

UDK BROJEVI: 75(430)"1931"
ID BROJ: 179513868

Dragan Čihorić
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju
Univerzitet u Istočnom Sarajevu

PARAGRAF 218

Sažetak:

Analiza slike *Paragraf 218* pokušava da razotkrije esencijalne i dinamičke ideje koje su stajale u pozadini piktoralnog rešenja Alis Leks Nerlinger. Pažljivo čitanje prethodnih istorizacija, poput onih Marše Meskimon i Atine Grosman, omogućava preciznu rekonstrukciju istorijske pozadine, uslovljavajuće po egzistenciju pomenutog artefakta. Za navedene istoričarke *Paragraf 218* stoji u znaku trijumfa dominantno ženskog pokreta tokom 1931. godine, motivisanog pokušajem preuzimanja kontrole nad njihovim vlastitim telima, uz pomoć slobodno i masovno iskazane volje, kroz različite medijske manifestacije, za ukidanjem restriktivnih i represivnih zakonskih odrednica onemogućavajućih po individualan izbor u oblastima seksualnosti i reproduktivnih prava. Da bi ovakvo tumačenje moglo da bude podvrgnuto propitivanju i potencijalnoj dekonstrukciji, analiza je morala da za svoje potrebe osposobi nekolicinu odgovarajućih propozicija – tezu Rozi Brajdotti o specifičnim, rodno kodifikovanim konfiguracijama, kao i razmišljanja Žila Deleza o neparalelnim evoluiranjima subjekatskih entiteta unutar procesa gradnje značenja. Rad tako poprima formu tekstualne mreže, kao jedinog mogućeg pristupa problemu značenjskog dešifrovanja slike Alis Leks Nerlinger.

Ključne reči: Paragraf 218, feminizam, tehnicizam, fotogram, Vajmar

Istorija

Na samom početku neophodno je izvršiti kritičku korekciju naslovnog singulariteta, istorija. Naime, nije moguće posmatrati istorijsku pozadinu *Paragrafa 218* kao celovitu, dovršenu i ničim poremećenu formaciju. Naprotiv, vremenski odsečak (1928-1934) predstavlja složenu mapu različitih socio-političkih i ličnih angažmana, kao i njihovih dinamika. Ako bi, ipak, bilo neophodno pronaći nekakvu zajedničku i povezujuću vrednost, onda bi takvu konstantu bilo moguće prepoznati u nemilosrdnom i gotovo neprekidnom međusobnom sukobu monolitnih levih i desnih ideologija.¹ Ali, i to se može činiti značajnijim, prioritet u uticaju na formiranje šire kulturnih stavova u to vreme imala je borba za pravo prvog čitanja, svojevrsnu pravovernost, unutar ideologizovanog narativa pod dominacijom levih ideoloških normativa. Upravo bi deskripcija pomenutog sukoba ponudila adekvatan početak za prelistavanje diverzifikovane kartografske celine istorijskih posibiliteta.² Na definisanje osnovnog tona kontekstualne pozadine *Paragrafa 218* odlučujući uticaj imala je odluka Šestog kongresa Kominterne 1928. godine, kojom je pred evropske komunističke partije postavljen imperativan zadatak nemilosrdne borbe protiv „sociofašizma“, personifikovanog političkim ponašanjem aktuelne socijaldemokratije.³ Na ovaj način bi mogla da bude uspostavljena jedna čvrsta linija socio-političkih uslovljavanja po liniji KPSS-KPD. Izvesno je da je strategija napada na „socio-fašizam“ upravo mogla da bude delotvorna gotovo isključivo u tadašnjoj Nemačkoj, koja je poslužila kao informacioni kanal za prenošenje već uobličenog modela socio-kulturnog ponašanja drugoj članici binarne partijske sponse, KPD-e. Ali, kreacija pomenutog modela nije bila neproblematična, naprotiv, on je nastao kao rezultat snažnog sukoba u centrali po pitanjima osnovnih prioriteta u definisanju smerova socijalnog i kulturnog evoluiranja, dovodeći do nekih veoma zanimljivih revitalizacija, poput obnove proleterske estetike u aktuelnoj umetnosti i na njoj zasnovanog okupljanja u okvirima grupe Oktobar, odnosno revitalizovanog LEF-a.⁴ Naravno, novi zamah umetničke eksperimentacije i oslanjanja na tehnološke ekstenzije (fotografiju, film, svakovrsnu medijsku i tehničku montažu) došao je kao očekivana reakcija na sukob različitih socio-političkih koncepcija kojim je bila prožeta celina društvenog tkiva. Borba za primat imala je svoju unutrašnju istoriju, krajnje zatvorene i intimne relacije različitih učesnika zahtevale su specifična pozicioniranja, pri čemu je metod preuzimanja operativnih postupaka dominirao.

Već poljuljanom republikanskom poretku Vajmara odluke Šestog kongresa Kominterne namestile su fatalan završni udarac, ali je konceptualizovanje istog izvedeno preuzimanjem već upotrebljenog modela političkog ponašanja koje je narušavalo tvrde barijere između javnih i privatnih prostora. Da bi izašla iz političke senke postizanjem parlamentarne većine, SPD se u kampanji za izbore 1928. godine odlučila za suptilno pozicionirano stanovište kojim je ciljeve političke agitacije pomerila sa socijalnog na lično i intimno, pod motom, „Hrana za decu, a ne oklopni krstaši“. ⁵ Dakle, specifično definisana i na telesnom kapacitetu temeljena nova politika socijaldemokrata poslužila je kao paradigma, model za preuzimanje, koji će da upotrebi leva struja u KPD, okupljena oko Vili Mincenberga, rukovođena idejom suštinske demontaže socijalnog poretka. Umesto otvorenog, frontalnog i masovnog uličnog nasilja, po propozicijama Ernsta Telmana, promovisana je politika u znaku visceralnog, koja je svojom složenom značenjskom konstrukcijom omogućavala različite intervencionističke prakse, poput široko razvijenog otpora vajmarskih žena državnoj i

ideološkoj represiji spram prava da organizuju vlastitu seksualnost, lični život i reproduktivna prava, tokom prve polovine 1931. godine.⁶ I dok je vrh KPD tananim dogmatskim variranjima dokazivao pad vlade kancelara Brininga u socio-fašizam, Mincenberg je u pogon stavio medijsku mašinu pod vlastitom kontrolom, koja je smišljeno pozajmljivala posežući za citatima i revitalizacijama prošlih situacija koje su mogle da posluže efikasnoj demontaži socijalne aktuelnosti.⁷ Na taj način je, kroz oponašanje na visceralnom imperativu temeljene politike SPD-a iz 1928. godine, građeno probranim recikliranjem, uz oslon na vrlo elastičan metodski princip uključivanja i sva-kovrsne kontaminacije – deca, a ne oklopni krstaši, žene, a ne fiskalizam i papstvo.⁸ Ovakva strategija videla je ulicu u formi beskrajnog polja mogućnosti, nasuprot ekskluzivnom viđenju vrha KPD koji je u njoj čitao samo potencijal konfliktne arene.⁹ Takvoj metaforizaciji ulice i protesta neophodnu dopunu morala je da čini osvešćena i profilisana rodna politika i iz nje proistekla akcija, sa pripadajućom joj sposobnošću slobodne fluktuacije i prevazilaženja projektovanih okvira, uz neizbežno podrivanje utvrđene ideološke sheme.

