravice žensk, zaradi katerih v družbi preveva prepričanje, da je (slovenska) ženska polno emancipirana. Zaradi ponovnega obujanja konzervativnih idej in vrednot, kot so omejevanje dostopnosti splava, pojavljanje obujanja ideje čistosti naroda v javnem diskurzu in debate o vprašanju rodnosti, so tovrstni likovni premisleki Dobrajc še kako upravičeni.

KONTEKST IN UPORABLJENE TEMATIKE

V slikarstvu Tine Dobrajc se srečamo z izrazito tradicionalnim slovenskim kontekstom, prepletenim z referencami na sodobno popkulturo, ki so deloma povezane z umetničnim delovanjem. Uporabljeni naslovi slik so pogosto citati iz glasbe, ki jo je umetnica med ustvarjanjem poslušala, naslovi filmov, naslovi knjig, aktivistične skupine, dialogi iz filmov ipd., ki so pred nas postavljeni z namenom, da nas spomnijo na popkulturo, vendar le, če imamo znanje, s katerim jih lahko prepoznamo. Na ta način avtorica v tradicionalno folkloristiko vtke sodobnost. Zanimiv opomnik, da umetnica ne slika nekega preteklega, tradicionalnega sveta, pač pa svet, ki je sodoben in nam enak, pa vendar ne naš lastni, je gotovo tudi kombiniranje sodobnih oblačil z elementi s slovenske narodne noše. Tako smo postavljeni v sodobni čas, vendar z elementi, kot sta avba in idrijska čipka, pa tudi elementi s pustnih noš, opozarja na tradicionalizem, prisoten in zasidran v našo kulturo kot nekaj, kar je izrazito slovensko. Kot pomemben

¹ Kar je vezano tudi na dejstvo, da so bile ženske le redko v vlogi naročnic umetnosti, v redkih primerih, ko so bile, pa se tudi v historičnem slikarstvu srečamo z ženskimi protagonistkami – lep primer tega je cikel o življenju Marije Medičejske, ki ga je Marija Medici naročila z namenom, da bi visel v Palais de Luxemburg v zahodnem krilu palače, v vzhodnem pa bi visel cikel iz življenja njenega moža, francoskega kralja, ki pa je pred tem že umrl in cikel zato ni bil realiziran.

element pri ustvarjanju lastnega univerzuma umetnica uporabi tudi slovansko mitologijo, natančneje – etnološke elemente iz različnih regij, ki zaznamujejo pust.

Glavni element pusta, ki ga Dobrajc tudi prevzame, je zamaskiranost. Uporabi sicer različne maske in elemente mask iz več slovenskih regij, tako se srečamo z elementi kurentove maske, laufarji in škoromati. Kurent je v slovanski mitologiji ali, bolje, bajeslovju,⁷⁷ prisoten v različnih legendah; Ovsec v Slovanski mitologiji in verovanju navede dve – v prvi se nam prikaže kot lunarno bitje, dobri duh, ki svojo moč črpa iz meseca oz. je metamorfiziran mesec, v drugi pa se prikaže kot grozoviti velikan, ki ga je Kristus spremenil v junca ter ga za sedem let dal kmetu v rejo; po pretečenih sedmih letih vas obišče Kristus s sv. Petrom, kurenta spremeni nazaj v človeka ter ga izžene iz vasi, ker pa se je to pripetilo na pustni torek, se ljudje še danes na ta dan veselijo in zganjajo norčije (Ovsec 1991, 472–473). Ovsec pritrди interpretaciji, da je Kurent lunarni demon ali personifikacija totemskega bitja (Ibid., 473), etimološko gledano pa tako lahko pritrdimo Grafenauerju, ki besedo kurent poveže z ruskim izrazom keremet, ki označuje zlega duha (Ibid., 474), vendar je kurentova narava predvsem ambivalentna, mnogi ga povezujejo tudi z Dionizem oz. Bakhom (Ibid., 472), pri katerem je dvojna narava prav tako jasno razvidna, obenem pa je kot Bakh kurent tudi bitje, ki ga lahko povezujemo z veseljem.