Istorija slike

Paragraf 218 bi, kao socijalno angažovan rad, formalnim i značenjskim kapacitetima mogao da odgovori na situaciju društvene razućenosti, ali neusklađenost informacija proizvedenih u socijalnom polju, uključujući i njihov nestabilan identitet, onemogućavala je proizvodnju na principima mimezisa zasnovanog umetničkog odgovora.¹⁰ Čini se da je artefakt, zapravo, kreiran u znaku otvorenog propitivanja i reformulacija svih po njega uslovljavajućih komponenti, socio-političkih, estetskih, ideoloških, postavljajući kao prioritet osposobljavanje adekvatnog pitanja ili niza istih. Na taj način autonomna istorija *Paragrafa 218* dobija odlučujuću ulogu, ali ne kao potvrda modernističke, na formalnim regulama zasnovane autonomnosti, već kao podrška analitičkom naporu kojim bi mogao da bude adekvatno pročitana umetnički status rada. Za istoričara problem predstavlja sinhronizovanje, dovođenje u međusobnu relaciju različitih istorijskih tokova, različitih dinamika koje su podrivale mogućnost uspostavljanja jednog celovitog i privilegovanog narativa. Zapravo, takvi pokušaji koji su za svoj cilj, služeći se metodologijom uglašavanja rubova disparatnih ravni postavljenih u temelje proizvodnja značenja, postavili kreiranje konačnih sudova o delu kao zatvorenom i dovršenom entitetu doveli su do nepreciznosti i neželjenog naglašavanja ideoloških kapaciteta slike.¹¹ Kao adekvatan metodološki pristup pri ikonografskoj analizi može da bude smatran onaj koji poštuje specifičnu generičku nit utkanu u sam proces stvaranja značenja. A taj kreativni kontinuum je mnogo više skup disparatnih identiteta i njihovih međusobnih preklapanja i preuzimanja, no što ga je moguće identifikovati sa nekom izvesnom i na preciznim postulatima zasnovanom celinom. Ako bi bio tražen adekvatan model deskripcije za istorizaciju *Paragrafa 218* prikladnim bi se činilo Delezovo operacionalizovanje pojma postajanja, ili, preciznije, paralelne evolucije, koja, u traganju za konačnim, ali uvek odgođenim finalitetom, produkuje onečišćenje narativnih situacija i njihovih temeljnih postavki. Naravno, neophodna je opaska o neizbežnoj medijskoj translaciji Delezovih premisa. Izvesno je da svi stavovi koji omogućavaju i uslovljavaju analizu fenomena „male književnosti“ ne mogu da budu u potpunosti presađeni unutar istoriografskog procesa rekontekstualizacije dela Leks Nerlinger. Ali, i to je od najvećeg značaja, opstaje konceptualna suština Delezove strategije čitanja, reprezentovana kroz egzistenciju istorijske svesti o različitim vremenskim dinamikama, te njima rukovđenim paralelnim tokovima i složenim i individualizovanim strategijama preuzimanja, privilegovanja i potiskivanja. Dakle, istoričarski imperativ spram *Paragrafa 218* može da bude predstavljen kao suptilno rekreiranje višeznačnih kontekstualnih situacija, koje su omogućavale značenja pomenutom artefaktu kroz pažljivu aplikaciju konceptualne suštine Delezovog viđenja „male književnosti“.¹²

Marša Meskimon i Atina Grosman su u svojim studijskim pristupima insistirale na konstruktivističkom zaleđu u aktuелnoj inspiraciji Leks Nerlinger, pri čemu su podršku mogle da nađu u prvom obimnijem istorizovanju dela umetnice u studijskoj monografiji Haralda Olbriha iz 1975. godine.¹³ Za Olbriha „konstruktivističke eksperimente sa formom prati i proučavanje novih umetničkih tehnika. Nerlingerovi se bave i kolažiranom slikovnicom; odatle počinju od sredine dvadesetih godina da se razvijaju mogućnosti fotograma i slika urađenih tehnikom spreja [...] ono što je njih fasciniralo kada je ova tehnika u pitanju je njena objektivnost i oslobođenost od slučajnosti tehnike slikanja četkicom [...] ovi tehnički postupci su izašli u susret važnom interesovanju Nerlingerovih u procesu njihovog razvoja: s jedne strane njihovom poimanju stvarnosti velikog grada, razvoja tehnike i njenog dubokog prodiranja u ljudski život i delanje, a sa druge strane njihovoj opsednutosti jasnim oblicima, logikom i racionalnošću“.¹⁴ Zapravo, navođenje konstruktivističke estetike kao



ALIS LEKS NERLINGER
PARAGRAF 218, 1931

odlučujuće kreativne dominante pri organizaciji i formalizovanju *Paragrafa 218* ne prepoznaje unutrašnju dinamiku u opusu Leks Nerlinger. Ponovo Harald Olbrih, „u periodu od 1927. do 1929. kod Nerlingerovih ističe se zrelo ideološko i političko pročišćenje i sinteza, dok se različiti razvojni pravci prepliću, a definiše se njihov angažman: pristupaju KPD, a stupaju u kontakt sa ASSO-m. Alis kreira fotomontaže „Raditi, raditi, raditi“ i „Otrovni gas“ [...] ova i druga dela nastala do 1930. odlikuju se stvaralačkim ukidanjem konstruktivno usmerenih oblika i tehničkih eksperimenata koji su stečeni u prethodnoj fazi. Ona bivaju stavljena u službu dijalektičke i borbene perspektive savremene stvarnosti [...] deluju stimulatивно na razvoj agitatorske logike u fotomontažama, fotogramima i slikama urađenim sprejom; njihov propagandni patos proizlazi iz prosvetljujuće i kreativne racionalnosti [...] geometrijski pravilan kostur slike i posebna emocionalnost predstavljaju kreativno očuvanje i preinačenje emancipatorskog patosa konstruktivizma“.¹⁵

Zanimljivo je u narativ uvesti i istorjsko-teorijski osvrt same umetnice, načinjen 1959. godine, koji je već svojim naslovom „Fotomontaža- izraz revolucionarne volje“, kao i jasnim naglaskom na estetsko nasleđe LEF-a, otvorio mogućnost propitivanja naknadnih istorizacija *Paragrafa 218*. Ako je za Leks Nerlinger oštra represija vajmarskih reprezenata moći govorila o dokazu „koliko je protivnik ozbiljno shvatio efikasnost političke fotomontaže i koliko mu se ona učinila opasnom“, onda, iz današnje perspektive, može da bude pokrenut tok provokativnih propitivanja koja dovode do neumitnog destabilizovanja utvrđenih intervencionističkih relacija, po osovini moć/umetničko delo.¹⁶ Na taj način, aktuелno poratno umetnicino odustajanje od svakog oblika formalnog i narativnog eksperimenta i pozicioniranja vlastitog opusa unutar doktrinarnog zabrana estetike bliske zvanično privilegovanoj produkciji socrealističke provenijencije, može da svedoči o trijumfu represivnih impulsa, a koje je već tokom ključnih godina po umetnicu (1928-1932) bilo moguće identifikovati u različitim pojavnim situacijama. Ono na šta je mogla da cilja Leks Nerlinger, u istorijskoj i teorijskoj mimikriji, opredmećeno je kao posledica estetskog sukoba na levisi tokom tridesetih godina, u kome su različito motivisane struje pokušavale steći primat unutar celovitog polja kulturnog stvaranja.¹⁷

Kao konceptualan osnov oko koga je artistska grupacija opozitna zahtevu za povratak u akademizovanu uređenost organizovala vlastito ponašanje može da posluži onaj preostali trag konstruk-

tivističke estetike, prepoznat od Džozefa Mejera u mašinski podržanom kreiranju dela, njegovom tehnicističkom karakteru, uz očuvanje zahteva za fizičkom aktivacijom recipijenta, radnika.¹⁸ Tako postavljeno ono poprima karakter dijalektičke ikone, omogućavajući mehanicističkim aplikacijama aktivnu intervenciju unutar socio-političkog konteksta.¹⁹ Leks Nerlinger je osvrtno na značaj foto-montaže prizvala istorijsku reminiscenciju avangardnog LEF-a, upućujući istoričare ka dramatičnom diskurzivitetu sovjetske situacije poznih dvadesetih godina. U orbitu postkonstruktivističkog LEF, pod znakom tehnicistički uslovljene estetike faktografije, ulazi 1928. godine, u formi grupe Oktobar, niz umetnika, od kojih su neki poput Aleksandra Dejneke, transformisali svoju pikturalnost u znaku figuracije i klasičnog komponovanja u novu slikovnu organizaciju oslonjenu na princip multifokalne percepcije, svojevrsnog fluksa perceptivnih senzacija, uz krajnje ekonomičan odnos spram tako dobijenih vizuelnih podataka.²⁰ Mehanicistički podržana faktografija postaje neizbežnim imperativom, značajnim sredstvom razvijanja adekvatnih narativa, a sve u svrhu pojačavanja vlastitih estetskih i ideoloških stanovišta u žestokoj borbi za konačno preuzimanje moći u SSSR-u sredinom dvadesetih. Tako Dejneka od 1924. godine izlazi u javnost serijom grafičkih ilustracija svrhovito namenjenih masovnoj novinskoj reprodukciji. Njihova operacionalizacija, rečnik i pravila sintakse zahtevala su, u skladu sa aktuelnošću faktografije, redukovanje podataka, svojevrсно utišavanje mimezisa, na mesto kojeg stupa minuciozno unošenje tačno određenih ikonografskih podataka – pažljiv izbor kostima prati proizvodnju dvodimenzionalnog poretku selekcijom i aplikacijom formalnih podataka u novu, neperspektivnu, elastičnu celinu, industrijski žanr narativ kao značenjsko jezgro. Ovaj izbor posedovao je svoj unutrašnji evolutivni tok, organizovan oko principa aparalnog evoluiranja rodno motivisanog sadržaja u kompozicionoj ravni. Radnice su u početnoj fazi Dejnekinih ilustracija, poput one pod nazivom *Preuzeli smo. Povećaj produkciju* iz 1924. godine svojim kostimom sugerisale pripadanje ruralnom svetu, pokazujući nekompatibilnost industrijskom pejzažu unutar koga je radnik/muškarac posedovao suverenost i identitet. U pokušaju da ispravi neravnotežan tretman u slici, snažeći i zalede vlastitoj estetici u kritičnim godinama, umetnik će tokom 1925. i 1926. intenzivno studirati i proveravati remodelaciju početnog stanovišta. Nađeno rešenje bilo je vrlo zanimljivo, gotovo neočekivano. Umesto jednostavnog „oblačenja“ radnica u odgovarajuće industrijske kostime Dejneka je promovisao suprotan postupak, minimalizovao je njihovu odeću, naglašavajući im, nasuprot, telesnost u vrlo erotizovanom maniru – slika *Na gradilištu postrojenja* iz 1926. godine ili zanimljiv varijetet sa magazinskom ilustracijom *Mlekarica* iz 1929. godine. Skrećući otvoreno u polje visceralnosti, rodno precizno određene, umetnik je načinio složenijim kontekstualne propozicije vlastite piktoralnosti, a da je tako organizovana estetika osvojila šire polje angažmana svedoče i primeri zasnivanja naracije na rodno motivisanoj telesnosti i unutar drugih medijskih disciplina, poput izuzetno uticajnog filma *Krevet i sofa* Abrama Roma iz 1927. godine.²¹

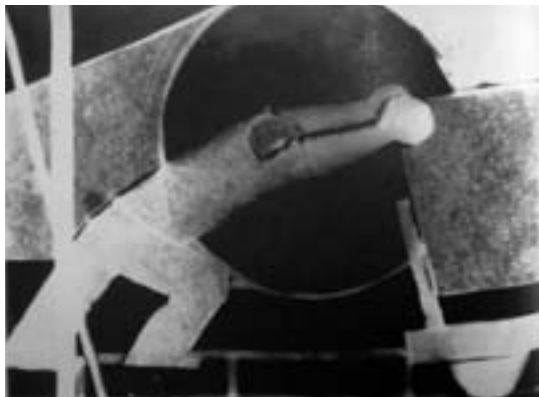
Dejneku nije moguće prepoznavati kao uslovno feminističkog tumača socijalističke stvarnosti i permanentne borbe za moć, već ga je neophodno odrediti kao karakterističnog reprezentu aktuelnog Oktobra, koji je prihvatao potencijal i uslove proizvodnje, istovremeno imajući uvek spreman materijal za procese naknadnih dorada. Prevedeno na situaciju Vajmara, tako postulirana ženska telesnost aktivirala je mogućnost nastavljanja evoluiranja/postajanja oslanjajući se na potencijal marginalnog, zatamnjenog područja pod kontrolom dominantnih ideologija, nagoveštavajući uvek prisutnu mogućnost drugačijih i subverzivnih ikoničkih pejzaža.

Analiza

Paragraf 218, kao slikovni prikaz, može da bude u analitičkom pristupu tretiran poput dijalektičke ikone, omogućavajući slobodno pomeranje perceptivnog i značenjskog fokusa unutar kompozicione ravni. Mada je terminološko preuzimanje od Anet Mikelson korektno jer dodatno

otvara i konektivnu nit koju slika ima, u svojoj ikonografskoj uslovljenosti, sa recentnom teorijom filma, *Paragraf 218* je adekvatnije percipirati kao ekran, projektivno polje oponentno linearnoj logici pisma i produkovanja umetničkog dela kao dovršenog i zatvorenog entiteta.²² Ovako postavljena ekranska dispozicija, izgrađena od dinamičnih i uvek premeštajućih fragmenata značenja i njihovih obrisa i aluzija, nije pretpostavljala privilegovanu tačku saznavanja, jedinstven i neporeciv raskurs. Istoričar, na taj način, mora da postupi gotovo svojevolsjno donoseći odluku o načinu i pravcima pristupa ekranu. U slučaju slike Leks Nerlinger može da bude prepoznato nekoliko žarišnih polja, potencijalno adekvatnih inicijalnih momenata za oblikovanje mogućeg narativnog rekonstruisanja ekranske situacije – 1) grupa aktivnih žena; 2) krst/vertikalna dominanta sa inskripcijom; 3) lik žene/radnice/trudnice izveden u transparentnom maniru; 4) inertna pozadina; 5) relacije unutar raznolikih kompozicionih odnosa.