V slikarstvu Tine Dobrajc lahko nanj in njemu podobna bitja (laufarji, škoromati) gledamo kot na demone, nekaj divjega, skritega, pa vendar prisotnega v našem prostoru. Sami slovanski demoni so videni kot nekaj divjega, primarnega, in ko se prelevijo zgolj v maske, imamo opravka z nečim, kar nam je poznano, a vendar zelo tuje, saj ni videti kot nekaj, kar bi lahko pripadalo resničnemu svetu. Katja Perat v svojem eseju Nočna straža maske iz Škoromatije predstavi kot vesele in kot nenavadne, grozljive (uncanny) (Perat 2019). Ta nenavadnost – freudovski das Unheimliche – je to, kar lahko opazujemo na slikah Tine Dobrajc. Hkrati Perat izpostavi tudi to, da so se ji zamaskirani škoromati v otroštvu vedno zdeli resnični, kot da so pred njo pravi slovanski demoni, saj je realizem v otroštvu prepleten tudi z nerealističnimi elementi (Ibid.). Zamaskiranost in obenem odkritost nekaterih upodobljencev na sliki Carnival (When I'm not with You my dreams are so Very Dark), pri kateri imamo očesni stik zgolj z maskami, deluje na gledalca nenavadno oziroma grozljivo prav zaradi odsotnosti pogleda dejanskega subjekta, s katerim bi se kot gledalci lahko identificirali. Zanimivo je tudi, da ima skrajno desna figura leseno masko škoromata, skrajno leva pa volčjo masko.⁵

2 Ovsec v *Slovanski mitologiji in verovanju* opozori, da naša mitologija temelji zgolj na folklori in je torej ne moremo definirati kot pravo mitologijo, temveč kot bajeslovje. (Ovsec 1991: 267)

3 V slikarstvu Dobrajc igrajo pomembno vlogo tudi živali, o katerih bom pisala v nadaljevanju. Zanimivo je tudi, da umetnica prejme veliko vprašanj, češ, zakaj je upodobila Batmana (na kar večino spomni volčja maska), vendar tu najdemo zanimivo interpretacijo, ki se pojavi predvsem zaradi komercializacije pusta in opustitve povezave z mitološkim izvorom praznika.

Podobno se pripeti tudi ob sliki *Enemy of the State II*, pri kateri lahko opazimo zgolj pogleda dveh popolnoma zamaskiranih figur, kar v samem gledalcu ustvari še večjo negotovost in s svojo tujostjo ustvarja občutek, da so zamaskirane osebe zgolj nek drugi, ki nam ni enak in nam nikdar ne bo, pa čeprav se nam zdi znan, saj tovrstne maske vidimo vsako leto za pusta. Prav ta občutek domačnosti, poznanosti je tisti, ki nenavaden ali grozljiv objekt naredi grozljivega – po Freudu je das *Unheimliche* zakoreninjeno v premetitvi in zatrtju nečesa, kar nam je bilo prej znano in je paradoksalno grozljivo prav zaradi občutka poznanosti (Godfrey 1998, 49).⁴ Bistveno pri upodobljenih maskah je to, da jih umetnica prenese iz nam poznanega konteksta pustnega rajanja v nam novo (pa vendar prvobitno) okolje slovenskih gozdov, prepletenih z mističnim narodnega bajeslovja. Ob pogovoru z umetnico sva prišli do ugotovitve, da je to odsotnost pogleda nezamaskiranih upodobljenk in prisotnost zgolj pogledov mask ustvarila popolnoma nezavedno. Hkrati pa so upodobljene maske tiste, pri katerih se lahko vprašamo: ali so upodobljeni demoni zgolj maske ali so dejanski demoni? Ta meja med realizmom in fantastičnim je v naslikanem univerzumu nekoliko zamegljena, kar pripomore k mistični atmosferi.

Zgodovinsko gledano so se v različne maske lahko preoblačili zgolj mladi neporočeni moški, Dobrajc pa naredi obrat in svoje upodobljenke obleče v te tradicionalno moške oprave. To seveda ni edini primer postavljanja žensk oziroma deklic v tradicionalno moške položaje – lep oris preslikave deklice na pozicijo moči najdemo tudi pri sliki *Mela-mela-mela-melancholia*, Mon Cher, v kateri je deklica z laufarskim pokrivalom pred nami frontalno upodobljena na sedežu v drži, značilni za upodobitev kraljev in papežev (Klavžar et al. 2019), spomni nas lahko tudi na Rafaelovo upodobitev Julija II. ali pa Velázquezovo upodobitev Inocenca X. Za slike Tine Dobrajc lahko rečemo, da nosijo določeno feministično sporočilnost, vendar, kot sem že nakazala, v njenih slikah lahko najdemo tudi izrazito drugačne sporočilnosti. Da pa lahko zagovarjamo vsebnost feministične sporočilnosti, nakazujejo že podani primeri, v katerih ženska zasede tradicionalno moške položaje (moči), feministično držo upodobljenk pa lahko spremljamo tudi preko odnosa (predvsem pa pogleda) upodobljenk do nas, gledalcev. Ko v slikarstvu Tine Dobrajc govorimo o odsotnosti pogleda, se ta odsotnost kaže predvsem kot nezainteresiranost za gledalca in ne kot sramežljiv odkik od gledalčevega pogleda, ki bi nakazoval upodobljenkino razpoložljivost gledalcu. Ta odsotnost zanimanja za gledalca je izjemno pomemben element v slikarstvu Dobrajc – upodobljenke se nam tako kažejo kot nedostopne, samosvoje, predvsem pa kot navidezno emancipirane, čeprav so obdane s tradicijo, ki jo povezuje s konzervativnimi vrednotami današnje družbe.

4 Tony Godfrey v svoji knjigi *Conceptual Art* utemeljuje freudovsko grozljivo za interpretacijo Duchampovih *ready-madov*, pri katerih ta uporabi nam poznane predmete na nov način, s postavitvijo v drugačno, nepoznano okolje pa jim poda tudi novo namembnost in nov pomen (Godfrey 1998, 49).

To sopostavljanje modernosti, emancipirane ženske in ujetosti v tradicijo sproža v gledalcu napetost, saj je postavljen pred vprašanje, kako danes razumeti žensko in ženskost, ujeta v slovensko okolje.

Pogosto se pri slikarstvu Tine Dobrajc srečamo tudi z (divjimi) živalmi. Ker prizore svojih slik postavlja v značilno predalpski svet, slovensko pokrajino, v svoje slike vključi tudi živali, ki prebivajo v tovrstnih okoljih. Slikarka živali vidi kot nam druge in jih tako tudi predstavi, upodobljene živali postanejo sestavni del pokrajine. Pogosto so postavljene v tretji plan, z njihovo oddaljenostjo pa se stopnjuje tudi njihova nedostopnost, odtujenost. Prostori, ki jih okupirajo upodobitve, so tisti, ki so sprva pripadali živalim, šele nato so ga okupirali ljudje. Živali so ohranile svojo divjost, vendar od njih pričakujemo, da se nam bodo podredile, da jih bomo udomačili. Zdi se, da so naslikane živali do nas in do takšnih odločitev indiferentne. Upodobljeni medvedi so pogosto tudi označevalec napada na to prvobitno divjost, ki jo predstavljajo vse upodobljene živali. Izbira medvedov pa ni naključna – prav ti so pogosto žrtev nepotrebnih odstreliv. Uporabi takšnega motiva smo bili lahko priča že leta 2017 v seriji Horda, medved kot žrtev pa se nam kaže tudi v seriji Enemy of the State iz leta 2019, ko je vlada Republike Slovenije z interventnim zakonom predvidela odstrel 200 rjavih medvedov in 11 volkov. Tovrstna politična izjavljanja, ki so neposredno vezana na aktualne dogodke, so možna predvsem zaradi slikarkinega izjemno hitrega slikanja, hkrati pa lahko takšne politične izjave razumemo tudi kot kritiko današnjega sistema, v katerem se divjost živali poskuša prilagoditi življenju ljudi in posledično neukrotljive živali odstreliti. Ta element divjosti, ki ga lahko zaznamo že pri vrnitvi k mitološkem izvoru pusta, predstavlja predvsem kritiko neoliberalizma, ki poskuša poblagoviti prej divjo (kulturno) naravo.