Čini se da je za adekvatnu analizu *Paragrafa 218* neophodno prilaziti svakom od polja pojedinačno, uz uvažavanje metaforičke strukture teksta, krećući se u semantičkoj ravni od podloge ka „inskrpciji“. Dakle, prvo neizdiferencirana pozadina slike kao polje posibiliteta, montaži naklonjeno područje, osnovni gradivni faktor estetike ekrana. Menjajući konvencionalnu likovnost za montažnost, umetnica je svesno apelovala na istorijske primere koji su omogućavali gradnju alternativnih identiteta procesima preuzimanja i aparalelnog evoluiranja. Elizabet Oto u fotomontaži Leks Nerlinger *On, umnožen* iz 1929. godine nalazi kompoziciono opravdanje pozadinske beline u ikonografskom zahtevu za kritičkim tretmanom teme militarizma i uniformisanosti muškog tela.²³ Tako ekran poprima kvalitete zastrašujućeg, postaje „horror vacui“ u kojem su muškarci uhvaćeni unutar velike beline, poput insekata u laboratoriji.²⁴ Analizirajući postavku u formi anonimnih kopija, pri čemu multiplikacija drobi i razlaže subjekatski potencijal likova, Oto sugerise specifičan kvalitet estetike Leks Nerlinger, predstavljen potencijalom aktivacije sposobnosti alegorijske percepcije kod posmatrača. Naravno, moguće je postaviti primedbu da i alegorijska aktivacija, koju kao model promoviše istoričarka, nije u potpunosti adekvatna za tumačenje ekranske beline pozadine fotomontaže Leks Nerlinger, pa tako ni *Fotograma 218*. Alegoričnost, po tipu Elizabet Oto, pretpostavlja postojanje dovršenog i celovitog značenjskog bloka, skrivenog direktnoj percepciji ali dostupnog aktiviranom i socijalnom kritičnošću impregniranom posmatraču. Ovako projektovana binarna relacija stoji kao konceptualno opravdanje u analitičkom zahvatu, pokazujući izvesne nedorečenost i simplifikacije koje je neophodno dopuniti i korigovati. Operacionalizacija pozadine u piktoralnoj celini Leks Nerlinger egzistira u znaku subvertovanja i preuzimanja kroz precizno ukazivanje na istorijske modele, u ovom slučaju na primere kolažne produkcije tokom Prvog svetskog rata, koji su u sebi nosili izuzetno toksičan potencijal, degradirajući svojim prisustvom sve slikovne relacije rukovođene zahtevom proizvođenja dominantnog narativa.²⁵ Belina omogućava slobodnu aplikaciju onog što je Džozef Fineman podveo pod termin „petit recit“ sa pratećom sposobnošću punktiranja i razaranja linearnog narativa precizno pozicioniranim implikacijama realnosti.²⁶ Dakle, epistemološka ruptura u tkivu ideologizovanog „grand recit“ proizvedena je delovanjem periferije, na marginu potisnutih čestica oponentne realnosti. U slučaju umetnice dodir realnosti počiva na radu istorijskog suviška, datog u formi „kleberbuch-a“²⁷, omogućavajući slobodno propitivanje i prateću degradaciju ideoloških pojmovnih konstanti privilegovanog narativa, poput nacije, funkcionalizovanog maskuliniteta, herojstva, uvek samo prateće uloge žene. *On, umnožen* tako reprezentuje dekontekstualizovanu konstantu maskuline funkcije kroz aluziju na femininu ratnu igru slikovnim materijalom i pratećom infantilizacijom pomoću „slikovnica“, odnosno neorganizovanim uvođenjem vizuelnih tragova realnosti – dekonstruišu različite identitetske slojeve, rodni, ideološki, tehnološki, alternirajući ih neizvesnim melanžom, blokovima sačinjenim od aparalelnih postajanja. U slučaju *Paragrafa 218* umetnica piktoralnim in-



ALIS LEKS NERLINGER
RADNIK GURA KOLICA, 1930

formacijama postavljenim na takvu podlogu aktivira Delezovu propoziciju o poroznosti i efemerosti uređenog odnosa pitanja i odgovora, koje sada svoj identitet predaju ekranu/mreži, kartografiji složenih prepleta bekstava i deteritorijalizacija, kao temeljnom organizacionom principu.²⁸

Nešto zakošena vertikala tamno obojene poluge/krsta dominira svojom plastičnošću narativnim poljem slike, čineći gotovo neizbežnim vlastiti prioritet u odnosu na ostale elemente likovnog iskaza. Naravno, neophodno je primetiti napis u formi paragrafa 218 na horizontalnom delu, uz pomoć kojeg postaje moguća nominalna identifikacija slike. Ispis svedoči o funkcionalnom opravdanju dela Leks Nerlinger u formi vizuelizacije ataka na pravno kodifikovanu represiju mogućnosti da žene same i za sebe odlučuju o vlastitom telesnom statusu, seksualnosti i reprodukciji.²⁹ Oznaka predstavlja i reminiscenciju na snažne proteste protiv papske enciklike ali i oštrog odnosa koji je vlada kancelara Brininga imala prema nekim uglednim javnim ličnostima angažovanim u antiparagraf kampanji.³⁰ Ali smišljeno koncipirana memorijska relacija omogućavala je i nešto složenije ekstenzije u ikonografiji sećanja. Poluga kao komponenta koja u dvojno koncipiranoj vizuelizaciji slikovne dominante, krst/poluga, upućuje na tehnicistički uslovljen poredak, odlučujuće oblikuje ikonosferu zahvaćenu njenim dejstvom. Breht, nimalo slučajno, u sukobu na levljici revitalizuje na mašinističkoj metaforizaciji temeljenu estetiku proizvodnje, promovišući specifičnu poetiku dinamičnih relacija između stvarnosti i umetničke kreacije.³¹ Za Pitera Bruksa eksponenti pomenute estetike (Breht i Benjamin posebno) presađuju i rekontekstualizuju paradigmatički model minucioznih čitanja karakterističnih fenomena megalopolisa, odnosno, u novu socio-političku, estetsku i istorijsku situaciju prenose koncept realizmu naklonjenog narativa, poput Zolinog koji je svoje kvalitete organizovao oko određene mašinizovane situacije ili institucije funkcionalizovane u mašinskom smislu. Tehnicistički pejzaž, sa pratećim termodinamičkim proizvodnjama, posedovao je, u Zolinom slučaju, specifičnu sintetičku moć, objedinjujući mimetičke sadržaje sa otvoreno alegorijskim izgobljenjima. Interpolacija alegorijskih kapaciteta sprečavala je zatvaranje savršenih dokumentarističkih ciklusa a kao osnovni faktor disipacije poretka pojavljuje se seksualnost, odnosno, nemogućnost prilagođavanja, pripitomljavanja i društveno funkcionalnog konzumiranja iste.³² Ovako koncipirana ona stoji u nesvodivom prelomu različitih polja koja grade moderni fenomen populacije, postajući, upravo u svojoj nesvodivosti, neiscrpnim rezervoarom invencije „malih naracija“.³³ Dakle, u osporavanju linearne istorije i dominantnog narativa, socijalnog, političkog ili umetničkog, problemi seksualnosti i reprodukcije, specifičnije, problem učešća žena u pomenutim fenomenima poseduje krajnje destruktivan potencijal.

Leks Nerlinger postavlja zanimljivo pitanje, u piktoralnoj ravni, koje će da posluži kao njen „petit recit“ pažljivo organizovan po principu aparalelnog evoluiranja. Traženje i narativizacija zatamnjene zone socijalnog ponašanja u slici, uvođenjem momenata neizvesnosti i dvosmislenosti, uočena je u analizi Atine Grosman, po kojoj je umetnica stajala pred dvostrukim i opozitnim kvalitetima potencijalne liberalizacije žena u aktuelnom Vajmaru.³⁴ Taj binarno kreiran identitet počivao je na nemogućnosti saglasja i sinteze između različitih identitetskih slojeva same Leks Nerlinger – istovremeno slobodoumna žena, privržena ideji telesne slobode i članica KPD, sa pratećim imperativom partijski kontrolisanog ponašanja u javnom prostoru.