Zanimiv element, ki se pojavlja v slikarstvu Tine Dobrajc, so tudi vezenine, pogosto grški križi in cvetje – v najskrajnejšem primeru (You don't belong to this century (2015)) umetno, prilepljeno na platno. Oba elementa sta produkt slikarkinega umetniškega raziskovanja, vendar ne nosita nujno iste vsebine. Umetne rože nas tako lahko spomnijo na določeno kulturo kiča, okrašenosti, pretiravanja, ki jo lahko opazujemo danes in pri kateri mora biti vse poblagovljeno – tudi rože – obenem pa slikarka rože uporabi kot zasmehujoč simbol potrošništva. Plastične rože razumemo kot nekaj, kar bo »živelo« večno, največkrat pa se jih uporabi kot okras na grobovih, domovanjih mrtvih. Pri večini naslikanih rož ne moremo govoriti o večji simboliki, vendar se slikarka v nekaterih primerih (predvsem v primeru lepljenja plastičnih rož na platno) posluži uporabe nageljnov, ki jih razume predvsem v zasmehovalnem kontekstu; so rože, ki so bile uporabljene na vseh socialističnih paradah in posebljajo pretiravanje, kot ga predstavljajo plastične rože same. Grški križi so bili sprva predvsem pragmatičen element; umetnica je želela v svoje delo implementirati tudi vezenje, križ pa je najlažja oblika, ki jo lahko izvezeš. Seveda pa grški križ v njenem univerzumu pridobi popolnoma nove dimenzije,

saj ga v njem lahko vidimo kot napeljavo k cerkveni tradiciji, pravoslavni cerkvi, v kateri mistična izkušnja pridobi še večji pomen, predvsem pa vračanje k tradiciji, katere večji del predstavlja institucija cerkve in k tradicionalnim cerkvenim vrednotam, v katere so upodobljenke ujete.

Z ustvarjanjem lastnega univerzuma, v katerem je realizem zavoljo ustvarjanja mitološke atmosfere zanemarjen, pa Dobrajc ustvari tudi prostor za družbeno kritiko. Vsi elementi, ki jih implementira v svoje slike, nosijo določeno stopnjo družbene kritike – pa naj bo to kritika sistema, feministična kritika ali pa ekološka izjava. Pogosto lahko vidimo, da vključuje tudi politično aktualne dogodke, v serijah Horda (2017) in Enemy of the State se srečamo s tematiko odstrela divjih živali, v primeru Pussy Riot (2018) pa z obravnavo motiva ruske aktivistične skupine, katere članice so bile prav leta 2018 pravnomočno obsojene in zaprte v zaporu.

DRUŽBENA TELESA – POLITIČNA TELESA

Družbeno kritična konotacija, ki jo nosijo upodobljena telesa v Dobrajčinem slikarstvu, napeljuje k premisleku o upodobljenkah, natančneje o njihovih telesih, telesni emanaciji in tem, kaj nam sama telesa lahko sporočajo. Na slikah ne gledamo določenih posameznic, upodobljenke moramo razumeti kot »naključne izbranke«, ki so postavljene na platno zato, da nam predajo svoje sporočilo oziroma da reprezentirajo dane ideje. O telesu lahko razmišljamo na različne načine, vendar se bom posvetila zgolj reprezentiranim telesom ali, še bolje, naslikanim telesom in načinom označevanja, ki jih lahko povežemo s telesi, prikazanimi v slikarstvu Tine Dobrajc. Zakaj v slikarstvu lahko tako na veliko govorimo prav o telesu? Jean-Luc Nancy nam poda naslednjo obrazložitev:

Slikarstvo je umetnost telesa, ker ne pozna nič drugega kot kožo, je koža skoz in skoz. Drugo ime za lokalni kolorit je inkarnat (carnation). Inkarnat je velik izziv, ki ga postavljajo milijoni teles slikarstva: ne inkarnacija (incarnation), kjer je telo navdahnjeno z Duhom, temveč preprosto inkarnat (carnation), ki se nanaša na utrip, barvo, frekvenco in nianso nekega mesta, nekega dogodka eksistence. (Nancy 2011, 26).

Telesa slikarstva so tako utelešenja, telesa sama na sebi, ne da bi bila navdahnjena z duhom – slikarstvo prikazuje tista stvarna telesa, ki jih omejuje zgolj koža, barva. Telo je bit eksistence (Ibid., 25), kar pa pomeni, da je telo samo odvisno od določenega dogodka, ki ga definira, odvisno od njegove lastne zunanosti, ki ga sooblikuje (Stanič 2018, 51). Ta dogodek, ki je odločilen za telesa (pa ne zgolj naslikana), je tudi tisti, ki definira telesa na slikah Tine Dobrajc. Naslikana telesa torej postanejo inkarnat (carnation) nekega dogodka, ki je sprožil nujnost obravnave. Ker pa se slikarkina telesa ne dotikajo kar kateregakoli dogodka, temveč so ti dogodki, ki so sprožili nastanek samih teles, politično naravnani (kot odzivi na aktualno politiko ali pa zgolj na politični svetovni sistem neoliberalizma), naslikana telesa pridobijo določeno konotacijo političnih teles. Politično telo lahko razumemo kot telo odločanja, v preteklosti je bil to pogosto kralj, danes je npr. državni zbor, lahko je razumljeno kot državno telo ali pa telo posameznika, ki je postal državni organ in simbolizira politično. Telesa torej lahko razumemo kot označevalce – in kot to definira Nancy:

Natančno vzeto, ničesar drugega ne poznamo, ne mislimo in si ne predstavljamo, razen označevalnih teles (*corps signifiant*). Za telesa je malodane nepomembno, da so tu, da so tu ali tam nekega mesta, pomembno je predvsem to, da delujejo kot zastopniki (*lieu-tenant*) in vikarji smisla. (Nancy 2011, 77).

Telesa tako postanejo zgolj označevalci nečesa drugega – Borut Pahor je označevalec za politično telo predsednika republike, za telesa v slikah Tine Dobrajc pa lahko trdim, da so upodobljenke označevalke teles žensk v sodobnem sistemu. Obenem nosijo tudi pomen emancipacije, zaradi svojega okolja pa so ukleščene v tradicionalni okvir slovenstva. Naslikana telesa pa niso zgolj telesa označevalci, temveč jih kot naslikana razumemo kot likovna, tista, ki se nas dotikajo. V Nancyjevem primeru so telesa sicer literarna, a zgolj zaradi konkretnosti primera – funkcionirajo namreč v umetnosti nasploh:

[...] če v filozofiji ni bilo nikoli telesa (razen od duše), po drugi strani v literaturi ni ničesar drugega, razen teles (kar bi lahko dejali za umetnost nasploh). Vendar nam literatura – ali vsaj tista interpretacija literature (in umetnosti), ki jo je že dojela kot inkarnacijo filozofije [...] – prikazuje tri stvari obenem: bodisi fikcijo, igro reprezentacij, ki se te dotaknejo, zagotovo (strah in žalost, smeh in mimikrija), toda z nekim dotikom, ki je sam dojet kot fiktiven, ubranjen, odmaknjen, z eno besedo ‚duhoven‘ (pravo vprašanje dotika in literarne ter umetniške senzibilnosti nasploh, pravo vprašanje estetike ostaja bolj ali manj odprto, toliko, kolikor so telesa predvsem označevalci); [...] (Ibid., 78).

Naslikana telesa lahko razumemo tudi kot politična:

Politično telo je tautologija, ali najmanj evidenca, za vso tradicijo, katere koli že so njene razne figure. Politična utemeljitev počiva na tej absolutno označevalni krožnosti: da naj ima skupnost za svoj smisel telo in da naj ima telo za svoj smisel skupnost. Da naj ima telo skupnost – njene institucije – za svoj znak in da naj ima skupnost telo – kralja ali zbor – za svoj znak. Neskončna predpostavka je torej neko telo-skupnost, ki nosi s seboj dvoje implikacij. Po eni strani ima telo nasploh za svoj smisel svojo lastno organsko intimnost, svoj čutiti-se in dotikati-se subjekta (res inextensa): drugače rečeno, telo ima za svoj smisel, absolutno in v celoti, sam smisel. Po drugi strani, korelativno, individualizirana telesa si so-pripadajo znotraj nekega skupnega telesa, kjer substanca (ponovno, res inextensa) ponuja temelj za razkritje politične skrivnosti. (Ibid., 79–80).