Nije moguće prihvatiti simplifikaciju u čitanju slike koja ju je dovela u ravan ideologizovanog plakata, u funkciji slavljenja trijumfa skladne i idejno osvešćene grupe žena nad paragrafom 218, uz istovremeno i neumitno isčezavanje predstave trudnice diskutabilnog identiteta. Obratimo pažnju na poreklo ovih ikoničkih elemenata. U slučaju trudnice, pozicionirane u levom uglu vizuelne celine, moguće je prepoznati generičku nit kojom je vođena evolucija i sazrevanje ikonografskog potencijala predstave. Uvedena je u slikarkin opus u mediju fotograma pod identičnim naslovom *Paragraf 218*, kojim je, po Elizabet Oto, problematizovala odnos industrijski određenog ponašanja i rodnog identiteta. Žena/radnica metaforizuje paralelnost produkcije i reprodukcije, gotovo mašinizovanom prinudom da u pravilnim intervalima istupa izvan produkcione linije. Vizuelizovano dijagonalnom podelom piktoralnog polja fotograma, radnica/trudnica postaje autonoman mehanizam, svojevrsna nezavisna industrija, automaton nesposoban za bilo kakvu revolucionarnu aktivnost.³⁵ Ali, istoričarka kreira u svom deskriptivnom konstrukt specifičnu kontradikciju završnom konstatacijom da su žene/radnice u mogućnosti da izbegnu opresiju industrijske linije samo iskorakom u trudnoću. Leks Nerlinger, zapravo, uvodi restrikciju u evolutivni tok Dejnekine ikonografije roda i rada, dovršen slikom *Na gradilištu postrojenja* iz 1926. godine. U njoj je akcent postavljen na telesni kapacitet, njegovo ekspaniranje praćeno eksplicitnom erotizacijom. Umetnica zaustavlja i drugačije usmerava tako koncipiranu evolutivnu nit, dajući početnom stepenu telesne transformacije Dejnekino modela negativan predznak – napor telesnog preuređenja rezultovao je ukinućem visceralne egzistencije, na mesto koje je stupio obris, sačinjen plošno nanesenom bojom na prostorni odsečak definisan konturom. Ukidanje atributa telesnosti, njihovo svođenje na ekranski podatak nastaje kao posledica organizovanja značenjskog sistema Leks Nerlinger, odnosno, pažljivog pozicioniranja i identifikovanja svih učestvujućih elemenata i prpadajuće im ikonografske situacije.³⁶ Žena/radnica/trudnica na slici *Paragraf 218* pojavljuje se kao osvešćeni komentar na Dejnekino proizvođenje izrazito visceralnog modela, koji je adekvatno pristajao uz estetski zahtev Oktobra o dinamičnom i neposredovanom beleženju stvarnosti.³⁷ Međutim, Dejnekino naglašavanje telesnosti na kraju je zatvoreno u okvire kanonizovanog čitanja estetike socijalističkog realizma, u kojoj je erotizovana visceralnost stajala kao znak ideološki korektno pozicionirane metafore snage centralne vlasti i ženskog tela kao konačnog izraza poslušnosti istoj.

Multiplikacija tela i njihovo omasovljeno prisustvo u vizuelno datom prostoru slike postaju temeljnim uslovom iznošenja ideološke poruke i njenog iskustvenog prihvatanja. Grupa aktivnih žena u dinamičnom odnosu spram poluge/krsta i napisa na njemu, u skladu sa zaključcima analiza Grosman i Meskimon, može da bude prepoznata kao rodno osvešćen, kolektivizovan subjektivitet koji pomoću precizno profilisanog ideološkog pokroviteljstva KPD ili leve politike, u širem smislu, funkcionalizuje u formu otpora vlastito egzistencijalno i telesno iskustvo proizvedeno u direktnoj relaciji sa situacijama inklinirajućim paragrafu 218. Džoa Skot problematizujući pojam iskustva i njegovog kreativnog potencijala u subjekatskoj proizvodnji citira pasaže iz dela koja su privilegovala pomenuti pojam i njegovu operacionalizaciju.³⁸ „Revolucija će nastupiti upravo zbog

infiltriranja jasnog i artikulisanog jezika u marginalna područja ljudskog seksualnog preispitivanja [...] prvi neposredan osećaj političke moći dolazi kroz opažanje omasovljenih tela".³⁹ Dakle, vizuelizacija iskustvenog sadržaja stoji kao uslov promene, kroz obelodanjenje zahteva za učešćem u dominantnom narativu. Ali Džozan Skot analizom uspostavlja kritičko čitanje vizuelizacije iskustva, odnosno, onih primera istorijskih studija koje su za svoje epistemološko opravdanje uzele postavke fundirane unutar konstrukta visceralnog, neproblematizovanog, za multiplikaciju podjednog iskustva. Postojeće analize *Paragrafa 218* stoje u paralelnom odnosu sa ovako proizvedenim istorijama razlike, oslonjenim na omasovljen i telesno uslovljen iskustveni narativ, uz neizbežno insistiranje na vizuelnoj komponenti u percepciji pomenutih informacija. Neproblematizovano iskustvo, neproblematizovan subjekt, a „upravo je to pozivanje na iskustvo kao na neosporivo svedočanstvo i na izvornu tačku objašnjenja temelj na kojem je analiza zasnovana – ono što slabi kritički naboj istorija razlike [...] otpor lociraju van njegove diskurzivne konstrukcije, pretvarajući moć delovanja u inherentni atribut pojedinaca, čime ga ujedno dekontekstualizuju. Kada se iskustvo uzima kao izvor spoznaje, viđenje pojedinačnog subjekta postaje baza svedočanstva na kojem se potom gradi objašnjenje. Pitanja o konstruisanoj prirodi iskustva, o tome kako se subjekti pre svega konstituišu kao različiti, o strukturiranosti viđenja – o diskursu i istoriji – ostavljena su po strani".⁴⁰ Ako prihvatimo kritički otklon Džozan Skot, onda za posledicu dobijamo promenu ikonografskih tumačenja centralne grupe aktivnih žena u analiziranoj slici. Njihov napor nije mimetički apsorbovan u piktoralno polje, dokumentujući rodno kodifikovano iskustvo nastalo direktnim i neposredovanim odnosom njihove telesnosti i represivnog društvenog narativa. Slika nije bila postavljena u funkciji informativnog plakata koji je izveštavao o trijumfu i posledičnoj degradaciji aktuelnog diskursa, pomoću ideološki upravljane telesnosti.⁴¹ Umesto mimetičke Leks Nerlinger osposobljava ekransku situaciju u kojoj prikaz grupe svojim prisustvom aktivira celi niz mogućih značenja. U likovnom smislu ona je direktna naslednica radnice/ trudnice pozicionirane u levom uglu, a ostvarena je plošno nanesenim bojama unutar sveobuhvatne konture. Slikarka dokumentaristički motivisanu punoću forme i prateće insistiranje na telesnom kvalitetu menja ponovljenim spuštanjem za jedan stepenik niže u formalnom evoluiranju – obrisi i konture na mestu namenjenom eksplicaciji punoće i snage. Upotrebljavajući preimućstvo medija umetnica subvertuje očekivanu reprezentaciju aktivnih ženskih likova pripremljenu ideološki motivisanim ikonografskim modelom. O tome ponajbolje može da posvedoči komparativna analiza tretmana kojeg, odvojeno, namenjuju izvođenju ženskog lika Leks Nerlinger i Elza Šulce Knabe. *Autoportret* Šulce Knabe iz 1929. godine verno ponavlja model, ikonografski uspostavlja tendenciju u kojoj fizička snaga i telesnost postaju gotovo brutalno potencirani.⁴² Delovanje Šulce Knabe, na taj način, stoji u konfliktu sa Dejnekinim slobodnim transformisanjem lika radnice. Ona je primorana na dvostruko citiranje, androgine telesnosti obučene u odgovarajući kostim, kao konačnog i traženog rezultata nove političke askeze ali i kurbeovski motivisanog pristupa sa evidentnim asocijacijama na povlašćenu maskulinu kreativnost. Leks Nerlinger svesno unosi šum u tako osposobljen sistem, odbijajući da svoj rad upiše u kodove očekivanog ponašanja. Umetnica ispravnim citatima pretpostavlja samovoljna preuzimanja i ikonička evoluiranja ostavljajući jasno čitljivim tragove vlastite inspiracije.

Grupa aktivnih žena na *Paragrafu 218* poreklo vuče od fotograma *Radnik gura kolica* iz 1930. godine koji je telesnom dispozicijom radnika poslužio kao reprezentativni model. Preuzimajući i transformišući elemente vlastitog opusa umetnica je omogućila radnu autonomnost svojoj estetici odbacujući osnovne postulate ideologizovane piktoralnosti. Slikarka podvrgava kritici postavku binarnih relacija (umetnik – vizuelna percepcija; vizuelna percepcija – masovna telesnost; masovna telesnost – ideološki imperativ) koje su vodile ka uspostavi novog hegemonog narativa, sličnih

patrijarhalnih premisa. Osnovnu nit umetničkog delovanja možemo da rekonstruišemo praćenjem teorijskih postavki Rozi Brajdoti.⁴³ Oslanjajući se na Delezov koncept aparalelnog evoluiranja, Brajdoti razvija specifičnu argumentaciju kojom prati i analizira primere rodno motivisanog, femininog narušavanja estetskih i ideoloških paradigmi, promovišući pojam figuracije kao osnovnog oblika osvešćenog femininog kreiranja značenja u potpunosti oslobođenog zahteva za mimetičkim praćenjem dominantnog narativa. Od posebnog su značaja, za ikonografske varijetete *Paragrafa 218* i moguća značenjska proizvođenja u piktoralnom poretku slike, nastojanja Brajdoti da kao neizostavne elemente u građnji antinarativa uključi i faktor čitaoca/receptora, odnosno, istorijski fenomen ženskog čutanja, kao specifične vrste protivgovora sa potpunom slobodom uplivisanja dominantnog diskursa. Umetnica je element posmatrača, njegove predrasude i strahove, već inkorporisala fotomontažom *On, umnožen* iz



ALIS LEKS NERLINGER, *POLITIČKA*, 1933

1929. godine, koja je, izuzetno prikladno, bila deo Grafove publikacije namenjene apologiji estetike fotografske autonomnosti i njoj pripadajuće forme materijalizovanja rada – kameru učiniti ekstenzijom, odbaciti mimetički imperativ i korigovati perspektivna traženja drugih medija.⁴⁴ Leks Nerlinger, fotomontirajući i podvrgavajući repeticiji figuralni sadržaj kompozicije, odlično pristaje uz Grafov zahtev, ali formalne elemente dopunjuje narativom proizvedenim ukazivanjem na slabost identitetske situacije maskulinih subjekata/vojnika. *On, umnožen*, za Oto, predstavlja nepojamni horor inherentan posmatračima, naravno, muškarcima, koji su neizbežno nasleđivali dramatičan balast ratnih trauma, praćenih telesnim mutilacijama i degradacijama.⁴⁵ Ovdje je potrebno načiniti kratak osvrt na teorijske propozicije Rozi Brajdoti. Analitičarka je pri rekonstrukciji specifičnih figuracija ženske egzistencije prihvatila situaciju diskurzivnog proizvođenja, uključivši u tekstualnu mrežu i faktor čitaoca/receptora. Tako su figurativne situacije mogle da budu zakretane posebnim, individualizovanim opterećenjima, očekivanjima ili predrasudama posmatrača. Prihvatajući navedeni postulat, u grupi aktivnih žena *Paragrafa 218* moguće je prepoznati smišljeno presađenu ideju iniciranu u *On, umnožen*. Na mesto multiplikovanog, izokefaliji podređenog muškarca/vojnika Leks Nerlinger postavlja amorfnu, ameboidnu konfiguraciju ženskih tela u pokretu bez preciznije uspostavljenih pravila anatomskeg pripadanja. Sačinjen hibrid egzistira kao neophodan primer femininog u funkciji metafore degradacije. Kao strukturalna neophodnost binarno formiranog sistema, feminini „petit recit“ može da bude rekreiran, unutar prostora vlastite kooperacije, poput specifičnog, dobro plasiranog sistemskog šuma. Umetnica odbacuje mimetički pristup, insistirajući, zauzvrat, na morfološkoj neizvesnosti kroz razbijanje čistih i prepoznatljivih okvira i telesnih kontura, naglašavajući degradaciju logocentrične ekonomije u kojoj je viđenje izvor epistemološke izvesnosti i znanja. Ona usmerava u drugom pravcu telesnu transformaciju ženske figure u recentnom Dejnekinom delu, provokativno postavljajući fotogram *Radnika sa kolcima* kao početni stepen promene. Tako je implicirana situacija višestrukih identitetskih neizve-

snosti, od kojih ona uslovljena rodno kodifikovanim pravilima imaju odlučujuću ulogu u dekonstruisanju postojećih vizura. Nesigurnost posmatrača, baziranu na potenciranju femininog telesnog ekspaniranja, Leks Nerlinger pojačava karakterističnim kostimom.⁴⁶ Mada je aktivna grupa ostvarena zapostavljanjem detalja aplikacijom širokih, monohromno bojenih površina, ne može da prođe nezapaženim pravljenje aluzije na funkcionalan odevni pristup tipičan za urbani fenomen „nove žene“. Logično pitanje, zašto umetnica insistira na modnim aktuelnostima? Osim što je modni imperativ pretendovao na oblikovanje ponašanja i telesnog statusa žena, bivajući još jednom propozicijom dominantnog narativa, Leks Nerlinger je uvođenjem u vlastiti propitivnački konstrukt aluzije na „novu ženu“ neizbežno uključila i levu vajmarsku inteligenciju blisku samom Mincenbergu a posebno Zigfrida Krakauera.⁴⁷ Krakauer je dopunjavao, na neobičan način, svojim teorijskim postavkama o distrakciji i nesposobnosti ženskog subjektiviteta da se odupre urbanim senzacijama tezu Rozi Brajdoti o femininom, socijalno marginalnom, kao neophodnom uslovu egzistencije normativnog diskursa. Ovakvom konfiguracijom umetnica destabilizuje i ideološku paradigmu koja je stajala kao inspirativna pozadina i organizaciona podrška protesta tokom 1931. godine, reprezentujući celokupan figuralni sadržaj *Paragrafa 218* u obliku efemernog obrisu i ekranskog titraja. Dvodimenzionalnost i transparentnost likova, posebno onih karakterističnih za „novu ženu“, metaforizuju, motivisani Krakauerovim premisama, pogrešnu inspirativnu osnovu u građenju femininog subjektiviteta – kao što su ženski likovi ostali samo kolažirane aplikacije nedovršene telesnosti u kompozicionoj ravni, tako je i ključni zahtev tokom protesta žena, 1931. godine, ostao nerealizovan i ispražnjen, napušten i zaboravljen od identitetski nesigurnog kruga leve inteligencije okupljenog oko Mincenberga.

Mogući zaključak

Prvi rad Leks Nerlinger koji je nakon *Paragrafa 218* kao centralnu figuru u kompozicionoj i ikonografskoj celini imao ženski lik bila je slika *Politička* iz 1933. godine. Specifično je odstupala od prethodnice, delimično zadržavajući tehnički pristup – izvedena je kombinacijom grafitne olovke, akvarela i sprej slikanja. *Politička* je obnovila, u poređenju sa *Paragrafom 218*, pored klasičnih medijskih pristupa i akademizovanu kompozicionu strukturu, praćenu odgovarajućim narativom. Čini se da je umetnica, i sama u očajnom egzistencijalnom položaju, dopunila ili evoluirala ka konačnom zaključku postavke *Paragrafa 218*.⁴⁸ Žena je u *Političkoj* uhvaćena unutar zatvorske izolacije, ali i unutar izolacije vlastite, sada plastične, trodimenzionalne telesnosti. Stanovište da je iskustvo zasnovano na vizuelizaciji omasovljene telesnosti samo politička fikcija, Leks Nerlinger pojačava i anatomsom nekorektnošću glavnog lika u *Političkoj*. Zaključak je razumljiv, rekonstrukcija perspektivnog prostora i mimetičkog sadržaja (predmetnog i telesnog) u njemu svedoči o konstelaciji *Paragrafa 218* kao jedinom mogućem i krajnjem obliku feminine emancipacije. Direktno insistiranje na stvarnoj, perceptibilnoj telesnosti, stoji u znaku poraza, lake apsorpcije u zatvorene i zaboravljene odaje dominantnog narativa. Umesto iznošenja sebe, umetnica insistira na perpetuiranom izlaganju tamnog prostora, inherentnog „velikim naracijama“. Vizuelna strategija organizovana je oko specifičnog ćutanja, ovde i rodno precizno definisanog, koje pretpostavlja preuzimanje i selektivno razvijanje određenih eksplikativnih modaliteta dominantne prakse – političkih ambicija vajmarske ideološke levice, Dejnekine figuracije, visceralnosti Oktobra, Krakauerove socijalne predrasude... Tako se *Paragraf 218* efektno dovršava prihvatanjem paralelne i istovremene situacije adoracije i odbijanja u ekranskoj ravni kao neophodne komponente u maskulinom identitetskom konstrukt bez obzira na ideološki predznak. Slika dopunjuje tezu Grizelde Polok o distanciranju i neidentifikovanju kao ključnim postulatima antimimetičke, antidogmatske prakse, vitalizovanjem „upotrebe montaže, prekida naracije, odbijanjem poistovećenja sa herojima i heroinama, me-