Naslikana telesa v slikah Dobrajc lahko razumemo kot oboje prav zato, ker so naslikana in drugotna od filozofskega telesa, pri katerem je lokus raziskovanja duša; ukvarjajo se z določeno reprezentacijo ter se s fiktivnim dotikom dotikajo gledalca, ki ob gledanju večine slik skozi dotik izkuša določeno stopnjo grozljivosti – das Unheimliche.⁵ Kljub temu prevzamejo tudi izjemno politično stanco, saj so dobesednoutelešena skupnost – postajajo znak skupnosti in obenem si jih pripadnice skupnosti lahko vzamejo kot svoj smisel (re)prezentacije. Slike se nas dotaknejo s svojo sporočilnost, ta dotik, ki je smisel organske intimnosti, postane smisel drugega telesa.

Telesa, ki tako ponazarjajo določeno politično telo (tudi) naše družbe, postanejo mesto dotika z gledalcem, posameznikom. Obenem nas tudi sama postavitev upodobljenk v izrazito moške položaje moči spomni tudi na to, da so v nekaterih primerih upodobljene kot zgodovinski imetniki moči. Deklica, ki na sliki *Mela-mela-mela-melancholia*, Mon Cher sedi na stolu v enaki pozi, kot so v preteklosti sedeli kralji ali papeži, je prikazana kot politično telo države, s tem pa še bolj potrjuje svojo pozicioniranost kot politično telo. Uporaba političnih tem je v slikarstvu Tine Dobrajc prisotna tam, kjer preko svojega gledanja in interpretiranja določenega dogodka upodobi in s tem utelesi politiko-skupnost.

Vprašanje o dotiku umetnosti je, kot je poudaril tudi Nancy, v estetiki pereče odprto vprašanje, saj se nas načeloma dotika zgolj nekaj, kar razumemo kot telesno-fizično, vendar – ali lahko govorimo o dotiku nečesa, kar je telesno (kot so to npr. naslikana telesa), vendar ni fizično, ni telo v krščanskem smislu, navdahnjeno z duhom?

Po Lacanu je imago (podoba) posrednik med notranjim svetom in svetom, ki nas obkroža; natančneje, zrcalni stadij, v katerem se otrok prepozna kot subjekt v svoji zrcalni podobi, proizvede razumevanje notranjega in zunanjega sveta, medsebojno poveže organizem z njegovo realnostjo (Lacan 1994, 40). Sama podoba tako postane povezava med našim in zunanjim svetom – podoba je torej tista, ki nas (našo bit) poveže z

⁵ Grozljivost stopnjujejo predvsem maske, ki se nam kažejo kot del naslikane resničnosti, ki je drugačna od naše, s tem ko izkušamo samo grozljivost upodobljenega, pa se nas slika dotakne, čeprav se nas lahko dotakne, tudi če o njej razmišljamo kot o reprezentiranem premisleku o položaju žensk v današnji družbi.

zunanostjo, realnim svetom. Podobe Tine Dobrajc, v katerih lahko prepoznamo nam enakega subjekta, so tiste, ki nas preko napeljav na resnični svet tudi povežejo z njim in nam svet, kakršen je, prikažejo skozi svojo lastno zrcalno podobo sveta. S tem ko nam kažejo naš svet preko svojega univerzuma kot domačen in nam poznan, dosežejo dotik upodobljenih teles-sporočevalcev in naših fizičnih teles (ki pa so prav tako označevalci!).

ENEMY OF THE STATE I (2019): ŠTUDIJA PRIMERA

Slika *Enemy of the State I* je nastala poleti 2019 kot odziv na sprejem interventnega zakona, v katerem je vlada Republike Slovenije predvidela odstrel 200 rjavih medvedov in 11 volkov. Na sliki lahko vidimo deklo, ki nam kaže hrbet, rahlo privzdiguje svoje krilo in se obrača proti medvedu, ki je postavljen v drugi plan, obdajata ju jasa in gozd, atmosfera slike izžareva svojevrstno apokaliptičnost. Površino platna v kvazi-prvem planu⁶ prekrivajo velike rdeče rože, ki spominjajo na strelne rane, različne vezenine, platno je tudi nekoliko napraskano.