šanjem operativnih postupaka visoke i popularne kulture [...] kompleksno viđenje i kompleksni slojeviti tekstovi su ultimativni zahtev”.⁴⁹ U slučaju Leks Nerlinger odlučujuća je belina pozadine, ekranska situacija koja, kroz kolažan i nenarativan pristup, omogućava vizuelizovanje narušenih i modifikovanih kapaciteta dominantnih narativa, svojevrsnih identitetskih krhotina okupljenih oko piktoralnih aluzija na traumatske sadržaje i iskustva degradiranih subjekata percepcije. Posmatran iz ovog rakursa *Paragraf 218* prihvata neuspeh protesta 1931. godine kao neophodnu i obaveznu pozadinu vlastitoj ikonografskoj egzistenciji i naknadnim rekontekstualizacijama, sa uvek novim zahvatanjima nesigurnih perceptivnih identiteta. Leks Nerlinger je, u konačnom, dala za pravo Egonu Fridlu i njegovom razobručenju diskursa postavljenog pod simboličku kontrolu modernog i tehnicističkog.

Napomene:

¹ Opšta literatura o Vajmaru: W. Laqueur, *Weimar. A Critical History 1918-1933*, London 1974.; P. Gej, *Vajmarska kultura*, Beograd 1998.; T. Palmer, H. Neubauer, *The Weimar Republic. Through the Lens of the Press*, Cologne 2000.

² O sukobu na levičar, kao i o problemu realizma u likovnoj umetnosti: P. Wood, *Realisms and Realities*, u: B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism Art between the Wars*, New Haven, London 1993.

³ U umetničkom polju to je praćeno revitalizacijom proleterske estetike, kako u SSSR-u, tako i u ideološki bliskim umetničkim krugovima u Nemačkoj. Kao prateći fenomen usledilo je i čvršće organizovanje umetnika unutar zajedničke asocijacije umetnika, pod pokroviteljstvom KPD: ARBKD(Asso), „Manifesto“ and „Statutes“, u: C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell 1992, 390-393.

⁴ O grupi Oktobar: A. Lavrentiev, *Rodtchenko et le groupe Octobre*, Paris 2006.

⁵ Sažeto u: T. Palmer, H. Neubauer, *nav. delo*, 292-293.

⁶ O Mincenbergu i levim intelektualcima: H. Gruber, *Willi Munzenbergs German Communist Propaganda Empire 1921-1933*, *Journal of Modern History* 38, 3, London 1966, 278-297.

⁷ Hajnrih Brining, predsednik katoličkog Centra i kancelar od marta 1930. do maja 1932. optužen od levičara i KPD da je prihvatio i sprovodio zaključke enciklike pape Pia XI, Casti Conubii, kojom su osnažene zakonske postavke paragrafa 218. Ukratkto u: T. Palmer, H. Neubauer, *nav. delo*, 298-299.

⁸ Paragraf 218 kao zakonski akt Vajmar nasleđuje od Carstva, sa malim modifikacijama načinjenim 1926. godine. Primarno zabranjivao je prekid trudnoće, odnosno otežavao je uslove za pribavljanje kontraceptivnih sredstava, uglavnom siromašnijim slojevima društva. O problemu ženske telesnosti, paragrafu 218, kao i reakcijama na njega sveobuhvatno govori studija: A. Grossmann, *Reforming Sex. The German Movement for Birth Control and Abortion Reform 1920-1950*, Oxford 1995.

⁹ U skladu sa odlukama Šestog kongresa vrh KPD obnavlja nasilne proteste protiv socijaldemokratske vlade kancelara Milera berlinskim demonstracijama 1. maja 1929. godine; O kongresu i njegovoj kontekstualizaciji: E. H. Carr, *Ruska revolucija. Od Lenjina do Staljina 1917- 1929*, Zagreb 1984.

¹⁰ *Paragraf 218*, 76x55 cm, sprej tehnika na platnu; Slika je bila izložena na berlinskoj izložbi „Frauen in Not“ u oktobru 1931. godine kao ikonička predstava celokupnog protesta tokom godine.

¹¹ Najvažnija analitička tumačenja slike dale su Marša Meskimon i Atina Grosman, došavši do identičnog zaključka, da je *Paragraf 218* stajao u znaku trijumfa oslobođenih i ujedinjenih vajmarskih žena tokom protesta; M. Meskimmon, *We Werent Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*, Berkeley, Los Angeles 1999, 106-119; A. Grossmann, *nav. delo*, 78-107.

¹² O pojmu „male književnosti“: Ж. Делез, Ф. Гатари, *Кафка*, Сремски Карловци, Нови Сад 1998; Takođe i: Ж. Delez, K. Pame, *Dijalozi*, Beograd 2009.

¹³ H. Olbrich, *Alice Lex-Nerlinger*, Oskar Nerlinger, Berlin 1975.

¹⁴ Isto, 9.

¹⁵ Isto, 10.

¹⁶ Isto, 14-15.

¹⁷ Dakle, prilično je diskutabilan identitet pomenutog protivnika iz istorijskog osvrta umetnice. Iz pozicije 1959. godine u Istočnoj Nemačkoj to je, svakako, bila aktuelna vajmarska vlast. Ali iz rakursa 1931. godine u Vajmaru to su bili različiti slojevi raznovrsnih homogenih narativa koji su stajali u oštroj opoziciji sa idejom neopozive feminine emancipacije. U ovom slučaju jedva da je postojala razlika između ideološke levice i desnice. Dovoljno je pogledati likovne priloge u radničkom kalendaru za 1931. godinu u izdanju AIZ ili pratiti strahovitu borbu Helene Overlah, poslanice KPD, za njeno

ravnopravno učešće u antiparagraf pokretu.

¹⁸ J. Meyer, *Minimalism*, London 2000, 19.

¹⁹ Tezu o dijalektičkoj ikoni promovisala je Anet Mikelson: A. Michelson, Čovek sa filmskom kamerom: Od mađioničara do epistemologa, u: *Filosofska igračka*, Beograd 2003, 221-246.

²⁰ Opšti pregled Dejnekinog stvaralaštva u: A. Sysoyev, *Alexander Deineka. Paintings, Graphic Works, Sculptures, Mosaics, Excerpts from the Artists Writings*, Moscow 1982.

²¹ Pomenuti film je svojim narativnim razrešenjem postavljen u poziciju svojevrsne prefiguracije Paragrafa 218. Čini se da je u krugovima vajmarske leve inteligencije doživio pogrešnu recepciju, skrećući posmatrački fokus na primere telesne slobode i reproduktivnog izbora, uključujući i prekid trudnoće, sa narativnog insistiranja na postepenom utišavanju junakinje i njenom konačnom disidentstvu, neosporno rodno motivisanom. Odlične analize filma u: J. Graffy, *Bed and Sofa*, London 2001; J. Mayne, *Bed and Sofa and the Edge of Domesticity*, u: *Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Silent Film*, Columbus 1989.

²² Međuratnu intelektualnu klimu Vajmara značajno je obeležila i kino-debata. Kao jedan od njenih inspiratora može da bude smatran Egon Fridl koji je još svojim ranim postavkama definisao film kao ultimativno modernu estetsku disciplinu, sposobnu da razbije konstantnost prostorno vremenskih koordinata. *Paragraf 218*, strukturiran poput fotograma, otvoreno apeluje na Fridlove propozicije, unoseći u svoj temeljni sloj situaciju nesputane transformabilnosti – fotogram je shvaćen kao osnovna jedinica filmske trake, najniži nivo događaja. O uticaju debate na likovnost Vajmara: A. Kaes, *The Debate About Cinema: Charting a Controversy 1909-1929*, New German Critique, 40, Durham 1987, 7-33; P. Petro, *Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle*, u: K. von Ankum, ed., *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, Los Angeles 1997.

²³ E. Otto, *Montage and Message: the Photography Based Works of Alice Lex-Nerlinger in Publications of the Weimar Republic*, u: B. Lange, ed., *Printed Matter: Fotografie im/und Buch*, Leipzig 2004, 57-76.

²⁴ Isto, 61-62.

²⁵ O specifičnim ratnim kolažima kojima su front opskrbljivale organizovane nemačke žene u: B. Doherty, Berlin, u: L. Dickerman, ed., *Dada*, Washington 2006, 94-95.

²⁶ Citirano i objašnjeno u: C. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago 2000, 49-74.

²⁷ Kleberbuch = slikovnica

²⁸ Ž. Delez, K. Parne, *nav. delo*, 7-30.

²⁹ Ovdje je potrebno obratiti pažnju na stav koji je bio gotovo istovetan kod svih dominantnih ideoloških narativa koji su oni zauzeli u odnosu na zahtev pobunjenih žena 1931. godine. Eugenički podržano modifikovanje kvalitativnih uslova trudnoće i naknadnog majčinstva, umesto telesne liberalizacije. Kakva je zastrašujuća devijacija počivala u drastično radikalnim razvijanjima eugeničkih postavki svedoči studija Gizele Bok: G. Bock, *Racism and Sexism in Nazi Germany: Motherhood, Compulsory Sterilization and the State*, u: R. Bridenthal, A. Grossmann, M. Kaplan, ed., *When Biology Became Destiny. Women in Weimar Germany*, New York 1984, 271-296.

³⁰ Protest 1931. godine je formalno iniciralo februarско hapšenje medijski već odlično predstavljenih aktivista Elze Kinle i Fridriha Volfa.

³¹ Breht je svoje protivnike, okupljene oko Lukačevih propozicija, nazivao protivnicima proizvodnje, jer ih je ona svojom nesvodivošću i neočekivanim posljedicama obespekivala. Citat u: P. Wood, *nav. delo*, 324-326.

³² P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven, London 2005, 113-129.

³³ O fenomenu populacije: М. Фуко, *Треба бранити друштво*, Нови Сад 1998, 290-320.

³⁴ A. Grossmann, *Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218*, u: R. Bridenthal, *nav. delo*, 66-67.

³⁵ E. Otto, *nav. delo*, 67-68.; O problematičnom odnosu maskulinih subjekata sa femininim automatonima u vajmarskom estetizovanom pejzažu: J. Lungstrum, *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*, u: K. von Ankum, *nav. delo*, 128-144.

³⁶ O fenomenu ekrana: J. Čekić, *Incident*, u: *Presecanje haosa*, Beograd 1998, 47-56.

³⁷ Kanonski tekst: O. Brik, *Photography versus Painting*, u: C. Harrison, P. Wood, *nav. delo*, 454-457.

³⁸ Dž. Skot, *Iskustvo*, u: Dž. Batler, Dž. Skot, *Feministkinje teoretizuju političko*, Beograd 2006, 39-57.

³⁹ Citat Semjuela Dilejnija, preuzet od Džoan Skot.

⁴⁰ Dž. Skot, *nav. delo*, 41-42.

⁴¹ Oktobar 1931. godine, kao termin izložbe, stajao je daleko izvan vremenskih koordinata protesta. U tom trenutku on je bio samo daleko sećanje a na njegovo mesto su došli agresivni ulični sukobi ideoloških protivnika, krajnje maskulini po svom karakteru. Dakle, nije moglo biti ni govora o trijumfu a njegovo pominjanje bi moglo da bude opravdano samo posredstvom ironičnog otklona.

⁴² O autoportretu Šulce Knabe: M. Meskimmon, *The Art of Reflection*, New York 1996, 37-38.

⁴³ R. Braidotti, Mothers, Monsters and Machines, u: K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury, ed., *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York 1997, 59-79.

⁴⁴ O Verneru Grafu preciznije u studiji Elizabet Oto.

⁴⁵ O pomenutom traumatskom balastu: H. Foster, Fatal Attraction, u: *Compulsive Beauty*, Cambridge 1993, 100-122; T. Lichtenstein, *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, Berkeley, Los Angeles 2001; A. Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and Wounds of War*, New Haven 2009.

⁴⁶ O fenomenu modnog imperativa: S. L. Bartky, Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power, u: K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury, *nav. delo*, 129-154.

⁴⁷ P. Petro, *nav. delo*, 52-58.

⁴⁸ Po dolasku nacista na vlast, umetnica dobija zabranu javnog rada.

⁴⁹ Citirano prema: M. Schor, Backlash and Appropriation, u: N. Broude, M. Garrard, *The Power of Feminist Art*, New York 1994, 258.

Dragan Čihorić
Academy of Fine Arts Trebinje, University of East Sarajevo

PARAGRAPH 218

Summary:

The analysis of the painting *Paragraph 218* tries to reveal the essential, inspirative ideas behind the picturesque realization of Alice Lex Nerlinger. A careful reading of previous historizations of Marsha Meskimmon and Atina Grossmann helps to reconstruct the historic frame from which the painting came and exists, as well as the relation to the frame itself. For the above mentioned historians, *Paragraph 218* is the sign of triumphal appearance of birth revived women during 1931, on a massiv, politically-motivated protests, organized to speak against the restriction and the imposition of free deciding on sexuality and the reproductive women's rights. In order to question and change this attitude, it was necessary to carry out thorough reconstruction of socio-political context. Having in mind the attitude of Rosi Braidotti on specified birth-coded configurations, as well as those of Gilles Deleuze on nonparallel evolving of subject entities and lasting process of creating the meaning, the analysis promoted a specific textual network, to be the only possible and correct approach to *Paragraph 218*. Accepting the attitude on non-parallel takings-over, the new historical based approach of analysis notices a series of conditioned, discursive situations, as those that emerged as the result of the strong conflict for ideological supremacy in political left wing, in Moscow, as well as in Berlin, i.e. accompanying aesthetical component in those conflicts. In Weimar case, the documentaristic poetics, being the privilege form of artistic creation, has its position inside the left-wing aesthetics (AIZ with the workers' photography), but during the year 1931, Willy Munzenberg shaped its course in his own way, trying to make a dominance inside KPD. A subversive potential of „petit recit“, women' issue is opposed to the dominant narrative; a repression caused by the consequences of *Paragraph 218*. The painting of Alice Lex Nerlinger, which was exhibited on the „Frauen in Not“ exhibition in October 1931, certifies on the specific autonomy of the artist, who was, however, close to the left-motivated artistic scene, whose specific compositional elements are organized as birth revived response to all the theoretical and practical propositions, that were crucial for the creativity on the mentioned exhibition.

Key words: Paragraph 218, feminism, tehnicism, photogram, Weimar

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)