Iz slike zeva določena mera nasilja, pred nas je postavljen t. i. sovražnik države, pred katerega smo postavljeni mi, gledalci, med nami in sovražnikom pa stoji deklica,⁷ ki se medvedu zoperstavi tako, da rahlo privzdigne krilo in pokaže del zadnje plati. Vendar krila ne vzdiguje proti medvedu, kar je prisotno pri zgodbah o ženskah, ki so pred pošastjo privzdignile svoje krilo, ta pa se je ženskega golega telesa tako ustrašila, da je preklicala svojo grožnjo in priznala svoj poraz, temveč ga privzdiguje nam, gledalcem. Seveda ne moremo vedeti, ali bo krilo privzdignila tudi obrnjena k medvedu, vendar se zdi, da tega ne namerava storiti. Tako sem primorana prevzeti stališče, da deklica svojo zadnjo plat kaže zgolj nam, s tem pa je njeno telo prikazano tako, da je lahko fetišizirano (saj vidimo zgolj del njenega telesa).

Po freudovski teoriji je razvoj fetiša obrambni sistem pred strahom pred kastracijo. V falični fazi dečki razvijejo strah pred škodo (kastracijo), ki ni skoncentriran zgolj na en organ, temveč prej predstavlja grožnjo telesni narcisistični želji po užitku (Pollock 2003, 191). Samo razumevanje telesa kot celote, ki ji pripada tudi falos, se razvije skozi spoznavanje samega sebe, primer tega je tudi spoznavanje sebe preko zrcala, tako pa se zgradi tudi dečkova identiteta. Ko se deček zave razlike med seboj in med svojo materjo, pri kateri pride do (vizualne) razlike, umanjkanja falosa, je zanj to izjemno travmatična izkušnja, zato vzpostavi več obrambnih mehanizmov, ki ga varujejo pred tem spoznavstvom in izgubo enotnosti, ki jo je deček čutil ob svoji materi (saj je zanj predvideval, da mu je anatomsko enaka, kar nenadoma pa postane popolnoma drugačna – njemu drugi) (Ibid.).

6 Ne moremo govoriti o dejanskem prvem planu, saj je ta tisti, ki je naslikan. Z lepljenjem na platno slikarka ustvari kvazi-prvi plan, pred-prvi plan, ki posega v prostor in presega ploskovitost slikarskega medija.

7 Zaradi velikega formata slike in nekoliko večje figure bi lahko rekli tudi ajdovska deklica.

Eden od obrambnih mehanizmov postane fetiš, katerega končni stadij postane preoblikovanje celotne ženske podobe v fetiš, nadomestilo za tisto, kar na materinem telesu manjka – za falos (Ibid., 192). Pri fetišu se tako v zadnji fazi srečamo s telesom, ki postane v celoti fetiš – postane označevalec za fetiš. Pri fetišu govorimo predvsem o tem, da je gledalčev pogled osredotočen na fetiš – del/fragment telesa – kjer celota ponazarja odsotnost falosa, napeljuje na kastracijo, prikazuje žensko kot ne-moškega, kot razlika tudi narekuje (Ibid., 193). Upodobljenka na sliki *Enemy of the state I* je tista, ki nam kaže le del telesa, ki pa ga lahko razumemo tudi kot tisti del telesa, ki je lahko fetišiziran, sam del telesa pa prerašča v celotno telo-fetiš, saj je telo v slikarstvu Tine Dobrajc označevalec.

Sovražnik države tako ne postane zgolj medved, ki se nam kaže kot družbeni sovražnik, vloga sovražnika tako prevzame tudi deklica, ki se drzne postaviti med nas in sovražnika države številka ena, ki si drzne misliti, da je dovolj kompetentna, da se z medvedom sooči sama. Med drugim je težava tudi v tem, da kot gledalci ne moremo vedeti, ali se bo deklica zares lotila medveda, ali pa se je postavila njemu v bran in nas s svojo drugotnostjo (kar ženska v primeru moškega gledalca, ki je v zgodovini umetnosti prevladoval in bil edini aktivni gledalec upodobljenih subjektov) skuša poraziti. Razumevanje ženske kot sovražnika, ali nečesa, kar je prav tako divje kot je medved, lahko izvrstno ponazorimo skozi interpretacijo citata Lucy Bland, ki ga navede tudi Griselda Pollock:

Nasprotujoča si reprezentacija žensk kot moralne in krepostne na eni strani in »živalske« na drugi je bila možna zaradi delitve ženske na tri dele, namesto kartezijske dvojnosti uma in telesa; ženskina duhovnost (in njena moralnost) je bila čista in eterična, vendar ji je vedno grozil živalski nagon po reprodukciji, ki je obvladoval njeno telo in njen um. (Ibid., 194).

Ženska je bila v preteklosti torej vedno tista, ki je v sebi nosila določeno mero živalskosti in je bila v patriarhatu tudi vedno kot taka razumljena. Ker je slikarstvo Tine Dobrajc postavljeno v svoj univerzum, ki ga v večji meri sestavljajo tudi elementi tradicionalizma, ki nas opominjajo na njegovo prisotnost tudi danes, se lahko poslužim tudi interpretacije, da lahko žensko na sliki *Enemy of the State I* razumemo kot tisto živalsko, tisto, ki je nekje med našim in živalskim svetom.

Zanimivo je tudi, da lahko upodobljenko razumemo kot samo telo, ki pa je zreducirano na en sam del telesa, ki postane identifikacijska točka za celotno telo. Griselda Pollock navede: »She is body; she is sexuality; she is danger« (Ibid., 197), kar pa lahko uporabimo tudi pri obravnavani sliki – upodobljenka ni več subjekt, ki ga razumemo kot nam enak, postala je telo, to telo pa ponazarja določeno seksualnost, ki jo

lahko razumemo zaradi skrajne mere fetišizacije, kar pa to žensko telo naredi gledalcu nevarno. Gledalec se tako telesa ustraši, ker to telo izraža moč ženske spolnosti, ženskega telesa, ki je prav tako spolno kot moško ter skozi svojo spolnost emancipirano.

ZAKLJUČEK

Slikarstvo Tine Dobrajc s svojim eklekticizmom ustvari lasten univerzum, ki je našemu slovenskemu prostoru blizu, pa vendar se zdi, kot da ponazarja neko drugačno resničnost. Vsi naslikani elementi so za nas bližnji, vendar se zaradi drugačnega postavljanja motivov na slike, kot bi to pričakovali, odtuji od našega vsakdanjega sveta in izkušnje ter s tem ustvarja določeno stopnjo nelagodnosti, ki je ustvarjena namensko. V svojem ustvarjanju uporablja različne elemente, kar ustvari kompleksen simbolni svet, ki nam sporoča več stvari hkrati. Za njeno slikarstvo ne moremo reči, da je zgolj feministično ali zgolj aktivistično, saj z združevanjem različnih elementov, tudi simbolov slovenstva, doseže edinstven preplet različnih sporočil, ki se med seboj dopolnjujejo, nadgrajujejo in stopnjujejo. Ne glede na raznovrstno sporočilnost pa je njeno slikarstvo vedno izrazito politično.

BIBLIOGRAFIJA

Colner, Miha. 2017. *Tina Dobrajc: Velika dekleta ne jočejo*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac.

Godfrey, Tony. 1998. *Conceptual Art*. New York: Phaidon.

Klavžar, Tamara, Eva Jus in Ana Grobler. 2019. *Rdeče zore: Tina Dobrajc – Domesticated Animals (It's Hard to Work in a Dress)*. Ljubljana. Dostopno na: <http://galerijalkatraz.org/?p=15555>.

Nancy, Jean Luc. 2011. *Corpus; Noli me tangere; Rojstvo prsi*. Ljubljana: Študentska založba.

Ovsec, Damjan J. 1991. *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus.

Perat, Katja. The Night Watch. Drunken men in masks, v: *Versopolis*. Dostopno na: <https://www.versopolis.com/times/essay/814/the-night-watch>.

Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge.

Stanič, Tomo. 2018. *Podoba in njena zunanost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Zabel, Igor. 2006. *Eseji I*. Ljubljana: cf.